

LA PREMIÈRE GUERRE MONDIALE DANS
LA LITTÉRATURE ET LE CINÉMA ITALIENS :
UN ANNO SULL' ALTIPIANO. DU TEXTE À L'IMAGE

“Basta con questa guerra di morti di fame
contro morti di fame !”¹

Né en Sardaigne en 1890, Emilio Lussu a fait très tôt des choix politiques et idéologiques tranchés ; ainsi, dès 1914, il milite pour l'intervention de l'Italie dans le conflit mondial, aux côtés de la France et de l'Angleterre. Il participe à la guerre en tant que lieutenant puis capitaine, à la tête de la brigade “Sassari” essentiellement composée de Sardes. En 1919, de retour dans son île natale, Lussu devient avocat et fonde le Partito sardo d'Azione, formation politique régionaliste aux idées progressistes, qui s'oppose à la montée du fascisme en Sardaigne. Élu député de 1921 à 1924, antifasciste notoire, il devient l'une des cibles du régime : accusé du meurtre d'un jeune fasciste, Lussu est emprisonné puis assigné à résidence à Lipari, pour une durée de cinq ans. Il s'en évade au bout de vingt mois, en 1929, avec Carlo Rosselli et Fausto Nitti, deux autres célèbres opposants au régime. Réfugiés en France, ils fondent ensemble le mouvement “Giustizia e Libertà” qui organise la résistance des antifascistes en exil et prend fait et cause pour la

¹ Réplique du film de Francesco Rosi, *Uomini contro*, adapté en 1970 du livre d'Emilio Lussu, *Un anno sull' Altipiano*.

République espagnole. En 1933, Lussu publie à Paris un livre de souvenirs et d'analyse politique : *Marcia su Roma e dintorni*, puis, en 1938, *Un anno sull'Altipiano*, récit d'une de ses quatre années de guerre, passée dans les tranchées du haut-plateau d'Asiago, entre juin 1916 et juillet 1917 ; il faudra attendre la Libération pour que ces textes sortent également en Italie. Entre-temps, après juillet 1943, Lussu est rentré clandestinement dans son pays pour rejoindre les rangs des partisans. En 1945, il est nommé ministre, puis est élu député à la Constituante. Jusqu'à sa mort, en 1975, il occupe une place importante sur la scène politique italienne en tant que sénateur, militant du Parti Socialiste tout d'abord, puis du Parti Socialiste d'Unité Proletarienne.

En Italie, l'action politique, l'idéologie et les œuvres de cet homme engagé, qui est aussi un écrivain de talent, sont bien connues. À la fin des années Soixante, le metteur en scène napolitain Francesco Rosi, auteur remarqué de films politiques qualifiés de films-enquêtes, comme *Salvatore Giuliano* (1962) et *Mani sulla città* (1963), entreprend de porter à l'écran le récit de Lussu. Le premier conflit mondial n'avait inspiré, dans l'après-guerre, qu'un seul film, *La Grande Guerra* de Mario Monicelli, qui abordait le sujet sur le ton de la comédie, bien que la fin des deux anti-héros fût tragique². À la même époque, les cinéastes néoréalistes s'intéressaient plus à la dernière guerre, à la Résistance, aux conditions sociales et économiques de l'Italie d'après 1945, qu'au conflit du début du siècle. Quant aux comédies dites "à l'italienne" des années Soixante, oscillant entre la moquerie et la satire cruelle, elles tournaient en dérision les travers d'un peuple italien qui découvrait le miracle économique. Il n'y avait pas de place, ni chez les uns, ni chez les autres pour un sujet comme la Première Guerre mondiale.

Le film de Rosi constitue donc, par le thème abordé et la manière de le traiter, un cas à part dans la production cinématographique italienne de l'époque. Réalisé par un metteur en scène qui n'a pas fait la Première Guerre mondiale³ - Rosi est de trente-deux ans le cadet de Lussu -, *Uomini contro* est le fruit d'une lecture singulière du livre, qui se traduit à l'écran par une certaine fidélité au texte mais aussi par une évidente recomposition personnelle. La nature du support utilisé dans chacun des

2 Cf. notre article "Première Guerre mondiale et Cinéma italien : *La Grande Guerra* de Mario Monicelli", in *Historiens-Géographes*, n° 352, 1996.

3 En revanche, le père de Rosi l'a faite et en a rapporté des photos qui ont servi plus tard à son fils pour concevoir certaines scènes du film, comme celle où des soldats punis sont attachés à des poteaux et offerts aux tirs de l'ennemi.

deux modes d'expression conditionne par ailleurs la mise en forme des idées et induit d'inévitables écarts entre le livre et le film qui s'en inspire. Il est donc intéressant de confronter ces deux produits culturels, qui ont vu le jour dans des contextes historiques fort différents, afin de montrer quelle représentation de la Grande Guerre Lussu souhaitait offrir à ses contemporains de la fin des années Trente, quelle relecture du texte Rosi voulait proposer au public, trois décennies plus tard, et par quels procédés propres au langage cinématographique le cinéaste est parvenu à faire de ce livre *son* film.

Quand l'image est fidèle au texte

La première impression du spectateur, à la vision du film, est celle d'une évidente fidélité au livre de Lussu, dont nombre d'épisodes et de personnages marquants réapparaissent dans la version cinématographique. À titre d'exemple, les tentatives répétées de désertion du soldat Marrasi, qui ponctuent le récit de Lussu, rythment également le film de Rosi et aboutissent au même dénouement : Marrasi, qui tente une nouvelle fois de se constituer prisonnier, tombe sous les balles de ses compagnons alors qu'il est arrivé à quelques mètres des tranchées autrichiennes. Dans le livre et dans le film, c'est dans un même décor de neige que se déroule la scène dramatique où le déserteur, qui ne cesse de crier : "Kamarad, kamarad !", avance péniblement vers les lignes autrichiennes, tandis qu'avec un même acharnement les soldats italiens tirent sur lui depuis leurs tranchées.

