



Études photographiques

30 | 2012

Paul Strand / Kodak / Robert Taft versus Beaumont Newhall

Un Paese (1955) et le défi de la culture de masse

Un Paese (1955) and the Challenge of Mass Culture

Maria Antonella Pelizzari

Traducteur : Jean-François Allain



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3332>

ISSN : 1777-5302

Éditeur

Société française de photographie

Édition imprimée

Date de publication : 20 décembre 2012

ISBN : 9782911961304

ISSN : 1270-9050

Référence électronique

Maria Antonella Pelizzari, « Un Paese (1955) et le défi de la culture de masse », *Études photographiques* [En ligne], 30 | 2012, mis en ligne le 29 avril 2014, consulté le 30 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3332>

Ce document a été généré automatiquement le 30 avril 2019.

Propriété intellectuelle

Un Paese (1955) et le défi de la culture de masse

Un Paese (1955) and the Challenge of Mass Culture

Maria Antonella Pelizzari

Traduction : Jean-François Allain

L'auteur souhaite remercier Sally Stein pour ses suggestions dès les premières étapes du manuscrit, le personnel des archives du Center for Creative Photography à Tucson, dans l'Arizona, les archives Zavattini à Rome, le Getty Research Institute où sont conservées les archives Newhall, ainsi qu'Amanda Bock et Peter Barberie au Philadelphia Museum of Art.

- 1 *Un Paese*, le premier livre de photographies important paru en Italie, a été publié en avril 1955 par un éditeur turinois de gauche, Giulio Einaudi¹. Cosigné par le photographe américain Paul Strand et le scénariste italien Cesare Zavattini, cet ouvrage est le premier d'une série intitulée "Italia mia", où Zavattini – connu pour avoir écrit le scénario de films comme *Sciuscia* et *Le Voleur de bicyclette* – entendait appliquer son credo néoréaliste, fondé sur la vie quotidienne des gens ordinaires, à un projet éditorial axé sur la photographie². L'esprit de cette série, et de ce livre en particulier, reflète un large engagement des intellectuels d'après-guerre en faveur d'une redécouverte du pays par le biais de récits régionaux. *Un Paese* se concentre sur Luzzara, la ville natale de Zavattini, proche du Pô, et le titre exprime bien la double notion de « village » et de « pays³ ».
- 2 Strand, qui s'est installé en France en 1949, a rencontré Zavattini par l'intermédiaire de Virgilio Tosi, critique cinématographique qui connaissait bien l'engagement politique de Strand grâce au film *Native Land* (1942)⁴. En dépit de la barrière linguistique et de leurs origines culturelles manifestement différentes, les deux artistes partageaient une même fascination pour la vie ordinaire des petites gens. Strand poursuivait, sous le titre « portrait d'un village⁵ », un projet personnel – fondamentalement axé sur l'Amérique – qu'il avait initialement conçu lors d'un voyage au Nouveau-Mexique au début des années 1930 et qui s'inspirait à la fois de *Spoon River Anthology* d'Edgar Lee Master et de *Winesburg, Ohio* de Sherwood Anderson. Dans son premier livre de photographies, *Time in New England* (1950), Strand cherchait à définir les caractéristiques de sa culture dans une

région à laquelle il reconnaissait des valeurs traditionnelles de ténacité et de démocratie⁶. *La France de profil* (1952), cosigné avec le poète Claude Roy, est le début d'un voyage dans les communautés rurales d'après-guerre ; ayant fui les États-Unis sous la pression des politiques anticommunistes du sénateur McCarthy, il entend semer ailleurs « la graine américaine⁷ ». La rencontre de Strand avec Zavattini – un intellectuel qui voyait son pays à travers le microcosme d'un village – l'encourage à transposer en terre étrangère ses valeurs de l'Amérique des petites villes.

- 3 *Un Paese* est un véhicule puissant qui va permettre aux deux hommes d'exprimer quelque chose qu'ils ont à cœur à travers les voix et les visages de villageois qui vivent dans une Italie périphérique. Mais quel est ce « quelque chose » et comment le communiquer à l'ensemble de la société ? Nous tenterons ici de développer une nouvelle perspective critique sur la littérature consacrée à ce livre, en interrogeant sa réception par la culture de masse et en étudiant les objectifs poursuivis par les deux hommes dans le contexte politique et économique de la reconstruction d'après-guerre et de la guerre froide.
- 4 Dans l'historiographie italienne, la ville de Luzzara est devenue, grâce à ce livre, un lieu légendaire, qui a été revisité vingt ans plus tard par le photographe Gianni Berengo Gardin et, plus récemment, par Stephen Shore⁸. Les historiennes Paola Costantini et Elena Gualtieri ont rendu hommage à la contribution cruciale de Strand à la photographie d'après-guerre et ont mené des recherches dans la considérable correspondance entre Strand et Zavattini, et d'autres amis importants comme Tosi et le couple Newhall⁹. Plus récemment, Antonella Russo a examiné les recensions du livre au moment de sa publication et les divergences qu'elles révèlent dans les milieux de la photographie en Italie. Du côté américain, *Un Paese* a été traduit par Aperture en 1997, mais n'a toujours pas donné lieu à des analyses critiques. En 1972, la rétrospective du Philadelphia Museum of Art a fait une place au portfolio italien ; l'anthologie critique de Maren Stange sur Strand avant et après son départ des États-Unis accorde une place marginale à *Un Paese*, et la rétrospective de Sarah Greenough à l'occasion du centième anniversaire de Strand contenait une brève remarque sur la qualité formelle de ces portraits, considérés comme « au cœur des positions de Strand¹⁰ ».
- 5 Ma lecture de cet ouvrage est inspirée par les travaux de chercheurs spécialisés dans les études culturelles italiennes, qui, ayant étudié l'évolution de la politique du pays dans les années 1950, ont relevé une disparité entre les intentions des intellectuels de gauche défendant des films néoréalistes comme *Le Voleur de bicyclette* et la réaction d'un public de masse attiré par le divertissement populaire et le consumérisme moderne. Comme l'explique Stephen Gundle, « le problème de la communication, la recherche d'un langage approprié qui permette un échange réel et fructueux entre les intellectuels et les travailleurs a été d'une importance capitale pour la gauche¹¹ ». Cette problématique s'applique aussi à *Un Paese*, du fait du dialogue transculturel qui s'instaure entre un écrivain néoréaliste et un immigré américain sympathisant communiste. Ce livre de photographies est-il un mode de communication avec le peuple qu'il cherche à représenter ou un exercice esthétique, imprégné de l'idéalisme de ses auteurs, mais éloigné des préoccupations de la classe laborieuse ?

