



HAL
open science

En suivant l'enquêteur Francesco Rosi

Nicolas Schmidt

► **To cite this version:**

| Nicolas Schmidt. En suivant l'enquêteur Francesco Rosi. 2004. halshs-01500911

HAL Id: halshs-01500911

<https://shs.hal.science/halshs-01500911>

Preprint submitted on 6 Apr 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

En suivant l'enquêteur Francesco Rosi

par Nicolas Schmidt

« Si l'indiscipline expose à une condamnation, l'obéissance peut conduire à la mort » (*Les Hommes contre*) ; « Mieux vaut un mafieu qu'un démocrate ou un communiste » (*Lucky Luciano*) ; « Politique + finance = corruption ; alliances + opportunisme ≠ démocratie » (*Main basse sur la ville*) ; « Nouveaux visages, nouvelles méthodes et nouveaux pouvoirs font perdurer un mal ancien » (*Oublier Palerme*) ; « Justice n'est pas faite » (*Cadavres exquis*) ; « Vivre après ; avec ; malgré... » (*La Trêve*) ; « Oublier le Sud » (*Le Christ s'est arrêté à Eboli*)... Ce sont là quelques directives, préceptes, normes, principes, lois mêmes, ou simples équations, à l'œuvre dans les films de Francesco Rosi, et qui visent à dévoiler les fondements des sujets traités. On observe en effet qu'un ensemble de règles de ce type tendent à orienter la vie des personnages, qui, dès lors, sont conduits à se situer par rapport à elles : ils ont à les connaître ou à les découvrir d'abord, pour ensuite les appliquer, les modifier, à se les approprier, ou y résister, tandis que le réalisateur lui-même entreprend une démarche spécifique, qui consiste à mener des investigations, rassembler toutes sortes de pièces. Dans différents entretiens, Francesco Rosi parle à ce sujet de « *films documentés* » (plus que de documentaires). Ses réalisations visent à démonter des mécanismes de fonctionnement usuels dans un pays libre, ce qui fait entrer en jeu l'exercice de responsabilités, aussi bien au sens de « répondre de ses actes » que de « remplir une charge, assurer une fonction » - suivant un mouvement dialectique constamment en vigueur dans les réalisations de Rosi, ce qui inclut aussi de tourner des films.

L'(in)observation des règles

Les récits des films du réalisateur italien énoncent toutes sortes de règles, imposées aux personnages ou tout autant librement acceptées par eux, y compris celles qui peuvent être préjudiciables à l'individu, en fonction de son éducation, de ses racines, de sa culture... Le cinéaste lui-même explicite cette intégration de normes, par exemple celles des soldats se soumettant à l'autorité militaire et admettant une condamnation à mort pour mutinerie (*Les Hommes contre*, traitant des refus d'obéissance des soldats durant la première guerre mondiale). « *Le personnage du lieutenant, d'origine bourgeoise, socialiste, veut faire la guerre : il pense qu'elle peut résoudre certains problèmes (...). Il voit que les paysans acceptent la guerre comme une fatalité naturelle, comme une catastrophe de la nature (...). [c'est ainsi que] certains personnages acceptent les règles, comme celle d'être fusillé* »¹.

