

Des stigmates à la vertu : l'émergence de la *qualité italienne* dans la Lorraine industrielle

L'analyse du film considéré comme une archive susceptible de révéler l'imaginaire d'un groupe social à un moment donné représente une des nombreuses méthodes de l'histoire culturelle. Les chercheurs qui se sont engagés sur ce terrain ont toujours justifié la pertinence de leur approche en soulignant le caractère collectif de la fabrication des films et leur diffusion « de masse ». Le film peut ainsi nous apprendre beaucoup de choses sur « la société qui produit », il nous laisse cependant sur notre faim lorsqu'il s'agit de connaître « la société qui reçoit ». En effet, la façon dont les spectateurs s'approprient le film, en reconstruisent le sens ou en évaluent la qualité, est souvent négligée. Pourtant, comme le rappelait déjà Michel de Certeau au début des années 1970, « la consommation est une autre production ». En observant la manière dont les films italiens sont « consommés » dans les années cinquante en France, au sein d'un public ouvrier d'origine italienne, nous tenterons d'identifier cette « production » d'imaginaire italien et de montrer comment elle est utilisée à des fins de valorisation personnelle ou collective.

La programmation des films italiens dans la Lorraine industrielle : le cas de Longwy

La présence des films italiens sur le marché français au lendemain de la Seconde guerre mondiale est rendue possible par l'accroissement considérable de la production cinématographique italienne à partir du début des années cinquante. Après des années de vaches maigres liées à la guerre et à ses conséquences sur l'économie du pays (25 longs métrages produits en 1945, 62 en 1946, 67 en 1947 et 54 en 1948), l'Italie produit, en moyenne, près de 140 films par an entre 1950 et 1959 (201 films en 1954 et 167 en 1959)¹. Quels liens la fréquentation de ces films en France entretient-elle avec la présence des centaines de milliers d'Italiens qui y ont fait souche entre 1870 et 1940² ? La question nécessitant au préalable une reconstitution précise et systématique des programmes et du public de l'époque, on se contentera d'une observation locale : la ville sidérurgique de Longwy, dans le nord de la Lorraine, connue à la fois pour sa forte concentration ouvrière et une immigration italienne importante³.

Au même titre que les films français ou américains, et peut-être plus encore, l'analyse de la réception des films italiens pose des problèmes que l'intégration inconsciente des catégories héritées de la cinéphilie cultivée nous empêche de pointer avec précision. Les films italiens projetés à Longwy n'ont en effet rien de commun, dans leur majorité, avec ceux que la

¹ Cf Gian Piero Brunetta, *Storia del cinema italiano, Dal neorealismo al miracolo economico, 1945-1959*, Volume terzo, Roma, Editori Riuniti, 1993 (première édition 1982), p. 13.

² Pierre Milza, *Voyage en Ritalie*, Paris, Plon, 1993, p. 323.

³ Les données citées sont tirées de Fabrice Montebello, *Spectacle cinématographique et classe ouvrière : Longwy 1944-1960*, Thèse pour le doctorat d'histoire, Université de Lyon II, Lyon, 1997 (une réactualisation en cours permettra sa parution aux Editions Economica sous le titre *Histoire et sociologie d'une passion ouvrière : le cinéma*). La thèse a combiné analyse de presse, enquêtes orales, observation ethnographique et reconstitution quasi exhaustive de tous les programmes de longs métrages des salles de l'agglomération (environ 12000 pour une quinzaine d'établissements de projection et 31.274 habitants en 1946 dont 5.823 étrangers, soit 18,6% du total). Le bassin de Longwy-Villerupt compte lui, 52 402 habitants dont 10 897 étrangers (20,8% du total). Dans cet ensemble, Pascal Basse a évalué la taille de la communauté italienne (englobant aussi bien des Italiens que des Français d'origine italienne) à environ 15.000 personnes. Les ouvriers sollicités par les enquêtes orales étaient nés à la fin des années vingt ou au début des années trente (la majorité d'entre eux était née en France de parents italiens). Les données concernant les titres de films et le nombre d'entrées ont été identifiées à partir du service administratif du contrôle des recettes au Centre National de la Cinématographie (CNC) à Paris. Certaines lacunes ont interdit l'intégration des informations regardant le Cinéma Palace (la salle la plus importante et la plus prestigieuse de Longwy) pour les années 1946 et 1947.