Le « réalisme dynamique » de “The Family”

- 6 Le montage d'*Un Paese* fait penser à un film. Il comprend une séquence de quatre-vingt-huit photographies magistralement choisies par Strand¹² et un texte qui raconte l'histoire

des villageois dans leur authenticité. Dans une introduction écrite à la première personne, Zavattini retrace la genèse du livre et explique son investissement personnel dans le projet. Deux vues du Pô situent le contexte et nous entraînent doucement vers Luzzara, tandis qu'un habitant décrit l'expérience intime que représente ce paysage quand il le parcourt, qu'il contemple le coucher rougeoyant du soleil ou qu'il entend le chant des coqs et le caquètement des poules. La sérénité de la campagne, les outils de travail et les portraits de ces personnes, fatiguées et fières, contiennent un mystère dans lequel seules leurs paroles peuvent nous faire entrer. Sous l'objectif de Strand, ces effigies deviennent atemporelles. Les ouvriers, les paysans et les artisans sont des symboles, plus que des personnes « en vrai ».

- 7 “The Family”, le portrait de groupe qui figure en couverture, est exemplaire à cet égard ; il représente une famille, mais il s'en dégage des connotations de solidarité paisible et, par sa composition, il évoque un tableau. Cette photographie, reprise dans de nombreuses anthologies parce qu'elle symbolise « la dignité et la noblesse des gens simples¹³ » immergés dans les traditions rurales de l'Italie, a droit aux éloges de l'humaniste marxiste John Berger, qui y voit un emblème des valeurs moralisatrices et anticapitalistes défendues par Strand. Berger, en particulier, établit une comparaison entre la force de ce portrait et les représentations sobres des classes inférieures par Louis Le Nain : « Le Nain met en évidence la simplicité et la supériorité morale de la vie paysanne à l'intention d'une élite nourrie par la rhétorique et l'opulence grossière de l'art de la cour de Louis XIII. Paul Strand souligne l'austérité et la simplicité des vies d'aujourd'hui face à un public nourri par les publicités et les hypocrisies de notre richesse¹⁴. »
- 8 Strand parvient à cette composition équilibrée par étapes progressives ; il se concentre sur la mère âgée assise seule devant le seuil de sa maison et essaie quelques autres arrangements et portraits individuels. Dans une lettre à Nancy Newhall, il estime que “The Family” est son premier grand portrait de groupe¹⁵, un aboutissement de ses préoccupations sociales et formelles.
- 9 On peut trouver un modèle à cette image dans les « conversations sacrées », organisées selon un axe symétrique autour de la Vierge Marie, ou encore chez le Caravage, dans ses représentations sensuelles de miséreux aux pieds nus. L'art de Piero della Francesca – le peintre préféré de Strand – transparait dans la présence vigoureuse de corps sculpturaux liés à la terre. Milton Brown, historien de l'art et ami de Paul Strand et de sa femme Hazel, qui accompagne le couple lors d'une découverte de l'art italien en 1952, remarque la similitude entre ces deux artistes : « [...] la grandeur sereine, la robustesse des paysans transformée en une dignité patricienne, le réel transmuté en idéal, l'ordinaire chez l'homme et le transitoire dans la nature métamorphosés en symboles éternels [...] comme Piero, Strand a créé un art calme mais non silencieux [...] un art abouti, positif et intemporel¹⁶ ».
- 10 Cette photographie est aussi une sorte d'hommage de Strand à ses maîtres à penser américains, Alfred Stieglitz et Lewis Hine, qui ont influencé sa conscience sociale de photographe. Un des premiers portraits de Stieglitz, réalisé à Venise en 1894, a tout particulièrement stimulé l'imagination de Strand, qui, à l'époque de la Photo League, est retourné vers « la photographie inoubliable » du « garçon vénitien, dont les vêtements en guenilles soulignent d'autant plus la finesse de la tête et la profondeur de ce regard d'enfant blessé¹⁷ ». Il est donc tentant de penser que la représentation romantique de la pauvreté par Stieglitz a inspiré le voyage italien de Strand. « Je déteste le superficiel et l'artificiel, et j'en trouve moins dans les classes inférieures¹⁸ », avait déclaré Stieglitz à

Venise. De même, dans sa quête d'un monde paysan, Strand cherche à retrouver la pureté préindustrielle qui a disparu dans son propre pays.

- 11 Au début, Strand veut se familiariser avec des paysages populaires qui ressemblent à ceux qu'il a découverts lors de voyages au Mexique, au Nouveau-Mexique et à Gaspé. Il visite donc les villages de pêcheurs de Ligurie, la côte plate et ensoleillée de l'Adriatique, la campagne fertile de l'Ombrie et de la Toscane et les habitations traditionnelles des Pouilles et de la Sicile. Puis, sur une suggestion de Zavattini, il se rend à Gaeta, ville pittoresque en bord de mer, entre Rome et Naples, mais il s'en détourne bientôt en découvrant les horreurs provoquées par la guerre et la misère, les ruines de bâtiments bombardés, les conditions désespérées dans lesquelles vivent les habitants au milieu des décombres, les mères qui supplient Hazel de sauver leurs bébés affamés et malades¹⁹. Frappé par la pauvreté de la ville, Strand n'arrive pas à regarder les gens en face. Il se concentre donc sur les sanctuaires, les portes, les devantures de magasin et les balcons des maisons ; il ne réalise qu'un seul portrait d'une femme de profil, pensive et distante, qui se couvre la bouche avec sa main, ignorant l'appareil photographique.
- 12 Par opposition à ces visions lugubres de la déchéance sociale, Strand cherche des lieux où il pourra trouver des visages dynamiques. Son film pro-syndicaliste, *Native Land*, réalisé avec Leo Hurwitz, et son engagement dans Frontier Films – une branche de la Photo League – étaient des façons de militer pour le changement social en Amérique, et ses voyages dans des pays comme la France et l'Italie (et, avant cela, au Mexique²⁰) avaient un lien avec la présence de partis communistes luttant pour défendre les droits des travailleurs ; c'est cette force qu'il recherche, et non la démission du peuple. En septembre 1949, au moment de la sortie de *Native Land* à Pérouse, il prononce un discours dans lequel il affirme sa foi dans le « réalisme dynamique, une vérité qui voit et comprend le changement du monde, et qui est capable de le changer en retour dans l'intérêt de la paix, du progrès humain et de l'éradication de la misère et de la cruauté, dans le sens de l'unité de tous les peuples ». À cette occasion, il exprime son admiration pour un film néoréaliste comme *Rome, ville ouverte*, qui « présente une solution héroïque, la résolution de la résistance dans l'action, par le peuple, dans l'intérêt de tous les peuples ». De même apprécie-t-il *Paisa*, *Quatre Pas dans les nuages* et *Sciuscia*, qui révèlent « une préoccupation passionnée et tendre pour la vie des gens simples, pour leurs conditions de vie et leurs luttes quotidiennes²¹ ».
- 13 Strand avait besoin d'être guidé pour trouver un lieu qui réponde à ses aspirations esthétiques et morales, car l'Italie était encore très pauvre au début des années 1950, et la misère qu'il avait vue à Gaeta frappait beaucoup d'autres régions. Comme le dit Paul Ginsborg, « en 1951, seuls 7,4 % des foyers italiens disposaient de cette combinaison pourtant élémentaire d'électricité, d'eau potable et de toilettes intérieures²² ». Ces conditions difficiles étaient souvent dénoncées et commentées dans la presse communiste, qui soulignait les insuffisances du gouvernement italien. En 1948, le parti démocrate chrétien l'emporte sur le parti communiste italien (PCI) et renforce l'alliance de l'Italie avec le président Harry S. Truman pendant la guerre froide. Durant cette période, la gauche mène de nombreuses enquêtes socio-anthropologiques pour mettre en évidence la misère sociale que cherchent à occulter les démocrates chrétiens. En 1956, Franco Pinna, photjournaliste qui travaille pour le magazine communiste *Vie Nuove*, témoigne de la pauvreté dans les *borgate* de Rome, où des cabanes, construites au pied de l'aqueduc Felice, abritent les personnes déplacées à la suite des bombardements et les immigrés en quête de travail²³. En 1951, *Vie Nuove* critique le populisme du film de De

