

Patrick WERLY
Université de Strasbourg, Configurations Littéraires

Paisà, 1946 : la libération de l'Italie racontée par le cinéaste Roberto Rossellini, l'écrivain américain Alfred Hayes et l'écrivain allemand Klaus Mann

ARTICLE

Le propos de ces pages est d'étudier la conjonction et le dialogue de plusieurs regards portés sur un même conflit par des auteurs citoyens de nations ennemis pendant la Seconde Guerre mondiale, même si pour l'Italie de 1943-1945, les relations de belligérande sont mouvantes. L'élément singulier est qu'une telle conjonction apparaisse, ce sera du moins mon hypothèse, dans une même œuvre, le film *Paisà*, dont Rossellini a préparé le scénario dans la deuxième moitié de 1945 et qu'il a tourné au premier semestre de 1946. Pour mettre en relief ce qui va m'intéresser dans ce film, il me faut rappeler brièvement quelques données historiques : l'Italie de Mussolini a d'abord cherché en 1939 à éviter la guerre, la majorité des Italiens ne la souhaitant pas, et ce n'est pas avant le 10 juin 1940, en pleine déroute française, que Mussolini a déclaré la guerre aux démocraties « plutocratiques et réactionnaires de l'Occident »^[1]. Cette guerre a très vite été un désastre pour les Italiens, le désenchantement intervenant dès la campagne de Grèce en 1941, et le 24-25 juillet 1943, le Grand Conseil fasciste s'est retourné contre Mussolini et a demandé au roi Victor-Emmanuel III d'assumer toutes les décisions (Milza, p. 900). Celui-ci nomma aussitôt le maréchal Badoglio chef du gouvernement, qui négocia avec les Alliés à partir de la fin d'août 1943 et signa un armistice avec eux le 3 septembre en Sicile (puisque un débarquement allié avait déjà eu lieu sur l'île le 10 juillet 1943). À partir de septembre 1943, l'Italie était donc en guerre contre l'Allemagne et les troupes allemandes ont occupé Rome (durant une période de 9 mois) pendant que les Alliés débarquaient à Salerne, au sud de Naples, et que le gouvernement et le roi quittaient Rome pour se réfugier à Brindisi (Pierre Milza, p. 901). À partir de la fin de septembre 1943 et pour plusieurs mois, l'Italie a été divisée géographiquement et politiquement : au sud un Comité de Libération nationale, rassemblant les anti-fascistes, s'est aussitôt organisé ; l'Italie du Sud au moins était en guerre contre l'Allemagne, ce qui n'empêchait pas les Alliés de continuer à la traiter en ennemie, et comme un ennemi moins bien organisé que l'Allemagne et donc plus méprisable - tel est du moins le sentiment amer de plusieurs Italiens à cette époque^[2] ; quant au nord, il était occupé par l'armée allemande et dès l'automne 1943, gouverné par la République Sociale italienne de Mussolini, libéré de sa prison par les Allemands. En somme, à partir de cette date, les Italiens du Nord sont envahis et occupés par leur ancien allié, devenu leur ennemi, alors que pour l'armée américaine, devenue pourtant alliée, les Italiens sont largement restés des fascistes ennemis.

Dans ce contexte historique, entre 1941 et 1943, Rossellini a réalisé plusieurs films de propagande nationale, destinés à soutenir l'effort de guerre de l'Italie fasciste^[3]. Puis, de janvier à mai 1945, il a tourné *Rome ville ouverte*, un film qui

montrait qu'une résistance avait existé en Italie, pas seulement dans les rangs du Parti communiste mais aussi dans le peuple et l'Église, qui montrait donc que les Italiens n'avaient pas tous été fascistes^[4]. *Paisà* est le film qui suit *Rome ville ouverte* dans la filmographie de Rossellini et qui raconte la période qui met fin à l'occupation allemande, la libération de l'Italie, du sud au nord. Le film est construit en six épisodes, sur le modèle d'un recueil de nouvelles comme l'a suggéré André Bazin^[5], chacun des épisodes racontant la libération d'une région de l'Italie, à commencer par la Sicile, puis Naples, Rome, Florence, la Romagne et le delta du Pô. Le rapport des Italiens aux Alliés n'est donc pas le même du début à la fin du film, puisque, au moment du débarquement en Sicile, par lequel commence le récit, le 10 juillet 1943, l'armistice n'a pas encore été signé. D'autre part, on le sait mieux aujourd'hui, la résistance italienne n'a pas été unanime et le pays a longtemps été en guerre civile (voir Pierre Milza, p. 904). L'ambiguïté des rapports entre Alliés et Italiens est donc essentielle à la fois d'un point de vue historique et pour comprendre la genèse du film.