La meurtrière n° 14 est, elle aussi, un élément récurrent du récit de Lussu, adopté par Rosi. Admirablement placée pour surveiller les lignes ennemies, cette meurtrière est dans la ligne de mire d'un tireur d'élite autrichien ; elle est légendaire dans le bataillon et l'on vient y admirer l'habileté du soldat ennemi capable de tronquer une cigarette présentée à l'ouverture de la meurtrière. Celle-ci devient un instrument pour se débarrasser d'un général autoritaire et inflexible qui met abusivement en danger la vie de ses soldats : en invitant son supérieur à contempler longuement les lignes autrichiennes depuis ce poste, un lieutenant le pousse à s'exposer inconsciemment au tir infaillible de l'ennemi ; mais, cette fois-ci, le tireur d'élite, pourtant si vigilant d'ordinaire, ne se manifeste pas et la tentative d'homicide échoue. De même, Rosi reprend la scène où lieutenants et capitaines exultent de joie à l'annonce de la mort de ce général ; hélas, c'est une fausse nouvelle, démentie par

l'arrivée inopinée de l'officier qui se joint à eux pour trinquer. Jamais dans la littérature italienne sur la Première Guerre mondiale, ni au cinéma, on n'avait osé aller si loin dans la représentation des conflits à l'intérieur de l'armée, au sein même du corps des officiers. Dans le même esprit Rosi retient pour son film l'épisode de la mutinerie nocturne de milliers de soldats qui, épuisés par un trop long séjour en première ligne, réclament à grands cris la relève.

Le réalisateur privilégie à l'évidence dans son œuvre les éléments qui contribuent, dans le livre de Lussu, à montrer le caractère extraordinairement inhumain et meurtrier de cette guerre. Plus encore que dans les conflits précédents, du fait de l'évolution des techniques militaires, de l'utilisation massive de l'artillerie et du nombre d'hommes mobilisés, le coût en vies humaines de la Première Guerre mondiale fut exorbitant. Lussu en rend compte dans ce passage : "Noi vedevamo reparti interi cadere falciati. I compagni si spostavano, per non passare sui caduti. I battaglioni si ricomponevano. Il canto riprendeva. La marea avanzava."⁴ Dans le film, les scènes où les soldats jaillissent des tranchées, franchissent le *no man's land* sous les tirs des mitrailleuses ennemies et, pour ceux qui parviennent jusque là, affrontent leurs adversaires en des corps à corps sanglants, sont une traduction fidèle du récit de Lussu et reflètent la réalité de ce nouveau type de combat dont le souvenir restera gravé à jamais dans la mémoire des survivants : "Chi ha assistito agli avvenimenti di quel giorno, credo che li rivedrà in punto di morte"⁵.

La qualité photographique du film est le résultat du souci de réalisme et de fidélité au texte qui anime Rosi. Pasqualino De Santis, chef-opérateur du film, évoque les recherches menées en commun dans le domaine de la lumière et les solutions trouvées : "Les nuits, dans les films de guerre, sont très difficiles à filmer ; nous ne voulions pas une « nuit américaine », cela est horrible et de mauvais goût. D'autre part, nous ne pouvions pas éclairer le lieu de tournage ; cela aurait été faux : il n'y a pas de lumière dans une nuit de guerre. Rosi a eu alors l'idée, en fonction du scénario, de lancer des fusées éclairantes. Toute la séquence a été filmée grâce au magnésium envoyé dans le ciel. On a donc obtenu un effet photographique authentique"⁶. Dans les scènes de combat nocturne, le

4 LUSSU, *Un anno sull'Altipiano*, Torino, Einaudi, p. 45. Le sentiment qu'il s'agit d'une immense tuerie s'exprime également dans ce passage, à travers la surprenante et morbide comparaison finale : "Ufficiali e soldati cadevano con le braccia tese e, nella caduta, i fucili venivano proiettati innanzi, lontano. Sembrava che avanzasse un battaglione di morti" p. 106.

5 LUSSU, *op. cit.*, p. 44.

6 J-A GILLI, *Francesco Rosi. Cinéma et pouvoir*, Paris, Éditions du Cerf, 1976, p. 216.

champ de bataille semble effectivement éclairé de façon naturelle par les tirs des armes à feu et des fusées de l'ennemi ; selon le même principe et la même logique, l'écran devient noir entre les rafales des mitrailleuses. Les scènes de déplacements de la troupe sont elles aussi tournées de façon réaliste⁷ ; au début du film, dans une longue séquence silencieuse, une foule de soldats fatigués qui battent en retraite avancent en désordre ; le caméraman les filme caméra à l'épaule, tandis qu'ils traversent le champ visuel : par ce procédé emprunté au reportage de terrain, Rosi obtient un effet de réel extrêmement réussi.

La guerre vécue par Lussu et filmée par Rosi apparaît comme une guerre doublement meurtrière, car aux morts "inévitables" s'ajoutent des morts absurdes, dues à l'incompétence et à l'obstination du Haut Commandement. Ainsi, parfois, c'est l'artillerie italienne qui tire aveuglément sur ses tranchées, causant la mort de dizaines de soldats de son propre camp⁸. Ou bien, pour ouvrir une brèche dans les barbelés autrichiens, les hommes doivent utiliser des cisailles qui ne coupent pas, ou endosser des cuirasses qui ne les protègent pas des tirs ennemis ; dans le film comme dans le livre, les hommes désignés pour ce type d'opérations sont envoyés à une mort certaine.

Cette masse indifférenciée et anonyme de soldats constitue le personnage collectif du livre et du film. L'écrivain est le témoin attentif de ce peuple des tranchées : il écoute le soir, sans être vu, les conversations de ces hommes, qui expriment leurs sentiments de lassitude, mais aussi d'indignation face à l'inégalité des sorts entre simples soldats - la plupart sont de pauvres paysans sardes - et gradés qui touchent "[...] uno stipendio mensile che basterebbe a casa mia per due anni [...] - Quelli stanno bene anche da morti."⁹ Au delà de leur apparente résignation, ces soldats sentent confusément que cette guerre, qu'on leur impose au nom d'intérêts qui leur échappent et qui reproduit au sein de l'armée les inégalités sociales dont ils sont victimes dans la vie

7 L'utilisation du dialecte dans les dialogues entre les hommes de la troupe témoigne du même souci de réalisme chez Rosi, alors que Lussu, dans son livre, avait retranscrit leurs propos en italien car il faisait passer la représentation de leur quotidien par le filtre de la réflexion, vingt ans après le conflit. Au-delà du choix langue italienne/dialecte, la plupart des répliques du film sont tirées du livre où le style direct est très présent, qui permet de restituer de façon efficace les caractéristiques des personnages.