Nombre de principes sont ainsi énoncés dans les films de Francesco Rosi, de façon implicite ou explicite, par les personnages eux-mêmes. C'est l'exemple du truand Lucky Luciano, de retour en Sicile après avoir été libéré d'une peine de prison qu'il purgeait aux États-Unis qui, face aux journalistes, s'insurge, comme pour prouver son bon droit : « *En Italie, c'est la persécution. Il n'existe même pas de règle, personne n'a l'idée de ce qu'est une caution (...). Les règles [de son procès] n'ont pas été respectées* ». Des pratiques autoritaires et criminelles, semblables à celles en usage durant une guerre (cf. supra, *Les Hommes contre*) se retrouvent transposées dans d'autres situations, érigées mêmes : le procureur, qui paraît invulnérable, face à un policier qui enquête sur une série d'assassinats de magistrats, affirme brutalement qu'il faut procéder par « *décimation : un soldat sur dix, comme en temps de guerre* » (*Cadavres exquis*). Ailleurs, dans le cadre feutré d'un bel appartement napolitain, on calcule, on prévoit, on anticipe, on persuade, sans se préoccuper des moyens : « (...) *en politique, l'indignation morale ne sert à rien. Le seul péché grave, vous savez ce que c'est ? C'est d'être battu* » dit le futur maire démocrate chrétien au chef centriste, hésitant (*Main basse sur la ville*). Ailleurs encore, dans l'environnement chaleureux d'un village du Sud, dans cette sorte de forum improvisé que constitue une salle café, un juge habitant à Rome (enfant du pays, venu, en même temps que ses deux frères, à l'enterrement de sa mère, après l'appel du père), réplique aux paysans discutant de l'attitude à tenir face aux terroristes (dénoncer, et s'exposer à des représailles ; ne pas dénoncer, et donc laisser s'installer un état de fait, non de droit) : « *La peur, c'est une exception. La règle, ce doit être la confiance. Sinon, comment pourrait-on vivre ?* » (*Trois frères*). Toujours à propos de la mafia – l'une des préoccupations majeures du cinéaste napolitain – c'est le réalisateur lui-même qui constate : « *Ils ont même changé toutes les règles anciennes de la vieille mafia. La vieille mafia, c'était l'époque du roman d'Edmonde [Edmonde Charles-Roux, auteur du roman *Oublier Palerme* que Rosi a adapté en 1990] : c'était tout autre chose. Quand j'ai tourné *Salvatore Giuliano* [1961], la mafia était encore agricole, mais elle commençait (...) à devenir de plus en plus une force politique* »². Enfin, dans un tout autre monde, où les règles sont d'abord conventions, on dit de l'amour qu'il est « *enfant de bohème. Il n'a jamais connu de loi* », ce qui n'est pas à oublier puisque Francesco Rosi a tourné en 1984 l'une des nombreuses versions de *Carmen*.

La force de démonstration de Francesco Rosi montre bien que chaque « milieu » a ainsi ses lois, qu'il s'agisse de la guerre, de la justice, de la famille, de politique... Et, à les méconnaître ou vouloir les ignorer, on se heurte à une condamnation, immédiate le plus souvent, définitive en général, et toujours sous une forme violente. C'est ainsi qu'un truand a

accepté une « prison dorée » (un appartement dans un palace) d'où il ne peut sortir sous peine d'exécution (*Oublier Palerme*). Un longue exploration d'un majestueux décor, soulignée d'un air de Caruso, accompagne la révélation de la situation du personnage : le caractère viscontien³ du plan ne fait que davantage souligner sa déchéance.

À propos des références du cinéaste – et l'on peut aborder, comme dialectique nous y invite, d'autres règles, dramatiques celles-là, concernant les procédés de narration et d'écriture – cette évocation de l'esthétique de Luchino Visconti se veut davantage un hommage qu'une influence, occasion d'énoncer également une ligne à suivre en matière d'apprentissage du métier de metteur en scène : « *je ne crois pas beaucoup à un rapport maître et élève dans le cinéma (...). Mais pour la littérature et le cinéma, je crois davantage à une acquisition d'expériences de travail qui se font, peu à peu, avec le contact et que l'on a avec la méthode de travail plutôt qu'avec le style, la vocation ou l'univers d'un autre (...). Le rapport disciple maître se fait dans un espace technique plus que moral, idéologique ou poétique. Le transfert est difficile, c'est souvent le contraire, un développement de personnalité autonome* »⁴.

C'est ainsi que se dessine une démarche qui fait accéder à un autre mode d'appréhension des films de Rosi.

Une mise en contexte

En effet, parmi les principes que se fixe le réalisateur, s'affirment des modes déterminés de travail : « (...) *le contexte dans lequel se déroule le film est toujours plus important que l'individu autour duquel s'organise le récit* » ; ou encore : « *L'obligation de regarder autour de soi. Une règle à laquelle je m'attache chaque fois que je travaille (...); cette obligation me rapproche de l'univers culturels des films de Rossellini, de certaines vérités et de l'agressivité des films de Rossellini* »⁵. Tout se passe comme si, pour Rosi, le récit dépendait d'abord du monde environnant. « *Je fais en sorte que le milieu que j'analyse et la vérité humaine que j'étudie me dictent une histoire* »⁶. D'où cette propension à balayer l'espace par exemple, celui d'une ville ou d'une campagne ; à placer des confrontations, des interrogatoires en particulier, dans des sortes de lieux souterrains, semblant écraser les personnages (*Lucky Luciano, Cadavres exquis*).

