

« Noi piangiamo e scriviamo, e loro governano... ». Désarroi et stratégies de survie dans le jeune cinéma italien de la fin des années 1970 et du début des années 1980

(article non publié dans la revue papier)

“Noi piangiamo e scriviamo, e loro governano...”. Sgomento e strategie di sopravvivenza nel giovane cinema italiano della fine degli anni '70 e dell'inizio degli anni '80

“Noi piangiamo e scriviamo, e loro governano...”. Distress and survival strategies of the fledgling Italian cinema in the late seventies and early eighties

Oreste Sacchelli



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/cei/996>

DOI : 10.4000/cei.996

ISSN : 2260-779X

Éditeur

UGA Éditions/Université Grenoble Alpes

Édition imprimée

Date de publication : 15 mars 2012

Pagination : s. p.

ISBN : 978-2-84310-222-6

ISSN : 1770-9571

Référence électronique

Oreste Sacchelli, « « Noi piangiamo e scriviamo, e loro governano... ». Désarroi et stratégies de survie dans le jeune cinéma italien de la fin des années 1970 et du début des années 1980 », *Cahiers d'études italiennes* [En ligne], 14 | 2012, mis en ligne le 15 septembre 2013, consulté le 26 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/cei/996> ; DOI : 10.4000/cei.996

Ce document a été généré automatiquement le 26 avril 2019.

© ELLUG

« Noi piangiamo e scriviamo, e loro governano... ». Désarroi et stratégies de survie dans le jeune cinéma italien de la fin des années 1970 et du début des années 1980

(article non publié dans la revue papier)

“Noi piangiamo e scriviamo, e loro governano...”. Sgomento e strategie di sopravvivenza nel giovane cinema italiano della fine degli anni '70 e dell'inizio degli anni '80

“Noi piangiamo e scriviamo, e loro governano...”. Distress and survival strategies of the fledgling Italian cinema in the late seventies and early eighties

Oreste Sacchelli

- 1 Délimiter un processus historique est toujours extrêmement délicat, le faire correspondre avec une décennie est parfois acrobatique. C'est particulièrement vrai en Italie dans le domaine du cinéma où la crise qui se déploie dans les années 1980 débute clairement au milieu des années 1970 et s'achève pour certains en 1989 avec le succès de *Nuovo Cinema Paradiso*, pour d'autres vers le milieu des années 1990, pour d'autres encore elle ne s'est toujours pas achevée. Entreprendre un examen de tout le cinéma italien des années 1980, voire discuter avec suffisamment de précision de l'achèvement ou de la continuité de cette crise nécessiterait un espace plus vaste que celui dont cette communication dispose. Je me bornerai donc à en évoquer les débuts pour montrer que dans cette crise les facteurs économiques ne font que mettre en évidence la crise esthétique et morale qui mine les fondements sur lesquels le cinéma italien avait bâti son succès au cours des décennies précédentes.

La crise

- 2 Il est généralement admis que la crise du cinéma italien débute en 1976. La concession Rai expirait en 1974. Elle est prolongée d'un an, le temps de permettre l'élaboration et le vote d'une nouvelle loi qui prévoit le maintien du monopole dans le cadre d'un service public rénové, contrôlé par le parlement. Mais en juillet 1976 la Cour constitutionnelle déclare anticonstitutionnels certains articles de cette loi, en s'appuyant sur l'article 21 de la Constitution :

Art. 21. Tutti hanno diritto di manifestare liberamente il proprio pensiero con la parola, lo scritto e ogni altro mezzo di diffusione. La stampa non può essere soggetta ad autorizzazioni o censure.

Ce qui revient à libéraliser les télévisions hertziennes locales¹.

