1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

Revue de l'association française de recherche sur
l'histoire du cinéma

73 | 2014
Varia

Gian Piero Brunetta, *Il ruggito del Leone. Hollywood alla conquista dell'impero dei sogni nell'Italia di Mussolini*

Venise, Marsilio, 2013, 314 p.

Delphine Wehrli

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/1895/4861>

DOI : 10.4000/1895.4861

ISSN : 1960-6176

Éditeur

Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)

Édition imprimée

Date de publication : 1 septembre 2014

Pagination : 190-192

ISBN : 978-2-37029-073-1

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

Delphine Wehrli, « Gian Piero Brunetta, *Il ruggito del Leone. Hollywood alla conquista dell'impero dei sogni nell'Italia di Mussolini* », 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze [En ligne], 73 | 2014, mis en ligne le 05 octobre 2015, consulté le 22 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/1895/4861> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.4861>

Gian Piero Brunetta, *Il ruggito del Leone. Hollywood alla conquista dell'impero dei sogni nell'Italia di Mussolini*, Venise, Marsilio, 2013, 314 p.

L'ouvrage de Gian Piero Brunetta, récemment publié chez Marsilio, vient compléter une trilogie autour du cinéma comme véhicule d'une histoire et d'un rêve collectif et populaire entamée avec *Buio in sala* (1989) et poursuivie avec *Il viaggio dell'icononauta* (1997). Étroitement lié au premier pour son analyse du rapport entre spectateur et film – entendu dans sa double valeur d'œuvre artistique et produit d'une industrie culturelle – *Il ruggito del Leone* (« le rugissement du lion » – de la MGM) réfléchit sur l'« invasion » pacifique de l'Italie par la cinématographie américaine durant la double décennie fasciste (1925-1945), phénomène particulièrement significatif par rapport à d'autres cinématographies européennes en raison de sa durée et son impact. Le livre explore à la fois les stratégies publicitaires et les réactions individuelles et collectives de la « Marche sur Rome » des majors hollywoodiennes au début des années 1920. Il analyse également avec soin les brochures avec lesquelles les majors expliquaient comment publiciser un film avec succès ; les slogans publicitaires de l'époque ; le divisme ; la manière dont en parlaient les journaux, voire les écrivains célèbres ; les rubriques et les lettres des premiers *fans*. Il nous montre, grâce aux nombreuses photographies, des affiches et couvertures de l'époque, des cartes postales et des timbres de collection. La reconstruction, en somme, est minutieuse et nous donne envie de voir ou revoir les films qu'il mentionne au fur et à mesure des chapitres.

En raison de l'intérêt des appareils d'État fascistes pour les moyens de communication et

des accords commerciaux favorables entre les deux pays, l'Amérique devint vite le véhicule de nouveaux canons esthétiques, de comportements et d'idéaux, en proposant des figures et des rôles sociaux jusqu'alors impensables pour les Italiens encore très attachés aux modèles du siècle précédent. C'est le véritable symbole d'un concept de vie alternatif, basé sur les désirs et les espoirs qui ont caractérisé et qui caractérisent aujourd'hui encore, la pensée contemporaine commune (chapitre « Feux de mondes lointains et parfums de liberté », pp. 17-26).

Brunetta explique la raison principale d'un tel succès dans le rôle actif qu'Hollywood attribue au public, en l'impliquant et en lui faisant prendre part à la création de l'univers fantastique à travers une action combinée de tous les médias ; elle élabore ainsi une stratégie de communication tout autant efficace que gagnante, riche de contenus forts et universels (chapitre « Gold rush : la ruée vers l'or de l'écran », pp. 27-46).

Re-parcourant les étapes des rapports Italie/États-Unis, l'auteur analyse les mécanismes de persuasion employés, afin que l'imaginaire américain rejoigne, s'accommode de – et dans certains cas se substitue à – l'imaginaire italien. L'accent est mis en particulier sur la réception de ces phénomènes et sur les matériels parafilmiques qui anticipaient, accompagnaient et suivaient le spectacle en salle, du divisme, créateur de véritables formes de culte, aux brochures, aux lettres, aux magazines, aux revues spécialisées, au battage publicitaire et aux pratiques de transposition littéraire, propres à maintenir l'intérêt pour un film au-delà de son exploitation directe (chapitre « À la conquête des rêves », pp. 47-66).

Ainsi, grâce à l'ample documentation iconographique et textuelle ponctuellement reportée, la force d'un phénomène qui a impliqué plus

d'une génération se laisse enfin entrevoir, dépassant les barrières sociales, politiques et intellectuelles, et donne vigueur à cette culture de masse qui s'est ensuite consolidée dans les décennies suivantes. Malgré la fêlure des relations entre les deux pays due aux délicates questions de politique étrangère et à la rupture des liens en raison du décret de 1938 – *Regio Decreto Legge* – qui instituait le monopole d'État sur l'exploitation cinématographique – limitant fortement l'importation de films étrangers –, le cinéma américain n'abandonnera jamais tout à fait le marché italien, continuant à alimenter durant la guerre et toute la période de reconstruction qui la suivit, les passions et les fantaisies d'une population tout de même changée, désillusionnée et marquée par la tragédie de la guerre. À partir des années 1950, de nouveaux mythes et icônes se présenteront à un public plus mature et moins ingénu, à nouveau désireux de trouver sur le grand écran non seulement la distraction d'une réalité difficile et hostile, mais aussi un instrument formateur pour une nouvelle conscience culturelle et civile, indispensable au tournant historique alors en cours.