Le film était à l'origine produit par des soldats américains stationnés à Rome et qu'avait rencontrés Rossellini (Rodney Geiger, Robert Lawrence) et, sous le titre de *Seven from the US*, il montrait sept soldats américains découvrant tour à tour que les Italiens n'étaient pas tous fascistes. Chaque épisode devait finir par la mort d'un des soldats et la croix blanche du cimetière où il était enterré, signe de son sacrifice^[6]. Selon les méthodes habituelles, une équipe de scénaristes a commencé à y travailler, dont le principal était Klaus Mann, le fils de Thomas Mann, allemand et membre de l'armée américaine. L'écrivain anglo-américain Alfred Hayes a également travaillé à quelques épisodes, même s'il a joué un rôle moins important. Tous deux étaient animés par le projet de montrer au public américain l'œuvre des troupes alliées et la résistance au fascisme de certains Italiens. Ce projet reste perceptible dans le film mais il s'est complexifié en cours de réalisation : les soldats américains sont passés au second plan et le film raconte plutôt la rencontre de deux cultures, celle des États-Unis (la Grande-Bretagne jouant un rôle moins important) et celle de l'Italie, ce qui sera un thème constant de l'œuvre de Rossellini. Ainsi, peu à peu, au cours de la réalisation, le regard a changé, en particulier grâce à l'apport d'autres scénaristes italiens, tels que Federico Fellini (qui tourne également son premier plan dans ce film, comme assistant de Rossellini un jour où celui-ci avait dû s'absenter), Sergio Amidei et d'autres, auxquels le réalisateur demandait d'apporter la nuance de leur propre regard. Le résultat est que, dans le film que nous pouvons voir, des personnages italiens voient arriver des soldats américains et nous voyons ces soldats américains prendre conscience de la souffrance des Italiens ou de ce qui fait la particularité de leur histoire - ce qui indique un décentrement du projet originel car le spectateur ne s'identifie plus aux Américains, pour lesquels l'image des Italiens passait du négatif au positif, comme dans le traitement de Klaus Mann, il s'identifie désormais aux Italiens, qui voient, de l'extérieur, la prise de conscience des soldats alliés^[7].

J'aimerais donc essayer de comprendre comment, dans l'élaboration de ce film, se croisent à propos de la campagne d'Italie le regard d'un cinéaste italien, d'un écrivain anglo-américain (Alfred Hayes) et d'un écrivain allemand appartenant à l'armée américaine (Klaus Mann) qui, même s'ils n'appartiennent pas à des nations ennemis en 1945-1946, n'ont pas tous la même visée. Comment comprendre ce changement de perspective du film ? Une rencontre a-t-elle eu lieu au cours des séances de travail ? Des regards distincts se sont-ils croisés pour donner naissance à ce film ? Ce que nous donne à voir Rossellini, ce ne sont plus, selon un point de vue américano-centré, les Alliés en guerre contre les Allemands et découvrant à cette occasion que les Italiens pouvaient être de vrais alliés, c'est l'Italie conquise par les Allemands puis reconquise région par région par les Alliés - une Italie que Rossellini fait apparaître du dedans des scripts rédigés par des scénaristes américains, en mettant en relief d'autre part certaines de leurs potentialités. Car le plus intéressant est que Rossellini fasse apparaître le regard

proper aux Italiens - ou plutôt plusieurs regards italiens, celui des communistes et celui des catholiques au moins - et ce, sans reléguer à l'arrière-plan, comme un simple faire-valoir, le regard des Américains.

Mais un tel croisement de regards, issus de nations en guerre quelques mois auparavant, peut-il bien avoir lieu au sein d'une seule œuvre, fût-elle un film réalisé à plusieurs ? La réponse à cette question passe par l'interrogation sur l'auteur du film, une vieille question posée par les critiques français des *Cahiers du cinéma* et à laquelle Rossellini n'est pas étranger. Cette question s'impose d'autant plus qu'on a de bonnes raisons de considérer que Rossellini est devenu pleinement réalisateur avec *Paisà* : un regard naît dans ce film, qui s'aiguise et se singularise encore après la mort de son fils Romano, survenue juste après la fin du tournage, et qui donnera naissance aux quelques films inoubliables tournés ensuite avec Ingrid Bergman. Il faudra donc se demander si les contributions des écrivains-scénaristes ont été simplement *utilisées* par Rossellini - sachant qu'un scénario est fait pour cela, qu'il ne s'agit pas d'un texte littéraire et encore moins poétique, qu'il est la trace écrite d'un simple projet, celui de réaliser une œuvre qui prendra forme en croissant et en rythmant mots, sons et images. Pourtant, il me semble qu'on ne peut se contenter de voir dans ces récits écrits de simples *moyens* pour le récit filmique car quelque chose se cristallise en eux qui va imprimer sa marque définitive au film. Les scripts américains en effet provoquent un dialogue de voix et de regards, grâce auquel le film n'est pas seulement la représentation de la rencontre de belligérants ou d'anciens belligérants, mais aussi la mise en œuvre, l'épreuve faite de cette rencontre au plan du film, du tournage lui-même ^[8]. Mais, si cette hypothèse se vérifie, cela nous amène à nous demander pourquoi un travail collectif de scénaristes se résout en un film de genre à Hollywood, au profit de la vision du producteur, c'est-à-dire de l'attente supposée du public, alors qu'avec Rossellini ce travail collectif donne lieu à un dialogue et à une œuvre singulière guidée par la pensée d'un auteur. Et comment un tel événement peut être favorisé par la guerre, qui devrait exacerber les tensions entre les cultures, les nationalités, les représentations et non pas faciliter l'émergence d'un espace commun où dialoguer. Pour essayer de répondre à ces questions trop nombreuses - mais indissociables - je dirai quelques mots de la genèse du film et je m'intéresserai surtout à l'épisode romain, qui permettra de souligner le saut qui s'opère entre les scénarios de Alfred Hayes et de Klaus Mann et la réalisation de Rossellini. C'est surtout sur le travail d'Alfred Hayes que j'insisterai, dans la mesure où il est moins connu que celui de Klaus Mann, déjà magistralement étudié par Thomas Meder ^[9].

