

LE PETIT MONDE DE DON CAMILLO : COMPLICATIONS ET INCOMPRÉHENSIONS AUTOUR D'UNE ŒUVRE INTERNATIONALE

Paola Palma¹

RÉSUMÉ

L'article traite de certains aspects de la production et de la réception du film *Le Petit Monde de Don Camillo* (Don Camillo, 1952) de Julien Duvivier. L'objectif du texte est d'étudier ces éléments à la lumière de la nouvelle dimension internationale que le cinéma acquis après la Seconde Guerre mondiale, et à laquelle ce film a participé. En premier lieu, il est d'abord l'une des premières coproductions franco-italiennes à grand succès : sur la base de documents en partie inédits, il est possible de montrer comment sa production, la censure (italienne et catholique) et sa distribution ont été spécifiques, et ont en même temps constitué un modèle. D'autre part, nous verrons dans quelle mesure la dimension « internationale » de ce film a rendu plus problématique le débat autour de son contenu politique et religieux.

MOTS CLÉ: Cinéma européen; coproductions cinématographiques franco-italiennes après la Seconde guerre mondiale; *Le Petit Monde de Don Camillo*; cinéma international; guerre froide.

O PEQUENO MUNDO DE DON CAMILLO: COMPLICAÇÕES E INCOMPREENSÕES EM TORNO DE UMA OBRA INTERNACIONAL

RESUMO

Este artigo analisa alguns elementos de produção e recepção do filme *Le Petit Monde de Don Camillo* (Don Camillo, 1952), realizado por Julien Duvivier. O objetivo do texto é estudar esses elementos considerando a nova dimensão internacional do cinema europeu do pós-Segunda Guerra Mundial. Trata-se de uma das primeiras co-produções populares franco-italianas e, considerando alguns documentos inéditos, veremos como a sua produção, censura (italiana e católica) e distribuição, não só foram originais como constituem uma referência para esse momento histórico. Por outro lado, veremos como a natureza "internacional" deste filme deu maior importância às controvérsias em torno do seu conteúdo político e religioso.

PALAVRAS-CHAVE: Cinema europeu; co-produções franco-italianas do pós IIª Guerra Mundial; *Le Petit Monde de Don Camillo*; cinema internacional; Guerra Fria.

ABSTRACT

This article is about some production and reception elements of the movie *Le Little World of Don Camillo* (Don Camillo/*Le Petit Monde de Don Camillo*, 1952) directed by Julien Duvivier. The aim of the text is to study these elements considering the post Second World War cinema new international dimension this movie has been part of.

First of all, it is one of the first popular French-Italian co-productions: considering some unpublished documents we'll see how its production, the (Italian and Catholic) censorship, and its distribution have been very special and a sort of reference at the

¹ Docteur de l'université de Vérone (Italie), et chercheur à sein de l'UMR THALIM (Théorie et histoire des arts et des littératures de la modernité) à l'université Paris 3.

same time. On the other hand, we'll see how the «international» nature of this picture made more critical the controversies on its political and religious content.

KEYWORDS: European cinema; French-Italian post IIWW co-productions; *Le Little World of Don Camillo*; international cinema; Cold War.

Revenir sur un film comme *Le Petit Monde de Don Camillo* (*Don Camillo*, 1952), objet de tant de discours critiques et universitaires, mérite une justification; nous en donnerons deux. Nous souhaitons reconsidérer certains aspects du projet et de la réception du film en les rattachant à sa dimension spécifiquement internationale qui, dans l'après-Seconde Guerre mondiale, voit se modifier ses contours.

En premier lieu, du point de vue de la production, *Le Petit Monde de Don Camillo* est l'une des premières coproductions franco-italiennes officielles à gros budget, mais aussi l'une des premières à démontrer la faisabilité d'une réelle compénétration des apports créatifs des deux pays. À travers ce cas d'étude, nous pourrions formuler des considérations plus générales sur le fonctionnement du système des coproductions européennes officielles qui se trouvent, à cette époque, à l'aube d'un fructueux développement. En second lieu, nous entendons montrer comment ladite dimension internationale peut avoir échauffé, parfois avec excès, les esprits – catholiques ou non – lorsqu'il s'est agi de définir la portée politique et idéologique du film de Julien Duvivier, alors même que celui-ci entendait l'atténuer, tout au moins par rapport à sa source littéraire. Pour répondre à ces deux questions, nous nous fonderons sur une série de documents, en partie inédits, qui nous aideront à affiner nos hypothèses.

LA SOIF D'INTERNATIONALITÉ DU CINÉMA EUROPÉEN APRÈS 1945

À la fin de la Seconde Guerre mondiale, l'Europe subit de plein fouet les conséquences matérielles et politiques du conflit. Les États-Unis, libérateurs et sentinelle d'un continent exsangue, apportent leur aide, qu'ils conditionnent toutefois, dorénavant, à leur ingérence. Les films hollywoodiens, dont la circulation a été fortement limitée dans la période précédente, reprennent en masse le chemin du Vieux Continent, ce qui ne fait que souligner la grande faiblesse des productions nationales européennes. C'est dans (et en fonction de) ce contexte que la France et l'Italie signent, le 29 octobre 1946, un accord destiné à procéder à une sorte d'expérimentation : tenter

de coproduire, en l'espace d'un an, une quinzaine de films sous l'égide et avec les avantages offerts par leurs pouvoirs publics respectifs. Rendus optimistes par les premiers résultats de leur pari, les deux gouvernements souscrivent, le 19 octobre 1949, le premier accord européen officiel de coproduction cinématographique. Le grand succès – sur le plan quantitatif autant que qualitatif – de cette pratique se manifeste de façon croissante à partir du début des années 1950. Le recours à la coproduction, de la part des deux principales cinématographies européennes, souligne la nouvelle dimension internationale que l'industrie ouest-européenne recherchera et soutiendra à partir de l'après-guerre. La systématisation et la réglementation de la collaboration financière et artistique entre différents pays permet, dans le même temps, d'augmenter les budgets et de multiplier les débouchés, de manière à atteindre un public sensiblement plus nombreux.

Bien que parfois présenté comme la première coproduction cinématographique franco-italienne, la production de *Fabiola* (1949, Alessandro Blasetti) – la « première superproduction nationale, premier grand succès populaire »² de l'après-guerre – n'entre pas, en réalité, dans le cadre des collaborations officielles prévues par les accords intergouvernementaux, mais signale la soif d'internationalité dont font preuve les industries cinématographiques européennes au sortir de la guerre. Comme nous l'avons déjà montré par ailleurs³, en raison des polémiques qu'il a suscitées, ce film se transforme en une source de soucis décourageants pour l'Église catholique qui, à la fin des années 1940, consciente de la puissance du cinéma, désire s'ingérer non seulement dans la diffusion des films, mais, durant une brève période, également dans la production de projets « sur le plan absolument international » avec la « collaboration des meilleures forces techniques et artistiques nationales et étrangères »⁴. Le film est produit par la société Universalialia, fondée en 1946 et, à ce moment au moins, étroitement liée au Vatican (son président, Giuseppe Dalla Torre, est directeur du

² Gian Piero Brunetta, *Storia del cinema italiano 1945-1959*, vol. III, Rome, Editori Riuniti, 2001, p. 453. Cette traduction de l'italien, comme toutes celles qui suivent, est nôtre.