8 Ce genre d'erreur fatale est fréquemment raconté par les acteurs de cette guerre, tel Gian Stuparich, dans son journal de guerre : *Guerra del '15* (cf. notre article : "G. Stuparich : dire la guerre", in *Chroniques italiennes*, Paris, La Sorbonne Nouvelle, n° 42-43, 1995, pp. 5-37).

9 LUSSU, *op. cit.*, p. 95-96.

civile, est en réalité une guerre de classes. Rosi met en lumière ce que Lussu suggère dans son livre, c'est-à-dire l'existence d'un fossé infranchissable entre le monde des officiers et celui de la troupe. D'un côté, il y a ceux qui ont décidé la guerre à Rome ou qui en font leur métier ; de l'autre, il y a ces hommes de la terre qui la subissent telle une calamité naturelle, comme l'explique Rosi : "Da una parte il potere, la borghesia che difendeva i suoi privilegi di classe ; dall'altra una massa di contadini, alla quale veniva chiesto di identificarsi in un ideale astratto. Contadini che subivano la guerra con la stessa rassegnazione con la quale essi accettano i cataclismi naturali"¹⁰. Cette prise de conscience chez ces simples soldats ne s'exprime tout d'abord que par des mots pleins de rage impuissante : "Bisognerebbe ammazzarli tutti, tutti, dal capitano in su. Altrimenti per noi non c'è scampo. [...] Vogliono fare tutti carriera. I loro galloni sono fatti di morti"¹¹. Puis, leur révolte qui croît au fil des mois passés en première ligne se manifeste plus concrètement à travers les tentatives de désertion, les automutilations, la mutinerie ; mais ce sont autant d'actions individuelles ou collectives vouées à l'échec, car il manque à ces hommes une véritable conscience politique.

De la découverte de l'existence dans l'organisation de l'armée de deux mondes aux intérêts opposés dérive le sentiment que l'Autrichien n'est pas, pour ces simples soldats, l'ennemi que l'on hait aveuglément. Il est du reste aussi peu présent dans les conversations rapportées dans le livre que dans celles qui sont filmées par Rosi. Certes, il est là, à quelques mètres des lignes italiennes ; on le guette et il occupe les pensées des hommes ; mais dans le fond, comme le prouve une scène du livre reprise dans le film, où un soldat autrichien crie aux Italiens de cesser de se faire massacrer par leurs mitrailleuses, le véritable ennemi est ailleurs, là où se décident leurs sorts, là où s'exerce le pouvoir : à Rome, Vienne, Berlin et Paris, bien loin des tranchées où l'on se bat.

10 Entretien du metteur en scène avec C. COSULICH, rapporté dans *"Uomini contro"* di Francesco Rosi, Bologna, Cappelli Editore, 1970, p. 58. Cet entretien sert de préface au texte du scénario publié par Cosulich.

11 LUSSU, *op. cit.*, p. 96.

Du livre au film : une libre transposition

Nombreux sont donc les éléments du film de Rosi puisés directement dans le texte de Lussu ; la version cinématographique n'en présente pas moins un certain nombre d'écarts par rapport à la lettre, qu'il convient d'analyser car tous ne sont pas de même nature. Ainsi, le déplacement et la recomposition de certaines scènes du livre procèdent des possibilités d'expressivité qu'offre le langage cinématographique. Prenons l'exemple du discours patriotique que le maire de la petite ville d'Aiello, située à proximité du front, adresse aux officiers du régiment, lors d'un vin d'honneur, au début du livre. Lussu rapporte des bribes de ce discours, entre lesquelles il intercale ses commentaires ironiques : «Nella guerra gloriosa che il popolo italiano combatte sotto il comando geniale ed eroico di Sua Maestà il re... [...] Noi vinceremo, perché ciò è scritto nel libro del destino...». Dove fosse quel libro, certo, nessuno di noi, compreso il sindaco, lo sapeva. E, ancora meno, che cosa fosse scritto in quel libro irreperibile [...] «La guerra non è così dura come noi la immaginiamo [...] La guerra ha le sue belle attrattive [...] Belle e sublimi attrattive. Infelice colui che non le sente ! Perché, o signori, sì, bello è morire per la patria...». Quest'accenno non piacque a nessuno, neppure al colonnello. La sentenza era classica, ma il sindaco non era il più indicato per farci apprezzare, letterariamente, la bellezza di una morte, sia pure così gloriosa¹². Le problème qui se pose à Rosi est de rendre l'interaction riche de sens entre discours direct et récit, propre au texte écrit. Le procédé traditionnel qui consiste à confier à une voix *off* la partie "récit" ne conviendrait pas au film de Rosi, car son utilisation suggère en général l'existence d'une instance omnisciente, qui est absente de l'œuvre du réalisateur. La solution qu'il choisit consiste tout d'abord à transposer ce discours à la fin du film, c'est-à-dire lorsque le spectateur a assisté à de multiples scènes de bataille, filmées, comme on l'a vu, avec un grand souci de réalisme ; de cette façon, la rhétorique du discours du maire semble encore plus vide et obscène, la subordination du pouvoir civil au pouvoir militaire encore plus évidente. De plus, Rosi abandonne le décor de la mairie d'Aiello, au profit de celui d'un hôpital militaire. Tandis que la caméra filme en gros plan les visages de Sassu et d'une infirmière, puis, en plan général, la chambre pleine de blessés, on entend résonner au loin la voix du maire ; il égrène son discours devant des soldats alités mais on ne le verra pas sur l'écran. Rosi opère dans cette scène une dissociation entre le point de vue et le point d'écoute. Voilà, à

12 LUSSU, *op. cit.*, p. 16-17.

notre avis, un exemple de transposition cinématographique intelligente et réussie : le metteur en scène rend fidèlement l'esprit du texte (la dénonciation d'un patriotisme limité à de belles paroles) avec des moyens propres au cinéma. Le contraste entre discours direct et récit, qui caractérise le passage du livre de Lussu, est habilement transposé au cinéma à travers le décalage, porteur de sens, entre images et bande son.