mémoire sélective de l'histoire du cinéma a retenus. Certes, on retrouve les noms et certains titres de films très connus de Rossellini, Visconti, De Santis, De Sica et Zavattini et tout ce que l'on associe spontanément au néoréalisme, ce courant du cinéma italien essentiellement construit par la critique française de l'après-guerre. Mais la majorité de la programmation et des entrées à Longwy sont réalisées par les films de Carmine Gallone (48 programmations et plus de 45.000 entrées), Mario Soldati, Alessandro Blasetti, Ricardo Freda, Raffaello Matarazzo, Pietro Fransisci, et dans une moindre mesure, ceux de Carlo Ludo Bragaglia, Luigi Comencini, Alberto Lattuada, Mario Bonnard, Vittorio De Sica, Giacomo Gentilomo, Brignone, Coletti, Federico Fellini. Qui plus est, les films italiens ne connaissent pas le succès d'emblée. Ils sont même carrément absents des écrans longoviciens en 1945 et 1946 ; et jusqu'en 1951, ils ne totalisent jamais plus de 5% des entrées. Ce n'est qu'à partir de cette date que les moyennes locales tranchent considérablement avec les chiffres nationaux : les films italiens totalisent en effet 12% des entrées, en moyenne de 1952 à 1960, contre 5,9% pour l'ensemble de la France sur la même période. Il convient néanmoins d'apporter la précision suivante. De nombreux films sont en fait des coproductions franco-italiennes, majoritairement financées par l'Italie. La grande majorité de ces coproductions sont donc réalisées et interprétées principalement par des metteurs en scène et des acteurs italiens. Par conséquent, le caractère italien de ces films échappe rarement au spectateur de l'époque et c'est ce qui nous importe avant tout. Quand bien même on retirerait des "films italiens" les coproductions franco-italiennes, le pourcentage de fréquentation des premiers n'en atteindrait pas moins localement un chiffre supérieur à la moyenne nationale (8,4% contre 5,9%).

Il est difficile de ne pas voir dans cette forte présence des programmes italiens et de la fréquentation qu'elle induit, la volonté d'adaptation à un public local, et plus précisément encore, la prise en compte de la compétence des spectateurs "franco-italiens" dans la composition de ces programmes. On est en droit de penser que l'adhésion nationale « automatique » à l'égard des films français joue en partie également pour les films italiens : la reconnaissance des paysages, la familiarité avec les corps, les situations et les gestes, proposent autant de points d'ancrage dans le film et favorisent l'adhésion esthétique des spectateurs d'origine italienne. C'est aussi ce que pensent spontanément les exploitants de salle qui n'hésitent pas à s'adresser à une clientèle spécifiquement italienne. Les annonces de la presse locale (*L'Est Républicain*) témoignent de cette attention particulière : *Sept ans de malheur* est ainsi projeté aux Nouveautés Palace les 27, 28 et 29 juillet 1949 en version italienne et les samedi 30 et dimanche 31 juillet 1949, en version française ; même stratégie pour *Sciuscià*, "un drame de l'Italie d'aujourd'hui" au cinéma Eden, les 15 et 16 avril 1949 en "langue italienne" et le dimanche 17 avril en "langue française", et *Manège tragique*, "un grand film parlé italien", le 17 août 1948 au Parisiana. Enfin, pour l'annonce du film *Vers l'abîme*, les 24 et 25 octobre 1949, le cinéma Parisiana se fend d'un communiqué en italien : "eccezionalmente per la prima volta viene proiettato un gran film italiano".

Mais la comparaison s'arrête là. La grande majorité des films proposés par les salles de la région ne sont pas projetés en version originale⁴, et quand bien même c'eût été le cas, ces films n'auraient guère trouvé en face d'eux que des spectateurs "français" dont la connaissance linguistique de l'italien se résume à quelques paroles dialectales empruntées aux discussions familiales. Peu à l'aise au sein de l'espace public français, les parents italiens, naturalisés français, demeurent quant à eux, des paysans analphabètes qui ne maîtrisent ni l'italien, ni le

⁴ Les informations du CNC ne nous permettent pas de faire la différence entre un film original et sa version doublée. Les deux possèdent le même numéro de visa. En revanche, les annonces de la presse locale confirment, tout à la fois, la volonté de la part des exploitants de satisfaire une clientèle italienne et le caractère exceptionnel de ces actions.

français. Même le père, pourtant sollicité par les échanges de paroles de l'usine ou au contact des espaces de discussion de l'après-travail, n'a du français qu'une connaissance approximative. Au sein de la première génération immigrée, le dialecte reste le véhicule principal de la mémoire familiale et structure entièrement l'appropriation du monde extérieur. Les situations de décalage culturel induites par l'expérience de l'immigration sont toujours des situations de décalage social qui entravent considérablement l'appropriation des espaces, des lieux et des pratiques du pays d'accueil. Pour ces paysans déracinés et analphabètes, le cinéma, spectacle de la ville et du rythme, demeure un univers totalement étranger. Ils ne s'y rendent jamais. Même s'ils avaient eu la volonté de le faire, ils auraient peut-être reconnu dans ces films italiens quelques paysages et dans le meilleur des cas, certaines intonations familières ; mais ils n'auraient rien compris à la langue, ni au "dialecte littéraire" des quelques productions néoréalistes⁵.