³ Voir notre article : « *Fabiola*, storia di un appuntamento mancato: i cattolici e la coproduzione cinematografica italo-francese » [*Fabiola*, histoire d'un rendez-vous manqué : les catholiques et la coproduction cinématographique italo-française], dans Raffaele De Berti (dir.), « I cattolici nella fabbrica del cinema e dei media: produzione, opere, protagonisti (1940-1970) », *Schermi. Storia e culture del cinema e dei media in Italia*, n° 2, juin-décembre 2017, pp. 108-128, <https://riviste.unimi.it/index.php/schermi/issue/view/1178>.

⁴ « Programma 1946. Produzione cinematografica cattolica "Universalialia" », Archives de l'Istituto per la Storia dell'Azione Cattolica e del Movimento Cattolico in Italia Paolo VI, fonds Presidenza generale, 15^e série, carton 3, dossier 5.

quotidien catholique *L'Osservatore romano*). En tout état de cause, à partir de 1949, il faudra distinguer la Film Universalia, qui se limitera à la distribution des films déjà produits, en particulier *Fabiola* et *Les Derniers Jours de Pompéi* (*Gli ultimi giorni di Pompei*, produit en 1948 mais sorti en 1950), « à l'exclusion de toute nouvelle production »⁵, de l'Universalia Produzione, que le producteur Salvo D'Angelo a fondée pour son propre compte le 9 décembre 1948.

La production de *Le Petit Monde de Don Camillo* ne prévoit aucun capital catholique, et il s'agit sans conteste d'une coproduction officielle entre l'Italie (avec une participation majoritaire de 70 %) et la France (minoritaire avec 30 %), autorisée sur la base de l'accord signé le 19 octobre 1949 ; les sociétés italiennes Rizzoli-Amato et française Francinex signent le contrat de coproduction le 1^{er} septembre 1951. Pourtant, comme *Fabiola*, le film donnera lieu à des conflits entre les autorités de création et de production, à des avertissements de la part de la pré-censure italienne et à une série de polémiques à sa sortie en salle – et ce, nonobstant une avant-première au festival de Cannes 1952, hors compétition, qui en annonce déjà le futur succès. Comme nous le verrons, et à cause également de son ample diffusion et de son énorme popularité, *Le Petit Monde de Don Camillo* contraint la critique – catholique et communiste – à se livrer à des réflexions sur la présence d'éléments liés à la religion et à la politique dans un film qui, en théorie, ne veut pas être autre chose qu'une comédie, mais qui fait de Jésus l'un de ses personnages, et qui fait dire à un délégué communiste : « Il faut rester dans la légalité. Et nous y resterons, dussions-nous prendre nos fusils et clouer au mur tous les ennemis du peuple ! »

UNE ŒUVRE INTERNATIONALE ET MULTIMÉDIALE

Le film *Le Petit Monde de Don Camillo* est avant tout le résultat d'une synergie moderne, à la fois multimédiale et internationale. Les récits consacrés aux aventures de Don Camillo et du maire communiste Peppone, signés de Giovanni (dit aussi Giovannino) Guareschi et publiés dans l'hebdomadaire *Candido*⁶ à partir de décembre

⁵ « Appunto su "Universalia" », 15 février 1949, Archive historique de l'Istituto Luigi Sturzo, fonds Vittorino Veronese, série Azione Cattolica Italiana, carton 8, dossier 62, sous-dossier 1, p. 1. Le document n'est pas signé.

⁶ Ce périodique est co-fondé en juin 1945 par Guareschi lui-même, qui en sera le directeur jusqu'en octobre 1950.

1946, avaient été édités en recueil en Italie en 1948 sous le titre *Don Camillo. Mondo piccolo*. L'éditeur est Rizzoli, qui cherche tout de suite à faire traduire et publier le livre dans d'autres pays ; c'est en 1951 que Le Seuil édite la version française, et comme en Italie, *Le Petit Monde de Don Camillo* devient immédiatement un best-seller. À l'instar de ce qui se produit avec les films dits « de genre » – les mélodrames, par exemple – par rapport à des œuvres moins populaires, appréciées d'un public plus choisi, « le succès des romans de Guareschi a permis au Seuil de publier des livres à la rentabilité incertaine, des œuvres plus difficiles, destinées à un lectorat exigeant. Les aventures du curé et du maire communiste ont fait la fortune de la maison de la rue Jacob⁷. » Les droits de l'édition française pour l'adaptation cinématographique sont achetés avant même que le livre ne paraisse, mais le projet d'adaptation de l'éditeur et producteur Angelo Rizzoli est encore antérieur. Rizzoli est l'un des tout premiers, en Italie, à croiser l'édition littéraire et la production cinématographique de récits populaires, pressentant le potentiel d'un marché nouveau et moderne, au sein duquel les supports deviendraient toujours plus interchangeable et s'alimenteraient les uns les autres, et où on aurait tout intérêt à faire converger les pratiques du lecteur et du spectateur. Non seulement Rizzoli publie seulement les livres de Guareschi et en coproduit les adaptations, mais il est également l'éditeur de *Candido*. Tant les récits de Guareschi que les films qui en seront tirés entreront immédiatement dans un processus de sérialité (trois cent quarante-six récits⁸ en vingt ans, et cinq films entre 1952 et 1965, tous des coproductions franco-italiennes).

Dès 1949, un projet d'adaptation avait vu le jour : la synergie entre différents médiums faisait donc partie intégrante, dès le départ, du projet *Don Camillo*. En janvier de cette année-là, il semble même que ladite Film Universalialia soit la société qui doit produire *Le Petit Monde de Don Camillo*, et Alessandro Blasetti qui doit le réaliser⁹ (les auteurs du sujet auraient été Blasetti lui-même « et [Sergio] Amidei, en

⁷ Jean A. Gili, « Entre l'Italie et la France. *Le Petit Monde de Don Camillo*. Du livre de Giovanni Guareschi aux films de Julien Duvivier », dans Jean-Paul Pellegrinetti (dir.), *La Méditerranée en passion. Mélanges d'histoire contemporaine offerts à Ralph Schor*, Paris, Garnier, 2015, p. 79.

⁸ Réunis dans Giovanni Guareschi, *Tutto Don Camillo*, Milan, Rizzoli, 1998, en trois volumes, édition dirigée par Alberto et Carlotta Guareschi.

⁹ Lettre d'Enzo de Bernart (de la société Film Universalialia S.A.) à Giovannino Guareschi, 26 janvier 1949, Archive Giovannino Guareschi. Enzo de Bernart demande aussi à Guareschi de parler avec Blasetti pour un éventuel rôle à attribuer à l'acteur italien Gianrico Tedeschi dans le film. Il était donc relativement sûr, à ce moment, que la mise en scène fût confiée à Blasetti.

collaboration avec d'autres »¹⁰). Les bases étaient donc posées pour que le film fût mis en œuvre par les mêmes producteurs et le même réalisateur que *Fabiola*. Comme nous le savons, les choses en ont été autrement, et, selon Guareschi, Blasetti « a refusé de manière sympathique et cordiale »¹¹. Il est notoire que Mario Camerini, Renato Castellani, Vittorio De Sica et Luigi Zampa refusèrent à leur tour ; il n'est pas jusqu'à Frank Capra qui, en 1950, ne s'était vivement intéressé au sujet, mais qui dut lui aussi renoncer (il fut retenu durant toute l'année 1951 par un autre tournage, auquel l'obligeait un précédent contrat avec la Paramount).