Si le contexte de départ est essentiel pour l'élaboration d'un film, le réalisateur vise à le faire passer de manière spécifique : il insiste fréquemment sur le caractère physique des choses, des lieux. Le réalisateur l'énonce en effet à maintes reprises : « (...) *Et ce qui me sautait aux yeux, c'était le changement physique de la ville (...)* » [*Main basse sur la ville*] ;

« (...) je dois donner physiquement aux spectateurs la sensation de ces différences, de ces dimensions, non seulement physiques, mais culturelles et humaines » : déclarations tenues à propos du *Christ s'est arrêté à Eboli*, par rapport à *Salvatore Giuliano*, et qui se prolongent par : « *Ce film, c'est un voyage physique d'abord, dans des terres de plus en plus sauvages* » ; « *Il [Rocco, le fils devenu éducateur] a besoin de contact avec la nature, mais aussi avec ses propres racines, de vivre son amour physiquement avec son chêne* » [*Trois frères*]⁷. Le réalisateur exprime un même sentiment à propos d'*Oublier Palerme* : « *tout devenait physiquement une menace* »⁸, ou encore évoque « *l'horreur physique d'une guerre* » à propos des *Hommes contre*⁹. Cette caractéristique de l'esthétique des films de Rosi trouve d'ailleurs écho dans le mode de réception par le spectateur et, par la même, par le rapport du réalisateur au public : « *Au-delà de leur fonction narrative ou thématique, les choses nous parlent dans leur matérialité physique (...). Donc, au-delà des fonctions psychologiques ou dramatiques, la matérialité des êtres et des choses est toujours présente dans les films de Rosi : chaque image nous parle à travers une multitude d'éléments physiques qui vont du corps et de la voix des acteurs aux mouvements de la caméra, au cadrage, à la lumière, à la profondeur de champ* »¹⁰.

L'évocation du contexte conduit également à constater la prédominance de la masculinité dans les films de Francesco Rosi. Affaires, politique, armée, police, tauromachie, etc., autant de mondes qui, filmés, portent le nom des hommes qui les régissent : Mattei, Giuliano, Luciano. On peut même ajouter, bien qu'il soit seulement, évoqué : le Christ... Par ailleurs, *Carmen* constitue certes une notable exception, mais la fougueuse cigarière se voit partagée entre un militaire et un toréador : on en revient aux démonstrations de virilité. Autre film qui semble dénoter par rapport à ces univers, réalisation que la critique s'accorde en général à considérer comme à part dans l'œuvre de Rosi, *La Belle et le cavalier*. Mais, ici encore, on peut observer que le personnage du prince se plaît dans la compagnie des chevaux.

Les femmes ne sont pas pour autant ignorées, notamment dans un film comme *Trois frères*, où les fils retrouvent leur vieux père pour assister à l'enterrement de leur mère ; et le récit fait surgir les souvenirs de mariage du vieil homme ; ou encore, chaque personnage évoque la femme, absente, manquante, partie, rêvée..., tandis que la petite fille de l'un de ces trois frères devient un personnage central, notamment dans les extrêmes que représentent son jeune âge face au vieillard. Mais les histoires sont celles qui mettent en scène des hommes, ce sont eux agissent, décident, s'engagent... Leur responsabilité, dans leur famille ou leur travail les plonge même dans des souvenirs, des rêveries, des cauchemars... Ainsi, ce sont donc des

figures masculines qui s'imposent, ce qui est à mettre en relation avec le Sud, région dont Francesco Rosi est issu.

