



FESTIVAL DE CANNES
COMPETITION
SÉLECTION OFFICIELLE 1949



SILVANA MANGANO DORIS DOWLING VITTORIO GASSMAN RAF VALLONE

RIZ AMER

UN FILM DE
GIUSEPPE DE SANTIS



STUDIOCANAL
A CANAL+ COMPANY

VERSION RESTAURÉE 4K



positif



Riz Amer (1949)

Avec ses premiers longs métrages de fiction, véritable trilogie paysanne – Chasse tragique (1947), Riz amer (1949) et Pâques sanglantes (1950) – Giuseppe De Santis s'est imposé comme un réalisateur engagé, marqué par l'utopie marxiste. Il est l'un des rares cinéastes italiens à faire des personnages féminins, prolétaires et sous-prolétaires, les principales protagonistes de ses films.



Pâques sanglantes (1950)

RIZ AMER

NÉORÉALISME SUPERSTAR

Par Aurore Renaut

Une nuit, en gare de Milan, alors qu'il attend sa correspondance, Giuseppe De Santis est fasciné par le spectacle d'une myriade de femmes se rafraîchissant et se délassant sur le quai, avant de partir pour les rizières. L'idée de *Riz amer* était née. Un film choral où les femmes seront les héroïnes, sous-prolétaires victimes d'un travail saisonnier harassant mais qui permirent aussi, à travers les luttes pour imposer leurs conditions de travail, d'écrire une page importante de l'histoire de l'émancipation des femmes.

Riz amer, tourné en 1948 et sorti en 1949, est une super-production du néoréalisme. Cela pourrait paraître contradictoire tant cette école italienne de la Libération a mis en lumière, avec peu de moyens le plus souvent, les laissés-pour-compte du fascisme et de l'après-guerre, en prenant comme modèles et interprètes de nouveaux visages. *Riz amer* sera le *blockbuster* du genre, un immense succès populaire qui propulsera au rang de stars trois acteurs italiens débutants : Vittorio Gassman, alors principalement connu comme acteur de théâtre dans la troupe de Luchino Visconti et qui deviendra l'un des grands noms de la comédie à l'italienne, Raf Vallone, qui n'était pas

encore acteur mais journaliste à l'Unità et qui aida De Santis et ses scénaristes, Carlo Lizzani et Gianni Puccini, à mener l'enquête préparatoire sur le milieu des mondines, les travailleuses du riz ; mais surtout Silvana Mangano.

Initialement, le rôle de Silvana n'était pas aussi développé mais l'arrivée de celle qui deviendra rapidement la Mangano va changer la donne. À une époque où les actrices sont d'abord repérées dans les concours de beauté, elle ne fait pas exception : élue Miss Rome 1946, elle renonce toutefois à concourir pour le titre de Miss Italie 1947 et c'est à deux actrices qui passeront des

essais pour le film, Lucia Bosè et Gina Lollobrigida, futures stars elles-mêmes, que reviendront les premières et troisièmes places. À tout juste 19 ans, Silvana Mangano va devenir, avec *Riz amer*, le premier sex-symbol italien, la « Rita Hayworth du néoréalisme », sans que cela ait été un projet du cinéaste. L'aura de la Mangano a dépassé son personnage pour devenir, comme l'écrit Carlo Lizzani, « un fait narratif en soi ». En écho à la réalité de l'époque, un concours de Miss Mondine 1948 est organisé à la fin du film et bien qu'elle ne semble, là encore, ne pas avoir postulé, Silvana est acclamée par ses compagnes et tous les journaliers. Souriante et fière, elle vient alors chercher sa couronne de papier mais n'aura pas le temps de profiter de son sacre, rattrapée par le scénario tragique qui va sceller son destin.