D'autres écarts observés dans le film par rapport au texte inspirateur relèvent davantage d'une orientation idéologique du metteur en scène, que d'une contrainte propre au langage cinématographique. Le premier de ces changements affecte le titre de l'œuvre : *Un anno sull'Altipiano* devient *Uomini contro*¹³. L'attention se déplace d'un référent spatio-temporel, somme toute peu précis, à un référent humain globalisant, tout aussi imprécis mais qui se trouve au centre d'une formule-choc, grammaticalement presque incorrecte dans son caractère allusif : il y est question d'un conflit dressant les hommes contre quelque chose qui est manquant dans le titre et que le spectateur est chargé de découvrir au fil des scènes. Cette formulation originale et provocatoire atteste du déplacement de sens voulu par Rosi, dont nous allons analyser d'autres manifestations.

Les personnages de premier et de second plan sont moins nombreux que dans le livre où l'on dénombre quelques dizaines de noms de caporaux, lieutenants et officiers supérieurs. Pour éviter une impression de fragmentation, le film, qui dure à peine une heure quarante, doit concentrer l'attention du spectateur sur un cercle plus restreint de personnages : les hommes dont on connaît les noms et qui font plus d'une apparition à l'écran sont environ une huitaine, du soldat déserteur Marrasi au général Leone, en passant par quelques lieutenants et capitaines. Des changements affectent en profondeur certains d'entre eux. Le général Leone est décrit dans le livre comme un fou, dont le regard trahit la démence : "mi ricordai d'aver visto quegli stessi occhi, freddi e roteanti, al manicomio della mia città"¹⁴, et comme un sadique : "Il generale era sempre là, come un inquisitore, deciso ad assistere, fino alla fine, al supplizio dei condannati"¹⁵. Dans le film, ce n'est plus qu'un officier supérieur excessivement zélé, obsédé par le règlement, la

13 Notons que, pour la version française du livre (Paris, Austral, 1995, traduction par E. Genevois et J. Monfort), c'est le titre du film de Rosi qui a été choisi, *Les hommes contre*, dans un souci éditorial que l'on comprend : Rosi est bien plus connu du public français que Lussu.

14 LUSSU, *op. cit.*, p. 54.

15 LUSSU, *op. cit.*, p. 104.

discipline, le sens de l'honneur et du sacrifice. Alors qu'il n'apparaît plus dans le dernier tiers du récit de Lussu, ce général, magistralement interprété par Alain Cuny, impose sa présence dans le film jusqu'à l'avant-dernière séquence. Il faut dire que le personnage cinématographique concentre les caractéristiques de plusieurs officiers du livre : il est à la fois Leone (revu et corrigé par Rosi), le lieutenant-colonel Carriera qui ordonne l'utilisation des pinces hors d'usage, et le général Piccolomini qui s'illustre dans le récit de Lussu par des discours patriotiques enflammés, comme celui sur le mot "victoire" qu'il prétend voir gravé sur la baïonnette des soldats ; ceux-ci, paysans illettrés pour la plupart, restent imperméables à la métaphore utilisée par leur général et ne voient prosaïquement qu'un peu de rouille sur le métal. Le Leone de Rosi devient donc le représentant d'un certain type d'officiers, "l'incarnation de la classe aristocratique et bourgeoise qui a voulu la guerre et qui l'a faite avec conviction"¹⁶.

Le changement de nom du protagoniste est lui aussi symptomatique de l'intervention de Rosi sur l'œuvre qui l'inspire : le lieutenant Lussu, narrateur-écrivain de sa propre histoire, racontée à la première personne, devient dans le film l'acteur d'une aventure commune et Rosi le rebaptise Sassu. La consonance sarde du patronyme permet de rapprocher le personnage cinématographique de son modèle, tout en empêchant une identification totale. Car, si Sassu ressemble effectivement à Lussu au début du film - il est, comme lui, un jeune bourgeois socialiste, qui a milité pour l'entrée en guerre de l'Italie -, le personnage de Rosi subit par la suite une évolution que ne connaît pas le lieutenant Lussu : au contact quotidien avec la troupe, Sassu découvre combien ces soldats se sentent étrangers à cette guerre et prend donc conscience de la violence qui leur est faite en la leur imposant. Tandis que Lussu continue en pleine guerre d'être convaincu de son utilité et de sa légitimité : "facevo coscientemente la guerra e la giustificavo moralmente e politicamente [...] La guerra era, per me, una dura necessità, terribile certo, ma alla quale ubbidivo, come ad una delle tante necessità, ingrata ma inevitabili, della vita"¹⁷, Sassu est en revanche peu à peu troublé par les discours révolutionnaires et les actions d'un de ses camarades, le lieutenant Ottolenghi, auquel Rosi offre une place plus importante que celle qui lui

16 GILI, *op. cit.*, p. 74.

17 LUSSU, *op. cit.*, p. 136-137.

est faite dans le livre¹⁸. C'est le personnage le plus politisé du film et du livre ; il souhaite la révolution sociale car elle apportera "il progresso del popolo e di tutti gli oppressi"¹⁹, grâce à l'instauration d'un "ordine nuovo" : "Il popolo va al governo. È il socialismo"²⁰. Ottolenghi aimerait donc voir émerger une conscience révolutionnaire parmi les soldats, mais il désapprouve leur mutinerie car, mal préparée, elle est vouée à l'échec. Rosi part de l'amitié complice qui lie les deux hommes dans le livre (Lussu ferme les yeux sur les insolences et les incartades de son camarade), et imagine chez Sassu une admiration fascinée²¹ qui croît au fil du film, parallèlement à l'émergence d'une crise de conscience à l'issue de laquelle il devient en quelque sorte l'héritier des idées révolutionnaires d'Ottolenghi.