L'industrie hollywoodienne agissait déjà bien avant la classique « fabrique du consensus » de Mussolini. Les mythes et les rêves du public italien font l'objet de l'enquête du livre de Brunetta, qui s'attarde surtout sur les stratégies publicitaires qui permirent aux *majors* (non seulement la Metro Goldwyn Mayer) d'envahir le marché italien dès les années 1920. Ces dernières surent profiter des conditions provoquées par la Grande Guerre et des difficultés socio-économiques de l'Italie de l'époque. En somme, de l'absence d'une industrie cinématographique ; et d'une réceptivité évidemment bien disposée pour les typologies de récit proposées, avec l'aide

d'une instrumentation commerciale très avisée et puissante.

La machine était évidemment très bien organisée – mais non sans certains traits coercitifs, comme par exemple le système du *block-booking* (« réservation en bloc ») : les exploitants de salle de cinéma étaient obligés de louer les films par lots (dont un grand nombre de films au succès (et à la qualité) non garantis avec le film à succès assuré.

La question la plus intéressante à notre avis (quand bien même ce ne fut pas l'intention de l'auteur) est le thème de la cohérence entre un imaginaire d'importation et un autochtone, imposé avec la force de Mussolini (chapitre « un faisceau d'étoiles : la famille Mussolini et le cinéma », pp. 67-88). Si la classique contradiction entre les privilèges du pouvoir – qui se permet en privé ce qu'il défend en public (le Duce profitait de voir ces films américains dans la salle privée de sa villa Torlonia) – ne fonctionne pas ici, il faudrait approfondir le thème de la friction interne au régime entre l'*american way of life* et un certain antiaméricanisme qui n'a jamais fait défaut au fascisme. Il est vrai que, et non par hasard, au moment où celui-ci s'accroissait sur le plan politique et culturel, les mailles du marché cinématographique américain en Italie se resserrèrent dramatiquement. Il est également vrai que si le régime, pendant plus d'une décennie, avait abondamment laissé faire, soit permis que le public se laisse aller dans des après-midis hollywoodiens oniriques, ceci arriva en vertu des traits « poétiques » spécifiques de cette cinématographie, dont le but fondamental était le divertissement. Généralement, la projection d'un film américain constituait une plaisante suspension de la militarisation idéologique quotidienne, possible parce que perçue par la plupart comme inoffen-

sive, évasive mais non pas critique par rapport à la tentative politique de construire une mythologie propre : celle de la Tradition. Un imaginaire pas particulièrement dangereux, donc, structurellement « populaire » comme le rappelait Alberto Savinio, par opposition à celui des intellectuels. Brunetta souligne que la salle de cinéma enfermait le spectateur de l'époque dans une bulle de plaisir grâce à un récit filmique bâti sur la recherche du bien-être, l'individualisme hédoniste (contrastant beaucoup avec la rhétorique du régime), la joie de vivre et les passions amoureuses avec *happy end* et évasion par rapport aux pressions politiques également. Et l'auteur de rappeler que le cinéma européen plus « d'avant-garde » fut en revanche très redouté et ostracisé par le régime.

De son côté, dans un livre récent (*Il volo del cinema. Miti moderni nell'Italia fascista*, Milan, Mimesis, 2012), Raffaele De Berti écrit que le côté moderniste du fascisme s'identifiait avec les expérimentations futuristes. Il pouvait cohabiter avec la propagande des ciné-journaux et le débarquement de stars, les histoires d'amour et de liberté qui venaient de Los Angeles, avec leur matériel publicitaire de revues illustrées et de

magazines qui renforçaient l'intérêt et la participation du public (l'analyse de Brunetta à ce propos est très bien documentée et le texte s'entoure de belles photographies d'époque, de brochures, d'affiches etc.). Si les charcutiers et les coiffeurs rêvaient de ressembler à Robert Montgomery, ils étaient encore plus nombreux à espérer tôt ou tard croiser sur leur chemin Greta Garbo, qui n'était pas américaine, mais le détail à leurs yeux devait vraiment être négligeable. L'aura fonctionnait à merveille.

Du même auteur, voir *Cinema italiano tra le due guerre: fascismo e politica cinematografica*, Milan, Mursia, 1975 et avec David W. Ellwood (dir.), *Hollywood in Europa: industria, politica, pubblico del cinema, 1945-1960*, Florence, Casa Usher, 1991 ; Jean A. Gili, *Stato fascista e cinematografia: repressione e promozione*, trad. par Antonio Capalbi et l'auteur, Rome, Bulzoni, 1981 ; Guido Aristarco, *Il cinema fascista: il prima e il dopo*, introduction de Barthélemy Amengual, Bari, Dedalo, 1996 ; Gianni Haver, « Autoreprésentation et propagande dans le cinéma de l'Italie fasciste, 1922-1940 », dans Jean-Pierre Bertin-Maghit (dir.), *Une histoire mondiale des cinémas de propagande*, Paris, Nouveau Monde, 2008.

Claver Salizzato, *I Gattopardi e le iene. Splendori (pochi) e miserie (tante) del cinema italiano oggi*, Alessandria, Falsopiano, 2012, 190 p.

L'auteur de ce pamphlet dont le titre ne laisse place à aucune ambiguïté, *les Guépards et les hyènes. Splendeurs (peu) et misères (beaucoup) du cinéma italien aujourd'hui*, synthétise de façon cynique et irrévérencieuse les principales

causes du déclin du cinéma italien d'aujourd'hui. Critique cinématographique, passé par le scénario puis derrière la caméra, Claver Salizzato entre souvent en polémique avec l'industrie cinématographique de la Péninsule qu'il compare à un Titanic qui coule.

Parallèlement à cela, il reconstruit sommairement les glorieuses années de Cinecittà, du néo-réalisme, en rendant hommage aux *maestri* qui continuent aujourd'hui encore à maintenir à la surface un navire qui chavire.