La starisation en jeu dans *Riz amer* montre bien que le cinéma et la société italienne sont à un moment de transition : le sujet qui met au centre de la représentation la condition paysanne apparaît pleinement néoréaliste mais son traitement qui emprunte aussi bien au schématisme soviétique lors des scènes de masse qu'aux archétypes du cinéma de genre américain, en premier lieu le film de gangster et le mélodrame, est le signe d'une forme de néoréalisme hybride, impur, qui a pu déconcerter la critique, notamment celle de gauche qui a dénoncé l'érotisation du personnage de Silvana. Mais comment reprocher à une actrice son sex-appeal quand toutes celles qui émergeront dans les années 1950 seront d'abord choisies pour leur plastique, de Silvana Mangano, en passant par Sophia Loren ou encore Claudia Cardinale ? Elles devront toutes prouver, au fil



des rôles, qu'elles sont aussi de grandes actrices et pas seulement des *Maggiorata*, ces femmes au physique littéralement surdéveloppé, pulpeuses et sensuelles mais sans sophistication, à l'image de la Silvana des rizières : sweater moulant, short serré, bas filés roulés sur ses jambes, une image, presque une icône, qui deviendra l'affiche du film et un motif de scandale dans l'Italie très catholique de la fin des années 1940. Silvana Mangano n'aura de cesse de vouloir casser cette image, en s'éloignant, les années passant, des rôles sexy qui l'avaient fait connaître, construisant minutieusement, dans sa vie et sa carrière, un personnage totalement opposé : celui de mère d'abord, puis de femme mondaine, élégante, proposant un type de beauté diaphane, le contraire de celle solaire et robuste, de la mondina Silvana. À revoir le film aujourd'hui, soulignons combien l'érotisation fonctionne également pour les personnages masculins, et en premier lieu celui du sergent interprété par Raf Vallone qui apparaît presque toujours la chemise largement ouverte sur un torse viril que l'on peut considérer aussi sensuel pour le public féminin de l'époque que les formes voluptueuses de Silvana Mangano le seraient pour le public masculin.

Personnage complexe, du bon côté de la loi au début, Silvana a une trajectoire sinueuse : elle repousse le gentil sergent en lui rappelant qu'elle n'a jamais eu de désir pour lui et est tout de suite attirée par le mauvais garçon, Walter, alors même qu'il

la maltraite. Son destin bascule lorsqu'elle trahit ses compagnes pour aider son amant lors d'une scène finale à la mise en scène grandiose. De Santis qui assumait l'aspect opératique de sa démonstration propose une morale à la fois marxiste et chrétienne : Francesca - interprétée par l'actrice américaine Doris Dowling - qui s'était glissée dans le rang des ouvrières pour échapper à la police, connaît une révélation et, convertie à la cause prolétaire, devient une véritable pécheresse repentie. Une femme est sauvée, l'autre est perdue, même si la mort de Silvana vaut pour son rachat. En montant à l'échafaud(age), elle ressemble au jeune Helmut d'*Allemagne année zéro* de Rossellini, sorti un an plus tôt. En se jetant dans le vide,





l'adolescent renonçait à vivre avec le poids des fautes du passé ; la jeune femme, elle, se suicide pour sa rédemption. À l'image de Judas, Silvana ne comprend que trop tard la portée de son acte et après avoir accepté le prix de sa trahison - le faux collier volé - elle n'entrevoit, elle aussi, d'autre échappatoire que de se sacrifier, une fois que ses yeux auront été dessillés.

Riz amer présente la particularité tout à fait exceptionnelle dans le cinéma italien de rassembler - comme ce sera le cas dans un autre film de De Santis, *Onze heures sonnaient*

(1952) - un casting à 90% féminin, où les personnages secondaires ne seront pas seulement des faire-valoir mais de réels protagonistes, à l'image d'Andreina, cette mère de famille qui est venue avec son petit dernier, de Gabriella qui fait une fausse couche sous les pluies diluviennes et repart chez elle sans le précieux sac de riz ou encore d'Irene, physiquement à l'opposé des canons de beauté de l'époque ; elle est comme la plupart, quelconque, mais un rouage essentiel de cette sororité collective. Le film fait triompher, après le conflit initial entre les « contractuelles » et les « clandestines », l'entraide nécessaire permettant aux mondines d'aller au bout de leur tâche, courbées quarante jours d'affilée, désherbant manuellement les plantations inondées pour préparer la récolte à venir. Elles existent chacune pour elles-mêmes, et on reverra pour s'en convaincre cette très belle scène où, cantonnées dans le dortoir à cause de la pluie, trois d'entre elles se mettent soudain à la fenêtre pour laisser entrer un peu d'air mais aussi beaucoup d'eau et de rires, ce qui leur donnera l'idée de retourner travailler malgré les éléments déchaînés, prenant en main leur destin et refusant de renoncer à ces jours de labeur qui sont autant de kilos de riz à ramener au pays.