Pour réaliser cette transformation de Lussu en Sassu, Rosi met en œuvre un processus de "contamination" d'un personnage à l'autre ; il attribue par exemple à Sassu certaines actions ou certains propos d'Ottolenghi, comme lorsqu'il dénonce l'état scandaleux de l'équipement qui vient d'être livré à la troupe : "Avete visto le scarpe distribuite l'altro giorno ai soldati ? Cartone ! Gli speculatori fanno i soldi sulla nostra pelle... e il Governo li protegge". C'est Sassu qui, se substituant dans le film à son camarade (que Rosi vient de faire mourir), invite Leone à regarder par la meurtrière n° 14, alors que, dans le livre, la critique la plus poussée que Lussu ose formuler publiquement se limite à la reconnaissance d'une responsabilité collective dans l'échec de la conduite de la guerre (l'action se déroule quelques mois avant la débâcle de Caporetto) : "Noi siamo entrati in guerra con i capi politici e militari impreparati"²². L'abîme qui sépare cet embryon de critique de la tentative d'homicide témoigne du travail de réécriture du texte effectué par Rosi.

Inversement, c'est Ottolenghi, et non plus Lussu, qui, après avoir contenu ses propres soldats pendant la mutinerie, refuse qu'on les utilise pour tirer sur leurs camarades qui se sont insurgés. Puis, pour compenser

18 Le rôle d'Ottolenghi est tenu par Gian Maria Volonté qui, après cette première collaboration, jouera dans d'autres films de Rosi : *Il caso Mattei* (1972), *Lucky Luciano* (1973), *Cristo si è fermato a Eboli* (1979).

19 LUSSU, *op. cit.*, p. 180.

20 Répliques du film.

21 Une didascalie du scénario reflète l'ambiguïté des sentiments de Sassu à l'égard de son camarade ; il s'agit de la scène qui précède la mort d'Ottolenghi : "Sassu vedendolo avanzare così allo scoperto lo guarda con ammirazione e spavento" (cf. COSULICH, *op. cit.*, p. 107).

22 LUSSU, *op. cit.*, p. 182.

peut-être cette inversion des rôles, Sassu se voit imputées, dans un autre contexte de rébellion, les actions d'un autre officier : le capitaine Fiorelli du livre ; chargé de commander un peloton d'exécution, il s'oppose à la décimation expéditive décidée par le commandant Malchiodi qui a pris un mouvement de panique des soldats pour une mutinerie. Ce refus, par lequel Sassu se désolidarise ouvertement et concrètement des officiers prêts à user de tous les moyens pour faire régner l'ordre, prouve et clôt le parcours idéologique et politique effectué par le personnage cinématographique ; l'évolution voulue par Rosi rapproche toujours davantage Sassu de son camarade Ottolenghi, qu'il finit par rejoindre dans la mort.

Le destin que Rosi réserve aux deux hommes est en effet profondément différent de celui qui est tracé dans le livre. Ottolenghi, blessé au combat dans le récit de Lussu, est carrément abattu dans le film par une mitrailleuse - est-elle italienne ou autrichienne? Il est difficile de le savoir dans le feu des combats -, tandis qu'il exhorte ses soldats à retourner leurs armes contre le général Leone, celui qu'il désigne comme le véritable ennemi, l'ennemi de classe : "Eccolo là il nemico ! È alle spalle ! Soldati ! Alzatevi ! E spariamo là !... Là !..." De son côté, tenu pour responsable de la mort du commandant Malchiodi, Sassu est condamné à mort par un conseil de guerre.

Alors que le livre s'achève sur le constat laconique mais lourd de sens du narrateur-écrivain : "La guerra ricominciava" - ce qui est une sorte de non-fin -, le film se termine par un point d'orgue dramatique : l'exécution de Sassu, dans une immense carrière à ciel ouvert. Une rapide analyse filmique de cette extraordinaire séquence s'impose pour montrer par quels procédés techniques Rosi parvient à faire passer son message idéologique. Le décor monumental de la carrière dont les parois barrent l'horizon - on ne voit quasiment pas le ciel - traduit l'extrême solitude du condamné, exclu et écrasé par un système qui broie ceux qui s'opposent à lui. Dans ce décor inhumain dominant les gris et les bruns, sur lesquels tranchent le blanc de la chemise du condamné, le noir de son manteau et du morceau de tissu fixé à la hauteur de son cœur. La dernière scène est filmée au ras du sol, derrière les jambes de Sassu : ce point de vue extrêmement original - le cinéma nous a habitués, dans les scènes de ce genre, à subir la vue du condamné dont le supplice est filmé de face - permet une dramatisation de l'action qui n'est plus liée à l'individu exécuté, mais à l'exécution en soi. Dans le dernier plan de cette séquence, la caméra s'éloigne en un zoom arrière du corps de Sassu, pour cadrer

ensuite, en un panoramique ascendant, la muraille de pierre qui finit par occuper tout l'écran.

Uomini contro : un film de Francesco Rosi

Ce mur infranchissable qui envahit le champ visuel en guise de dernière image a valu au metteur en scène les reproches de certains critiques, qui ont désapprouvé cette fin privée de toute espérance ; Rosi leur a répondu sans ambages que "dietro quel muro ci sono vent'anni di fascismo"²³.

À la fin des années Trente, Lussu s'interdisait de vouloir offrir, à travers son récit, une relecture de la guerre à la lumière des événements qui l'ont suivie : "Io non ho raccontato che quello che ho visto e mi ha maggiormente colpito. [...] Io mi sono spogliato anche della mia esperienza successiva e ho rievocato la guerra così come noi l'abbiamo realmente vissuta, con le idee e i sentimenti d'allora"²⁴. Dans son livre, qui est un témoignage tardif par rapport à la date de publication de la plupart des textes autobiographiques sur la Grande Guerre²⁵, Lussu se proposait donc ouvertement de mettre entre parenthèses l'après-guerre et le fascisme. Le pari est globalement tenu car on ne trouve pas dans son texte de jugement *a posteriori* sur la guerre ni sur son propre engagement ; un seul indice le trahit malgré tout : dans le chapitre XXV du livre, où est scrupuleusement retranscrite, sous forme de dialogue, une discussion sur la guerre opposant plusieurs officiers, Lussu ne se désigne pas par son nom, comme il le fait pour Ottolenghi, mais par l'expression plus anonyme : "Commandant de la 10^e compagnie", qui le place sur le même plan que les autres lieutenants qui font front à Ottolenghi. Par ce procédé de distanciation, Lussu laisse entendre également que ses positions sur ce conflit ont pu évoluer en vingt ans ; mais l'écrivain de 1937 ne va pas jusqu'à renier l'engagement du jeune lieutenant de 1915.