L'Italie à Longwy

De toutes façons, comme nous l'avons déjà souligné, ces programmes restent minoritaires à Longwy. L'essentiel est constitué de deux grands groupes de films.

Le premier de ces groupes correspond à ces longs métrages que l'Italie fabrique également pour les marchés étrangers (films d'aventures, peplum, films historiques) et dont l'esthétique, en se rapprochant des standards du film d'action, tente de masquer les signes de l'italianité⁶. C'est le cas par exemple de presque tous les films de Francisci Pietro (*Attila, fléau de Dieu* (1955), *Hercule et la reine de Lydie* (1959), *Prince esclave* (1952), *La reine de Saba* (1952), *Les travaux d'Hercule* (1958), *Roland, prince vaillant* (1957)), mais aussi de ceux de Ricardo Freda (*L'aigle noir* (1947), *La charge des cosaques* (1960), *L'évadé du bagne* (une adaptation des *Misérables* de Victor Hugo) (1955), *Le fils de d'Artagnan* (1950), *Spartacus* (1953), *Theodora, impératrice de Byzance* (1954), *La vengeance de l'aigle noir* (1951)) ou encore de Carmine Gallone (*La fille de Mata Hari* (1955), *Messaline* (1951), *Michel Strogoff* (1956), *Carthage en flammes* (1960))⁷. "Les Pepla, note un critique de la revue *Image et son*, en 1966, touchent un public d'une fidélité à toute épreuve : ouvriers étrangers, sous prolétariat, adolescents peu fortunés, public enfantin du jeudi, public familial du samedi soir"⁸. Ces films italiens ne sont donc pas la manifestation d'un style national, mais l'expression d'un genre particulier, parfaitement reconnaissable par le public populaire.

En revanche, le second groupe est constitué de films dont la reconnaissance de l'"italianité" est le garant de leur succès, aussi bien à l'intérieur de l'Italie - puisqu'ils mobilisent et sollicitent un imaginaire national -, qu'à l'extérieur, dans la mesure où ils correspondent à l'image "folklorique" ou "pittoresque" que les étrangers se font traditionnellement de ce pays. Dans cette série de films, les mélodrames *strappalacrime* (littéralement "arrache-larmes") de Matarazzo (*Le mensonge d'une mère*, *Bannie du foyer*, *Le navire des filles perdues*, *Larmes d'amour*) avoisinent les drames et les comédies populaires de Bonnard (*Maudite*, hagiographie de Marguerite de Cortona) Soldati (*La fille du fleuve*), Blasetti (*Dommage que tu sois une canaille*) Comencini (*Pain, amour et fantaisie*, *Pain, amour et jalousie*) Risi (*Pain*,

⁵ Gian Piero Brunetta, *Storia del cinema italiano, Dal neorealismo al miracolo economico, 1945-1959... op. cit.*, p. 315.

⁶ Ces films sont d'ailleurs souvent coproduits avec la France, voir par exemple : *Attila, fléau de Dieu* (Pietro Francisci, 1955), *La maison du souvenir*, *Michel Strogoff* (Carmine Gallone, 1955 et 1956), *Theodora, impératrice de Byzance* (Ricardo Freda, 1954).

⁷ En toute rigueur *Michel Strogoff* est un film français coproduit avec l'Italie et la Yougoslavie.

⁸ *Image et son*, n°196, Juillet 1966, p. 61.

amour, ainsi soit-il), sans oublier les passes d'armes désormais légendaires du curé Don Camillo (Fernandel) et du communiste Peppone (Gino Cervi).