Lorsque le film sort en 1949, l'Italie vient de vivre une année décisive : après les espoirs nés de la Résistance, les partis de gauche sont mis en défaite aux premières élections législatives du 18 avril 1948 : c'est la victoire du camp occidental, du plan Marshall, du modèle américain et le début du règne de la Démocratie Chrétienne. Marxiste convaincu, comme son maître Visconti dont il fut l'assistant pour *Ossessione* (1942), De Santis et ses scénaristes, sentant que le moment du cinéma épique est en train de passer, conçoivent un scénario à contrario de

la réalité politique d'alors : une histoire qui prévoit la victoire du collectif, des paysans solidaires, où les patrons restent invisibles mais où est déjà perceptible l'ombre néfaste du consumérisme qui va bientôt s'imposer dans l'Italie du Boom. Produit par la prestigieuse société Lux et Dino De Laurentiis, qui épousera quelque mois plus tard Silvana Mangano, *Riz amer*, bénéficie d'un budget colossal pour l'époque, qui permet à son cinéaste d'imaginer une mise en scène spectaculaire qui s'ouvre et se ferme sur deux plans séquences techniquement et narrativement magistraux, aussi bien dans leur dimension documentaire – l'étendue des paysages de la plaine du Pô saisis dans des mouvements de grue verticaux saisissants – que celle humaine de son histoire, partie du collectif – l'importante figuration des mondines – pour arriver, inexorablement, à son drame individuel.



PÂQUES SANGLANTES

DIEUX PAYSANS

Par Jean-Baptiste Thoret

Réalisé en 1950, *Pâques sanglantes* est le troisième film de Giuseppe de Santis. Il s'agit de son œuvre stylistiquement la plus radicale, à l'image du plan d'ouverture – un panoramique majestueux et sophistiqué sur les montagnes de la Ciociara qui s'achève par la présentation des personnages principaux, une famille de paysans dont chacun des membres se retrouve cadré, puis sculpté par un noir et blanc aussi tranchant et aride que leurs conditions de vie. Sur le fond, le film part d'un constat énoncé par De Santis lui-même en voix-off (« Il y a ceux qui ont quelque chose et ceux qui n'ont rien ») et d'un problème que le récit va tenter d'élucider : existe-t-il une alternative politique à cet état des choses ?

De retour chez lui après la guerre, Francesco Dominici (Raf Vallone), un berger dont on comprend qu'il fut partisan, découvre qu'en son absence, ses moutons ont été volés par son voisin Antonio Bonfiglio (Folco Lulli). Il décide alors de se faire justice lui-même et, une nuit, récupère son troupeau avec l'aide des siens. Condamné à la prison lors d'un premier procès biaisé, il s'évade et se lance à la poursuite de son

ennemi juré. À la fois profiteur de guerre, potentat local et mafieux qui ne dit pas son nom, Bonfiglio incarne à lui seul la plupart des maux qui traversent la société italienne d'après-guerre, qu'il s'agisse de la corruption, de l'omerta comme technique d'exploitation et du poids des traditions ancestrales qui, dans ces contrées rurales, régissent encore les rapports économiques et humains.

Comme dans un film de John Ford, Francesco Dominici ne pourra acquérir le statut de héros *contre le peuple* et sa transformation en porte-parole débute lorsqu'il se mêle à une procession religieuse qui serpente au milieu des collines afin de se soustraire à la surveillance des gendarmes. On le voit alors intégrer la file des villageois, protégé par leur présence et leur nombre, et faire littéralement corps avec eux comme si sa vendetta personnelle devenait ici l'af-

faire de tous. Moment de solidarité, d'entraide et surtout d'intérêts communs qui se propage alors dans le corps des opprimés tout entier.