Si l'on a évoqué une construction dramatique fondée sur la dialectique, on peut dresser un constat similaire à propos du travail d'écriture. En témoignent les modes de collaboration avec le réalisateur. C'est l'exemple de Tonino Guerra, scénariste ou coscénariste d'une dizaine de films de Francesco Rosi : « *Avec Francesco Rosi, je sais que je dois freiner sa volonté excessive d'être réaliste, d'être documenté, je suggère toujours des choses qui tiennent par miracle. Ou bien, il m'a traîné derrière lui – comme à travers L'Affaire Mattéi, ce film basé sur une histoire contemporaine très forte – et j'étais une espèce de Sancho Pancha et lui Don Quichotte, ou bien il est vrai aussi que je l'ai tiré vers Trois frères, vers des récits pleins d'un certain type de poésie (...)* »¹¹.

Ironie tragique

Dans ces tensions de ce type, dans ces paradoxes, ces divergences, se tient aussi une entrée dans les films de Francesco Rosi : le mélange de tragédie et d'ironie, qui permet de réaliser toutes sortes de compromis entre la gravité et dérision, le grotesque et l'outrancier, tandis que partout dans l'œuvre du réalisateur s'affirme et s'affiche, une violence, physique, morale, devenant la norme, étatique, familiale, culturelle...

D'abord, la mort constitue l'un des ressorts dramatiques les plus présents dans les films de Rosi, et son récit porte en lui-même une dimension à la fois terrifiante et ordinaire. C'est par la mort des personnages que débutent *L'Affaire Mattei* ou *Salvatore Giuliano*. Bien souvent, on se trouve en effet face à cette « *mort annoncée* », titre du roman de Gabriel Garcia Marquez repris par le cinéaste (expression qui, depuis, a fait florès) et qui pourrait être utilisée pour bien d'autres films de Rosi. Exemple dans *Oublier Palerme*, où un candidat à la mairie qui veut se dresser contre la mafia en sera victime, tout semble jouer dès le départ comme on peut le voir par des signes annonciateurs, repérables si l'on est familier de la culture du Sud : « *La force du film, peut-être d'une façon plus évidente que dans le livre, c'est le fatum antique. À la minute où on le [le candidat] voit arriver à Palerme, pour des raisons mystérieuses qu'on ne s'explique pas, on sait que l'homme est mort* »¹². Et c'est par un jeune vendeur de jasmin, qui parcourt le film, croise le personnage à des moments cruciaux – image de la destinée en quelque sorte –, que son sort semble scellé : « (...) *le jasmin devient un étrange message de mort, lui qui d'habitude pare l'amour...* »¹³.

Il en va de même dans bien d'autres circonstances, toujours dramatiques, comme l'annonce d'un décès – celui de la mère – qui réunit les enfants autour du père (*Trois frères*).

Quant aux momies que visite régulièrement le procureur, si elles évoquent une certaine idée d'éternité, elles sont également signes de fin ; et celle du magistrat est toute proche, précédant d'autres, elles aussi programmées, que le policier anticipe et cherche vainement à éviter, tout autant que la sienne, dans un musée, sous le regard de statues antiques (*Cadavres exquis*, le titre lui-même, aux résonances surréalistes, s'inscrit dans une veine de tragique ironie ; et tiré d'un roman de Leonardo Scascia, intitulé... *Le Contexte* !).

Il faut évidemment compter avec la mort par la guerre, où, ironie du sort, les soldats se font tuer par leur propre camp (*Les Hommes contre*). L'ennemi semble davantage intérieur qu'extérieur, cet état de fait se trouve affirmé lorsque l'ennemi, invisible autrement qu'en silhouettes ou en ombres peu discernables, cet ennemi donc, étranger bien sûr (Italiens contre Autrichiens) va même jusqu'à se lever pour dire aux soldats de ne pas charger, de retourner chez eux : sa puissance de feu rend les collines imprenables et il est prêt les épargner, contrairement au général qui n'entend que remporter la victoire. Bien loin des tranchées et d'une autorité criminelle, c'est un rituel de mise à mort, inséparable du genre : le coup de grâce du toréador au taureau semble déclencher le mouvement musical, tandis que l'animal s'effondre au ralenti (*Carmen*). Ces séquences d'ouverture du film-opéra ne sont pas sans évoquer d'autres scènes, celles des « *massacres des vêpres siciliennes* »¹⁴ : le montage met en parallèle une série d'exécutions de truands – meurtres commandés par Lucky Luciano et se déroulant dans des atmosphères de clair obscur, de demie obscurité – et la gaieté des truands faisant bonne chère, chantant, s'amusant, et célébrant ainsi leur prise de pouvoir.