Une fois choisi le réalisateur, des désaccords surgissent entre les producteurs italiens et avec Guareschi, à cause d'une série de décisions prises par Julien Duvivier et par son co-scénariste et dialoguiste René Barjavel. En réalité, tant les choix de Duvivier que les réactions qu'ils provoquent sont en large mesure dues, en premier lieu, à l'intention initiale – motivée par le succès éprouvé des récits et des personnages de Guareschi – de créer un film destiné à un public international, aidé en cela par la coproduction. En second lieu, la transposition du livre à l'écran, et donc la réécriture pour une autre structure expressive, contraignent à une série de choix et de compromis. Bien que les récits fussent déjà très populaires, le passage à un médium audiovisuel – à diffusion internationale – fut perçu comme infiniment plus délicat que la diffusion des traductions des livres de Guareschi. La production italienne se serait inquiétée de ce qu'aurait pu penser le Vatican en voyant sur l'écran un prêtre qui aurait le visage de Fernandel¹², acteur imposé par le réalisateur français, et qui, en Italie, n'était connu que pour ses rôles comiques.

Les préoccupations des producteurs italiens, Rizzoli et Amato, étaient en fait surtout liées à des questions de censure locale. Après les élections législatives du 8 avril 1948, la démocratie-chrétienne avait emporté la majorité. Or non seulement les avantages et les aides à l'industrie cinématographique émanaient de la Présidence du Conseil des ministres – ainsi, d'ailleurs, que l'agrément des coproductions – mais cette dernière gérait aussi directement les dispositifs de censure, ce qui n'était pas le cas en

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ Giovannino Guareschi, « Storia segreta di "Don Camillo" », *Candido*, n° 11, 16 mars 1952, p. 16. Cité dans : Egidio Bandini, Giorgio Casamatti et Guido Conti (dir.), *Le burrascose avventure di Giovannino Guareschi nel mondo del cinema*, Parme, MUP, 2008, p. 61.

¹² Déclaration de Duvivier lors d'un des huit « Entretiens avec Julien Duvivier », réalisés par René Jeanne et Charles Ford et diffusés dans le « Programme parisien » de la radio française du 15 avril au 3 juin 1957. Cité dans Roberto Chiesi, « Lo scrittore e il regista: due stili a confronto », dans *ibid.*, p. 102.

France, où le contrôle des aides se faisait par le biais du Centre national de la Cinématographie (CNC), et où la censure dépendait du ministère de l'Information. Parmi les dispositifs de la censure italienne, le premier est la lecture préalable du scénario par une commission à laquelle les producteurs italiens le soumettaient spontanément durant la phase de pré-production¹³. Or, dans le cas du *Petit Monde de Don Camillo*, l'issue de cette lecture est peu encourageante. Daté du 4 août 1951, le verdict de la commission – d'une longueur inhabituelle en ce qui concerne ce film – se concentre significativement sur la représentation cinématographique, en général et en particulier, d'un prêtre catholique qui se trouve être évidemment italien. Dans le scénario, il ne se trouve rien de neuf par rapport au personnage des récits de Guareschi, mais c'est le médium qui change : « en passant maintenant sur l'écran [Don Camillo] acquiert évidemment un relief nouveau et plus important »¹⁴. Le problème est qu'

une telle transposition a avant tout accentué la dynamique extérieure du personnage. [...] Par ailleurs, le personnage du prêtre (d'un prêtre en général) n'est pas élastique au point de pouvoir être traité comme un personnage quelconque. Cela vaut surtout lorsqu'on fait évoluer ce personnage (ce prêtre) en Italie, c'est à dire sur un territoire éminemment (et parfois évidemment) catholique. Les gestes, les réactions, les faits, le récit acquièrent un relief visuel qu'ils n'avaient pas auparavant, et il faudra pour cela surveiller les choix du photographique [*sic*], puisque c'est seulement sur le « photographique », c'est à dire sur le « mode » de réalisation de telles scènes que pourra s'exercer un véritable jugement définitif.

Mais ce qu'il faudra modifier ou atténuer fortement, c'est la scène entre Don Camillo et Peppone dans l'église, devant le confessionnal. [... Après la confession,] Don Camillo est [...] saisi d'un accès de colère et, s'approchant du pénitent, lui administre un vigoureux coup de pied au derrière, coup de pied qui « le fait se soulever du prie-dieu » (p. 119).

Nous estimons que, poussé à ce point, l'humour dégénère en basse farce, en une caricature caractérisée du ministère sacré du prêtre, au milieu d'un de ses rites les plus délicats (la confession et la pénitence du pécheur)¹⁵.

¹³ « Spontanément » : si la loi n'obligeait pas, en effet, les producteurs à déposer leurs scénarios à la censure préalable, tous le faisaient néanmoins, pour éviter d'avoir à couper leur film ensuite, ce qui revenait à créer une situation d'obligation.

¹⁴ « Giudizio della Revisione cinematografica preventiva di *Don Camillo* », 4 août 1951, p. 1, Archivio centrale dello Stato, fonds Ministero del turismo e dello spettacolo, Direzione generale spettacolo, Archivio cinema, Concessione certificato di nazionalità 1946-1965, carton 37, CF 1253 (dorénavant ACS, carton 37, CF 1253).

¹⁵ *Ibid.*, pp. 1-2.

TROPOS: COMUNICAÇÃO, SOCIEDADE E CULTURA

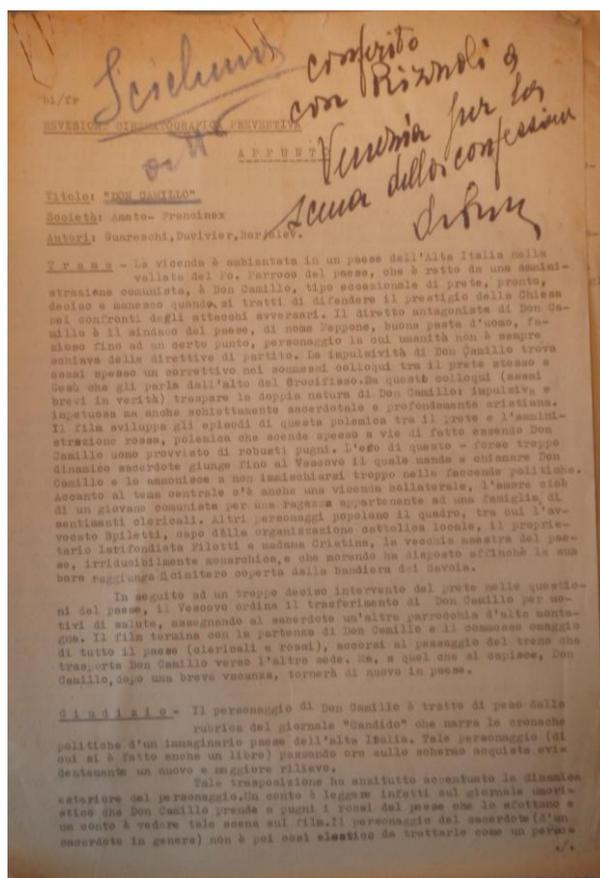


Figure 1: La première page de la note de la censure préventive italienne, août 1951.

Dans la version italienne du film, et seulement dans celle-là, la dernière partie d'un plan sur Peppone soulevé du prie-dieu par le coup de pied de Don Camillo, dans la scène du confessionnal, est en effet coupée. Outre le soin apporté à la lecture du scénario par la commission, ce document démontre le caractère partisan de la censure sur le plan politique et religieux. Aucune objection n'est émise à l'encontre de la caricature, même la plus bouffonne, du maire communiste, et des communistes en général : si le personnage du prêtre victime d'une « basse farce » est seul, le ridicule d'un Peppone coléreux et crédule est démultiplié par la masse des camarades qui l'entourent et qui lui font écho.