Genèse du film

Selon Tag Gallagher, l'intention première de Rossellini était de confier la réalisation du film à plusieurs cinéastes ; il n'aurait donc été que producteur, organisateur de la réalisation (Gallagher, p. 254). Après avoir recruté plusieurs scénaristes, il les a divisés en équipes concurrentes : Sergio Amidei ^[10] a commencé par travailler avec Alfred Hayes et Klaus Mann de son côté avec Marcello Pagliero ^[11], « tandis que Roberto et Geiger injectaient des idées à eux » (Gallagher, p. 254). Puis Klaus Mann a continué seul le travail, si bien que « le film entier, sous sa forme scénaristique, était essentiellement l'œuvre de Mann, bien qu'encore sans la perspective italienne de Rossellini » (Gallagher, p. 254). Pour chaque épisode ont été rédigés plusieurs traitements distincts, continuellement révisés ; les dialogues ont été entièrement écrits et eux aussi continuellement révisés.

C'est en avril 1945 que Rossellini a rencontré Alfred Hayes (Gallagher, p. 220), un auteur dramatique et un poète communiste, auteur d'un poème à la mémoire du syndicaliste assassiné Joe Hill, *I dreamed I saw Joe Hill last night*, mis en

musique par Earl Robinson et interprété par Paul Robeson en 1949 puis par Joan Baez. Alfred Hayes est né à Londres en 1911, dans une famille juive ; il a grandi aux États-Unis dès l'âge 3 ans, a servi dans l'armée américaine, en particulier à Rome où il travaillait pour les Services spéciaux et où il a connu dès 1943 Rossellini, De Sica et d'autres. Il est l'auteur de plusieurs romans dont l'histoire se déroule à Rome (*All Thy Conquests*, son premier, en 1946, ou *The Girl on the Via Flaminia*, 1949 ^[12]). Son écriture romanesque, parfois jugée trop proche d'Hemingway, ne lui a pas permis de s'imposer et, il s'est tourné vers les studios de Hollywood, écrivant en particulier le scénario de deux films de Fritz Lang, *Clash by night* (1952) et *Human Desire* (1954), avant de collaborer avec la télévision, notamment pour la série allemande *Mannix* ^[13]. Il est mort en 1985.

Rod Geiger, l'un des producteurs de *Paisà*, a ensuite recruté Klaus Mann et le projet a alors commencé à prendre forme. Comme Alfred Hayes, Klaus Mann écrivait pour *Stars and Stripes* ^[14]. Né en 1906, il était l'un des fils de Thomas Mann et, émigré aux États-Unis après l'accession de Hitler au pouvoir, il a servi dans la *Psychological Warfare Branch* de l'armée de terre américaine, ce qui l'a amené à voyager en Afrique du Nord, en Italie, où il a vécu toute la campagne d'Italie, et en Allemagne ^[15]. Plusieurs des épisodes dont il a rédigé le scénario n'ont pas été tournés, abandonnés en cours de route, réécrits ou remplacés par d'autres. D'autre part, son point de vue, qui mettait au premier plan les soldats américains, a perdu de sa prééminence au fil des réécritures. Rossellini, je l'ai dit, l'avait mis d'emblée en concurrence avec Sergio Amidei, avec qui Klaus Mann ne s'entendait pas. Il a même été prêt à tout abandonner, considérant que le point de vue d'Amidei l'avait emporté dans le film (voir Gallagher, p. 254). Rossellini a cherché ensuite à « italianiser » le scénario de Mann et s'est adressé pour cela à Fellini, choisi pour son point de vue italien et catholique, et, afin de contrebalancer ce catholicisme, à Massimo Mida, communiste, ancien collaborateur de Visconti sur *Ossessione* (Gallagher, p. 256).

L'épisode romain de *Paisà*

L'épisode romain permet de comprendre comment le film a pu naître du croisement de regards différents, de nationalités différentes, américaine et italienne au moins. L'histoire commence six mois après la Libération de Rome : une jeune femme, Francesca, se prostitue pour survivre. Elle accoste Fred, un soldat américain ivre, et l'emmène dans une chambre qu'elle loue occasionnellement. Mais il a trop bu pour éprouver le moindre désir et se contente de fumer en lui tenant un discours nostalgique, selon lequel les femmes étaient différentes à l'arrivée des Alliés à Rome, heureuses et belles ^[16]. Suit un flash back du point de vue de Fred, qui explique les raisons de sa nostalgie : à son arrivée à Rome, sous un grand soleil, il sort du tank où il était resté enfermé pendant des heures et demande de l'eau à la foule qui le fête. Francesca l'emmène chez elle et lui verse de l'eau avec laquelle il se lave et se rafraîchit. Francesca, qui l'écoute se souvenir sur son lit, se reconnaît dans son récit. Elle lui dit qu'elle sait où habite cette femme et lui donne son adresse pour qu'il la retrouve le lendemain ; elle le laisse s'endormir dans la chambre et part. Mais le lendemain, pendant qu'elle l'attend en vain, il quitte Rome avec son régiment.

