Humanités des Suds et des Orients

actes n° 2 | 2020
(Faire) rire. Formes, manifestations et fonctions du rire dans les sociétés des Suds et des Orients

La réception du cinéma comique américain dans l'Italie de la fin des années 1970

Stefano DARCHINO

Édition électronique :
URL :
https://reso-doc-revue.numerev.com/articles/actes-2/142-la-reception-du-cinema-comique-americain-dans-l-italie-de-la-fin-des-annees-1970
DOI : numerev_1431
Date de publication : 22/06/2020

Cette publication est sous licence **CC BY-NC-ND** (Attribution - No commercial - No derivatives).

Pour **citer cette publication** : DARCHINO, S. (2020) La réception du cinéma comique américain dans l'Italie de la fin des années 1970. *Humanités des Suds et des Orients*, (actes n°2). https://doi.org/10.34745/numerev_1431

Cet article souhaite démontrer que la critique italienne a proposé une interprétation politisée du cinéma comique américain du fait d'une sensibilité propre à l'Italie de la fin des années 1970. Cette sensibilité est animée par les théories de Mikhaïl Bakhtine, qui sont importées en Italie dans la seconde moitié des années 1970 par les professeurs de l'Université de Bologne, notamment Piero Camporesi et Giuliano Scabia. Leurs étudiants seront à la base du Mouvement de 1977, mouvement de contestation qui commence à l'Université de Bologne et qui entraîne une vague de manifestations partout en Italie. Les créations artistiques et les slogans du Mouvement utilisent alors souvent la parodie et le non-sens, qui deviennent des outils de subversion. Influencée par ce contexte, la critique de cinéma italienne repère la parodie et le non-sens présents dans les films comiques américains qui monopolisent les écrans transalpins, et interprète ces films comme des œuvres subversives et dissidentes.

Mots-clés :
Italie, Critique, Rire, Cinema, Politique, Carnavalesque, Parodie, Non-sens, Rabelais, Bakhtine

---

Par Stefano DARCHINO

Université Paris 8 – ESTCA

De la fin des années 1970 au début des années 1980 en Italie, le cinéma comique américain rencontre le succès avec des longs-métrages tels qu'*American College* (*National Lampoon's Animal House*, de John Landis, sortie américaine en 1978 et sortie italienne en 1979), *1941* (de Steven Spielberg, sortie américaine en 1979 et sortie italienne en 1980), *Y a-t-il un pilote dans l'avion ?* (*Airplane!*, de Jim Abrahams, David Zucker & Jerry Zucker – les ZAZ –, sorties américaine et italienne en 1980) et *The Blues Brothers* (de John Landis, sorties américaine et italienne en 1980).

Un succès commercial dans les salles italiennes tout d'abord, mais aussi un succès critique, c'est-à-dire un intérêt fort de la part de la critique de cinéma italienne. En

examinant les critiques italiennes publiées à propos de ces films au moment de leur sortie en salles, nous avons remarqué une spécificité de la réception italienne du cinéma comique américain de cette époque, qui la distingue d'autres réceptions critiques nationales, par exemple américaine ou française : son interprétation politisée de ces films, considérés comme subversifs et dissidents.

Nous appliquerons ici l'« approche matérialiste aux études de réception » (*Materialist Approach to Reception Studies*), théorisée par Janet Staiger dans son livre *Interpreting Films* (1992), et selon laquelle la réception d'une œuvre cinématographique peut être expliquée par les contextes historique, politique et socioculturel dans lesquels elle s'inscrit.

Le but de notre article est de démontrer que la réception critique italienne – et son interprétation politisée – des films comiques américains à la fin des années 1970 est provoquée par une *sensibilité* qui est propre à l'Italie de la même période.