TROPOS: COMUNICAÇÃO, SOCIEDADE E CULTURA



Figure 2: *Le Petit Monde de Don Camillo* : la scène de la confession.



Figure 2.1 et figure 2.2: *Le Petit Monde de Don Camillo*: photogrammes de la scène de la confession censurés dans la version italienne du film.

Tandis que la censure italienne souligne le caractère délicat de la représentation d'un prêtre à l'écran et promet de réserver au film une fois achevé une attention particulière, les rapports se tendent entre Guareschi et Duvivier, le premier reprochant au second d'avoir adouci le ton du réquisitoire anticommuniste, d'avoir été trop prudent et d'avoir rendu le personnage de Peppone beaucoup moins virulent que l'original. Guareschi, personnalité aussi exubérante que controversée, affichait ses opinions à la fois monarchistes et anticléricales, anticommunistes mais également anarchistes, et aurait souhaité retrouver à l'écran une mise en scène adéquate de ses diatribes combats politico-idéologiques. En pleine guerre froide, et surtout dans le but de s'adresser à un public qu'on voulait non seulement ample, mais, par le contrat de coproduction,

international, on élimina tout aspect du conflit entre Don Camillo et Peppone susceptible de déborder d'une bonhomie bourrue. Il ne fallait provoquer ni attaquer ni d'une part ni de l'autre, car le film n'était pas seulement destiné au public italien:

Il est probable que dans le choix d'atténuer le ton agressif envers les communistes soit entré une stratégie partagée par le réalisateur et les producteurs. [...] En réalité, il est évident que la balance du consensus penche du côté du prêtre (ce n'est pas par hasard que le film porte son nom et non celui de Peppone [comme c'est d'ailleurs le cas pour le livre]), mais il est également vrai que Duvivier voulait réaliser un film qui fût apprécié par les plus vastes fractions du public, y compris, donc, celle qui votait pour le Parti communiste.¹⁶

Pour les mêmes raisons, Duvivier n'entendait pas déplaire aux catholiques, non pas pour des motifs idéologiques, mais parce qu'il s'employait à réaliser une œuvre qui puisse rencontrer un bon succès commercial¹⁷.

UN FILM QUI TOURNE EN DÉRISION LES CATHOLIQUES, QUI RIDICULISE LES COMMUNISTES, MAIS... QUI NE PREND PAS POSITION

Duvivier, Barjavel et les producteurs remportent amplement leur pari. Le film, en Italie comme en France, rencontre un énorme succès public, et il arrive en tête du box-office pour 1952 dans les deux pays. En France il réalise même le double des recettes d'une autre coproduction franco-italienne, sortie la même année et elle aussi destinée à devenir un classique du cinéma populaire : *Fanfan la Tulipe*, de Christian-Jaque. *Le Petit Monde de Don Camillo* est vu, cette année-là, par 12,7 millions de spectateurs, « soit une des trois meilleures recettes jamais réalisées par un film en France »¹⁸. En Italie, il se situe « à la sixième place dans le classement des meilleures

¹⁶ R. Chiesi, « Lo scrittore e il regista: due stili a confronto », art. cit., p. 104. Il faut ajouter qu'en France, dans l'après-guerre et durant toutes les années 1950, le Parti communiste représente plus du quart de l'électorat, et qu'il est doté d'une aura politique et d'une influence intellectuelle, culturelle et sociale considérables. Dans le domaine du cinéma cela se traduit par exemple par une falsification de l'intrigue de *Pickup on South Street* (1953), film américain de Samuel Fuller qui, en France, devient *Le Port de la drogue*, et d'où est éliminée toute référence à l'activité d'espions communistes, remplacés, dans la version française et par le biais du doublage, par des trafiquants de drogue... Il est toutefois à noter que ce film subit le même sort en Italie, où il sort sous le titre *Mano pericolosa*.

¹⁷ Et, sur le plan international, être aussi par conséquent utile à sa propre carrière : « En effet, certains films qu'il avait réalisés dans les cinq dernières années avaient obtenu des résultats commerciaux décevants, surtout pour un réalisateur de sa renommée. » *Ibid.*, p. 100.

¹⁸ Cf. J. A. Gili, « Entre l'Italie et la France. *Le Petit Monde de Don Camillo*. Du livre de Giovanni Guareschi aux films de Julien Duvivier », art. cit., p. 75.

TROPOS: COMUNICAÇÃO, SOCIEDADE E CULTURA

recettes de films italiens dans les années 1950 »¹⁹. Une fois sorti sur les écrans, la critique ne peut plus ignorer la dimension internationale du succès du film que la force de l'incarnation audiovisuelle du prêtre catholique et du maire communiste, qui fait le tour de l'Europe, et pas seulement. *The Little World of Don Camillo* sort aux États-Unis en 1953, avec la voix d'Orson Welles qui double Jésus, et il semble que le film manque de peu d'obtenir l'Oscar du meilleur film étranger, étant considéré comme trop « de gauche »²⁰.

DON CAMILLO

Quelques Recettes
d'Exclusivité Province
dont on s'entretiendra longtemps...

Entrées	BORDEAUX	Francs
110.950	19.850.070	
	LILLE	
102.024	15.846.710	
	LYON	
166.594	28.227.147	
	MARSEILLE	
218.708	33.582.515	
	NANCY	
78.058	10.574.256	
	NICE	
120.325	20.700.840	
	STRASBOURG	
56.553	8.558.729	
	TOULOUSE	
114.066	16.689.380	

Vainqueur!

CINÉDIS

Figure 3 : *La Cinématographie française*, n° 1499, 3 janvier 1953.

La critique française reconnaît le succès populaire mérité d'un film défini à plusieurs reprises comme très divertissant, mais c'est avec une certaine condescendance qu'elle souligne qu'il s'agit d'un « conte souriant et optimiste, mais qui n'a que très peu

¹⁹ Aldo Bernardini, *Filmografia delle coproduzioni italo-francesi (Filmographie des coproductions italo-françaises) 1947-1993*, Annecy, Rencontres du Cinéma italien d'Annecy/Bonlieu-Scène Nationale, 1995, p. 15.

²⁰ Cf. Egidio Bandini, « Guareschi e il Nobel mancato », *La Gazzetta di Parma*, 7 janvier 2016, https://www.gazzettadiparma.it/archivio-bozze/2016/01/07/news/guareschi_e_il_nobel_mancato-197349/. Les services secrets américains seraient intervenus indirectement pour empêcher l'attribution du prix, qui ira à *Jeux interdits*, de René Clément.

de points communs avec la réalité »²¹. Même Francis Cohen, dans les pages du quotidien communiste *L'Humanité*, ne parvient pas à nier toute impartialité au film qui, s'il est présumé anticomunisme dans ses intentions, voit ces dernières se diluer à l'aide des simplifications et des situations improbables qui rendent le récit invraisemblable et affaiblissent sa vigueur polémique ; ce qui, sous la plume du critique communiste, « signifie simplement qu'il n'est pas possible d'être à la fois vrai et anticomunisme »²². Pour Claude Mauriac, qui parle de « la double imposture d'un drôle de petit monde »²³, une certaine superficialité et un regard trop schématique sur les aspects politiques font partie des principaux défauts du film : il est certes jugé divertissant (« ce qui, à tout prendre, est une belle réussite »²⁴), mais le divertissement est associé à l'imposture, et il est donc « moralement condamnable »²⁵ car durant la projection, chacun sera porté à prendre parti pour la partie adverse, « et par souci d'équité et par sentiment du ridicule »²⁶, mais finalement, le film ne fait rien bouger, et aucun conflit n'est véritablement représenté. Jean-Louis Tallenay signale à ses lecteurs que « bon nombre de catholiques italiens se sont élevés violemment contre le film et les communistes en ont fait autant » car tant *Le Petit Monde de Don Camillo* que *Le Retour de Don Camillo* (*Il ritorno di Don Camillo*, 1953, Julien Duvivier) « ne posent pas le problème de l'opposition entre catholiques et communistes, ils le suppriment »²⁷. L'illusion de la tranquillité, poursuit le critique, est une forme de lâcheté qui consiste à dispenser le spectateur d'aller au fond des problèmes et de la réalité.