Sica-Zavattini *Miracle à Milan* (sorti cette même année et tourné dans un bidonville en périphérie de Milan). Comme le montrent l'image de couverture et la légende, il existait encore des bidonvilles à Milan comme à Rome, mais Brunella Bovo, l'héroïne du film de De Sica, arbore une colombe miraculeuse, tandis que l'on voit à l'arrière-plan une mère misérable et son enfant à côté de leur habitation précaire.

- 14 Dans ce contexte social, Luzzara représente un havre communiste dans la région fertile de l'Émilie-Romagne. Foyer de résistants partisans en 1943-1944, la région demeure la « ceinture rouge » de l'Italie centrale. Palmiro Togliatti, chef du PCI, la juge idyllique en comparaison du reste du pays : « Ici, on ne voit pas la torpeur qui semble régner ailleurs [...] ; sur les visages des hommes et des femmes qui circulent à bicyclette et remplissent les rues, on croit discerner une fierté et une satisfaction qui sont absentes ailleurs. On sent que ces gens sont liés à une activité productive qui les intéresse et les absorbe²⁴. »
- 15 Il émane des photographies de Strand des impressions positives semblables, liées à ce mode de vie communautaire. La vue distante d'un marché animé montre un groupe d'hommes et de femmes qui bavardent joyeusement, font leurs courses ou s'appuient contre leurs bicyclettes. Les gros plans modernistes de produits agricoles (l'ouvrier qui tient une meule de parmesan) soulignent la fierté de ces travailleurs et la présentation des objets locaux, avec leurs lignes géométriques – les chapeaux de paille empilés dans l'usine –, rend hommage à la culture matérielle de Luzzara. La juxtaposition d'objets symboliques et de portraits, que Strand explorait dans ses précédents livres de photographies, réapparaît ici, comme dans cette image d'une paysanne paisible, les doigts croisés, à côté d'une photographie représentant un mur avec une treille et deux bidons de lait retournés dans une forme de V, qui imite la position de la femme. On retrouve une même harmonie dans "The Family", où la mère est pour Strand « un pilier de force sereine²⁵ », et où la présence de la bicyclette est un signe de relative prospérité²⁶ ; de plus, par leur attitude, les cinq jeunes hommes évoquent non pas l'indolence passive mais un moment de détente entre deux activités.
- 16 Vers la moitié du livre, Anna Spaggiari-Lusetti fait le récit de sa vie dans le texte qui figure sous son portrait : un récit tragique, car elle a perdu son mari, battu à mort par les fascistes, et a dû élever seule ses huit fils et ses trois filles. Elle décrit le traumatisme de devoir envoyer ses fils à la guerre, le bonheur des retrouvailles en 1946 et le combat pour survivre avec les faibles revenus d'une métayère. Ces histoires confèrent une dimension nouvelle à l'image énigmatique de la couverture ; elles donnent un nom et une identité à ce groupe symbolique ; elles renvoient aussi à la présentation de Zavattini, qui introduit le nom de Valentino Lusetti, le paysan qui a servi d'interprète à Strand et a facilité la collecte des entretiens et des informations. Contrairement à ce que l'on pourrait penser, le livre a été construit à distance, Valentino ayant servi d'intermédiaire avec les habitants du village²⁷. La formule du reportage direct plaisait à Strand depuis les années de la Photo League, époque où il avait écrit une critique de *An American Exodus : A Record of Human Erosion* (1939), ouvrage de photographies dans lequel Dorothea Lange et Paul Schuster Taylor avaient entrepris « de souder ensemble les photographies [...] en y ajoutant un élément supplémentaire : les mots qu'ils avaient entendus dans la bouche de certaines personnes » rencontrées dans l'Ouest. Il voyait un parallèle frappant entre cette structure et celle d'un « film documentaire, dans la relation entre le commentaire, le dialogue et les photographies²⁸ ».
- 17 Dans le cas d'*Un Paese*, ce processus n'a été ni immédiat ni direct ; Zavattini s'est peu rendu sur place pour enregistrer les histoires et les photographies de Strand n'ont été

intégrées dans la trame du livre que plus tard. Valentino a donc été un intermédiaire essentiel, car il parlait l'anglais (qu'il avait appris comme prisonnier de guerre dans le Nevada et l'Ohio) et connaissait tout le monde à Luzzara. Ironiquement, il était perçu comme un espion potentiel, américain ou russe, à cause de son rôle d'informateur local pour Strand, communiste américain en exil. Sa contribution a été fondamentale, et un instantané de la famille pris par Hazel témoigne du travail qui se déroulait en coulisse, celui d'un membre de "The Family" qui garantissait la logique de la séquence des images, mais aussi celui de la femme de Strand, qui notait soigneusement les noms des uns et des autres. L'hypothèse selon laquelle Valentino se tenait face à sa mère et à ses frères, et éventuellement parlait avec eux pendant que Strand préparait sa prise de vue est tout à fait plausible ; elle expliquerait l'immense fierté que l'on sent dans ce portrait, qui est une image intemporelle de la résilience humaine, indépendante du contexte de l'époque, marqué par les tensions politiques et les traumatismes de la guerre.