Avant d'aborder l'analyse de cette sensibilité, nous jugeons nécessaire d'évoquer brièvement une autre cause du succès italien des films comiques américains contemporains à la fin des années 1970, à savoir la crise qui frappe le cinéma italien à partir de la seconde moitié des années 1970. La crise de la production cinématographique nationale découle entre autres de l'essor des télévisions privées, donc d'une expansion inédite de l'offre télévisuelle. Ainsi assiste-t-on à un cinéma italien « qui s'oriente de plus en plus vers les réalisations à petit budget [...]. Un cinéma qui, de cette façon, s'adapte au rôle nouveau de la télévision comme destinataire final (et principal) »[1] (Russo, 2005, p. 387).

Une crise productive du cinéma italien qui équivaut également à une crise productive du cinéma *comique* italien. Ses créateurs, encore plus que ceux d'autres genres cinématographiques, choisissent de réduire les budgets de leurs films : les normes minimales de la télévision – qui sont moins exigeantes que les normes cinématographiques (en ce qui concerne la qualité de l'image par exemple) – leur permettent en effet de faire des économies afin de continuer à produire le même nombre de films par an en temps de crise. Les créateurs du cinéma comique italien finissent donc par sous-évaluer le fait que ces films sont destinés dans un premier temps à leur projection sur grand écran avant leur diffusion sur le petit écran. Afin de réduire le budget, ils réduisent le soin mis dans l'écriture des scénarios et dans la technique cinématographique. En conséquence, nous avons remarqué que ces produits comiques cinématographiques se rapprochent des produits comiques télévisuels et sont considérés par la critique de cinéma italienne comme très médiocres qualitativement et comme une production sur laquelle il n'est pas nécessaire d'écrire (sauf quelques exceptions : Nanni Moretti, Carlo Verdone ou Maurizio Nichetti, des acteurs-réalisateurs comiques qui font des films d'auteur).

D'après nous, l'intérêt de la critique italienne se détourne du cinéma comique italien contemporain au profit du cinéma comique américain contemporain. Pourquoi américain ? Selon Russo (2005), la crise du cinéma italien a entraîné la distribution dans le pays d'un plus grand nombre de films américains qu'italiens ou d'autres nations.

Dans la seconde moitié des années 1970, l'Italie est en outre traversée par une nouvelle vague de mobilisations et de manifestations intenses, surtout autour de l'année 1977. Le pays avait déjà vécu une vague similaire en 1968-1969 : le mot italien *Sessantotto* (Soixante-huit) renvoie au Mai-68 italien, qui s'inspirait notamment, selon Burési (1987), des contestations de Berkeley et de Paris. Mais contrairement au *Sessantotto*, le *Settantasette* (Soixante-dix-sept, c'est-à-dire le Mouvement de 1977) « ne fait pas partie d'un processus global de révolte, c'est une spécificité italienne » (Galimberti, 2014, p. 2). Si les feux contestataires des mouvements sociaux de 1968 sont désormais éteints dans le reste du monde, en Italie une nouvelle génération de jeunes essaie à nouveau, pour une dernière fois, de faire la révolution. Le *Settantasette* surgit tout d'abord dans les universités et s'élargit ensuite à d'autres milieux[2].

Nous ne pouvons pas nier qu'il y avait déjà une tendance ludique et comique dans le *Sessantotto.* L'un des slogans du *Sessantotto* était en effet : « *una risata vi seppellirà* » [Picchi & Uva, 2006, p. 125] (« un éclat de rire vous enterrera » [Tarì, 2011, p. 228]). Mais l'idéologie était bien plus importante que le comique. Au contraire, le Mouvement de 1977, caractérisé par un rejet de l'idéologie et notamment des idéologies ayant animé le *Sessantotto*, telles que l'ouvriérisme et le marxisme-léninisme, est véritablement « doté d'une faculté qui n'a jamais été très répandue dans les milieux *sinistres* de la gauche, celle de rire, y compris de soi-même » (Tarì, 2011, p. 218). D'où vient cette faculté de rire ?