Le point de départ de cet épisode est antérieur au projet de *Seven from the US*, puisque l'idée apparaît dans un roman qu'Alfred Hayes a publié en 1946, *All Thy Conquests* ^[17]. Tag Gallagher considère l'épisode romain de *Paisà* comme un bon exemple de la réorientation du film entre le scénario et le tournage. En effet, dans le premier traitement d'Alfred Hayes et Klaus Mann, l'histoire était racontée du point de vue américain : le conducteur de tank retrouvait son ancienne amie et

s'apercevait qu'elle était devenue une prostituée ; une amie de la prostituée lui expliquait pourquoi beaucoup de femmes avaient été obligées d'en faire autant mais le tankiste la rejetait malgré tout. Dans le film, au contraire, prédomine le point de vue de Francesca, la femme qui en est venue à se prostituer, et c'est elle qui a une révélation morale (Gallagher, p. 252-253). « Roma », troisième épisode sur six dans le film, est le dernier à avoir été tourné : les autres épisodes ont été pour beaucoup tournés en décors naturels, ce qui a obligé à se déplacer dans plusieurs villes italiennes, avec l'ensemble de la troupe, et, de retour à Rome, Rossellini y a tourné cet épisode en studio. D'un point de vue esthétique, il s'agit d'un retour en arrière, surtout en comparaison de l'épisode sur le delta du Pô, tourné avant : le style « régresse vers les années 1930 », comme l'écrit Tag Gallagher (p. 280). L'intrigue se développe de façon plus traditionnelle : les personnages se comprennent par leur passé, raconté en un flash back, alors que tout le reste du film « est au présent », toujours selon Tag Gallagher. Par rapport aux autres, l'épisode semble « dramatisé » et Brunello Rondi y voit la marque de l'influence de Sergio Amidei, c'est-à-dire d'un scénario très écrit, sentimental, mélodramatique. Amidei n'a été le responsable principal que d'un seul épisode dans *Paisà*, et c'est précisément celui-ci – filmé du reste dans les studios où Rossellini avait tourné *Rome ville ouverte*, réalisé sous la coupe d'Amidei (Gallagher, p. 280-281).

Mais, je l'ai dit, l'idée de l'épisode a pour origine un roman d'Alfred Hayes et s'il y a bien dramatisation dans l'épisode filmé, il faut partir du roman pour comprendre de quel ordre elle est et quelle inquiétude lui donne cette coloration « sentimentale », si c'est le mot. *All Thy Conquests*, dont est tirée l'idée qui a servi pour le scénario, est le premier roman d'Alfred Hayes. Le livre semble d'abord composé d'une série de vignettes de la vie romaine, dont les personnages n'ont que très peu de rapports les uns avec les autres. La cohérence de la diégèse est plutôt construite par la récurrence de certains événements contemporains dans plusieurs de ces récits, en particulier le procès d'un ancien fasciste, responsable administratif du massacre des Fosses Ardéatines. Chaque vignette porte un titre, le plus souvent le nom d'un personnage : Giorgio, Harry, le Marquis, Pollard, Carla, etc. Puis l'on s'aperçoit (il n'y a pas de table des matières) que le livre se compose de trois parties et que les mêmes personnages reviennent dans chacune d'elles, à peu près dans le même ordre, ce qui crée un effet de rythme, malgré la dispersion dans la ville des destins racontés. Cette construction selon un triple parallélisme reprend le principe cinématographique du montage parallèle ou alterné et peut être un écho des romans de Dos Passos, dans la mesure où il n'y a pas de distinction entre intrigue principale et *sub-plots*. La bataille pour la libération de Rome est racontée en narration ultérieure et par fragments, dans les souvenirs que nous transmet le discours intérieur de plusieurs personnages (le fasciste qui va être jugé, des soldats américains, des habitants de Rome) ou bien dans des dialogues portant sur cette bataille. Dans l'ensemble, le roman étudie les conséquences de la guerre, négatives ou positives, du point de vue de l'intériorité des personnages. (Notons que l'auteur mêle souvent des mots italiens à l'anglais de son récit, soit dans des dialogues où les phrases sont en italien, donc par souci de réalisme, soit dans des mots isolés, qui ne peuvent se justifier du point de vue des phrases supposées avoir été prononcées : « *Ah, how he had wanted the Alleati to come !* » [« Ah ! comme il avait voulu que les *Alleati* [les Alliés] arrivent ! »] p. 20).

C'est dans les trois chapitres intitulés « Harry » qu'apparaît l'idée prêtée ensuite au film de Rossellini ^[18]. Dans le premier de ces chapitres, dans la première partie donc, un soldat américain entre dans un bar pour commander un cognac, que le patron lui refuse car il est interdit de servir de l'alcool aux militaires l'après-midi. Un dialogue entre le propriétaire du bar et le barman nous livre leurs souvenirs de la Libération de Rome. Puis nous retrouvons le discours intérieur du soldat américain, Harry (p. 34 et suiv.), qui s'adresse à lui-même à la deuxième personne ; nous sommes en septembre 1944 et nous comprenons qu'il s'adresse à celui qu'il a été, le jour où il est entré dans Rome, le 5 juin 1944, quatre mois avant, mais

quatre mois qui ont tout changé dans la ville et dans sa vision du monde [19]. En effet, la scène qu'il se remémore a lieu dans une rue de Rome, où une jeune femme passe, à qui il demande son chemin. Une discussion s'engage avec elle : Harry parle un peu italien, assez pour communiquer et il traduit pour les autres soldats alliés avec lesquels il se trouve les réponses et les questions de Francesca. La jeune femme les trouve sales et les invite à venir se laver chez elle ; Harry seul accepte et la suit ; elle lui lave le cou, les oreilles, le visage, lui offre *la pasta* et le vin, en présence des voisins, venus saluer amicalement, et il lui apprend à bien prononcer son prénom, Harry. C'est presque un moment d'idylle qui est raconté : comme chez Rossellini plus tard, le récit se situe au plan de l'élémentaire : on y partage une eau lustrale, le vin, la nourriture quotidienne. L'Europe est prête à renaître, plus simple, plus solidaire, plus ouverte.