Certains produits sont plus "exportables" que d'autres. C'est le cas des opéras filmés ou des films musicaux qui mettent en scène la vie d'un artiste et dont Carmine Gallone s'est fait une spécialité (*Puccini, A toi toujours, Duel en Sicile, La Traviata*). C'est ainsi que le film, *Le barbier de Séville*, réalisé par Mario Costa, est projeté à Longwy au cinéma Palace, en "version originale", "pour faire plaisir aux nombreux Italiens du bassin, autant qu'aux amateurs de *bel canto*"⁹. Inversement, les comédies réalisées à peu de frais, marquées par une culture et des références purement locales, sont proprement "intraduisibles", et ne rencontrent aucun écho auprès des spectateurs ouvriers. C'est ce qui explique la faible présence de Toto et le peu de succès rencontré par les quelques films dans lesquels l'acteur intervient (*Toto cherche un appartement, Toto Tarzan, Gendarmes et voleurs, Naples millionnaire*)¹⁰. Héros du sud populaire et paysan, dont l'humour emprunte aussi bien aux gesticulations corporelles de la farce napolitaine héritée de la commedia dell'arte, qu'aux jeux de mots vernaculaires qui tournent en dérision le conformisme de la langue légitime¹¹, Toto est particulièrement peu adapté à l'imaginaire de ces ouvriers français, fussent-ils d'origine italienne¹².

Ce n'est pas le cas des héros populaires qui peuplent les mélodrames et les comédies que la critique italienne qualifiera avec mépris de "néoréalisme de feuilleton" pour les premiers et de "néoréalisme rose" pour les seconds¹³. Excepté *La strada* de Fellini (7.990 entrées), considéré alors comme "néoréaliste", ces films sont largement majoritaires parmi les longs métrages qui rencontrent les plus grands succès publics à Longwy. Derrière l'indétrônable Don Camillo (*Le petit monde de Don Camillo* (16.523 entrées), *Le retour de Don Camillo* (11.513 entrées), *La grande bagarre de Don Camillo* (7.163 entrées), on trouve *Pain, amour et fantaisie* (7.699 entrées), le "drame de l'adolescence", *Demain il sera trop tard* de Léonide Moguy avec Vittorio De Sica (7.026 entrées), les mélodrames *Pardonne moi* (Mario Costa, 6.900 entrées), *La fille des marais* (Augusto Genina, 6.976 entrées), *Le fils de personne* (Matarazzo, 6.841 entrées), *La fille du fleuve* (Soldati, 6.485 entrées), *Anna* (Alberto Lattuada, 6.081 entrées), le péplum *Fabiola* (Alessandro Blasetti, 6.590 entrées)¹⁴, et la comédie musicale *La belle des belles* (6.590 entrées), réalisée par l'américain Robert Zigler Leonard, avec Gina Lollobrigida et Vittorio Gassman¹⁵.

⁹ *L'Est Républicain*, 8 mai 1951.

¹⁰ Toutes salles confondues, l'ensemble de ces films ne dépassent pas les 1.500 entrées, y compris *Naples millionnaire* pourtant projeté six fois de 1953 à 1958. Le faible coût de production des films de Toto est souligné par Gian Piero Brunetta, *Storia del cinema italiano, Dal neorealismo al miracolo economico, 1945-1959... op. cit.*, p. 549.

¹¹ Cf Augusto Sainati, "Le film comique en situation. Toto et les années trente", *Iris*, n°17, Automne 1994, pp. 151-166.

¹² Comme le montre Vittorio Spinazzola, Toto est un héros napolitain, dont le succès auprès des spectateurs du Mezzogiorno révèle le déséquilibre historique entre le nord industriel et moderne, et le style de vie des populations du sud (prédominance des campagnes et faible niveau d'alphabétisation) Vittorio Spinazzola, *Cinema e pubblico pubblico : lo spettacolo filmico in Italia 1945-1965*, Milano, Bompiani, 1974, p. 84-88.

¹³ Cf Pierre Sorlin, "Le néoréalisme tel que les Italiens l'ont vécu", *CinémAction*, n°70, 1er trimestre 1994, p. 75, Gian Piero Brunetta, *Storia del cinema italiano, Dal neorealismo al miracolo economico, 1945-1959... op. cit.*, pp. 555-561 et Vittorio Spinazzola, *Cinema e pubblico... op. cit.*, pp. 102-122.

¹⁴ Le film figure dans le corpus sous le titre *Le mirage de Rome* que le CNC a attribué par erreur au français Pierre Méré.

¹⁵ La barre des 3.000 entrées toutes salles confondues et sur l'ensemble de la carrière d'un film traduit la bonne tenue commerciale d'un programme. Dans les mêmes conditions, la barre des 6.000 entrées peut être considérée comme un indice pertinent du très grand succès rencontré par un film à l'échelle locale.