Le néoréalisme de « Italia Mia »

- 18 Si Strand peut être reconnaissant à Zavattini, qui l'a aidé à trouver un lieu où il puisse valider sa foi dans le « réalisme dynamique », Zavattini reconnaît en échange avoir redécouvert – grâce à Strand – ses propres racines. Le désir d'ancrer son travail créatif dans un paysage natal fait partie intégrante, nous l'avons dit, de la vie littéraire après la guerre. Avec *Un Paese*, Zavattini a l'occasion de revenir sur un projet antérieur : en 1928 – il était alors jeune journaliste –, il avait publié dans un numéro spécial du journal local *Gazzetta di Parma* des récits qu'il avait collectés à Luzzara²⁹. Après le choc de la guerre, Zavattini adopte le néoréalisme comme mission morale capable de recomposer un monde ébranlé, grâce à l'attention systématique qu'il accorde au moindre aspect de la vie quotidienne. Pour Zavattini, le principal enjeu du néoréalisme est de savoir « comment donner à la vie humaine, à chaque instant, son importance historique³⁰ ». Durant toute sa carrière, il restera fidèle à ce principe et deviendra le théoricien le plus cohérent d'un cinéma des « faits », en temps réel, tourné dans des décors naturels et joué par des non-professionnels.
- 19 Dans ses collaborations avec Vittorio De Sica, Zavattini a déjà appliqué ces principes au cinéma, mais il reste animé par le désir de toucher un large public par le biais de la presse populaire. En 1950, il crée pour le magazine illustré *Epoca* une rubrique populaire intitulée « Italia domanda » [l'Italie demande], où les lecteurs sont invités à adresser de brefs essais journalistiques et à poser des questions à des experts dans différents domaines, ce qui est aussi pour eux une occasion de faire entendre leur opinion. La rubrique est un succès ; elle explique 80 % des ventes d'*Epoca*³¹. Dans le même esprit, Zavattini envisage en 1951 un projet de film intitulé « Italia Mia », conçu comme un voyage à travers le pays, composé d'entretiens avec les habitants et d'épisodes structurés autour de ces rencontres directes³².
- 20 Ayant approché De Sica sans succès, Zavattini présente son projet à Roberto Rossellini, qui possède une certaine expérience dans le domaine du récit de voyage cinématographique. Son *Paisa* (1946) offrait une structure semblable, retraçant en six épisodes la résistance des partisans et les mouvements des troupes alliées dans la péninsule. Rossellini connaît bien les paysages tranquilles autour de Luzzara, puisque le dernier épisode de son film a été tourné près du delta du Pô. Cependant, cette collaboration ne se fera pas, car Rossellini se concentre alors sur un nouveau film, *Voyage*

en Italie (1953), dans lequel Ingrid Bergman accomplit une sorte de voyage existentiel qui n'a plus rien de néoréaliste³³.

- 21 Mais si « Italia Mia » ne s'est pas concrétisé sous la forme d'un film, c'est – au-delà de ces faux départs et de ces oppositions entre des personnalités différentes – à cause du profond changement qui intervient dans la politique italienne et d'une législation qui mène le cinéma néoréaliste dans une impasse. En 1949, le parti démocrate chrétien promulgue la « loi Andreotti » (Giulio Andreotti est alors sous-secrétaire d'État), qui impose une censure sévère aux films qui abordent des sujets controversés ou présentent les questions sociales sous un angle pessimiste. Comme le résume David Forgacs, cette loi, restée en vigueur jusqu'en 1954, « favorisait trois évolutions : l'expansion industrielle, la dépolitisation et l'américanisation³⁴ ». En conséquence, l'industrie cinématographique américaine commence à s'intéresser aux studios de Cinecittà et crée des films à grand spectacle comme *Quo Vadis*, et certains producteurs collaborent avec des réalisateurs italiens, lançant l'époque de ce que l'on appelle « Hollywood sur le Tibre ». *Indiscretion of an American Wife*, film de De Sica (tourné en anglais) produit par David O. Selznick et reposant sur une version abrégée du script de Zavattini pour *Stazione Termini* (épisode initialement conçu pour « Italia Mia »), est une combinaison hybride de motifs néoréalistes, de prises de vues dans une gare centrale très animée et d'un vernis hollywoodien, avec une intrigue qui tourne autour de l'histoire d'une femme au foyer américaine (Jennifer Jones) et de son « Latin lover » (Montgomery Clift).
- 22 Dans le même temps, Hollywood reprend les salles de cinéma italiennes et, en 1949, les films américains représentent 73 % des ventes au box-office³⁵. En réaction à ce consensus de masse, le parti communiste tente de mobiliser l'opinion publique et de l'orienter vers un art jugé plus engagé et moins banal. Ainsi, quand *Le Voleur de bicyclette* est à nouveau lancé, après une sortie assez décevante, le film est largement soutenu par le PCI³⁶. Dans les photographies d'*Un Paese*, la seule trace visible du cinéma est une affiche, sur la place du marché de Luzzara, annonçant une version doublée d'*Autant en emporte le vent*, collée sur le même mur que les affiches électorales du PCI. En revanche, on peut penser que les films de Zavattini étaient projetés dans le cadre du ciné-club nouvellement créé, où, comme le dit un villageois, on voit des « films difficiles³⁷ », mais il est clair, même d'après cette photographie, que le phénomène d'acculturation américaine se répand partout, y compris dans cette place forte du communisme italien.
- 23 Zavattini, qui croit au rôle positif de la photographie comme document social, s'associe également à Guido Aristarco, critique de cinéma marxiste notoire et rédacteur en chef de *Cinema Nuovo* pour commander des photoreportages pour le magazine. La période de cet engagement – entre 1954 et 1956 – témoigne de l'impact d'*Un Paese* sur les liens qui s'instaurent entre Zavattini et les photographes italiens. Des extraits du livre paraissent en effet dans *Cinema Nuovo*, autre indication de la vitalité du néoréalisme en photographie et de son rôle d'exemple à suivre. La plupart de ces reportages sont déprimants, car ils illustrent les tensions sociales, les quartiers défavorisés et les blessures encore visibles de la guerre. Dans l'un d'entre eux, Arturo, le jeune fils de Zavattini, présente le village de Tricarico, autre microcosme situé dans la Lucanie lointaine, déjà décrite en termes horribles par Carlo Levi dans *Le Christ s'est arrêté à Eboli*. Ces témoignages s'inscrivent dans un travail anthropologique plus vaste, qui bénéficie des conseils scientifiques d'Ernesto De Martino, auteur d'une étude sur la culture indigène des paysans du sud pour lequel il avait aussi engagé Franco Pinna. Le fils Zavattini réalise un reportage fascinant ; il fait

progressivement entrer le lecteur dans son sujet, mais évite tout jugement personnel et, conformément au credo de son père, il observe en détail la vie humble des gens simples³⁸.