La scène où Harry lui apprend à prononcer son prénom a son importance et on la retrouve dans le film de Rossellini, où la conversation entre Francesca et Fred se fait au moyen d'un guide de conversation lorsqu'elle lui offre de l'eau. On peut noter qu'il y avait déjà dans *La Grande Parade* de King Vidor [20], un film muet sur les soldats américains dans l'Europe de la Première Guerre mondiale, une scène comparable quand un soldat américain discutait avec une jeune paysanne française au moyen d'un guide de conversation. C'est donc une situation presque pastorale qui apparaît, dans le roman de Hayes comme dans les deux films, au moment où s'échangent les premiers mots : la grande puissance américaine s'y accorde au monde rural ou populaire de l'Europe. Comment ne pas y voir un souvenir de l'Eden dans la conscience des auteurs, dans un moment d'ouverture historique où une parole neuve se manifeste, où des mots fraîchement nés ou redécouverts servent à nommer les êtres et les choses de ce monde renouvelé ? Les destructions de la guerre, chez Rossellini comme chez Hayes, mènent de façon inattendue à cette perspective d'un monde rédimé, lavé par une eau lustrale de toute sa violence (chez Rossellini, les destructions apparaissent sous la forme des tuyauteries endommagées, qui obligent à se servir de grosses bonbonnes d'eau).

Dans le roman d'Alfred Hayes, la question de la langue réapparaît dans les épisodes intitulés « Carla » (p. 51-52), dont le premier évoque les échanges entre un soldat américain et une jeune fille au moyen du dictionnaire ; Carla elle aussi rêve d'une vie meilleure (mais elle aura un enfant de ce soldat, déjà marié aux États-Unis, et qui l'abandonnera). Toujours à propos de la langue étrangère, signalons que, dans l'épisode napolitain du film, *Paisà* est le nom que Joe, le MP noir américain, donne au petit garçon, de sorte que le film renvoie par son titre même aux problèmes de langue [21]. Comme le note Gallagher, le titre, adopté deux mois après le début du tournage, évoque la fraternité entre Américains et Italiens ; ce n'est pas un mot italien mais la déformation de l'italo-américain *paesano*, « paysan » ou « copain » (p. 253-254). Par contraste, il faut noter que les jeux sur la langue, dans le roman de Hayes, ne vont pas toujours dans le sens de cette intercompréhension : dans l'épisode « Harry » de la Troisième partie (p. 186), Schulte, un soldat américain qui erre de nuit avec Harry, fait des remarques désobligeantes sur les dents en mauvais état d'Adriana, une prostituée, et il le fait en anglais, afin de ne pas être compris d'elle : le jeu ici cherche à accentuer la séparation.

Après le 5 juin, Harry a dû quitter Rome avec son armée. Quand il a pu y revenir, en septembre, il a retrouvé le bar où il s'était rendu après sa rencontre avec Francesca et c'est en ce lieu qu'il se remémore le passé. Il est à sa recherche mais on lui répond qu'il y a dix-mille Francesca à Rome. Plus tard, dans la Troisième partie, Harry et son camarade Schulte, ivres tous deux, errent la nuit dans les rues de Rome, Harry continuant à chercher Francesca (III, p. 183). Schulte aborde alors une fille des rues, Adriana, qui veut bien héberger ses clients pour la durée de la nuit. Schulte se rend avec elle dans une chambre, pendant que Harry, dans la chambre voisine, attend une amie d'Adriana, qui va arriver. Il s'endort et quand il se

réveille (p. 191), une femme l'appelle, en laquelle il reconnaît Francesca, celle qu'il avait rencontrée quatre mois avant [22]. Du moins le croit-il car elle s'appelle en réalité Bianca et le prend pour un fou. Harry et son ami Schulte doivent s'enfuir et, dans la rue, Harry se dit que sans Francesca, rien de ce qu'ils ont subi pendant la guerre n'a de sens [23]. Ce constat désabusé n'est pas le fruit d'une simple frustration sexuelle car il y a plus : Francesca signifie pour lui l'espoir d'une vie meilleure, plus simple, plus élémentaire, la préoccupation des autres, l'hospitalité, la joie, et c'est cet idéal qui s'effondre pour lui. Peu avant, Harry se disait déjà : « le jour où nous sommes entrés dans Rome, nous avons gagné la guerre. Le jour où nous y sommes restés, nous l'avons perdue » [« *the day we came into Rome we won this war. The day we stayed in it we lost it* »] (p. 189). Et c'est dans cet épisode, me semble-t-il, que le titre et l'épigraphhe du roman prennent tout leur sens ; il s'agit en effet des mots qu'Antoine prononce devant le cadavre de César dans l'acte III de *Jules César* de Shakespeare : « *Are all thy conquests, glories, triumphs, spoils / Shrunk to this small measure ?* » [« Ô puissant César, est-ce toi, si bas ? / Tant de conquêtes, de triomphes, tant de gloire / Ne sont-ils plus que si peu ? Soit ! Adieu [24] ! »]. L'épigraphhe, qui donne son titre au roman, laisse entendre que toute l'entreprise des Alliés perd son sens pour Harry, se réduit à quelque chose de très vain, si Francesca est une prostituée, si celle qui offrait l'eau lustrale vend l'intimité de son corps pour survivre.