La réussite de ces films à Longwy semble en tous points comparable à la manière dont ils se sont d'abord imposés en Italie¹⁶. Selon un exploitant de salle de la région de Salento "le néoréalisme ne fut jamais accepté. Nous avons projeté avec succès uniquement *Le voleur de Bicyclette* de De Sica. Les films de Visconti et Rossellini n'eurent jamais de public. Et nous n'avons pas cherché à reproduire d'autres échecs... les gens avaient encore dans les yeux le cinéma viril du fascisme. Ils voulaient s'enthousiasmer pour les grands récits ou les plus complètes frivolités. Ils ne percevaient pas la valeur artistique du néoréalisme... le cinéma américain, le western fut le nouveau champ de bataille... la comédie terriblement émouvante... Même Amedeo Nazzari et Yvonne Sanson furent adorés. La série des films de Matarazzo fut franchement appréciée et avec cette adhésion nous avons enregistré les plus formidables recettes"¹⁷. Et le scénariste français Jean Ferry qui travailla en Italie dans les années d'après-guerre écrit en 1957, à propos des films néoréalistes, que "les Italiens refusaient énergiquement de les voir ; ces films passaient (et je parle des titres les plus célèbres, de ceux qui figurent déjà dans les Histoires du cinéma) à la sauvette, un jour, rarement deux, à Rome, et on n'en entendait jamais plus parler. Un peuple étrange, ces Italiens. Au spectacle grisâtre de leurs ruines, de leurs misères, de leurs déchéances, de leurs souffrances, ils préféraient les seins de Jane Russell, en technicolor. Chacun son goût"¹⁸.

Les *maggiorate fisiche* ou les ambassadrices de la qualité italienne

Ces observations appellent plusieurs remarques. Si, indéniablement, le profil sociologique de l'agglomération de Longwy permet de comprendre la part relativement élevée de programmes italiens et de spectateurs adhérant à ces programmes, c'est moins du côté de l'origine italienne de ces spectateurs qu'il faut chercher une corrélation que dans le profil ouvrier de la majorité d'entre eux. En effet, la capacité de production et d'exportation de l'industrie cinématographique italienne concerne avant tout la fabrication en série de films et de genres dénués de prétention artistique et pensés dans le cadre d'un divertissement à la fois familial et populaire. Les caractéristiques techniques de ces objets – leur faible coût, l'emploi d'acteurs peu connus, la redondance des thèmes et des situations – en font des produits adaptés pour les projections familiales du samedi soir dans les salles de quartier des villes de province. Cela est particulièrement évident dans le cas du mélodrame *strappalacrime*. On aurait tort cependant de réduire tout le cinéma italien à ce type de produits ou même de penser que ces derniers sont systématiquement synonymes de médiocrité. Des films grands publics, réalisés avec soin et utilisant des comédiens célèbres rencontrent des succès considérables à Longwy comme dans le reste de la France malgré l'indifférence ou les a priori négatifs de la critique intellectuelle de l'époque. C'est le cas par exemple de la série des *Don Camillo* – devenue aujourd'hui l'objet d'un véritable culte - ou d'autres films populaires réévalués positivement comme *Anna* ou *La fille du fleuve*. La vision rétrospective et sélective de l'histoire du cinéma masque la complexité des marchés de l'époque. Dans le cas du cinéma italien, il existe une grande interpénétration entre les produits de masse et les projets artistiques, ce que traduisent d'une certaine manière des expressions ambivalentes comme « néoréalisme rose » ou « mélo-réalisme », ou encore le fait que la plupart des films de Fellini, reconnus alors par la critique intellectuelle, suscitent, sans contradiction, l'enthousiasme des foules. *Le Petit monde de Don Camillo* est par exemple interprété par Fernandel et Gino Cervi (moins connu à l'époque du public italien que ne l'était alors son homologue français dans son propre pays). Il est réalisé par un cinéaste de Renom, Julien Duvivier et scénarisé par un écrivain, René Barjavel. *La fille*

¹⁶ Remarquons que sur les 462 films italiens qui forment notre corpus, 12 films dépassent les 6.000 entrées, les productions américaines en compte 25 mais sur un total de 1.949 films.

¹⁷ Gian Piero Brunetta, *Storia del cinema italiano, Dal neorealismo al miracolo economico, 1945-1959... op. cit.*, p. 208.