D'un autre côté, Michel de Saint-Pierre, dans *Témoignage chrétien*, ne soulève pas la question du nivellement idéologique et ne s'irrite pas de la représentation du Christ et de sa voix qui n'est autre, selon lui, que celle de la conscience de Don Camillo, même si Guareschi affirmait qu'il s'agissait de la sienne propre²⁸. Au contraire, il fait preuve d'une certaine lucidité distanciée : « La production est franco-italienne : *formule internationale*, qui est désormais la seule viable si l'on veut amortir un film et réaliser

²¹ Jean Nery, « Le Petit Monde de Don Camillo », *Franc tireur*, 9 juin 1952.

²² Francis Cohen, « Le Petit Monde de Don Camillo », *L'Humanité* 6 juin 1952.

²³ Claude Mauriac, « La double imposture d'un drôle de petit monde », *Le Figaro littéraire*, 7 juin 1952.

²⁴ *Ibid.*

²⁵ *Ibid.*

²⁶ *Ibid.*

²⁷ Jean-Louis Tallenay, « Le Petit Monde de Don Camillo n'est-il pas un monde d'illusions ? », *Radio Cinéma Télévision*, 21 juin 1953.

²⁸ « [Celui] qui parle, dans mes histoires, ce n'est pas le Christ, mais mon Christ. C'est à dire la voix de ma conscience ». Giovanni Guareschi, introduction à *Don Camillo. Mondo piccolo*. Milan, Rizzoli, 1948, p. XXXVII.

des bénéfiques dans l'industrie cinématographique²⁹. » Écarter le film comme un produit strictement commercial est toutefois aussi un moyen de le mettre à distance.

Si les deux pays producteurs sont associés dans le succès commercial du film, ils connaissent également une réception ambivalente de la part de la presse, généraliste ou spécialisée, laïque ou catholique, de droite ou de gauche. Alors que le public afflue en nombre dans les salles, nombreux sont aussi les discours, même en Italie, qui reprochent au film de n'avoir pas voulu prendre une position idéologique. Cette neutralité assumée du film s'est retrouvée exposée à la critique à cause de son succès international.

La sortie du *Petit Monde de Don Camillo* et son immédiate et immense popularité soulèvent, dans le milieu catholique italien, des problèmes d'une autre importance. On s'interroge même sur ce que serait la définition – si elle existait – d'un « cinéma religieux ». Dans les pages de *L'Italia*, en septembre 1952, on assiste à un échange sur le sujet entre les journalistes catholiques Nazareno Fabbretti et Natal Mario Lugaro, à travers une série de lettres ouvertes au directeur de la publication. Le premier soutient que le cinéma devrait s'abstenir de traiter de sujets religieux, étant donné les très mauvais résultats obtenus jusqu'ici ; et il dénonce par exemple, « l'équivoque énorme et banal du *Petit Monde de Don Camillo* qui a fait s'extasier ceux qui ignorent tout du communisme, et encore plus du christianisme »³⁰. Au contraire, selon Lugaro, « la présence d'un prêtre, par exemple dans *Le Petit Monde de Don Camillo*, ne peut faire cataloguer le film comme religieux. Il s'agit d'une histoire de gens qui vivent, avec leur caractère, là-bas, dans les villages de la plaine du Pô, au bord du fleuve »³¹ ; et il trouve le film « délicieusement divertissant et profondément humain »³². Fabbretti réplique alors en insistant sur l'instrumentalisation simplificatrice des éléments religieux, de la part d'un film qui « s'amuse aux dépens d'un prêtre qui n'est prêtre qu'au quart, tout en étant un homme assez vulgaire, irrévérent et impulsif pour ce qui est des trois autres quarts ».³³ Au final, toutefois, et contrairement à l'opinion exprimée

²⁹ Michel de Saint-Pierre, « Le Petit Monde de Don Camillo, *Témoignage chrétien*, 20 juin 1952. Nous soulignons.

³⁰ Nazareno Fabbretti, « Un film su Gesù? », *L'Italia*, 6 septembre 1952.

³¹ Natal Mario Lugaro, « Giudizi sul cinema », *L'Italia*, 13 septembre 1952.

³² *Ibid.*

³³ Nazareno Fabbretti, « Cinema religioso? Invito alla discussione », *L'Italia*, 23 septembre 1952. Par ailleurs, Fabbretti insiste sur l'impossibilité d'une représentation cinématographique directe du surnaturel « sans tomber dans le ridicule ou le grotesque ». Il applique cette théorie à la voix de Jésus qu'on entend dans le film de Duvivier, voix qui, en Italie, a le timbre imposant d'un très célèbre acteur de théâtre

par Lugaro, on doit constater que, quelque temps plus tard, le Centro Cattolico Cinematografico finit par insérer *Le Petit Monde de Don Camillo* dans la liste des film considérés comme étant à caractère religieux³⁴.



Figure 4 : Claude Mauriac, « La double imposture d'un drôle de petit monde », Figaro littéraire, 7 juin 1953.

UNE COPRODUCTION À LA FOIS EXEMPLAIRE ET PARTICULIÈRE

Si *Le Petit Monde de Don Camillo* a été, dans l'histoire du cinéma et jusqu'à aujourd'hui, un des films les plus vus, et donc un des succès commerciaux les plus gros et durables, il faut toutefois prendre en compte le fait qu'étant coproduit par des sociétés de deux pays distincts, les bénéfices financiers ne se sont pas répartis de façon équivalente entre les deux partenaires, mais qu'ils ont été partagés en fonction des quotas de participation à la production d'une part, et d'autre part selon l'attribution contractuelle des territoires de diffusion. Comme dans tous les contrats de coproduction, celui du film de Duvivier établit trois aires géographiques de compétence. Celle revenant au producteur français comprend, outre la France : « Afrique du Nord, Principauté de Monaco, territoire de la Sarre, Union française, Belgique et colonies,

classique : Ruggero Ruggeri (1871-1953). Pour la version française il s'agit de Jean Debucourt, sociétaire de la Comédie française.

³⁴ « Elenco dei film considerati dal CCC [Centro Cattolico Cinematografico] a carattere religioso », 18 mai 1955, Archive de l'Associazione cattolica esercenti cinema, document non coté.