- 24 Pour les essais documentaires publiés dans *Cinema Nuovo*, Aristarco fixait un mandat éditorial : mettre en relief les fractures du pays et ses univers marginaux, par opposition aux médias dominants qui pratiquaient l'évasion dans une fausse réalité. Des magazines comme *Epoca*, *Tempo*, *Oggi* ou *L'Europeo* touchent à l'époque un véritable public de masse, leur lectorat atteignant les 500 000 lecteurs en 1955 ; avec les bandes dessinées et les *fotoromanzi* (hebdomadaires illustrés, spécialisés dans les histoires à l'eau de rose), cette presse diffuse le rêve d'une vie meilleure. Les intellectuels de gauche, qui n'ont pas les faveurs de cette presse, commentent : « Le travailleur qui lit une biographie nulle d'une star du football, la dactylo dans le tram qui dévore un roman racontant l'histoire d'une secrétaire qui épouse son patron, et l'ouvrier qui se distrait en lisant des aventures infantiles ou des polars sont tous motivés par le même désir d'échapper, l'espace d'un instant, à leur pauvreté et à leurs soucis, de transférer sur des "héros" et des "héroïnes" leur désir profond d'une vie plus riche et plus intéressante³⁹. »
- 25 Zavattini, qui avait déjà collaboré à ces médias, s'en détourne et se joint au renouveau néoréaliste d'Aristarco. *Un Paese* permet de faire émerger des problèmes et des frustrations. Les jeunes femmes expriment leur désir de ne pas épouser un paysan, les enfants demandent à aller à l'école plutôt que garder les oies. La description idyllique de la vie à la campagne, des coopératives ouvrières et des joies de l'agriculture est entrecoupée de commentaires sur le chômage, le besoin d'industries locales, la haine des villageois à l'égard des riches et la peur des vieilles personnes de mourir oubliées de tous dans un hospice. Dans une série de journaux d'écoliers réunis à la fin du livre, les observations sur les abeilles, les fleurs et les jeux d'enfants se mêlent aux soucis des parents sans emploi et à leur désir de s'acheter une voiture flambant neuve. Si le cinéma est en crise, comme le comprennent bien Aristarco et Zavattini, le livre de photographies laisse penser qu'il peut constituer un véhicule nouveau pour faire entendre les préoccupations sociales.

La réception d'Un Paese

- 26 En juin 1955, peu après la publication d'*Un Paese*, Lusetti décrit dans une lettre à Strand la réaction enthousiaste des villageois, qui ont découvert le livre dans la bibliothèque locale. « C'est un bon livre pour une propagande communiste, écrit-il, mais il y a un problème : il coûte trop cher⁴⁰. » Son prix (3 000 lire) correspond au prix moyen d'une bicyclette d'occasion, et un salaire annuel se situe entre 30 000 et 40 000 lire. Le contenu de l'ouvrage paraît « communiste », parce qu'il s'intéresse aux classes laborieuses, mais, financièrement, il ne leur est pas accessible.
- 27 À qui donc s'adresse *Un Paese* ? Quand le livre sort, Zavattini tient une conférence de presse à Rome, avec la participation de confrères éclairés, parmi lesquels on compte Giulio Einaudi, Luchino Visconti, Italo Calvino, Sibilla Aleramo et Ernesto De Martino⁴¹. La réception du livre est mitigée : on loue le « réalisme austère et viril⁴² » de Strand et cette importante leçon de photographie italienne, mais on critique également la vision autoréférentielle de ce maître américain dont l'univers est très éloigné de celui d'une société capitaliste en pleine croissance. Ce commentaire émane d'Ando Gilardi, écrivain et photographe marxiste engagé, mais d'autres insistent sur le gouffre qui existe entre la vision de Strand et la « vraie » Italie, et critiquent le néoréalisme fabriqué d'*Un Paese*,

destiné à plaire au lecteur américain. Giuseppe Turroni, critique éclairé de cinéma et de photographie, voit dans cet ouvrage un renouveau tardif de la « période néoréaliste⁴³ », quelque chose qui, au milieu des années 1950, appartient déjà au passé. On critique aussi le manque de cohérence entre la photographie grand format de Strand (qui utilise une chambre Deardorff 8 x 10, un Graflex 5 x 7 et, dans certains cas – pour les vues à distance du marché de Luzzara –, un Rectaflex 35 mm) et l'écriture spontanée et rapide de Zavattini. Pour ce qui est de la nouveauté du livre, on se demande qui en est l'auteur et comment l'évaluer du double point de vue du texte et des images.

- 28 Après cette collaboration, Zavattini s'associe au photographe Luigi Crocenzi, fondateur du Centro per la Cultura Fotografica (CCF) à Fermo, dans les Marches, en 1954. À plusieurs reprises, il plaide pour la création de livres de photographies qui rendent compte de l'état du pays par le biais de photographies et d'entretiens⁴⁴, mais, malgré tous ses efforts, la culture photographique de l'Italie ne produira aucune autre publication comparable dans les années 1950 ou 1960. Paradoxalement, si le livre de photographies paraît être un compromis raisonnable pour une industrie cinématographique qui a de plus en plus de mal à produire des films socialement engagés, la plupart des intellectuels semblent ne pas vouloir accepter ou adopter ce nouveau médium.
- 29 Financièrement, *Un Paese* fut un échec. Le coût élevé de sa production, qui était une condition essentielle pour Strand, rend sa commercialisation difficile. Mille exemplaires sont imprimés, mais peu sont vendus, ce qui n'encourage guère l'éditeur à poursuivre la série. Les tentatives de le traduire en français et en anglais sont également des échecs⁴⁵. À l'étranger, Strand est reconnu comme « un prophète » par ses amis⁴⁶ et "The Family" entre dans le canon des chefs-d'œuvre photographiques acquis par le Museum of Modern Art à New York et publiés par Beaumont et Nancy Newhall⁴⁷. Ce cliché ne figure pas dans la célèbre exposition d'Edward Steichen "The Family of Man" (1955), mais il est retenu pour une autre exposition de Steichen, "Diogenes with the Camera" (1956), qui comprend d'autres tirages artistiques, notamment de Walker Evans, August Sander et Manuel Alvarez Bravo⁴⁸.
- 30 Assurément, Strand et Zavattini ont réalisé un projet qui répondait à leurs convictions esthétiques, mais le contexte social et politique n'a pas favorisé son succès commercial. Cette belle publication était moins accessible aux villageois qu'un film ou que les magazines illustrés en vente au kiosque local, et sa vision idéaliste de la dignité des gens simples se heurtait à la réalité d'une population pauvre vivant encore dans des bidonvilles, et d'une classe de plus en plus importante de lecteurs attirés par une presse sur papier glacé. Si Strand est célébré à New York pour quelques images iconiques qui résument un « Ancien Monde » intemporel, la population italienne rêve de s'offrir la nouvelle Fiat Seicento, lancée la même année qu'*Un Paese* et qui figure dans des couleurs rutilantes en couverture d'*Epoca*. Les villageois de Luzzara vivent entre la nostalgie d'un monde qui disparaît et une attirance pour les lumières d'une vie nouvelle, et leurs visages sereins sont en contradiction avec la culture visuelle turbulente de l'Italie, une culture qui n'apparaît que marginalement dans le microcosme paisible que nous présentent Strand et Zavattini.