Interviennent aussi les origines napolitaines du cinéaste, la tragi-comédie propre à la péninsule semblant trouver son expression la plus originale à Naples, « *matrice de tous les genres, du mélodrame à la farce, de l'épopée solaire à la farce nocturne* »¹⁵. Un héritage des plus directs réside par exemple dans le ton de *Main basse sur la ville*, dont les personnages « *devaient être comme dans la "commedia dell'arte", Polichinelle, Arlequin, Pantalon, chacun son rôle* »¹⁶. Le réalisateur les voit « *reconnaissables comme des personnages d'un théâtre populaire, comme des marionnettes, parce qu'ils sont présentés dans leur fonction officielle qui importe seul. Il y a l'affairiste, il y a l'homme public...* »¹⁷. Si les marionnettes se présentent comme un bien innocent divertissement, et sont là pour faire, rire, celles mises ici en scène s'avèrent bien vivantes et prêtes à tout.

De plus, le principal responsable de cette urbanisation déstructurante que vient stigmatiser le film, se présente comme « *un homme simple* », tandis qu'ailleurs, un truand a l'air d'un gentleman, homme calme au mode de vie tranquille, et d'autres mafieux terrorisant, font en même temps figure de bon enfant (*Lucky Luciano*) : il en faudrait peu pour qu'on les

prenne presque, les uns et les autres, pour ce qu'ils paraissent, pour ce qu'ils disent être, ce que souligne notamment l'interprétation des comédiens.

D'autres circonstances dramatiques enfin s'exposent à la dérision ou prêtent carrément à rire : la liberté retrouvée passe d'abord par l'errance du retour et conduit à un longue réinsertion dans la vie, sans compter ce qu'il faut faire pour parer au plus pressé. C'est ainsi que le déporté imite la poule pour demander à manger à des paysans ; mais, au cours du périple, plus tard, c'est lui-même qui donnera du pain à des soldats allemands, désormais prisonniers, qui ont faim, et l'un s'agenouillera devant lui en signe de pardon (*La Trêve*).

Des dissonances de ce type s'expriment aussi par différents procédés, comme le contraste entre le malaise constant des personnages et l'univers psychédélique propre aux années 1970 (lors du rêve du fils éducateur), où, dans un monde de rats, on brûle de l'argent, les armes foisonnent ; mais cet univers qui fait aujourd'hui bien vieillot, tout comme d'ailleurs la peinture de la société italienne de l'époque (*Trois frères*). « *C'est la faute à Voltaire* » lance le policier au magistrat qui estime que l'erreur judiciaire n'existe pas et que tout le mal vient en particulier des idées du philosophe des Lumières (*Cadavres exquis*). Réplique moins ironique, de la part d'un personnage on ne peut plus économe de ses mots et de ses actes, que l'expression d'une incrédulité devant de tels propos. La distance que prennent les personnages des films de Rosi face aux situations repose le plus souvent par un cheminement et une évolution, comme par exemple dans *Le Christ s'est arrêté à Eboli* : « *Le film de Rosi a choisi la voie de l'émotion. Son personnage principal, Carlo Levi [l'auteur du roman porté à l'écran] passe de l'ironie à la participation en suivant un itinéraire imperceptible. Ses ex-émigrés chantent en chœur la nostalgie de leurs nostalgies américaines. Ses communistes persécutés ne bombent pas leur poitrine et ne dorment pas avec leur drapeau rouge sous leur oreiller : ils échangent de petites solidarités, des services réciproques pleins de dignité, des plats de spaghetti* »¹⁸. Le réalisateur lui-même que le cinéaste incite à effectuer par le spectateur un parcours semblable à celui de ses personnages, exemple toujours dans le même film, de cet intellectuel du Nord, exilé par les fascistes au fin fond du Sud : « (...) *j'avais besoin que le public s'identifie au personnage et donc besoin que Volonte [l'interprète principal] exprime, clairement mais si possible de façon allusive et donc intime et motivante, ces sentiments que le public pouvait mieux saisir dans ces situations : pas seulement l'isolement de l'homme du Nord étranger au Sud, mais progressivement, sa stupeur, certaines de ses réactions ironiques, certaines de ses émotions évidentes, sa tendresse, sa solidarité, et même parfois ses bouleversements dramatiques* »¹⁹.