¹⁸ Jean Ferry, *Positif*, n°23, avril 1957, cité par Pierre Sorlin, *Le néoréalisme... art. cit.*, p. 76.

du fleuve de Mario Soldati - dont un des objectifs est le lancement de la carrière internationale de Sophia Loren - est le produit collectif d'une pépinière de romanciers de talent (dont Alberto Moravia, Ennio Flaiano, Pier Paolo Pasolini, Giorgio Bassani). Le succès de ces films n'est donc pas le produit du hasard. Il contribue dans le même temps à rendre visible auprès du public français une qualité cinématographique italienne. Celle-ci s'incarne notamment dans la beauté plastique des comédiennes les plus appréciées : Silvana Pampanini, Gina Lollobrigida, Sophia Loren, Silvana Mangano. La promotion de celles que l'on appelle alors les "maggiorate fisiche" - Littéralement "majorées physiques" ou mieux encore "physiques augmentés" et plus simplement "beautés plantureuses" - a été volontairement pensée pour concurrencer les stars hollywoodiennes sur leur propre terrain en imposant des *dive* locales, hors d'Italie, sur un marché international justement dominé par les normes corporelles cinématographiques américaines¹⁹.

Le privilège accordé aux actrices mamelues et callipyges est particulièrement adapté aux critères de la beauté féminine en milieu ouvrier (seins généreux, fesses charnues et cuisses rebondies, jambes longues et taille fine) où la « belle femme » désigne tout à la fois un signe de santé physique et un idéal de beauté.

Certains des grands succès publics des films italiens à Longwy reposant sur la performance d'une vedette, combinent justement les propriétés de classe de l'actrice, qui sont visibles jusque dans son hexis corporelle, et celles du personnage (souvent une paysanne à la fois sensuelle et rebelle). C'est le cas de Gina Lollobrigida dans le rôle de la jeune paysanne Pizzicarella, "la bersagliera" des films *Pain, amour et fantaisie* (1953) (7.699 entrées) et *Pain, amour et jalousie* (1954) (4.751 entrées), à qui se substituera, Sophia Loren, la splendide poissonnière de *Pain, Amour ainsi soit-il* (1955). Sophia Loren est surtout l'ouvrière des ateliers d'anguilles de Comacchio, dans *La fille du fleuve*, un drame sentimental qui a pour décor les rives du Pô, non loin de Ferrare. Le film est projeté sept fois à Longwy, de 1956 à 1960 dans six salles différentes et totalise près de 6.500 entrées²⁰. Les rizières du Pô avaient déjà popularisé le corps faussement prolétaire de Silvana Mangano dans *Riz amer* dont la projection totalise plus de 3.000 entrées au seul cinéma Palace en janvier 1951²¹. La même Silvana Mangano fait le succès d'*Anna* (6.081 entrées) une danseuse de boîte de nuit qui décide d'entrer dans un couvent pour ne pas avoir à choisir entre deux soupirants. D'une certaine manière le recours aux corps "naturels" d'acteurs non professionnels assure également

¹⁹ Le lancement de Sophia Loren sur le marché international du cinéma fut le résultat d'un projet publicitaire minutieusement préparé (cf *Enciclopedia dello spettacolo*, Silvio d'Amico, Casa Editrice, Le Maschere, Roma, 1959).

²⁰ La correspondance entre l'origine sociale de l'actrice et les rôles interprétés à l'écran est nette pour Gina Lollobrigida et Sophia Loren. Dans les deux cas, elle contribue à définir des hexis corporelles de "beauté fatale", subversive et arrogante. La "guerre des seins" (Spinazzola) entre les deux actrices se terminera en faveur de la seconde. Comme le faisait remarquer le critique italien Renzo Renzi en 1955, Sophia Loren "représente un développement intensif des proportions de Lollobrigida : plus haute, plus large, plus vulgaire, plus explosive ; bouche plus grande, yeux plus ouverts, sein plus renversant", cité par Vittorio Spinazzola, *Cinema e pubblico... op. cit.*, p. 128. Lollobrigida comme Loren constituent également deux réussites exceptionnelles d'actrices issues du photo-roman dont les tirages et le succès commercial sont considérables dans l'Italie des années cinquante, cf Gian Piero Brunetta, *Storia del cinema italiano, Dal neorealismo al miracolo economico, 1945-1959... op. cit.*, p. 673, note 15.