²³ COSULICH, *op. cit.*, p. 58.

²⁴ *Op. cit.*, p. 9. C'est le même souci d'authenticité que Lussu exprime dans la préface de *Marcia su Roma e dintorni* : "Nello scrivere queste pagine, io ho voluto fissare gli avvenimenti politici del mio paese, così come personalmente li ho vissuti in questi ultimi anni. Con ciò non pretendo di scrivere la storia del fascismo : io narro solo alcuni episodi legati alla mia vita. [...] Noi possiamo offrire la nostra testimonianza e le nostre impressioni : agli altri, il giudizio".

²⁵ Rappelons le titre de quelques témoignages de l'immédiat après-guerre : SOFFICI, *Kobilek : giornale di battaglia* (1918) et *La ritirata del Friuli* (1919) ; JAHIER, *Con me e con gli Alpini* (1919) ; MONELLI, *Le scarpe al sole* (1921). Une décennie plus tard paraissent les textes de COMISSO, *Giorni di guerra* (1930), de STUPARICH, *Guerra del '15* (1931), et enfin celui de LUSSU.

La façon dont Rosi traite cette discussion du chapitre XXV est révélatrice de la différence de point de vue des deux intellectuels. La discussion se limite, dans le film, à quelques répliques échangées entre Sassu et Ottolenghi. Ce dernier tire une conclusion rapide et sans appel de la mutinerie ratée : “Queste cose si fanno bene... o non si fanno” ; Sassu oppose à l’argument de la révolution sociale la voix de la raison et du civisme : “Dimentichi che siamo in guerra e dobbiamo vincerla. L’unità nazionale è un fatto troppo importante per rischiare di comprometterlo”. C’est Ottolenghi qui a le dernier mot dans ce bref dialogue, en déclarant avec violence qu’il faut tirer dès maintenant sur tous les commandements, et remonter jusqu’à Rome car “è là il quartiere generale nemico”. En réduisant à une peau de chagrin les nombreux arguments qu’exposaient Lussu et les autres officiers dans le chapitre du livre, Rosi privilégie le point de vue du révolutionnaire partisan du défaitisme, dont il se sent proche, et prépare en même temps l’évolution de Sassu dont les convictions, au contact des réalités quotidiennes du conflit, vont peu à peu vaciller.

Le procédé de rétrodiction, que Lussu s’interdit, mais auquel Rosi avoue s’être volontairement livré dans son film, éclaire les choix faits par le metteur en scène. Parce qu’il sait que la crise politique et sociale de l’après-guerre, qui s’est nourrie des déceptions face à la “victoire mutilée” et de la frustration de dizaines de milliers d’anciens combattants qui ont le sentiment de ne pas retrouver leur place dans la société, a fait le lit du fascisme, Rosi entreprend de représenter le conflit du début du siècle sous un jour entièrement pessimiste. Les nombreuses modifications apportées au récit de Lussu témoignent de cette orientation. Les manques et les ajouts l’illustrent de façon plus évidente encore. Rosi fait ainsi disparaître des épisodes entiers du récit de l’écrivain, comme la visite au lieutenant de carrière Avellini, hospitalisé à la suite d’une grave blessure ; dans un chapitre du livre, où est décrit l’aspect physique du moribond, Lussu lit une dernière fois à son ami les lettres de la femme aimée ; c’est un passage où l’auteur sollicite l’émotion de ses lecteurs, chose rare chez cet écrivain car, comme le souligne E. Genevois, “dans la matière éminemment tragique de l’Altipiano, [Lussu] préfère le détour de l’ironie à la participation émotive”²⁶. Rosi en est conscient, qui ne garde de cette scène que le décor de l’hôpital où il transfère le discours du maire d’Aiello ; le cinéaste efface du même coup l’histoire d’amour entre Avellini et cette jeune fille, dont Lussu était lui aussi secrètement épris.

26 “Un anno sull’Altipiano d’Emilio Lussu : une guerre intérieure”, in *Du réalisme à l’irréalité*, Abbeville, 1982, p. 96.

Comme le montre le texte du scénario, Rosi avait même pensé à remplacer cette idylle par une aventure sensuelle entre Sassu et une infirmière de la Croix-Rouge²⁷, puis il abandonna cette idée, privilégiant la représentation d'un monde, celui de la guerre, où aucun amour n'a sa place, ni sentimental, ni sexuel. On ne voit pas non plus dans le film Lussu revenir dans sa famille, à l'arrière, lors d'une permission, bien que la scène, elle aussi nécessairement empreinte d'une grande émotion, eût été prévue dans le scénario.

Ces disparitions sont le signe, de la part du cinéaste, de la volonté d'une immersion totale dans la guerre, sans possibilité d'éclaircie. Les décors extérieurs sont d'ailleurs réduits aux tranchées, aux bois, au *no man's land* terrifiant, qui sont filmés dans la nuit ou à l'aube, sous la neige et sous la pluie ; l'arrière n'est présent dans le film que sous les formes "négatives" de l'hôpital militaire et du conseil de guerre. C'est aussi pourquoi l'humour qui teinte certains passages du livre²⁸ est totalement absent du film de Rosi, qui commence par une tentative de désertion et s'achève par un peloton d'exécution.