Ce sont en effet, la plupart du temps, des itinéraires que met en scène Francesco Rosi, qui ne sont pas nécessairement aboutis, qui restent donc en suspens (les énigmes ou mystères qui entourent par exemple la disparition de telle ou telle personnalité ne sont pas élucidées), ce qui peut se voir comme des voies ouvertes, des routes à suivre, des traces à approfondir et explorer encore, des chemins dans lesquels s'engager, où s'exerce également la responsabilité de cinéaste.

¹ Déclarations de Francesco Rosi lors du Festival *Confrontations 35*, « Si le siècle m'était filmé », Perpignan, 9 – 17 avril 1999.

² « F. Rosi, E. Charles-Roux : une tragédie antique à l'époque des leaders et des dealers », in Jean-Noël Schifano, *Désir d'Italie* (Gallimard, coll. Folio, 1992), p. 379 ; soulignement de l'auteur.

³ On sait qu'au début de sa carrière, dans les années 1950, Francesco Rosi a notamment travaillé avec Luchino Visconti.

⁴ « Dialogue avec Francesco Rosi », in Jean A. Gili, *Francesco Rosi. Cinéma et pouvoir* (Éditions du Cerf, 1977) p. 150.

⁵ *Ibid.*, respectivement p. 127 et 153.

⁶ « Entretiens », in Michel Ciment, *Le Dossier Rosi* (Stock, Ramsay Poche Cinéma, 1987), p. 125, soulignement de l'auteur.

⁷ *Le Dossier Rosi*, *op. cit.* respectivement p. 130/131, 226, 228, 255.

⁸ *Désir d'Italie*, *op. cit.* p. 81 ; soulignement de l'auteur.

⁹ Francesco Rosi, *Confrontations*, *op. cit.*

¹⁰ Linda Coremans, « Francesco Rosi, un cinéaste de la modernité », *Revue belge du cinéma* (Co-édition Istituto Italiano di Cultura/A.P.E.C., n° 21, hiver 1987/1988), p. 19 et 24.

¹¹ Tonino Guerra, in Marie-Christine Questerbert, *Les Scénaristes italiens. 50 ans d'écriture cinématographique* (5 Continents, Hatier, coll. Bibliothèque du cinéma, 1988), p. 198. Si la référence aux fameux personnages de Cervantès est toujours très évocatrice, elle s'avère d'autant plus judicieuse que F. Rosi est familier de la culture espagnole, et que, d'autre part, comme le réalisateur le rappelle à l'occasion, Naples, d'où il est originaire, a été colonie espagnole pendant plusieurs siècles.

¹² « F. Rosi, E. Charles-Roux : une tragédie antique à l'époque des leaders et des dealers », *op. cit.* p. 374.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ *Francesco Rosi. Cinéma et pouvoir*, *op. cit.* p. 104.

¹⁵ Jean A. Gili, *Naples et le cinéma*, programme du Centre Georges Pompidou (1^{er} juin – 25 juillet 1994) p. 2.

¹⁶ Propos de Raffaele La Capria, co-scénariste de *Main basse sur la ville*, in *Francesco Rosi. Cinéma et pouvoir*, *op. cit.* p. 183.

¹⁷ Francesco Rosi, « Un débat d'idées, de mentalités, de moralités », *L'Avant-scène cinéma*, « Main basse sur la ville » (n° 169, mai 1976), p. 6.

¹⁸ Giuliano Zincone, « Rosi dans le reflux ? Article entretien avec Rosi », *Corriere della sera*, 19 février 1979.

¹⁹ Francesco Rosi, « Dans mon film, Carlo Levi, c'est moi », entretien avec Francesco Rosi par Gian Luigi Rondi, *Il Tempo*, 15 avril 1979.