



Miracle à Milan

Vittorio de Sica / Fiction / Italie / 1951 / 1h36 / noir et blanc / VOSTF

À partir de **8** ans

Toto, jeune garçon naïf et joyeux, est né dans un chou. Il s'établit dans un bidonville de Milan et y découvre des hommes pauvres mais solidaires. Il se met à leur service et transfigure leur environnement en s'attachant à leur faire savourer un bonheur de bric et de broc. Jusqu'à ce que d'avidés promoteurs décident de les chasser de ce fragile paradis...

Scénario :
Cesare Zavattini,
Vittorio De Sica,
en collaboration avec
Suso Cecchi d'Amico,
Mario Chiari, Adolfo
Franci (d'après le
roman de Cesare
Zavattini *Totò il buono*).
**Directeur de la
photographie :**
Aldo Graziati
Montage :
Eraldo da Roma
Musique :
Alessandra Cicognini
Interprètes :
Francesco Golisano,
Brunella Bovo,
Emma Grammatica,
Paolo Stoppa.



Vittorio de Sica

Fils de magistrat, Vittorio de Sica (1902 – 1974) passe son enfance à Naples et son adolescence à Rome. Parallèlement à des études de comptabilité, il suit des

cours de théâtre, et parvient en 1922, à intégrer une troupe. En 1926, il commence à tourner au cinéma et devient l'un des acteurs phares du cinéma italien des années 30. Il passe à la réalisation au début des années 40. Entre 1946 et 1952, il met en scène quatre films majeurs, devenus des chefs-d'œuvre du cinéma : *Sciuscà*, *Le Voleur de bicyclette*, *Miracle à Milan* et *Umberto D*. Il y dresse le portrait social de l'Italie de l'après-guerre avec un certain sentimentalisme et en utilisant l'imagerie populaire. Figure emblématique du néoréalisme, Vittorio de Sica est considéré comme une des grandes figures du cinéma italien.

Point de vue

Comme point de départ, il y a un synopsis écrit par Cesare Zavattini en 1938 : *Donnons à tout le monde un cheval à bascule*. Vittorio De Sica l'achète deux ans plus tard et commence à travailler à un scénario (en collaboration avec Ilvo Perilli). Avant-guerre, De Sica était déjà un comédien confirmé. Au tournant des années 40, il tourne ses premiers longs métrages avec une grande rapidité et enchaîne plusieurs films (surtout des comédies) derrière et devant la caméra. Très vite, le pitch de Zavattini pose problème. La censure fasciste n'aime pas la fin, trop négative. De Sica en imagine une autre, optimiste. Finalement, le film ne se fait pas à cause de la guerre. Zavattini décide alors de reprendre l'idée originale pour en tirer un roman qui paraît en 1943 sous le titre de *Totò il buono*. Quatre ans plus tard, le roman sert de base à la réalisation du scénario définitif de *Miracle à Milan*.

Après-guerre, Zavattini et De Sica travaillent ensemble. En seulement trois films, tournés entre 1946 et 1948, ils posent les

fiche réalisée par
Eugenio Renzi,
critique et
cofondateur du site
Independancia.fr



règles du cinéma néoréaliste (*Sciuscià*), les portent à l'état de dogme (*Le Voleur de Bicyclette*) avant de les dépasser (*Miracle à Milan*).

Dans *Miracle à Milan*, on observe certains éléments purement néoréalistes: les personnages principaux sont interprétés par des acteurs non professionnels (avec l'unique et extraordinaire, exception: Paolo Stoppa). La caméra semble

filer le héros. Les images montrent une réalité sociale que les médias et les hommes politique préfèrent ignorer (en l'occurrence un bidonville aux alentours de Milan). Par contre, quelque chose d'étranger saute aux yeux dès le titre. Titre ironique, anti-manifeste d'un mouvement qui a fait du réel son étendard, *Miracle à Milan* donne d'emblée au public la mesure d'un changement radical de perspective. Le même public a attendu un miracle dans *Sciuscià* et dans *Le Voleur* – seul un miracle pouvant donner la liberté aux deux gamins de *Sciuscià* et la bicyclette (et donc le travail, la vie) à l'ouvrier héros du *Voleur*. Mais ce miracle n'est pas arrivé. Les deux films s'achèvent tragiquement. Car les vrais gamins et les vrais ouvriers qui habitent les rues de la capitale ne voient jamais de miracles. Pourquoi est-ce que le cinéma devrait être différent?

Miracle à Milan est à la fois le dernier film du néoréalisme et quelque chose de complètement différent. Le récit fonctionne comme une fable pour enfants. Comme la plupart des récits qu'on racontait autrefois aux petits, il alterne moments dramatiques et véritables explosions de joie et

de bonheur. Dès le premier plan – l'enfant abandonné et retrouvé – nous sommes confrontés à un univers narratif qui évoque les vies de personnages issus de mythes, tels que Moïse ou bien Romulus et Rémus. Par la suite, le récit a de plus en plus recours au fantastique. Le pétrole jaillit du terrain comme de l'eau, l'esprit de la mère adoptive de Toto s'échappe du Paradis pour venir protéger Toto sur terre, et, miracle des miracles: une colombe est offerte au héros qui réalise toute sorte de vœux.

Le cinéma de De Sica et Zavattini perdrait-il par là de sa force? Si l'on en juge sur les critiques de l'époque, non. Le film épata la bourgeoisie, énerva les bien-pensants, dérouta les critiques. Le porte-parole du Vatican le condamna pour « matérialisme » parce qu'« on y voit les enfants naître dans les choux ». La presse de droite vit dans la fin une forme subliminale de propagande (car les balais s'envolent vers l'Est, donc « en direction de l'Union soviétique »).

Portée à l'écran, la « fable » de *Toto il buono* frappa par sa recherche candide d'un monde où « buongiorno » veut dire vraiment que la journée est bonne. La réussite du film tient à la fois à son impureté et à sa radicalité. De Sica et Zavattini ne passent pas du réel à l'irréel. Ils font cohabiter les deux, radicalisant à la fois le côté documentaire et le côté fictionnel. Radicalisation qu'un effet d'opposition renforce: les éléments « fantastiques » ne sont jamais gratuits ou abstraits, mais interviennent toujours en relation à des problèmes précis, concrets, matériels (essentiellement la faim et le froid). De plus, le lieu où se passe l'action n'est pas une ville imaginaire (comme dans le livre de Zavattini), mais Milan, la ville de l'argent et de la grande bourgeoisie, mais aussi de la brume, du froid et de ceux qui vivent dans les bidonvilles. Ainsi, chaque invention du scénario, même les plus extravagantes, nous rend plus proches et compréhensibles les conditions de vie des habitants du bidonville.

Pistes pédagogiques



L'allégorie

Une manière simple et ludique d'aborder le langage du film sera de repérer puis d'analyser les éléments symboliques. Le plus simple est de procéder par induction. L'enseignant peut prendre en exemple la scène du lait qui tombe par terre et devient un fleuve à côté duquel on imagine un village. Ou bien celle où les hommes d'affaire se mettent à aboyer comme des chiens. Ou encore celle où les gendarmes se transforment en chanteurs d'opéra.

Dans tous ces exemples, il faudra remarquer et souligner d'abord ce qu'il y a d'in vraisemblable. Ensuite la vérité qu'ils pointent et décrivent: la situation réelle, concrète qu'ils évoquent tout en ayant l'air de parler d'autre chose. Ce travail permettra d'induire une définition générale du langage du film: l'allégorie.