Mais c'est ici que divergent les chemins de Hayes et de Rossellini. En effet, il y a dans cette soudaine conscience de la vanité de l'entreprise militaire chez Harry un refus de prendre en compte la durée, les problèmes du lendemain et du devenir, pour garder l'illusion d'un présent idéalisé, vu à travers le scénario d'un fantasme : Francesca, la belle Romaine qui lave le soldat de toute sa crasse, de toute la misère et la violence de la guerre, qui ne peut avoir d'autre préoccupation dans la vie que de laver ces grands enfants sales que sont les soldats. On retrouve là un élément bien connu de la mythologie américaine du pionnier, de l'homme de la frontière en perpétuel renouvellement et qui ne peut songer aux problèmes du lendemain, qui doit vivre au jour le jour et ne peut se marier. Cette fuite en avant est bien saisie ici par Alfred Hayes et, comme tout héros américain, hors la loi et vivant à la frontière, Harry ne peut prendre en compte la difficulté concrète de la survie au quotidien, il lui faut de plus grandes actions [25]. Or il est intéressant de constater que, dans son épisode romain, Rossellini ne met pas autant l'accent sur la désillusion du garçon et ne s'intéresse pas à cette mythologie américaine mais plutôt à la suite, à l'après, à la vie sociale qui va pouvoir être reconstruite après cette guerre, si possible en évitant les erreurs qui ont précipité l'Europe dans le malheur. Ce dont souffrent les soldats américains chez Hayes, c'est du prolongement de la guerre, de la durée, de l'attente, des problèmes que posent l'installation, l'institution et l'administration, toutes choses qui paraissent tièdes, fades après l'action violente et libératoire. Ces militaires aiment l'action efficace et vivre dans l'instant bien rempli, propre à les libérer de leur conscience. Et dans cet après-guerre, ils s'enlisent dans Rome, ville de l'attente, ville des ruines, de la mort.

Rossellini, lui, a une autre conception de l'instant : l'instant de la prise de conscience découvre chez lui un avenir nouveau, en rompant avec le passé. L'instant n'a pas pour fonction de libérer du poids de la conscience, comme chez des romanciers modernistes tels que Conrad ou Pirandello [26] ; tout à l'inverse, l'instant permet à la conscience de s'engouffrer dans une possibilité inaperçue et de voir soudain la réalité apparaître sous un autre jour. Il s'agit d'un instant épiphanique, qui ouvre une temporalité nouvelle où le présent ne brûle pas dans l'action. Pourtant, on aurait tort de trop accentuer ces différences, car malgré cette divergence indéniable, il semble bien que la découverte de l'instant chez Rossellini soit le fruit du travail et du dialogue avec les scénaristes américains, Hayes et Mann [27], même s'ils donnent à l'instant une autre valeur, un autre sens, une autre fonction. Tag Gallagher fait une remarque d'une grande portée à propos de ce qui déclenche la prise de

conscience dans *Paisà* : il note qu'elle naît toujours d'une impulsion, qui aboutit à la « révélation morale de la fraternité humaine » (Gallagher, p. 259). Alors que dans les films de guerre, et dans *Rome ville ouverte* encore, « l'impulsion produit non pas une prise de conscience morale mais simplement de l'action » (*ibid.*). C'est que nous sommes alors en temps de guerre et que ce qui compte est de résister, d'agir. En somme, c'est avec *Paisà* que naît le Rossellini de l'épiphanie, de la prise de conscience bouleversante et sa quête sera reprise dans les films ultérieurs, à commencer par la révélation que connaît Karin au sommet du Stromboli. Les contingences historiques auront donc permis à Rossellini de dialoguer avec ses scénaristes américain et allemand sur leurs conceptions différentes de la temporalité et de l'instant (de même que dans les films, les personnages dialoguent malgré la différence des langues). Tout se passe comme si Hayes et Mann lui avaient offert une forme à laquelle il donnera un autre sens. Les circonstances de la guerre auront paradoxalement permis ce dialogue, dont Rossellini tirera la veine la plus brûlante de son œuvre, sa vraie orientation.

L'épisode romain ne montre pas pleinement la profondeur de cet instant puisqu'il l'inscrit dans une mise en scène réaliste en retrait par rapport à d'autres épisodes plus novateurs dans son film. Mais on peut en apercevoir l'éclat dans au moins deux autres épisodes, celui de Naples et celui du Delta du Pô. Comme le remarque Gallagher (p. 281), l'épisode romain décrit la même situation que l'épisode napolitain (un personnage italien exploite un Américain ivre), mais dans l'épisode napolitain, Joe, le MP noir, et Pasquale, l'enfant des rues, partagent une même conscience, malgré tout ce qui les sépare. Dans l'idée originale de l'épisode napolitain, Rod Geiger, le producteur américain, voulait parler du racisme, ce que le cinéma américain ne pouvait évoquer (Gallagher, p. 268). Mais dans les différents traitements développés par Klaus Mann, l'histoire était différente : le MP noir, blessé par des voleurs, promettait au garçon de l'emmener en Amérique puis lui avouait que ce merveilleux pays n'était pas un paradis pour les pauvres et les Noirs ; et il mourait ensuite. Or, l'histoire filmée est très différente : c'est le jeune garçon qui est ici le plus à plaindre et c'est le militaire qui prend conscience de l'extrême misère des Napolitains à la fin, en voyant la caverne où il vit, après la mort de ses parents dans le bombardement de leur immeuble. Comme l'écrit Gallagher : « ainsi, de nouveau, une histoire sur un Américain est devenue une histoire sur l'Italie » (p. 268). Dans le traitement de Klaus Mann, le garçon napolitain admirait le MP, « comme personnifiant la noblesse et la civilisation avancée de l'Amérique » (p. 268-269), alors que dans le film, c'est le Noir qui admire lui-même sa propre image, avant d'admettre son imposture. Mais l'important du point de vue qui nous occupe est que la prise de conscience du militaire américain se fasse à la fin de l'épisode et ne tienne pas en mots désabusés comme celle du soldat qui cherche Francesca dans Rome : elle se joue dans des regards silencieux, celui du militaire sur la grotte où sont réfugiées toutes les familles qui ont perdu leur toit, mais aussi ceux qu'échangent furtivement Joe et le garçon, Pasquale. L'épisode se clôt sur ce regard, comme *Stromboli* se clôt sur le regard de Karin, car tout se joue dans l'instant et la suite peut être imaginée par le spectateur.