Hollande et colonies, Allemagne et Autriche »³⁵. Les recettes des projections dans ces territoires iront entièrement au producteur français. Le producteur italien, quant à lui, encaissera la totalité des recettes provenant de « l'Italie et ses colonies³⁶, le territoire libre de Trieste, l'Amérique Centrale et l'Amérique Latine »³⁷. La troisième tranche géographique – « le reste du monde »³⁸ – fait l'objet, comme c'est toujours le cas, d'une répartition des recettes entre les deux producteurs proportionnellement à leur participation au financement ; dans ce cas, cette proportion est de 30 % pour le producteur français et 70 % pour le producteur italien. Si la Belgique entre souvent dans les territoires attribués contractuellement au producteur français, il est inhabituel que la France se voie attribuer également la totalité des recettes allemandes, autrichiennes et néerlandaises ; il en va de même pour l'attribution à l'Italie des recettes en Amérique centrale et du sud. Cette situation exceptionnelle s'explique par le fait que, le 16 juillet 1952, les deux producteurs ont signé un avenant à l'accord de coproduction du 1^{er} septembre 1951 qui en modifie l'article 9, relatif à l'attribution des territoires : les territoires attribués par cet avenant exclusivement à chacun des pays producteurs est beaucoup plus important que ce qui était en usage habituellement dans les contrats de coproduction franco-italienne, particulièrement dans le cas de l'Italie³⁹. Cette extension est modifiée après la sortie du film en Italie (la première projection publique y a lieu le 15 mars 1952, au cinéma Capitol de Milan⁴⁰) et en France (à Paris, le 4 juin 1952). Les producteurs se chargent donc du destin international de la distribution de manière directe et indépendante, chacun sur une plus grande échelle.

³⁵ « Avenant à l'accord de coproduction du 1^{er} septembre 1951 », 16 juillet 1952, p. 1, ACS, carton 37, CF 1253.

³⁶ En 1952, la seule survivance de l'ancien empire colonial italien, dont le traité de Paris a signé la fin en 1947, est la Somalie italienne. En 1949, l'ONU confie pour dix ans à l'Italie l'administration de ce territoire, qui devient indépendant en 1960 et se réunit à l'ancienne Somalie britannique. Quoi qu'il en soit, dans les années 1950, la Somalie italienne ne constitue pas *stricto sensu* une « colonie » italienne, mais un territoire administré sous mandat de l'ONU.

³⁷ « Avenant à l'accord de coproduction du 1^{er} septembre 1951 », 16 juillet 1952, p. 1, doc. cité.

³⁸ *Ibid.*

³⁹ Par exemple, pour *Les Trois Mousquetaires (Fate largo ai moschettieri!)*, 1953) d'André Hunebelle, la France a la totalité des recettes pour « l'Union française, navires battant pavillon français, la Belgique, le Luxembourg, l'île Maurice, Tanger » et l'Italie « l'ex-Afrique italienne, l'Abyssinie et Protectorats italiens, le Territoire Libre de Trieste, les navires battant pavillon italien, la Turquie, la Grèce, l'Égypte, la Syrie, le Liban et la Palestine » (« Accord de coproduction franco-italien [pour le film *Les Trois Mousquetaires*] », 10 mars 1953, p. 3, ACS, carton 79, CF 1650).

⁴⁰ Voir le « Certificato [di nazionalità italiana], rilasciato dal Sottosegretario di Stato », 24 octobre 1952, ACS, carton 37, CF 1253.

L'avenant au contrat de coproduction nous rappelle ainsi la nature particulière de ce film, mais, plus généralement, nous indique que les contrats de coproduction conservaient, malgré la standardisation due aux cadres fixés par les accords intergouvernementaux, des possibilités d'aménagement de clauses exceptionnelles, ce qui conférait une certaine souplesse au système. Dans le cas du *Petit Monde de Don Camillo*, l'un des motifs de cet aménagement pourrait avoir été une autre exception : le budget total du film – déclaré dans les devis⁴¹, dans une lettre de la Francinex à la Produzione G. Amato⁴², puis, officiellement, dans le contrat de coproduction – ne fut pas respecté. De 180 millions de lires, chiffre déjà élevé, on passe à 195 295 903 lires, comme l'indique un document « confidentiel » de septembre 1952⁴³. L'importance de ce budget semble donc avoir aiguisé les appétits des producteurs des deux pays, qui cherchent à étendre leur zone d'exclusivité respective pour se garantir un bon amortissement.

En outre, contrairement à ce qui se produisait le plus souvent, la quote-part du producteur minoritaire ne correspond pas à un apport artistique minoritaire. Le film est certes entièrement tourné en Italie, dans la province de Reggio Emilia et à Cinecittà, mais la France apporte, outre le réalisateur et l'adaptateur, une partie de l'équipe technique elle-même⁴⁴. La majorité des interprètes est italienne, et Gino Cervi (Peppone), est un acteur de premier plan en Italie, mais la vedette du film est indiscutablement Fernandel. Le premier devis, déposé au ministère du Tourisme et du Spectacle par le coproducteur italien, indique le détail des dépenses liées au personnel

⁴¹ Un devis de 218 millions de lires, daté du 13 août 1951, est réduit, le 30 août par un nouveau devis de 180 millions (ACS, carton 37, CF 1253).

⁴² Lettre (en italien) de Robert Chabert (de la Francinex, à Paris) à la Produzione G. Amato (Rome), 16 août 1951, ACS, carton 37, CF 1253. En confrontant la date de cette lettre avec celle des devis cités, on doit la considérer comme un accord écrit sur la modification du premier devis : elle est en effet tamponnée et signée également de la société italienne.

⁴³ « Confidenziale per il dr. Riganti - Costo film Don Camillo al 30.09.1952 », p. 1, ACS, carton 37, CF 1253. Le même document nous révèle également que le réalisateur, Julien Duvivier, s'est vu attribuer une participation aux bénéfices de 15 %... Le film a donc contribué à sa fortune sur le plan artistique, mais aussi financier. *Ibid.*, p. 2. De son côté, Franco Riganti, de la petite société de production Odeon Film, avait acheté à Guareschi, à l'été 1947 – accord confirmé le 8 janvier 1948 pour seulement 150 000 lires – une option de trois mois pour les droits d'adaptation en sujet pour le cinéma de *Don Camillo. Mondo piccolo* ; c'est auprès de lui qu'Andrea Rizzoli, le fils d'Angelo, et Giuseppe Amato acquièrent à leur tour les droits d'adaptation cinématographique. Riganti se réserve toutefois un droit à 5 % des bénéfices du futur film : cela lui rapportera en définitive, non sans un affrontement judiciaire avec Rizzoli, la belle somme de 200 millions de lires (cf. Giovannino Guareschi, *Chi sogna nuovi geranei?*, Milan, BUR, 2002 et Guido Conti, *Giovannino Guareschi. Un umorista nel lagher*, Milan, Rizzoli, 2014).

⁴⁴ « Accord de coproduction du film "Le Petit Monde de Don Camillo" », 1^{er} septembre 1951, art. 7, p. 3, ACS, carton 37, CF 1253.

artistique : si les chiffres exacts doivent être vérifiés dans les contrats signés avec les différents interprètes, il est déjà significatif que le rapport entre les cachets des deux acteurs les mieux payés du film – Fernandel et Cervi – soit de trois à un. En règle générale, lorsqu'un interprète est employé dans son pays, il est le mieux payé, ne serait-ce que parce que les producteurs locaux, le plus souvent majoritaires, investissent sciemment sur sa popularité. Dans le film de Duvivier, tourné et dont l'action se situe en Italie, il est évident que les coproducteurs ont parié sur Fernandel, qui, à la différence de Cervi, avait l'avantage d'être non seulement une immense vedette en France, mais également connu et apprécié de l'autre côté des Alpes. De la même manière, Cervi, lorsque son Peppone aura conquis l'Europe, entrera rapidement dans la distribution de coproductions prestigieuses à majorité française, et revêtra même, en 1953, les habits de Porthos dans *Les Trois Mousquetaires* d'André Hunebelle, première adaptation cinématographique en couleurs du roman d'Alexandre Dumas.