²¹ Si Mangano avait des allures de paysanne sensuelle, la publicité française de son film suivant, *Le loup de la Sila* (projeté à Longwy de 1953 à 1957) insista plus sur le potentiel érotique de l'actrice que sur les appartenances de classe du personnage. Silvana Mangano était ainsi présentée sur une énorme affiche parisienne : "Anna Magnani avec quinze ans de moins, Rita Hayworth avec dix kilos de plus, Ingrid Bergman avec le tempérament latin, et plus de sex appeal que Mae West et Jane Russel réunies", in Gian Piero Brunetta, *Storia del cinema italiano, Dal neorealismo al miracolo economico, 1945-1959... op. cit.*, p. 256.

le succès exceptionnel de *La fille des marais* (près de 7.000 entrées)²² plus que celui du célèbre *Voleur de bicyclette* (2.484 entrées).

Inversement, les actrices françaises semblent briller par la faiblesse de leur présence charnelle. Elles sont petites, menues et plates "comme des planches à laver". Elles possèdent des voix nasillardes ou sont tout simplement "moches" comme Jeanne Moreau, qui l'a toujours été, "même quand elle était plus jeune". Brigitte Bardot a "des cuisses de poulet" et le mythe de la femme-enfant qu'elle contribue à réactiver (après Françoise Arnoul, Cécile Aubry, Danik Patisson, Isabelle Corey) laisse indifférent une bonne partie des spectateurs ouvriers. Souvent issues de la bourgeoisie comme Michèle Morgan, Martine Carol, Brigitte Bardot, Danielle Darrieux, Danièle Delorme, Simone Signoret, Françoise Arnoul, Les actrices françaises semblent interpréter généralement des rôles correspondant à leur appartenance de classe.

Il est important de souligner que ces points de vue ne sont pas le produit mécanique d'un conditionnement de classe mais le résultat d'un choix conscient opéré au nom de la qualité des objets évalués. Expression de la cinéphilie cultivée, la célèbre revue, *Les Cahiers du cinéma*, n'en privilégie pas moins une posture équivalente. Dans le n°62, d'août-septembre 1956, Barthélemy Amengual rappelle comment Sophia Loren "invite le spectateur probable à une méditation dont les fruits se cueillent deux par deux". Même obsession chez Audiberti qui renvoie l'actrice à sa concurrente principale, "pour autant qu'elle fait la paire, une paire qui se compte par quatre avec Gina Lollobrigida", Billet XVII, *Cahiers du Cinéma*, n°58 avril 1956. Auparavant, dans un article provocateur, Jacques Doniol-Valcroze avait dénoncé l'emploi quasi systématique de l'actrice française confinée depuis 1945 dans le rôle d'une « petite-bourgeoise sentimentale » (*Cahiers du Cinéma*, janvier 1954).

Les figures et les formes plantureuses de la belle actrice italienne obéissent également à des conventions locales. Leur "présence charnelle", leur exagération baroque, est l'expression inversée d'une "Italie de la faim"²³ et d'un regard cinématographique qui est passé de l'attention portée au visage à celle focalisée sur le corps et sa dynamique gestuelle²⁴. Ce n'est pas l'italianité des films qui permet de comprendre l'adhésion du public lorrain, mais leur qualité. Cette dernière offre ainsi la possibilité à des ouvriers français d'origine italienne de lire dans l'arrogance subversive de ces "beautés" "que l'on dit parfois "fatales" parce qu'elles menacent l'ordre établi" - comme le fait remarquer fort justement Pierre Bourdieu²⁵ - la

²² Cette "hagiographie sur la bienheureuse Maria Goretti, de Auguste Genina, avec des paysans de la campagne romaine" (Centrale catholique du Cinéma et de la Radio, *Répertoire général illustré des films 1947*, Editions "pensée vraie", Lyon, 1947, Editions "pensée vraie", Lyon, 1947, p. 5. p. 171) avait été saluée par la critique catholique italienne comme une alternative au néoréalisme, cf Gian Piero Brunetta, *ibid*, p. 517.

²³ De Tassis Piera, "Corpi recuperati per il proprio sguardo, Cinema e immaginario negli anni '50", *Memoria*, n°6 (3, 1982), p. 28.

²⁴ Grignaffini fait remarquer que les meilleurs réalisateurs néoréalistes italiens : "Zavattini, Visconti, De Sica, De Santis, etc, ont présidé les jurys qui ont attribué, à partir de 1946, les prix de Miss Italie", cité par De Tassis op. cit., p. 27. Co-scénariste de *Riz amer*, Carlo Lizzani rappelle comment s'est imposé le choix du personnage interprété par Silvana Mangano. Il s'agissait d'"une proposition narrative et lyrique de la réalisation qui ne figurait pas dans le scénario, ou seulement sous une forme intuitive. Une proposition qui faisait de la nature un grand réservoir, non seulement d'eau, de riz, d'herbe, de ciel ou d'arbres, mais aussi d'êtres humains, de corps. Et un corps est offert à l'observation, à son tour, comme un prodige de la nature, un bel animal ou un bel arbre. Certains plans devinrent des plans-séquences parce que le corps de Silvana Mangano était beau en mouvement", Carlo Lizzani, *Riso amaro*, Roma, Officina, 1978, cité par De Tassis, op. cit., p. 27.