Jusque-là, la fuite de Francesco et de son amour Lucia, celle qui après l'avoir trahi au tribunal pour protéger sa famille, décide de le retrouver dans la montagne, évoquait celle de ces amants maudits du western hollywoodien et en particulier du couple formé par Virginia Mayo et Joel McCrea dans *La Fille du désert* de Raoul Walsh sorti l'année précédente et auquel De Santis fait allusion dans la séquence de la grotte. Mais ici, et contrairement au Tom Joad des *Raisins de la colère*, c'est le peuple lui-même qui fait le premier pas et comprend combien la lutte de Francesco, son obsession de rétablir la justice, est, en réalité, la sienne. C'est d'ailleurs la voix-off de De Santis lui-même qui, à la

toute fin du film, livre la morale du récit : « Francesco était seul, mais il a obtenu justice quand les autres bergers ont compris que c'est seulement unis que les hommes peuvent distinguer le juste de l'injuste ». Après la scène de la procession, le rapport de force entre les despotes (Bonfiglio et ceux qu'il maintenait sous sa coupe) et les exploités s'inverse subitement. Traité comme une bête seule et traquée, Bonfiglio perd la position de surplomb que la mise en scène lui avait ménagé dans la première partie du film tandis que les bergers se réapproprient peu à peu l'espace et leurs terres. De Santis insiste beaucoup sur le nombre croissant des paysans dans le cadre,





à mesure que Domenico passe de fuyard isolé à porte-parole, et le film se clôt sur l'image presque idyllique d'un état des choses réparé lorsque Domenico, devenu héros du peuple, tend ses mains aux menottes des carabinieri avec la conviction que son second procès rétablira enfin la vérité des faits. Co-scénariste du film, Carlo Lizzani écrit dans son histoire du *Cinéma Italien* (publié en 1955), que les films du communiste De Santis « développent constamment la même allégorie : les tout-puissants tyrannisent les individus isolés, puis les victimes réussissent à l'emporter sur les puissants en s'unissant et en prenant conscience de la force de la collectivité ». Mais, note le futur réalisateur de *La Chronique des pauvres amants*, les films de De Santis, plus que d'autres, sont amenés à « se cogner contre les limites de la société actuelle ». Autrement dit, cette foi indéfectible dans la capacité du collectif à faire plier les puissances oppressives, pour nécessaire qu'elle soit,

contient aussi une part de naïveté et le recours constant de De Santis à la métaphore biblique installe le film à mi-chemin de la politique et de la parabole. De la fête pascale, qui constitue l'arrière-fond du récit, à l'agneau symbole de l'innocent sacrifié que Francesco porte sur ses épaules au moment de sa première arrestation, en passant par ces cloches qui résonnent bruyamment dans le plan final, toute la trajectoire de Francesco décalque celle du Christ jusqu'au titre original du film lui-même : « Non c'è pace tra gli ulivi », il n'y a pas de paix au milieu des oliviers. Après son évasion de prison, traitée via une ellipse qui relève presque du miracle (résurrection ?), Francesco se glisse peu à peu dans la peau du berger de Jerusalem et c'est littéralement sur le mont des oliviers, devant une grotte, que s'accomplit sa métamorphose symbolique. Rejoint par les paysans

de la Ciociara, Francesco demande à ses nouveaux disciples qu'on lui donne une arme au nom d'un pacifisme retors. « Je ne suis pas venu apporter la paix, mais le glaive » dit Jésus dans l'Évangile selon Saint Matthieu, le glaive devenu ici fusil, outil d'émancipation face à la Pax Romana instituée par les puissants, paix en trompe-l'œil dont l'autre nom pourrait être le statu quo. *Pâques sanglantes* s'achève enfin par une double révélation, au sens biblique du terme, une sorte d'épiphanie qui frappe les deux ennemis jurés : Bonfiglio, acculé au bord d'un ravin, se jette dans le vide au nom d'un dépit et d'une culpabilité qui peut-être, fait ici retour et ce geste d'évitement du duel, permet à



Francesco de se présenter aux gendarmes les mains lavés du meurtre qu'il s'apprêtait à commettre.