Si Rosi retranche, on voit aussi qu'il ajoute certaines situations inexistantes dans le livre de Lussu, mais qui sont nécessaires au cinéaste pour formuler sa dénonciation politique de la guerre. Il déclare lui-même qu'il est allé "au delà du livre de Lussu, car lui a écrit sur une guerre voulue et acceptée" ; de son point de vue, Rosi a pensé "qu'il était nécessaire de mener chaque personnage à un terme" qu'il estimait être le plus logique²⁹. Le réalisateur et ses coscénaristes puisent les épisodes inédits dans la consultation de documents photographiques ou écrits de l'époque, tels les comptes-rendus des séances des tribunaux militaires, les circulaires du Commandement Suprême ou encore les mémoires du Généralissime Luigi Cadorna. Ces documents fournissent la matière de plusieurs scènes capitales du film : celle des soldats punis, attachés à des poteaux et exposés aux tirs ennemis ; celle du conseil de guerre où les médecins militaires examinent rapidement les soldats soupçonnés de s'être automutilés pour échapper à l'enfer des combats, et les condamnent sans appel. L'épisode de la décimation des mutins est

27 Cet épisode aurait alors ressemblé aux plus médiocres passages de *l'Adieu aux armes* d'Hemingway.

28 On perçoit l'humour de Lussu dans le chapitre XXVI, où l'écrivain fait le récit amusé d'une trouvaille d'Ottolenghi pour améliorer l'ordinaire de ses hommes : celui-ci a organisé l'attaque à ski d'une réserve de nourriture et toute la compagnie se régale le soir même des fruits de cette expédition.

29 Cité par M. CIMENT, in "Entretien avec Francesco Rosi", *Positif*, n° 121, p. 30.

également une invention du metteur en scène, car, dans le livre, seuls quelques officiers, tenus pour responsables, sont condamnés à une peine de réclusion. Rosi consacre une longue et éprouvante séquence à ce passage : l'un des condamnés, après avoir réussi à échapper à ses gardiens, est blessé par eux, rattrapé, ramené vers le peloton d'exécution, et abattu avec les autres. C'est une des rares scènes du film qui soit accompagnée d'un véritable fond sonore³⁰ : un chœur féminin se mêle ici aux cris du malheureux, conférant à la scène une charge émotive assez exceptionnelle chez ce cinéaste qui privilégie d'ordinaire la participation intellectuelle de son public³¹.

Une des dernières scènes du film est essentielle pour comprendre pleinement les desseins du réalisateur. Il s'agit du passage où le général Leone contemple avec émotion des photos de sa famille. On a déjà dit que le metteur en scène avait gommé la folie du personnage décrit par Lussu, afin d'en faire une sorte d'archétype du militaire de carrière que Rosi définit de la sorte : "Le général est bourreau et victime en même temps parce qu'il appartient à un système. Il défend ce système"³². Mais, inversement, le réalisateur cherche aussi à le rendre plus humain ; c'est là qu'intervient la trouvaille des photos de famille. De cette façon, c'est la guerre qui est mise en accusation, et non le comportement individuel de certains officiers. Ou, plus précisément, la critique du metteur en scène ne porte pas sur un individu - car l'individu en soi n'intéresse pas Rosi, qui écrit même : "je me fous de la psychologie des personnages"³³ -, mais sur toute l'organisation de la société, dont la guerre est un rouage essentiel, destiné, à ses yeux, à sauvegarder le pouvoir établi et les privilèges de la classe bourgeoise.

*
* *

Rarement un conflit aura suscité au fil des décennies autant d'interprétations que celui qui déchira l'Europe au début du siècle.

30 L'accompagnement musical se limite, dans le film, à quelques mesures mélancoliques d'accordéon qui ponctuent en sourdine certains passages.

31 À cet effet le metteur en scène exploite dans ses films divers procédés de distanciation : la quasi absence physique du héros dans *Salvatore Giuliano*, ses apparitions épisodiques dans *Lucky Luciano*, ou encore le dédoublement du protagoniste en deux personnages - Ottolenghi et Sassu - dans *Uomini contro*. Comme le fait justement remarquer J.A. Gili : "le contexte dans lequel se déroule le film est toujours plus important que l'individu autour duquel s'organise le récit" (*op. cit.*, p. 127).

32 "Entretien avec Francesco Rosi", in *Positif*, n° 121, p. 34.

33 Cité in *Positif*, n° 121.

Rappelons les deux interprétations les plus opposées : guerre nationale pour les historiens de tendance fasciste ou nationaliste, qui célébrèrent les actes de courage et d'abnégation, les sacrifices endurés par des soldats conscients de la nécessité d'un immense effort collectif au service de la nation en danger. Guerre de classe pour les historiens dans la mouvance marxiste, qui dénoncèrent l'exploitation des masses paysannes, l'arrogance et l'autoritarisme obtus des officiers, les décimations, les massacres inutiles de centaines de milliers d'innocents, ce qui les conduisit inversement à exalter les mutineries.

Le livre de Lussu et le film de Rosi relèvent de cette seconde interprétation, bien que les deux œuvres véhiculent un discours idéologique légèrement différent. Dans *Un anno sull'Altipiano*, Lussu décrit une guerre qu'il juge mal conduite et incroyablement meurtrière. Toutefois, il ne remet pas en question, vingt ans après la fin des hostilités, les raisons pour lesquelles elle a été déclarée et qui l'ont poussé à militer en faveur de l'intervention de l'Italie, pas plus qu'il ne les défend ardemment. Comme le fait remarquer l'historien Mario Isnenghi, Lussu met entre parenthèses, dans son récit, le mobile politique de sa participation à ce conflit³⁴. C'est dans cette part de non-dit que se situe l'ambiguïté du texte de l'écrivain sarde, partagé entre, d'une part, son attachement aux valeurs qui l'avaient amené à l'interventionnisme, et d'autre part, la dénonciation de la façon de faire cette guerre dont il sait, vingt ans après, qu'elle a accouché du fascisme.

Chez Rosi, nulle ambiguïté : il est clair pour lui que cette guerre, comme toutes celles qui l'ont précédée, est illégitime³⁵. En accord avec l'interprétation marxiste de ce conflit³⁶, Rosi le définit comme une guerre capitaliste et impérialiste, menée par les classes dirigeantes au détriment de millions d'hommes, ces "morts de faim" obligés de se battre contre d'autres "morts de faim". Un seul combat mérite d'être mené, comme il l'explique lui-même : "[...] esiste una guerra che io giustifico. Una sola ma esiste : è la guerra che l'uomo fa per modificare se stesso e le strutture in cui vive"³⁷. À ses yeux, l'ancien combattant qui, tel Lussu, se livre à la commémoration à travers l'écriture est toujours un peu suspect de militarisme. Il est, de toute façon, jugé coupable d'avoir accepté cette

34 M. ISNENGHI, *Il mito della Grande Guerra*, Bologna, il Mulino, 1989, p. 208.

35 Un scénariste du film a du reste défini ainsi l'esprit de *Uomini contro* : "Le film est une dénonciation de toutes les guerres possibles, même les guerres justes" (in GILI, *op. cit.*, p. 190).