²⁵ Pierre Bourdieu, "Remarques provisoires sur la perception sociale du corps", *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 14, avril 1977, p. 52 (la phrase originale est au singulier).

cristallisation de la revanche du pauvre, celle qui fait de l'Italie populaire, paysanne, illettrée et arriérée économiquement - l'Italie des parents - une image positive et juste socialement.

Incarnation au sens stricte de la qualité cinématographique italienne, la beauté des *maggiorate fisiche*, leur reconnaissance nationale et internationale, est aussi ce qui permet à ces ouvriers immigrés ou bien nés en France de parents italiens, de concevoir progressivement leurs origines comme une marque de fierté, de distinction et de valorisation sociales. Au même moment, d'autres « objets » italiens (le « miracle économique », les victoires de *la squadra azzurra*, les exploits cyclistes de Fausto Coppi ou encore les chansons de l'été que l'on ramène des vacances) viennent renforcer l'image positive d'un pays considéré jusque là comme une terre de misère et d'exil. L'unification de la consommation culturelle via la diffusion de la culture de masse achève de donner à l'Italie une unité linguistique, mais aussi sentimentale et affective. C'est cette conjonction particulière entre l'émergence d'une représentation positive de l'Italie et son usage par tous ceux qui s'en réclament qui permet de comprendre comment 30 ans plus tard, en Lorraine, toutes les actions marquées du sceau de la *qualité italienne* (de l'engagement communiste à la mémoire ouvrière, en passant par le roman régional, le cinéma ou d'autres événements culturels comme le festival du film italien de Villerupt) réunissent spontanément les éléments de la réussite et de la reconnaissance ; quelque chose comme l'intégration²⁶.

Fabrice MONTEBELLO
Université Paul-Verlaine Metz
ERASE

(Equipe de Recherche en Anthropologie et Sociologie de l'Expertise)

Fabrice MONTEBELLO est Professeur en histoire du cinéma à l'Université Paul-Verlaine de Metz. Dernier ouvrage paru, *Le cinéma en France depuis les années trente*, Paris, Armand Colin, 2005.

²⁶ De l'assimilation du communisme italien à une critique de l'orthodoxie « stalinienne » du Parti Communiste Français et à un style de vie populaire et chaleureux, en passant par la mise en scène de l'immigré italien comme figure exemplaire de la conscience ouvrière française - cf les mémoires de Marcel Donati, *Coeur d'acier, souvenirs d'un sidérurgiste de Lorraine*, Paris, Payot, 1984, le succès récent en librairie en France du roman d'Aurélié Filippetti, *Les derniers jours de la classe ouvrière*, Paris, Stock, 2003 ou encore la diffusion à la télévision française en mars 2006 d'un téléfilm de 4 épisodes consacré à la sidérurgie et aux luttes ouvrières à Longwy, *Le Cri* - sans parler de la réussite exceptionnel du festival du film italien de Villerupt, l'émergence et la diffusion de la qualité italienne ont accompagné l'intégration en France des populations ouvrières d'origine italienne. Sur les exemples cités voir, Fabrice Montebello, « La qualité italienne. Etude sur les images et les produits « typiquement italiens » », in François Roth (Dir), *Lorraine, terre d'accueil et de brassage des populations*, Presses Universitaires de Nancy, Nancy, 2001, pp. 301-311 ainsi que Jean-Marc Leveratto et Fabrice Montebello, « Faire l'histoire des hommes du fer », in Alban Bensa et Daniel Fabre (Dir), *Une histoire à soi*, Mission du Patrimoine Ethnologique, Cahier 18, Editions de la Maison des sciences de l'homme, Paris, 2001, pp. 45-69. Enfin sur le Festival du film italien de Villerupt en particulier, cf Jean-Marc Leveratto, « Le rôle des spaghettis dans le jugement esthétique : Sociologie d'un festival de cinéma », *Rites et rythmes de l'œuvre*, L'harmattan, Paris, 2005, tome 1, p. 63-85.