Stromboli, *Europe 51* et d'autres films continuent en effet à creuser ce moment, à essayer d'en comprendre les virtualités, de saisir les possibilités qu'il offre. Et l'on peut dire qu'à partir de *Paisà*, le projet de Rossellini se détourne de l'art, de la visée esthétique, au profit d'une image dont le mouvement cherche à changer la vie, à explorer les possibilités éthiques d'une situation historique nouvelle. Alfred Hayes cherchait à représenter, par le roman, la prise de conscience qui met fin à une illusion, à un mythe (le mythe de la belle Romaine) ; chez Rossellini, la prise de conscience ouvre un nouvel espoir, les illusions égocentriques ou culturelles sont tombées et le personnage est désormais plus proche du réel. Hayes reste du côté de la littérature, alors que Rossellini, cherchant à comprendre comment changer la vie, s'avance vers le rebord de la poésie. Mais c'est le dialogue avec le point de vue américain, avec la littérature et l'art, qui aura créé l'occasion pour Rossellini

d'atteindre cette conscience.

NOTES

[1]

Comme le rappelle Pierre Milza dans son *Histoire de l'Italie. Des origines à nos jours*, Fayard, 2005, au chapitre XXII, p. 896, que je suis ici.

[2]

Voir Tag Gallagher, *Les Aventures de Roberto Rossellini*, Paris, Léo Scheer, 2006 (éd. américaine 1998), p. 251.

[3]

La nave bianca en 1941, *Un pilota ritorna* en 1942 et *L'uomo dalla croce* en 1943.

[4]

Roma città aperta, 1945. Sur le passage d'une période à l'autre, voir l'ouvrage d'Enrique Seknadje-Askénazi, *Roberto Rossellini et la Seconde Guerre mondiale. Un cinéaste entre propagande et réalisme*, L'Harmattan, « Champs visuels », 2000.

[5]

André Bazin, « Le réalisme cinématographique et l'école italienne de la Libération » (1948), repris dans *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Le Cerf, « 7^e art », 1994, p. 277.

[6]

Voir Gallagher, ouv.cit., p. 251.

[7]

Je pense surtout aux épisodes sur Naples et le Delta du Pô.

[8]

Quelles que soient les difficultés, les rancœurs, les refus rencontrés par les différents acteurs de cette rencontre, comme lorsque Klaus Mann annonce qu'il abandonne face à Sergio Amidei (voir Gallagher, ouvr. cité, p. 254).

[9]

Voir Thomas Meder, *Vom Sichtbarmachen der Geschichte. Der italienische „Neorealismus“, Rossellinis PAISÀ und Klaus Mann*, Munich, Trickster, 1993 (il s'agit à l'origine d'une thèse soutenue en 1991 à la Technische Universität de Berlin).

[10]

Sergio Amidei est né en 1904 à Trieste et mort en 1981 à Rome. Il a commencé à travailler dans le cinéma comme homme à tout faire puis s'est installé à Rome en 1936, où il a rencontré Rossellini. Ayant travaillé en usine et rencontré des syndicalistes, il avait une solide formation politique. Il était apprécié pour sa grande précision dans l'adaptation de romans au cinéma (voir Gallagher, ouvr. cité, p. 158-159). Tout le cinéma italien en 1946 tournait autour d'Amidei, selon Gallagher. Pour Rossellini, qui savait que son ami le jugeait naïf du point de vue politique, il représentait « la gauche » (Gallagher, p. 230).

[11]

Marcello Pagliero, scénariste, réalisateur et acteur (il interprète Giorgio Manfredi, le résistant, dans *Rome ville ouverte*), est né en 1907 à Londres et mort en 1980 à Paris.

[12]

Les livres d'Alfred Hayes bénéficient ces dernières années d'une redécouverte. Des rééditions ont lieu : *The Girl on the Via Flaminia*, New York, Europa Editions, 2007, with an introduction by Paul Bailey ; *In Love et My Face for the World to See*, New York, NYRB Classics, 2013 (recension de Martin Schifino, "Well-bred rebel", *Times Literary Supplement*, 4 octobre 2013). Un roman a été traduit en français par Agnès Desarthe : Alfred Hayes, *Une jolie fille*

comme ça (1958), Gallimard, « Du monde entier », 2015.

[13]

Voir Thomas Meder, ouvr. cité, p. 184-185.

[14]

Stars and Stripes, journal de l'armée américaine fondé en 1861 et publié à l'étranger, en trois éditions distinctes, pour l'Europe, le Moyen-Orient et le Pacifique.

[15]

Voir Gallagher, ouvr. cité, p. 254, ainsi que Klaus Mann, *Le Tournant. Histoire d'une vie*, traduit de l'allemand, Le Seuil, « Points », 1984, chapitre XII et spécialement p. 668-669 sur sa collaboration avec Rossellini (*Der Wendepunkt, ein Lebensbericht*, Munich, 1976, p. 577). Klaus Mann s'est donné la mort en 1949.