36 Rosi dit de lui-même : "mi ritengo marxista e credo nella trasformazione, nell'emancipazione dell'uomo" (in COSULICH, *op. cit.*, p. 57).

37 In COSULICH, *op. cit.*, p. 60.

guerre³⁸ au lieu de mener, à l'image des bolcheviks, la seule guerre légitime : la guerre sociale réclamée par le socialiste révolutionnaire Ottolenghi, dont les thèses suscitent la sympathie de Rosi.

Le metteur en scène privilégie donc, dans la transposition cinématographique du témoignage de Lussu, ce qui alimente sa propre analyse du premier conflit mondial. Il associe de façon patente dans son discours pacifisme et antimilitarisme ; l'avant-dernière séquence du film est révélatrice de cette interférence. Il s'agit de la discussion entre le général Leone et Sassu, que l'écrivain avait placée au tout début du livre. Les questions de Leone et les réponses de Sassu sont fidèles au dialogue rapporté par Lussu : le général, inquisiteur comme à son habitude, interroge l'officier sur le fait qu'il n'a jamais été blessé, sur son courage et son opinion sur la guerre. Seule la dernière réponse de Sassu, à la question de Leone sur le type de paix qu'il désire, diffère de celle que fournit Lussu : Rosi remplace la "pace vittoriosa" pour laquelle s'est engagé et se bat Lussu, par la "vera pace" espérée par Sassu. Pour cet antimilitariste qu'est Rosi, la paix ne peut pas et ne doit pas être victorieuse, car c'est la paix d'une mauvaise guerre, d'une guerre qui se trompe d'ennemi.

Le pacifisme vers lequel ont évolué nombre d'anciens combattants dans les années Trente, et auquel Lussu ne peut rester insensible, est en effet détourné dans le film de Rosi, au profit d'un antimilitarisme virulent, assez répandu dans le cinéma des années Cinquante et Soixante, et qui prend volontiers pour cible le conflit du début du siècle, comme l'attestent les films de Kubrick *Les sentiers de la gloire* (1957) et de Losey *Pour l'exemple* (1964). En effet, alors que le cinéma d'après 1945, quand il traite de la Seconde Guerre mondiale, n'a pas de mal à trouver des héros positifs, engagés dans la Résistance, auréolés de cette justification politique et morale indiscutable qu'est la lutte contre le fascisme, ce même cinéma confronté à la représentation de la Grande Guerre ne trouve de héros que parmi les mutins ou les martyrs. Le sort des simples soldats passés par les armes, "pour l'exemple" justement, à la fin des films de Kubrick et de Losey en est une illustration flagrante. Mais Rosi va plus loin encore : l'officier-héros de *Uomini contro* (ici Ottolenghi

38 Ce sentiment, expliqué notamment par F. FURET dans son récent ouvrage *Le passé d'une illusion*, est sans doute plus fort encore dans une Italie qui a connu l'émergence du fascisme au lendemain d'une "victoire mutilée". Si le régime fasciste est en partie fils de la guerre, ceux qui l'ont souhaitée demeurent à jamais suspects de l'avoir favorisé ; qu'importe que d'anciens combattants, comme Lussu, aient ensuite chèrement payé leur engagement pour la défense des valeurs démocratiques durant le *Ventennio*.

dédoublé en Sassu) n'est pas seulement le témoin écœuré d'une guerre absurde et des abus de l'institution militaire, comme l'est le colonel interprété par Kirk Douglas dans *Les sentiers de la gloire* ; dans le film de Rosi, l'officier finit par partager le destin des soldats de la troupe condamnés par la hiérarchie, en devenant lui aussi une victime injustement sacrifiée. La mort de Sassu voulue par Rosi s'explique pleinement à présent. Pour pouvoir donner à Sassu le statut de héros positif, il faut que celui-ci se rallie peu à peu aux thèses du défaitisme révolutionnaire de son camarade, quitte à trahir les idéaux de l'écrivain-soldat Lussu. Par sa révolte, qui va lui coûter la vie, Sassu expie la faute originelle : avoir voulu cette guerre, en trahissant l'idéal pacifiste des socialistes³⁹ ; parce qu'il s'est engagé dans une guerre capitaliste, Sassu porte, aux yeux de Rosi, une part de responsabilité dans le massacre des peuples qu'elle a engendré. Seule sa mort, qui fait de lui une sorte de martyr, peut le racheter. Par sa mort il rejoint Ottolenghi et les simples soldats que Rosi représente, dans son film, dressés contre la guerre et l'institution militaire : tous ces "hommes contre" que le metteur en scène choisit comme titre pour son œuvre.

Sergio Romano écrit fort justement que : "Il n'existe pas encore à ce jour une histoire des Italiens en guerre réunissant dans un même contexte l'enthousiasme des volontaires, la patience de l'infanterie paysanne, le courage et la lâcheté, les manifestations de fatigue (elles furent nombreuses dans toutes les armées, surtout après 1916) et celles consciemment révolutionnaires [...], l'admirable résistance du front intérieur après Caporetto, l'écroulement moral des troupes en octobre 1917 et l'esprit de Vittorio Veneto un an après"⁴⁰. On comprend qu'*a fortiori* il n'existe pas de texte ni de film capable d'embrasser la multiplicité des aspects de ce conflit. Le livre de Lussu et le film de Rosi doivent donc être accueillis par le lecteur et le spectateur comme *des* interprétations possibles, qu'il convient toujours de resituer dans leurs contextes historiques de production et au sein du vaste puzzle des interprétations de la Grande Guerre.

Anne BOULÉ

39 Rappelons que le parti socialiste italien fut le seul, à l'Ouest, qui ait refusé d'adhérer à la guerre.

40 S. ROMANO, *Histoire de l'Italie du Risorgimento à nos jours*, Paris, Seuil, 1977, p. 164.