L'Université de Bologne, centre du futur Mouvement, était – déjà avant 1977 – un lieu propice au rire et à la créativité de gauche grâce au DAMS (*Discipline dell'Arte, della Musica e dello Spettacolo*, traduisible littéralement par Disciplines de l'Art, de la Musique et du Spectacle), car ce cursus nouveau était riche en professeurs libertaires. L'un de ces professeurs, Piero Camporesi, dans ses cours donnés autour de 1976, « relit le carnaval en utilisant [Mikhaïl] Bakhtine et [François] Rabelais »[3] (Bisoni, 2009, p. 66). Nous supposons qu'il avait déjà lu *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance* dans sa traduction française (Bakhtine, 1970) – le livre n'ayant alors pas encore été traduit en italien. Dans ce livre, le philosophe russe théorise la notion de *carnavalesque*, qui crée un lien entre le Carnaval et la Révolution, tous deux ayant pour but le renversement de l'ordre existant. Cette notion de Bakhtine fascine ainsi les futurs militants du Mouvement, dont la plupart aspirent à une révolution.

Le résultat est qu'à Bologne, en 1977, les premiers militants nomment leurs manifestations le « Carnaval à Bologne » (« *Carnevale a Bologna* »). Voici comment ce

dernier est décrit par le chercheur Marcello Tarì : « un long dragon de tissu [est] de presque tous les défilés, animé par des étudiants qui l'[ont] fabriqué à l'université dans l'atelier de Giuliano Scabia, metteur en scène et dramaturge singulier qui regard[e] davantage vers la tradition carnavalesque » (Tarì, 2011, p. 218). À l'époque, Scabia enseigne lui aussi au DAMS de Bologne.

Par la suite, Bologne devient la ville où le mouvement social se nomme lui-même *movimento del Settantasette* (Mouvement de 1977), et influence les autres villes dans lesquelles des manifestations sont déjà en cours. Toutes ces contestations différentes – du point de vue géographique – deviennent un seul et unique mouvement, le Mouvement de 1977. La sensibilité dont nous parlons, qui est étroitement liée à la notion bakhtinienne de carnavalesque, se répand donc selon nous dans toute l'Italie, à partir de Bologne : non seulement parmi les militants du Mouvement, mais aussi parmi les témoins et les observateurs des actions du Mouvement, ainsi que les observateurs indirects, comme ceux qui lisent la presse dans laquelle les journalistes relatent les actions du Mouvement. En outre, toute mobilisation générale (le *Sessantotto* comme le *Settantasette*) provoque également une politisation de la critique en général, et notamment de la critique cinématographique. Engagés ou simplement intéressés par le Mouvement, les critiques de gauche seront influencés par le *Settantasette* et sa sensibilité. Il faut ajouter qu'à l'époque, presque tous les critiques de cinéma italiens étaient de gauche.

La notion bakhtinienne souligne la *dimension subversive du rire* : le rire peut être employé comme outil de subversion. En effet, les militants créatifs qui animent le Mouvement utilisent le rire de manière subversive, surtout dans deux de ses formes (qui d'après Bakhtine sont propres à l'œuvre de Rabelais et appartiennent au carnavalesque) : la parodie et le non-sens.

Afin d'expliquer comment la parodie est employée par les militants du Mouvement, focalisons-nous sur un évènement marquant de l'histoire du Mouvement, qui a été largement relaté et commenté par la presse de l'époque et qui était donc bien connu en Italie en cette période. Le 16 février 1977, au cœur de l'occupation de l'Université de Rome, on apprend que Luciano Lama, un secrétaire syndical, devait se rendre à l'Université le lendemain, 17 février (jeudi gras de Carnaval), pour faire un discours public dans lequel il demanderait très probablement aux étudiants d'arrêter leur occupation de l'université. Un communiqué étudiant proclame alors : « Nous affronterons avec les armes de l'ironie le Lama qui vient du Tibet »[4]. Cette blague joue sur la polysémie du nom propre Lama, renvoyant à la fois au nom de famille du secrétaire syndical et au Dalaï-Lama, la figure la plus importante du bouddhisme tibétain. Le secrétaire syndical Lama devient ainsi, de manière parodique, le Dalaï-Lama. D'après Jacopo Galimberti, « [l]es slogans contre le secrétaire sont [...] parodiques » (Galimberti, 2014, p. 6). Une des « armes » créatives des contestataires est donc la parodie. Et c'est grâce à la protestation contre Lama, riche en slogans

parodiques, que la composante créative du Mouvement est révélée à l'Italie tout entière par la presse.