NOTES

1. Paul STRAND et Cesare ZAVATTINI, *Un Paese*, Turin, Giulio Einaudi, 1955.
2. Lettre de Zavattini à Giulio Einaudi, 28 février 1952, où il déclare : « Le cinéma devient un livre », publiée dans Antonella RUSSO, *Storia culturale della fotografia italiana dal Neorealismo al Postmoderno*, Turin, Einaudi, 2011, p.151. Plusieurs réalisateurs ont participé à la série : Alessandro Blasetti (Rome), Luchino Visconti (Via Emilia), Edoardo De Filippo (Naples), Alberto Lattuada (fermiers de la vallée du Pô), Mario Soldati (ouvriers des chemins de fer), Giuseppe De Santis (amour en Italie), Michelangelo Antonioni (gare de Termini). Cf. Elena GUALTIERI (dir.), *Paul Strand. Cesare Zavattini. Lettere e immagini*, Bologne, Edizioni Bora, 2005, p. 13-14.
3. Sur la question du régionalisme dans l'Italie de l'après-guerre, cf. Maristella CASCIATO, "Neorealism in Italian Architecture", in Sarah Williams Goldhagen et Réjean Legault (dir.), *Anxious Modernisms : Experimentation in Postwar Architectural Culture*, Montréal, Canadian Centre for Architecture, 2000, p. 25-53.
4. Strand a présenté son film au Congrès international du cinéma à Pérouse, en septembre 1949, après sa sortie européenne au Festival international du film de Marianske Lazne en Tchécoslovaquie. Cf. Paolo COSTANTINI, *Strand : Luzzara*, Milan, CLUP, 1989, p. 12. Cf. aussi Virgilio TOSI, "Paul Strand : Per un centenario mancato", *Fotologia*, n^{os} 16-17, automne-hiver 1995, p. 6-17.
5. Strand évoque le « portrait d'un village » dans une lettre à Beaumont Newhall le 2 mai 1958, Newhall Archive, Los Angeles, Getty Research Institute : « En 1932, après trois étés à Taos, l'idée m'est venue de faire ce livre. Il aurait pu être très intéressant, car il y avait encore à l'époque des habitants des débuts – les voleurs de bétail, les premiers colons établis à Taos, et, naturellement, des Indiens et des Mexicains – une extraordinaire communauté. »
6. Pour approfondir ces idées, cf. Alfred Haworth JONES, "The Search for a Usable American Past in the New Deal Era", *American Quarterly*, décembre 1971, p. 710-724.
7. Lettre de Strand à Beaumont Newhall, 2 mai 1958, Newhall Archive, *op. cit.* Concernant les liens entre Strand et le parti communiste, cf. Mike WEAVER, "Paul Strand : Native Land", *The Archive*, n^o 27, University of Arizona, Center for Creative Photography, 1990.
8. Cf. C. ZAVATTINI et Gianni Berengo GARDIN, *Un Paese vent'anni dopo*, Turin, Einaudi, 1976 ; Stephen SHORE, *Luzzara*, Rubiera, Linea di confine della provincia di Reggio Emilia, 1993.
9. Cf. P. COSTANTINI, *Strand : Luzzara*, *op. cit.* E. GUALTIERI, *Paul Strand. Cesare Zavattini. Lettere e immagini*, *op. cit.*, 2005.
10. Sarah GREENHOUGH, *Paul Strand : An American Vision*, Washington, National Gallery of Art, 1990, p. 47 ; Evan TURNER (dir.), *Paul Strand. A Retrospective Monograph*, Millerton, NY, Aperture, 1972 ; Maren STANGE (dir.), *Paul Strand : Essays on His Life and Work*, Millerton, NY, Aperture, 1990. Cf. également Catherine DUNCAN et Ute ESKILDSEN, *Paul Strand. The World on My Doorstep*, New York, Aperture, 1994. Un autre ouvrage, consacré au travail de Strand en Europe, est celui de Calvin TOMKINS (dir.), *Paul Strand. Sixty Years of Photographs*, Millerton, NY, Aperture, 1976.
11. Stephen GUNDLE, *Between Hollywood and Moscow : The Italian Communists and the Challenge of Mass Culture, 1943-1991*, Durham, Duke University Press, 2000, p. 40. En 2010, le Philadelphia Museum of Art entreprend d'acquérir le fonds des archives Paul Strand par le biais de dons et d'achats. Lorsque les acquisitions seront terminées, la collection Paul Strand du musée comprendra près de 4 000 épreuves.
12. Cf. les lettres de Strand aux Newhall du 19 novembre 1953, Newhall Archive, *op. cit.* : « J'ai assemblé le livre en deux semaines à peu près, sans le texte, qui reste à écrire » ; lettre du

16 juillet 1955 : « Nous avons travaillé avec le directeur artistique et éditeur d'Einaudi [...] naturellement, nous avons défini le montage des images bien avant. »

13. Cf. Jean-Claude GAUTRAND, “Le regard des autres. Humanisme ou néoréalisme”, in Michel Frizot (dir.), *La Nouvelle Histoire de la photographie*, Paris, Adam Biro / Larousse, 2001, p. 617.

14. John BERGER, “Painting or Photography ?”, *Photography Annual*, 1964, p. 8.

15. Lettre de Strand à Nancy Newhall, 19 novembre 1953, Newhall Archive, *op. cit.* : « Ce livre couvre presque tout ce que j’ai fait jusqu’ici, tout sauf les machines. [...] Il y a des choses nouvelles – des doubles et triples portraits, et un avec six personnes – une famille. »

16. Milton W. BROWN, *Photography Yearbook*, 1963, n. p., cité dans Rafael LLANO, *Paul Strand : En el principio fue Manhattan*, Vigo, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2008, p. 578.