[16]

« Maintenant, vous vous ressemblez toutes. Avant, c'était autre chose. Je me souviens de mon arrivée à Rome - il y a bien longtemps. Quand on a fini par entrer dans la ville, les filles étaient heureuses, elles étaient fraîches, vives, belles. Un vrai plaisir pour nous. Et maintenant tout a changé. » [« Now you're all alike. Before, it was different. I remember when I first came into Rome. Long ago was it. You know, when we finally broke through, girls were happy and laughing, fresh, full of colour, beautiful. Gave us a funny feeling. And now it's all different. »]

[17]

Alfred Hayes, *All Thy Conquests*, Londres, Victor Gollancz, 1946 (je cite la 2^e éd., 1950). Hayes a contribué aussi à l'épisode « Napoli » et à une partie du dialogue entre Carmela et Joe dans « Sicilia » mais n'a contribué à aucun des autres épisodes selon Tag Gallagher, ouvr. cité, p. 306, note 17.

[18]

L'idée sera développée ensuite dans son roman de 1949, *The Girl on the Via Flaminia* (adapté dans le film d'Anatole Litvak, *Act of Love*, 1954, France et USA).

[19]

Le 5 juin est la date que se donne Harry mais les troupes alliées sont entrées dans Rome le 4 juin 1944.

[20]

King Vidor, *The Big Parade*, USA, 1925. Précisons que *La foule*, du même auteur (*The Crowd*, USA, 1928), est l'un des films qui ont le plus marqué Rossellini.

[21]

Joe dit au garçon: « come here, come on, little boy, let me try it [il s'agit d'un harmonica] ... let me try it! Come on, paisan, let me try it » [(« laisse-moi essayer »)] (Roberto Rossellini, *La Trilogia della Guerra, Roma, città aperta, Paisà, Germania anno zero*, introduzione di Stefano Roncoroni, Bologne, Cappelli editore, « Dal soggetto al film », 1972, p. 151, plan 65).

[22]

Pour être plus complet, quand il se réveille dans la chambre, il voit d'abord le portrait au mur d'un homme barbu avec une chemise de nuit blanche, dans un jardin rocheux sous la lune ; il se demande de qui il s'agit avant de reconnaître Jésus et aussitôt une voix de femme l'appelle, dans laquelle il reconnaît Francesca (p. 191). Le parallélisme dans son esprit embrouillé est facile à décoder : il voit son sauveur, l'idée que Jésus est venu à lui lui fait croire ensuite que Francesca est venue à lui - ou que Jésus annonce Francesca.

[23]

Son raisonnement est que, pour la retrouver, il faudrait qu'il revienne dans la ville dans les mêmes circonstances triomphales que le 5 juin et il lui dirait alors : « ma chérie, sans toi, cette guerre n'a aucun sens. / Sans elle, la pluie qui remplissait les cratères creusés par les bombes, qui s'écoulait des casques accrochés aux croix faites de bouts de bois sur toutes les petites routes qui venaient de Cassino et d'Anzio, cette pluie perdait son sens. La rouille bouchait les longs canons des chars renversés dans les montagnes, la rouille s'attaquait à leurs chenilles, sans elle tout cela ne représentait plus rien » [« sugar, without you, this war don't mean nothing. / Without her, the rains falling in the empty bomb-craters, dripping from the helmets on the crosses made of sticks on all the little roads from Cassino and Anzio, would mean nothing. Rust filled the mouths of the long guns on the overturned tanks in the mountains and rust ate the treads, and it was all nothing without her »] (p. 195-196). Le monologue est d'abord au

style direct puis au style indirect libre, ce qui montre que le narrateur le prend partiellement à son compte.

[24]

Dans la traduction d'Yves Bonnefoy, Shakespeare, *Jules César*, Folio théâtre, 1995, p. 129. (« *O mighty Cæsar ! dost thou lie so low ? / Are all thy conquests, glories, triumphs, spoils, / Shrunk to this little measure ? Fare thee well* », texte de l'édition The New Shakespeare, Cambridge University Press, utilisé pour les Œuvres complètes publiées par Formes et reflets, Paris, 1957, tome 4, p. 360).

[25]

Les dernières pensées qui lui sont prêtées dans le roman, lorsqu'il s'imagine recommencer son entrée triomphale à Rome, le montrent bien : ce qu'il veut est la répétition du moment intense, non l'ouverture d'une nouvelle période.

[26]

Je songe aux difficultés que rencontre Jim dans *Lord Jim* de Conrad (1900) et à ce qu'en dit le personnage de Stein, pour qui la conscience rendra toujours l'homme moins parfait que le papillon, ou encore au poids de la conscience dans les romans de Pirandello, *Feu Mathias Pascal* (1904) ou *Un, personne et cent mille* (1932), où la fusion mystique avec le cosmos est une solution envisageable.

[27]

Le « turning point » de Klaus Mann n'est-il pas un instant de cette sorte ?

POUR CITER CET ARTICLE

Patrick WERLY, "Paisà, 1946 : la libération de l'Italie racontée par le cinéaste Roberto Rossellini, l'écrivain américain Alfred Hayes et l'écrivain allemand Klaus Mann", in M. Finck, T. Victoroff, E. Zanin, P. Dethurens, G. Ducrey, Y.-M. Ergal, P. Werly (éd.), *Littérature et expériences croisées de la guerre, apports comparatistes. Actes du XXXIXe Congrès de la SFLGC*, URL : <https://sflgc.org/acte/patrick-werly-paisa-1946-la-liberation-de-litalie-racontee-par-le-cineaste-roberto-rossellini-lecrivain-americain-alfred-hayes-et-lecrivain-allemand-klaus-mann/>, page consultée le 18 Décembre 2025.