UN FILM PRÊT À SE DIFFUSER AU-DELÀ DES FRONTIÈRES, QUELLE QUE SOIT LEUR NATURE

À partir de l'immédiat après-guerre, l'Église catholique est indéniablement plus attentive au traitement de nombreux sujets cinématographiques, à plus forte raison lorsque ceux-ci touchent directement l'institution, ses membres et son histoire. L'exemple du *Petit Monde de Don Camillo* démontre pourtant que les catholiques ne sont pas les seuls à se rendre compte que la circulation des produits culturels s'accélérent notablement, et que l'on assiste, à cette époque, à un processus irréversible de massification des bénéficiaires de ces produits. Le transfert culturel ne s'effectue plus seulement par l'exportation d'un film d'un pays vers un autre, mais également à travers la compénétration institutionnalisée de deux – ou plus – pays dans le processus de production et leur intégration dans la distribution, qui s'élargit par la force des choses. Ce n'est pas par hasard que nous évoquons ici les « pays » plutôt que les producteurs : dans cette nouvelle phase de l'histoire du cinéma, la réglementation et le soutien officiels des gouvernements – ou des institutions publiques responsables, comme dans le cas de la France – jouent un rôle fondamental dans l'élaboration d'un système moderne de collaborations et d'échanges, que nous nommons « coproduction cinématographique ».

En ce qui concerne la France et l'Italie, la portée d'un tel phénomène devient telle qu'il n'est possible d'en ignorer ni les mécanismes de fonctionnement, ni les conséquences économiques, artistiques et culturelles. De fait, les coproducteurs se font les vecteurs au moins d'un reflet de la politique du cinéma et des attendus de la censure de leurs gouvernements respectifs, mais aussi d'échos de leur culture et histoire nationales. Ces éléments entrent en contact direct durant la phase de production, avec la conscience que la dimension internationale du film concernera aussi la distribution, et donc la réception. La jeune et fragile République italienne s'inquiète de l'image qu'elle peut donner d'elle-même, dans le pays comme à l'étranger ; les catholiques n'apprécient pas le comportement et les sympathies de ce prêtre ; les communistes s'offensent de voir un maire rouge faire baptiser son fils... D'un côté, le film est accusé – par la censure italienne et par une certaine critique catholique – d'aller trop loin dans la représentation sur l'écran d'un prêtre, qui plus est loin d'être irréprochable ; de l'autre, les communistes se considèrent peints sous des traits à la fois tyranniques et imbéciles. Toutefois, tant d'un côté que de l'autre, on retrouve le reproche fait au film – comme le souligne aussi Guareschi lui-même – de ne pas avoir eu le courage de prendre position, de résoudre l'affrontement par le bon sens campagnard et de diluer dans les bons sentiments des questions politiques et idéologiques bien plus sérieuses et complexes. Seule la censure italienne y voit une qualité, mais seulement parce qu'elle peut constater qu'à la fin du film, c'est le départ du prêtre qui émeut et met tout le monde d'accord, puisque même les communistes retrouvent leur « essence d'humanité » :

Le sujet a, à son actif, un ton humain supérieur, une bonhomie toute paysanne, une capacité à résoudre les conflits selon un bon sens partagé. Et dans le finale, le départ de Don Camillo suscite indistinctement l'émotion chez ces hommes et ces femmes qui, sur l'autel des conflits idéologiques, n'ont pas sacrifié leur essence d'humanité⁴⁵.

Il est vrai que la voix off précise, dès le tout début du film, que « nous sommes à la fin du printemps de 1946 » ; c'est pour cela que

la convergence des protagonistes à vouloir « faire le bonheur de la population » ou « à bâtir un monde meilleur » s'inscrit dans les illusions de l'immédiat après-guerre. Au début des années cinquante, entre le maire Peppone et l'archiprêtre Don Camillo, les choses ont

⁴⁵ « Giudizio della Revisione cinematografica preventiva di *Don Camillo* », p. 2, doc. cité.

changé et la manière dont le film présente leur affrontement est quasi anachronique si on la prend comme relevant de la contemporanéité immédiate⁴⁶.

C'est ce que remarque également la censure préalable italienne, quand elle souligne dans son jugement

l'absence totale dans le cadre de l'histoire d'éléments et de personnages représentant la force publique.

Mais dans quel village vivons-nous ? Et dans quelle partie de l'Italie ? La « voix » qui commente le film déclare au début qu'il s'agit d'un village « dans une partie quelconque de l'Italie du nord, dans la vallée du Pô ». Mais de quelle sorte de village s'agit-il, où l'on ne rencontre même pas un carabinier ?

C'est la raison pour laquelle, par exemple, peuvent s'épanouir les intimidations rouges qui rendent complètement déserte la procession : « tout le village fut averti que ceux qui tenaient à leur peau feraient mieux de ne pas y assister » (p. 189).

De même, le maire peut prendre la liberté de lever un impôt de mille lires sur tout hectare de terrain, et la grève qui s'ensuit sur son initiative peut se dérouler en toute tranquillité.

Ces remarques tendent à souligner le caractère et l'ambiance imaginaire et invraisemblable de l'histoire, et son impossible concordance avec la situation d'un village italien (particulièrement de la vallée du Pô)⁴⁷.

Le film à caractère religieux et à arrière-plan politico-idéologique ne peut s'insérer dans la logique d'une coproduction qu'au prix de concessions problématiques. Les coproductions sont en effet des films qui ont, pour des raisons évidentes, l'objectif d'atteindre un large public, en dépassant les barrières linguistiques, culturelles, mais aussi idéologiques et religieuses⁴⁸. La coproduction cinématographique (italo-française) a fini par décourager la velléité des catholiques d'investir ou d'attaquer les représentations cinématographiques à caractère religieux ; une velléité pourtant encore importante au début des années 1950, en particulier en Italie, où semblent exister les conditions de possibilité de cette ingérence, notamment lorsqu'elle se confondait avec

⁴⁶ J. A. Gili, « Entre l'Italie et la France. *Le Petit Monde de Don Camillo*. Du livre de Giovanni Guareschi aux films de Julien Duvivier », art. cité, p. 93.

⁴⁷ « Giudizio della Revisione cinematografica preventiva di Don Camillo », p. 2, doc. cité. Dans la version française la voix off situe le village « quelque part en haut de l'Italie, entre le fleuve et la montagne ».

⁴⁸ À ce propos, il faut souligner que la version française du film met en œuvre une appropriation délibérée de l'environnement et des personnages en oblitérant, autant que possible, les éléments géographiques et linguistiques italiens et en leur substituant, où c'est possible, des éléments français. Cf. Camille Gendreau, « Coproductions between France and Italy during the Post-War period: the building up of a transnational audience? », dans Manuel Palacio et Jörg Türschmann (dir.), *Transnational Cinema in Europe*, Vienne/Berlin/Munich, Lit Verlag, 2013, pp. 61-75.