Le titre d'un article publié (le 1er mars 1977, p. 31) dans l'hebdomadaire le plus lu à l'époque, *Panorama*, constitue une autre parodie politique : *Potere dromedario*, qui veut dire Pouvoir dromadaire. Il s'agit de la retranscription d'un des slogans des militants créatifs du Mouvement, qui parodie *Potere operaio* (Pouvoir ouvrier). Nous pouvons ainsi affirmer que, grâce à la presse et à sa retranscription des slogans parodiques utilisés par les militants créatifs du Mouvement, la critique de cinéma italienne commence à proposer une interprétation politisée de la parodie à partir de 1977. Et la critique italienne trouve dans le cinéma américain de l'époque beaucoup de films auxquels appliquer cette nouvelle interprétation. En effet, au moins trois historiens du cinéma américain (Cook, 2000 ; Harries, 2000 ; Sennett, 1992) affirment que le nombre des parodies cinématographiques aux États-Unis augmente considérablement à partir de la seconde moitié des années 1970. Parmi eux, les films ouvertement parodiques réalisés par les ZAZ (tels que *Y a-t-il un pilote dans l'avion ?*) sont importés en Italie, tout comme *American College*. Ce dernier est désigné aussi en Italie – où il sort sous le titre de *Animal House* – comme une parodie[5] de *American Graffiti* (de George Lucas, 1973). Ces parodies cinématographiques sont donc jugées par la critique italienne en tant qu'œuvres dissidentes.

Quant au non-sens, Galimberti affirme : le « désir de jeu, [...] de calembours enfantins », qu'on peut remarquer dans l'aile créative du Mouvement, répond « au désir d'élargir le cadre du politique, en y intégrant tout jusqu'au non-sens » (Galimberti, 2014, p. 8). Voici selon nous un exemple du non-sens utilisé par le Mouvement : Pablo Echaurren, l'un des militants créatifs les plus célèbres du *Settantasette*[6], publie de faux récits de faits divers dans un périodique d'extrême gauche : « par exemple, une colonne des Brigades Rouges, appelée " colonne Marlene Dietrich ", qui aurait défilé en gondole à Venise »[7].

C'est exactement ce type d'humour, riche en non-sens et en associations libres de pensées, qui sera nommé quelques années plus tard *demenziale* (trad. litt. : démentiel) par la critique cinématographique italienne et qui sera systématiquement associé aux films comiques américains de la même époque : il s'agit notamment du non-sens des ZAZ (*Y a-t-il un pilote dans l'avion ?* ; *Top secret !*, *Top Secret!*, sorti en 1984), du film *The Blues Brothers* et de la partie finale du film *American College* (la séquence du défilé).

Selon nous, les critiques de cinéma italiens tissent ainsi des liens, de manière implicite et presque toujours inconsciente, entre la parodie et le non-sens des pratiques créatives du Mouvement de 1977 et la parodie et le non-sens de ces films comiques américains venant de sortir en salles. En quelque sorte, le *Settantasette* a donné indirectement des outils d'interprétation – dont la notion de rire subversif – aux critiques, qui les appliquent aux films comiques américains au moment de leur sortie.

En d'autres termes, les pratiques créatives et comiques du *Settantasette* sont plaquées sur le cinéma comique américain contemporain.