17. P. STRAND, “Stieglitz : An Appraisal”, *Photo Notes*, juillet 1947, reproduit dans *A Visual Studies Reprint Book*, Rochester, Visual Studies Workshop, 1977, p. 8.

18. Cf. S. GREENHOUGH, *Alfred Stieglitz : The Key Set*, vol. 1, 1886-1922, Washington, National Gallery of Art, 2002, p. xviii-xix. Sur l’identification problématique de Stieglitz avec les classes inférieures, cf. Allan SEKULA, “On the Invention of Photographic Meaning”, in Vicki Goldberg (dir.), *Photography in Print : Writings from 1816 to the Present*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 1981, p. 452-473.

19. Lettre de Strand à Beaumont Newhall, Newhall Archive, *op. cit.*, 2 mai 1958.

20. Cf. William ALEXANDER, *Film on the Left : American Documentary Film from 1931 to 1942*, Princeton, Princeton University Press, 1981. Sur l’engagement politique de Strand au Mexique, cf. Clément CHÉROUX, *Henri Cartier-Bresson / Paul Strand : Mexique 1932-1934*, Londres, Steidl, 2012.

21. Rapport présenté par P. STRAND, Congrès international du cinéma, Pérouse, 24-27 septembre 1949, publié dans *Photo Notes*, printemps 1950, et reproduit dans *A Visual Studies Reprint Book*, *op. cit.*, p. 8-9. Cf. aussi M. WEAVER, “Dynamic Realist”, in M. Stange, *Paul Strand : Essays on His Life and Work*, *op. cit.*, p. 197-207.

22. Paul GINSBORG, *A History of Contemporary Italy : Society and Politics 1943-1988*, New York, Palgrave Macmillan, 2003, p. 210.

23. Cette enquête a été dirigée par l’anthropologue Franco Cagnetta ; cf. Giuseppe PINNA (dir.), *Franco Pinna : Fotografie 1944-1977*, Milan, Federico Motta Editore, 1996, p. 302. G. PINNA, *Con gli occhi della memoria. La Lucania nelle fotografie di Franco Pinna, 1952-1959. Catalogo generale dei provini*, Trieste, Il Ramo d’Oro Editore, 2002 (une édition en allemand est en cours de publication avec des contributions de A. Rieder, C. Domini et J. Pisapia, Rome, Archivio Franco Pinna Editore, 2012). Merci à David Forgacs de m’avoir communiqué cette image.

24. P. GINSBORG, *A History of Contemporary Italy : Society and Politics 1943-1988*, *op. cit.*, p. 201.

25. Lettre de Strand à Newhall, 12 juin 1955, Strand Archive, Tucson, Center for Creative Photography.

26. Cf. David FORGACS et S. GUNDLE, *Mass Culture and Italian Society from Fascism to the Cold War*, Bloomington, Indiana University Press, 2007, p. 13 : « À la fin des années 1940 et au début des années 1950 [...] le vélo est devenu, par un processus de percolation sociale, un mode de transport de masse. »

27. Zavattini passe une semaine à Luzzara en avril 1953 et, ce même printemps, Strand prend environ deux cents photographies. En automne, il envoie à Zavattini une sélection d’une centaine d’images avec une liste détaillée numérotant chaque portrait et indiquant les noms et les métiers de chacun, ainsi que les lieux. C’est cette liste, soigneusement tenue par Hazel, qui aide Zavattini et Lusetti à mettre en place les entretiens, qui sont bouclés en mai 1954. Pour la chronologie de la production du livre, cf. A. RUSSO, *Storia culturale della fotografia italiana dal Neorealismo al Postmoderno*, *op. cit.*, p. 153.

28. P. STRAND, “An American Exodus”, *Photo Notes*, mars-avril 1940, reproduit dans *A Visual Studies Reprint Book*, *op. cit.*, p. 2. Sur l’engagement de Strand dans la Photo League, cf. Mason KLEIN et

Catherine EVANS, *The Radical Camera: New York's Photo League, 1936-1951*, New Haven, Yale University Press, 2011.

29. Cf. Guido CONTI, "Cesare Zavattini direttore editoriale: le novità nei rotocalchi di Rizzoli e Mondadori", in Raffaele Berti et Irene Piazzone, *Forme e modelli del rotocalco italiano tra fascismo e guerra*, Milan, Monduzzi Editore, 2009, p. 416.

30. C. ZAVATTINI, "Some Ideas on the Cinema", in Richard Dyer MacCann (dir.), *Film: A Montage of Theories*, New York, Dutton, 1966, p. 221. Sur l'évolution des définitions du néoréalisme, cf. D. FORGACS, "The Making and Unmaking of Neorealism in Postwar Italy", in Nicholas Hewitt, *The Culture of Reconstruction: European Literature, Thought and Film*, New York, St. Martin's Press, 1989, p. 51-56. Cf. également Noa STEIMATSKY, *Italian Locations. Reinhabiting the Past in Postwar Cinema*, Minneapolis, The University of Minnesota Press, 2008.

31. Cf. D. FORGACS et S. GUNDLE, *Mass Culture and Italian Society from Fascism to the Cold War*, op. cit., p. 111.

32. Zavattini définit cette formule en parlant de « cinéma de rencontres ». Cf. C. ZAVATTINI, "A Thesis on Neo-Realism", in David Overbey (dir.), *Springtime in Italy: A Reader on Neo-Realism*, Hamden, Archon Books, 1978, p. 70.

33. Cf. Silvana CIRILLO (dir.), *Cesare Zavattini: Una, cento, mille lettere*, Milan, Bompiani, 1988, p. 168-176.

34. D. FORGACS et S. GUNDLE, *Mass Culture and Italian Society from Fascism to the Cold War*, op. cit., p. 133.

35. S. GUNDLE, *Between Hollywood and Moscow: The Italian Communists and the Challenge of Mass Culture, 1943-1991*, op. cit., p. 45.

36. *Ibid.*, p. 62. Cf. aussi Ennio DI NOLFO, "Intimations of Neorealism in the Fascist Ventennio", in Jacqueline Reich et Piero Garofalo (dir.), *Re-viewing Fascism: Italian Cinema, 1922-1943*, Bloomington / Indianapolis, Indiana University Press, 2002, p. 95.

37. P. STRAND et C. ZAVATTINI, *Un Paese*, op. cit., p. 31.

38. Cf. Francesco FAETA (dir.), "Il sonno sotto le stelle: Arturo Zavattini, Ernesto de Martino, un paese lontano", in *Fotografi e fotografie: Uno sguardo antropologico*, Milan, Franco Angeli, 2006, p. 13-39. Cf. également Cesare COLOMBO (dir.), *Lo sguardo critico: Cultura e fotografia in Italia 1943-1968*, Turin, Agorá, 2003.