TROPOS: COMUNICAÇÃO, SOCIEDADE E CULTURA

celle du pouvoir politique. Il nous semble toutefois évident, après ce parcours dans l'histoire du *Petit Monde de Don Camillo*, que les critiques et les complications surgies autour de ce film dérivent en partie de la nouvelle dimension auquel il appartenait, et dont il annonçait l'expansion triomphale : celle d'un *cinéma européen* qui, à travers la coproduction, commençait à se doter de ressources plus consistantes et plus modernes, d'apports créatifs destinés à intégrer des visions différentes, mais souvent complémentaires, de ce qu'on pouvait – ou devait – raconter ; un cinéma prêt à se diffuser toujours plus au-delà des frontières, quelle que soit leur nature.

Peut-être qu'à l'époque, ceux qui comprirent le mieux le potentiel positif des grandes diffusion et popularité du *Petit Monde de Don Camillo*, mais aussi son caractère inoffensif, furent les publicitaires, qui n'hésitèrent pas à rappeler la solidarité *super partes* du prêtre et du maire les plus populaires et... internationaux. Mais, face à la globalisation, à la multimédialité et aux transferts culturels, il s'agissait d'une des rares catégories d'acteurs sociaux qui sentaient déjà n'avoir rien à craindre. Bien au contraire.



Figure 5 : *La Cinématographie française*, n° 1499, 3 janvier 1953

BIBLIOGRAPHIE

BANDINI, Egidio. « Guareschi e il Nobel mancato », *La Gazzetta di Parma*, 7 janvier 2016, https://www.gazzettadiparma.it/archivio-bozze/2016/01/07/news/guareschi_e_il_nobel_mancato-197349/.

BERNARDINI, Aldo. **Filmografia delle coproduzioni italo-francesi (Filmographie des coproductions italo-françaises) 1947-1993**, Anancy, Rencontres du Cinéma italien d'Anancy/Bonlieu-Scène Nationale, 1995.

BRUNETTA, Gian Piero. **Storia del cinema italiano 1945-1959, vol. III**, Rome, Editori Riuniti, 2001.

CHIESI, Roberto. « Lo scrittore e il regista: due stili a confronto », dans Egidio Bandini, Giorgio Casamatti et Guido Conti (dir.), **Le burrascose avventure di Giovannino Guareschi nel mondo del cinema**, Parme, MUP, 2008.

COHEN, Francis. « Le Petit Monde de Don Camillo », **L'Humanité**, 6 juin 1952.

CONTI, Guido. **Giovannino Guareschi. Un umorista nel lagher**, Milan, Rizzoli, 2014.

FABBRETTI, Nazareno. « Un film su Gesù? », **L'Italia**, 6 septembre 1952.

FABBRETTI, Nazareno. « Cinema religioso? Invito alla discussione », **L'Italia**, 23 septembre 1952.

GENDREAUULT, Camille. « Coproductions between France and Italy during the Post-War period: the building up of a transnational audience? », dans Manuel Palacio et Jörg Türschmann (dir.), **Transnational Cinema in Europe**, Vienne/Berlin/Munich, Lit Verlag, 2013.

GILI, Jean A. « Entre l'Italie et la France. *Le Petit Monde de Don Camillo*. Du livre de Giovanni Guareschi aux films de Julien Duvivier », dans Jean-Paul Pellegrinetti (dir.), **La Méditerranée en passion. Mélanges d'histoire contemporaine offerts à Ralph Schor**, Paris, Garnier, 2015.

GUARESCHI, Giovanni. **Don Camillo. Mondo piccolo**, Milan, Rizzoli, 1948.

GUARESCHI, Giovannino. « Storia segreta di "Don Camillo" », **Candido**, n° 11, 16 mars 1952.

GUARESCHI, Giovanni. **Tutto Don Camillo**, Milan, Rizzoli, 1998, en trois volumes, édition dirigée par Alberto et Carlotta Guareschi.

GUARESCHI, Giovannino. **Chi sogna nuovi geranei?**, Milan, BUR, 2002.

LUGARO, Natal Mario. « Giudizi sul cinema », **L'Italia**, 13 septembre 1952.

MAURIAC, Claude. « La double imposture d'un drôle de petit monde », **Le Figaro littéraire**, 7 juin 1952.

NERY, Jean. « Le Petit Monde de Don Camillo », **Franc tireur**, 9 juin 1952.

PALMA, Paola. « *Fabiola*, storia di un appuntamento mancato: i cattolici e la coproduzione cinematografica italo-francese » [« *Fabiola*, histoire d'un rendez-vous manqué : les catholiques et la coproduction cinématographique italo-française »], dans

Raffaele De Berti (dir.), « I cattolici nella fabbrica del cinema e dei media: produzione, opere, protagonisti (1940-1970) », **Schermi. Storia e culture del cinema e dei media in Italia**, n° 2, juin-décembre 2017, pp. 108-128, <https://riviste.unimi.it/index.php/schermi/issue/view/1178>.

SAINT-PIERRE, Michel. « Le Petit Monde de Don Camillo, **Témoignage chrétien**, 20 juin 1952.

TALLENAY, Jean-Louis. « Le Petit Monde de Don Camillo n'est-il pas un monde d'illusions ? », **Radio Cinéma Télévision**, 21 juin 1953.

Documents⁴⁹

« Programma 1946. Produzione cinematografica cattolica “Universalialia” », Archives de l'Istituto per la Storia dell'Azione Cattolica e del Movimento Cattolico in Italia Paolo VI, fonds Presidenza generale, 15^e série, carton 3, dossier 5.

Lettre d'Enzo de Bernart (de la société Film Universalialia S.A.) à Giovannino Guareschi, 26 janvier 1949, Archive Giovannino Guareschi.

« Appunto su “Universalialia” », 15 février 1949, Archive historique de l'Istituto Luigi Sturzo, fonds Vittorino Veronese, série Azione Cattolica Italiana, carton 8, dossier 62, sous-dossier 1.

« Giudizio della Revisione cinematografica preventiva di *Don Camillo* », 4 août 1951, ACS, carton 37, CF 1253.

Devis [pour le film *Le Petit Monde du Don Camillo*], 13 août 1951, ACS, carton 37, CF 1253.

Lettre (en italien) de Robert Chabert (de la Francinex, à Paris) à la Produzione G. Amato (Rome), 16 août 1951, ACS, carton 37, CF 1253.

Devis [pour le film *Le Petit Monde du Don Camillo*], 30 août 1951, ACS, carton 37, CF 1253.

« Accord de coproduction du film “Le Petit Monde de Don Camillo” », 1^{er} septembre 1951, ACS, carton 37, CF 1253.

« Avenant à l'accord de coproduction du 1^{er} septembre 1951 », 16 juillet 1952, ACS, carton 37, CF 1253.

« Certificato [di nazionalità italiana], rilasciato dal Sottosegretario di Stato », 24 octobre 1952, ACS, carton 37, CF 1253.

⁴⁹ ACS signifie : Archivio centrale dello Stato (Rome), fonds Ministero del turismo e dello spettacolo, Direzione generale spettacolo, Archivio cinema, Concessione certificato di nazionalità 1946-1965.

TROPOS: COMUNICAÇÃO, SOCIEDADE E CULTURA

« Confidenziale per il dr. Riganti - Costo film Don Camillo al 30.09.1952 », ACS, carton 37, CF 1253.

« Accord de coproduction franco-italien [pour le film *Les Trois Mousquetaires*] », 10 mars 1953, ACS, carton 79, CF 1650.

« Elenco dei film considerati dal CCC [Centro Cattolico Cinematografico] a carattere religioso », 18 mai 1955, Archive de l'Associazione cattolica esercenti cinema, document non coté.