Francesco Dominici s'inscrit ainsi dans la tradition que ce que l'historien Eric J. Hobsbawm a appelé le banditisme social qui, en Italie, s'est particulièrement développé dans les régions pauvres du Sud, dont la Ciociaria, et en Sicile. Issu des sociétés paysannes, ce bandit incarne la figure mêlée du justicier, du héros et du vengeur, en réponse à l'exploitation inique dont les siens étaient victimes. Cousin politique de Salvatore Giuliano, qui fut assassiné trois mois à peine avant la sortie du film de De Santis sur les écrans italiens, et du bandit d'Orgosolo (Vittorio de Seta, 1963), le berger de *Pâques sanglantes* appartient à cette généalogie primitive des mouvements sociaux qui allaient secouer la Péninsule à la fin des années 1960. Il préfigure aussi le péon révolutionnaire des westerns dits « zapata » qui, dans la foulée du *El Chunchu* de Damiano Damiani en

1966, allait devenir l'un des personnages les plus populaires du cinéma transalpin, de *Companeros* à *O' Cangaceiro* en passant par Tepepa et Cuchillo, le prolétaire mexicain interprété par Tomas Millian dans *Colorado* et *Saludos Hombre* de Sergio Sollima. Cette filiation entre le film de De Santis (et d'autres : *Au nom de la loi* de Pietro Germi par exemple) et le western permet enfin de comprendre la raison profonde pour laquelle ce genre, au moment où il battait de l'aile outre-Atlantique, retrouva un second souffle naturel en Italie. Car au-delà de la ressemblance des paysages – quelques cactus ne suffiraient-ils pas à transformer la Ciociaria en ouest américain ? – et du cas spécifique de Sergio Leone, le western constitua dans ces années d'après-guerre un formidable réservoir de motifs à disposition pour une mythologie strictement nationale : le hors-la-loi/le bandit social, les *cattle barons*/les petits tyrans de la paysannerie ou encore la frontière avec le Mexique transposée en Italie dans l'opposition entre le Nord et le Sud.

Ancien critique de cinéma et grand amateur de films hollywoodiens, Giuseppe De Santis a très tôt acquis la conviction que le mouvement néoréaliste, dont il fut l'un des fondateurs, ne devait pas seulement parler de ce peuple italien que le cinéma des téléphones blancs avait invisibilisé, mais s'adresser à lui en faisant appel à des motifs, des formes et des manières de conduire le récit inspirés des genres hollywoodiens, qu'il s'agisse du mélodrame (la sœur de Francesco, violée puis tuée par Bonfiglio), du film noir (le fatum qui semble s'acharner sur le héros) et bien sûr du western, comme en témoigne l'attaque nocturne de la maison de Bonfiglio par Francesco et sa famille qui n'aurait pas dépareillé chez Ford, Wellman ou Daves. De ce point de vue, De Santis fut l'anti-Rossellini. Pour lui, la réalité de la société italienne devait être transfigurée, remodelée, passée au filtre des genres les plus



divers et ses personnages traités comme s'ils sortaient d'un tableau du Quattrocento. D'où le lyrisme exacerbé de *Pâques sanglantes*, l'extrême stylisation de ses cadres et de sa mise en espace, cette artificialité assumée et presque soviétique du jeu des acteurs qui donnent souvent l'impression de déclamer leur texte, le regard planté dans l'œil de la caméra, comme des Dieux toujours filmés en légère contre-plongée ou de profil. Ce parti-pris, qui conjugue l'esthétique et l'éthique, éclate dès la première rencontre entre Francesco et Lucia, comme une affirmation de style que le film va tenir jusqu'au bout. Francesco Dominici (Raf Vallone), Lucia Silvestri (Lucia Bose), Maria Grazia Dominici (Maria Grazia Francia) et tous les paysans de la Ciociara deviennent ainsi, dans le regard de De Santis, des icônes de l'oppression puis de la révolte, des individus ordinaires que la mise en scène anoblit et magnifie. Après tout, pourquoi les classes laborieuses n'auraient-elles pas, elles aussi, les mêmes droits esthétiques que les stars de cinéma ?