39. Lucio Lombardo RADICE, "Cosa leggono i lavoratori", *Vie Nuove*, n° 17, novembre 1946, p. 8, cité dans S. GUNDLE, *Between Hollywood and Moscow: The Italian Communists and the Challenge of Mass Culture, 1943-1991*, op. cit., p. 38.

40. Lettre de Lusetti à Strand, 12 juin 1955, Strand Archive, op. cit.

41. A. RUSSO, *Storia culturale della fotografia italiana dal Neorealismo al Postmoderno*, op. cit., p. 154.

42. Cf. la critique d'Italo ZANNIER dans *Foto/Film*, publié in E. TURNER (dir.), *Paul Strand. A Retrospective Monograph*, op. cit., n. p.

43. A. RUSSO, *Storia culturale della fotografia italiana dal Neorealismo al Postmoderno*, op. cit., p. 159.

44. C. ZAVATTINI, "1958: Quattro chiacchiere con gli italiani fotografi", in C. Colombo (dir.), *Lo sguardo critico: Cultura e fotografia in Italia 1943-1968*, op. cit., p. 63-64. Cf. aussi mon livre, Maria Antonella PELIZZARI, *Photography and Italy*, Londres, Reaktion Books, 2011, p. 106-109.

45. Le 25 avril 1958, Zavattini parle à propos d'*Un Paese* de « notre livre heureux et malheureux », à cause de ses mauvais chiffres de vente et des problèmes rencontrés pour le faire traduire. Au départ, Strand avait espéré faire une coédition avec la Guilde du livre et Einaudi, en français et en italien. Le livre a été imprimé en rotogravure par Amilcare Pizzi, Milan, le 2 avril 1955. Il est intéressant de noter qu'en 1955, à une époque où les tirages de Minor White se vendaient entre 5 et 10 dollars, Strand en demandait 100 à 125 pour une photographie. Cf. Helen GEE, *Limelight: A Memoir*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 1997, p. 87.

46. Lettre de Walter Rosenblum à Strand, le 10 octobre 1949, Strand Archive, op. cit.

47. Beaumont NEWHALL et Nancy NEWHALL incluent “The Family” dans leurs *Masters of Photography*, New York, G. Braziller, 1958, et, dans l'édition 1964 de Beaumont, *The History of Photography, from 1839 to the Present Day*, New York, Museum of Modern Art, 1964. Dans de récentes enchères à Christie's (1999), “The Family” s'est vendu pour 184 000 dollars US.

48. Edward Steichen prend contact avec Strand le 4 novembre 1955 pour exposer ses photographies récentes dans “Diogenes with a Camera”, Strand Archive, *op. cit.* Il avait retenu quatorze images d'*Un Paese*, et “The Family” faisait partie de la sélection.

RÉSUMÉS

Un Paese est un cas exceptionnel dans l'histoire de la photographie : premier livre de photographie important paru en Italie, il est le fruit d'une collaboration transatlantique entre deux auteurs renommés, le photographe américain Paul Strand et le scénariste italien Cesare Zavattini. L'histoire de cet ouvrage est bien documentée dans l'historiographie italienne et la photographie en couverture, “The Family” est devenue une icône, symbolisant à elle seule une vision intemporelle du vieux continent imaginé par Paul Strand. Si la traduction du livre en anglais (Aperture, 1997) a permis aux lecteurs américains de mieux en comprendre le récit, *Un Paese* reste un objet peu étudié dans les recherches sur Paul Strand. Cet article revient sur les motivations personnelles et politiques des auteurs pour expliquer la genèse de ce livre. Paul Strand a clairement stipulé son intention de trouver une communauté en Italie qui pourrait correspondre au “Portrait d'un Village” qu'il avait cherché aux États-Unis. Zavattini, le scénariste du *Voleur de bicyclette* avait, quant à lui, théorisé le néoréalisme comme une stratégie narrative lui permettant d'aborder la vie quotidienne. Approché par Strand, il suggéra sa ville natale Luzzara comme le lieu où ses théories et la vision de Strand pourraient prendre corps. Une fois les modalités de cette importante collaboration décrites, se pose la question essentielle de la signification de ce livre de photographies dans le contexte de l'Italie d'après-guerre, au moment du plan Marshall. *Un Paese* est un mode de communication avec le peuple qu'il cherche à représenter ou un exercice esthétique éloigné de la culture populaire de son temps.

Un Paese (1955) is an exceptional case in the history of photography as the first ever-significant photo-book published in Italy, the result of a trans-cultural collaboration between two renowned authors, the American photographer Paul Strand and the Italian screenwriter Cesare Zavattini. The history of this book is well known in the Italian literature, and the image on the cover, “The Family,” has become iconic, encapsulating the vision of the American master vis-à-vis a timeless “Old World.” The translation of the book in English (Aperture, 1997) has allowed the American reader to understand its narrative, but *Un Paese* remains still marginal in the scholarship on Strand. This essay sets out to explain the creation of the book and the authors' personal and political motivations. Paul Strand stated clearly his target of finding a community in Italy that would match “the portrait of a village” he had sought out in the United States. Zavattini, the screenwriter of *The Bicycle Thief*, had theorized neo-realism as a narrative strategy that would allow him to engage with the everyday. As he was approached by Strand, Zavattini suggested Luzzara, his hometown, as a possible place where his theories and Strand's vision could be verified. The essay describes the results of this important partnership and raises one critical question regarding the political significance of this photo-book in the climate of postwar Italy and the Marshall Plan. Was *Un Paese* a vehicle of communication with the common people it

sought to represent, or was it rather a creative exercise, separate from the mass culture of its time?

AUTEURS

MARIA ANTONELLA PELIZZARI

Maria Antonella Pelizzari enseigne l'histoire de l'art à l'Hunter College et au Graduate Center, City University of New York. Elle est l'auteur de *Photography and Italy* (Londres, Reaktion Books, 2011), traduit en italien sous le titre *Percorsi della fotografia in Italia* (Milan, Contrasto, 2012). Elle a été la commissaire de l'exposition "Peripheral Visions: Italian Photography in Context, 1950s-Present" (Hunter Art Gallery, 2012) et commissaire associée au Centre Canadien d'Architecture (CCA) à Montréal où elle a organisé l'exposition "Empreintes de l'Inde : photographie, architecture et politiques de la représentation, 1850-1900" dont elle a dirigé la publication du catalogue (Montréal, New Haven, CCA, Yale Center for British Art, 2003).