Pour conclure, nous avons essayé de démontrer qu'à la toute fin des années 1970, les films comiques américains sortis dans les salles italiennes sont interprétés en tant qu'œuvres subversives parce que l'Italie venait d'être traversée par le Mouvement de 1977, qui avait associé le rire, notamment la parodie et le non-sens, à la subversion. Grâce aux notions de rire subversif et de carnavalesque qui circulaient dans le Mouvement et qui ont été ultérieurement répandues grâce à la publication italienne du livre de Bakhtine en 1979, la critique de cinéma italienne a pu proposer une réception politisée de ce corpus filmique : une réception qui, comme le *Settantasette*, est un phénomène unique au monde.

Bibliographie

Autera, L. [signé « L. A. »] (1979). Bassa goliardia nel «campus» americano. *Corriere della Sera*, 22 février, 19.

Bakhtine, M. (1970). *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*. Gallimard.

Bakhtine [en italien : Bachtin], M. (1979). *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*. Einaudi.

Bianchi, S. & Caminiti, L. (dir.) (1997). *Settantasette. La rivoluzione che viene*. Castelvecchi.

Bisoni, C. (2009). *Gli anni affollati. La cultura cinematografica italiana (1970-79)*. Carocci.

Burési, C. (1987). *Les indiens métropolitains. « Épices » du mouvement de 77 en Italie* [mémoire de DEA]. Institut d'études politiques (Paris).

Cook, D. A. (2000). *Lost Illusions: American Cinema in the Shadow of Watergate and Vietnam, 1970-1979*. University of California Press.

Cosulich, C. (1979). Con la beffa del Potere piovono tanti dollari. *Paese Sera*, 2 mars, 17.

Falciola, L. (2015). *Il movimento del 1977 in Italia*. Carocci.

Galimberti, J. (2014). Pablo Echaurren : de *Lotta continua* aux Indiens métropolitains [PDF]. In : Morel, M., Nédélec, M., Paulhan, C. (dir.), *Une traversée dans la famille Matta* [actes de la journée d'études, Paris, 19 juin], 1-23. Repéré à

https://hicsa.univ-paris1.fr/documents/pdf/PublicationsLigne/JE%20Matta/06_Galimberti.pdf

Grispigni, M. (1997). *Il Settantasette*. Il Saggiatore.

Harries, D. (2000). *Film Parody*. BFI Publishing.

Perna, R. (2016). *Pablo Echaurren. Il movimento del '77 e gli indiani metropolitani*. Postmedia books.

Picchi, M. & Uva, C. (2006). *Destra e sinistra nel cinema italiano: film e immaginario politico dagli anni '60 al nuovo millennio*. Edizioni Interculturali.

Russo, P. (2005). Non ci resta che ridere. La commedia tra passato e presente. In : Zagarrio, V. (dir.), *Storia del cinema italiano. Volume XIII - 1977/1985*. Marsilio, 387-397.

Sennett, T. (1992). *Laughing in the Dark: Movie Comedy from Groucho to Woody*. St Martin's Press.

Staiger, J. (1992). *Interpreting Films: Studies in the Historical Reception of American Cinema*. Princeton University Press.

Tarì, M. (2011). *Autonomie ! Italie, les années 1970*. La Fabrique.

[1] « *che si orienta sempre più verso realizzazioni a basso budget* [...]. *Un cinema che in tal modo si adegua al nuovo ruolo esercitato dalla televisione quale destinatario finale (e principale)* ». Nous traduisons.

[2] Pour approfondir l'histoire de ce Mouvement, voir, en plus des autres textes mentionnés dans l'article : Bianchi & Caminiti, 1997 ; Falciola, 2015 ; Grispigni, 1997.

[3] « *rilegge il carnevale servendosi di Bachtin e Rabelais* ». Nous traduisons.

[4] Tarì, 2011, p. 233.

[5] Voir notamment : Autera, 1979, p. 19 ; Cosulich, 1979, p. 17.

[6] À ce propos, voir : Perna, 2016.

[7] Galimberti, 2014, p. 10.