RIZ AMER

RISO AMARO



1949 - Italie - 1h50
VERSION RESTAURÉE 4K

Sélection officielle
Festival de Cannes 1949

FICHE TECHNIQUE //

RÉALISATION Giuseppe De Santis **SCÉNARIO** Corrado Alvaro, Giuseppe De Santis, Carlo Lizzani, Carlo Musso, Ivo Perilli,

Gianni Puccini **PHOTOGRAPHIE** Otello Martelli **MUSIQUE** Goffredo Petrassi **MONTAGE** Gabriele Varriale **DÉCORS** Carlo Egidi **COSTUMES** Anna Gobbi **PRODUCTEUR** Dino De Laurentiis **SOCIÉTÉ DE PRODUCTION** Lux Film

FICHE ARTISTIQUE // SILVANA MELEGA : Silvana Mangano - WALTER GRANATA : Vittorio Gassman **FRANCESCA** : Doris Dowling - MARCO : Raf Vallone **CELESTE** : Adriana Sivieri - AMELIA : Lia Corelli **GABRIELLA** : Maria Grazia Francia - ANNA : Dedi Ristori - IRÈNE : Anna Maestri

SYNOPSIS // Francesca et son ami Walter sont recherchés par la police pour avoir dérobé un collier de grande valeur. Ils se mêlent aux journalières réunies pour récolter le riz dans la plaine du Pô. Walter séduit l'une d'entre elles, la plantureuse et fantasque Silvana...

© 1949 STUDIOCANAL - Cristaldi Films

PÂQUES SANGLANTES

NON C'È PACE TRA GLI ULIVI



1950 - Italie - 1h43
VERSION RESTAURÉE 4K

FICHE TECHNIQUE //

RÉALISATION Giuseppe De Santis **SCÉNARIO** Libero De Libero, Giuseppe De Santis, Carlo Lizzani, Gianni Puccini **PHOTOGRAPHIE** Piero Portalupi **MUSIQUE**

Goffredo Petrassi **MONTAGE** Gabriele Varriale **DÉCORS** Carlo Egidi **COSTUMES** Anna Gobbi **PRODUCTEUR** Domenico Forges Davanzati **SOCIÉTÉ DE PRODUCTION** Lux Film

FICHE ARTISTIQUE // FRANCESCO DOMINICI : Raf Vallone - LUCIA SILVESTRI : Lucia Bose - AGOSTINO BONFIGLIO : Folco Lulli - MARIA GRAZIA, LA SŒUR DE FRANCESCO : Maria Grazia Francia - LA MÈRE DE BONFIGLIO : Angelina Chiusano

SYNOPSIS // Un soldat démobilisé de retour chez lui apprend qu'il a été dépouillé de ses moutons par un riche paysan, qui tente, de surcroît, de séduire sa fiancée. Le jeune homme prend le maquis et décide de punir le responsable de ses malheurs.

© 1950 / STUDIOCANAL - Cristaldi Films

REMERCIEMENTS : STUDIOCANAL (Juliette Hochart, Céline Defremery, Sophie Boyer, Raphaël Joachim).

Livret coordonné par Nadine Méla (Les Acacias)
Conception graphique du livret : Morgane Flodrops
Illustration des affiches : Vladimir Thoret
Conception graphique des affiches : Alain Baron

DISTRIBUTION LES ACACIAS

www.acaciasfilms.com © 2025 Les Acacias





Illustration © Valérie Thoost

RAF VALLONE LUCIA BOSÈ FOLCO LULLI MARIA GRAZIA FRANCIA

PÂQUES SANGLANTES

UN FILM DE
GIUSEPPE DE SANTIS

S&P



STUDIOCANAL
A CANAL+ COMPANY

VERSION RESTAURÉE 4K

LesAcacias

positif