- 3 À cette époque, 97 % des foyers italiens sont équipés d'un téléviseur. Le climat d'insécurité lié de près ou de loin au terrorisme et à la violence urbaine fixe chez eux les Italiens et crée un marché inespéré pour la télévision que les deux chaînes du service public ne satisfont plus. La cour constitutionnelle met le législateur face à ses responsabilités, mais le législateur ne les assume pas. La fin du monopole et la création de situations nouvelles qui font coexister service public et chaînes commerciales ne sont pas spécifiques à l'Italie, mais du fait de la totale déréglementation, en Italie le phénomène a des caractéristiques particulières, quasi caricaturales, qui transforment le paysage radiophonique et télévisuel en un véritable *far west*.
- 4 Dès ses débuts, la télévision commerciale s'adresse aux maisons de distribution cinématographique pour disposer de programmes « clés en main », prêts à la diffusion et dont l'attractivité est établie. Le service public, qui s'enrichit en 1978 d'une troisième chaîne, au lieu de jouer la différence, suit la même voie et concurrence les télévisions privées en augmentant le nombre de films diffusés.
- 5 La baisse du nombre de spectateurs du cinéma, continue depuis 1955, s'en trouve accentuée. Ce nombre passe de 514 millions en 1975 à 374 millions en 1977, puis à 276 millions en 1979 et à 215 millions en 1981. Parallèlement, les parts de marché du cinéma italien diminuent. En 1971, l'écart entre cinéma italien et cinéma américain était maximal : 65,1 % contre 27,3 %. En 1976, les chiffres sont du même ordre (60,8 % contre 27,5 %), puis tout précipite (42,8 % contre 41,5 % en 1978) jusqu'au minimum historique de 1989 où les résultats sont inversés (21,9 % contre 63,3 %). Le nombre de films produits baisse aussi, passant de 280 en 1972 à 237 en 1976, puis à 143 en 1978 et à 128 en 1982. Le minimum historique est atteint en 1985 avec seulement 80 titres. Parallèlement, le nombre de salles passe de 10 895 en 1975 à 4 885 en 1985. Ce sont les cinémas de quartier et les salles des petites localités qui font les premières les frais de cette crise, accentuée encore par l'envol du marché du *home video*.
- 6 Une enquête de l'hebdomadaire *Panorama*, parue au début de l'année 1978, indique que la chute importante de la fréquentation a surtout été fatale au cinéma de *seconda e terza visione* et que même si la saison précédente a été marquée par la conquête de parts de marché par les productions américaines, un film tel que *Padre padrone* de Paolo et Vittorio Taviani a eu un beau succès commercial. Et l'article de conclure :

Ecco allora che il successo delle pellicole di qualità svela impietosamente qual è la ragione più reale della crisi del cinema italiano: la mancanza di idee².

- 7 C'est le thème le plus fréquemment évoqué pour tenter d'expliquer la crise que traverse la production italienne. Toutefois, il s'agit plus d'un constat que d'une explication. Dans les années 1960 ainsi qu'au début des années 1970, les cinéastes italiens avaient joué la carte de l'engagement critique, avec toutes les ambiguïtés que cette attitude comporte. Il n'en reste pas moins que commercialement la formule avait fonctionné et les comédies à l'italienne ainsi que les thrillers politiques rencontraient les faveurs du public qui y retrouvait un écho de ses propres préoccupations. Mais pour que ce type de cinéma fonctionne, il faut que dans la lutte du bien et du mal (qui est le moteur de la majeure partie du cinéma commercial, et pas seulement) les deux camps soient aisément reconnaissables et qu'auteurs et public partagent les mêmes valeurs. C'est ce qui vient à manquer au milieu de la décennie, essentiellement à cause du problème moral et politique que posent le terrorisme et ses corollaires, le climat de violence et la répression.
- 8 Le cas de Mario Monicelli est éclairant. C'est ce climat de violence qui offre le cadre de *Un borghese piccolo piccolo* (1977). Le film raconte l'histoire d'un homme qui traque inlassablement l'assassin de son fils. Il parvient à le capturer et il le torture à mort. Monicelli entendait illustrer la monstruosité de ce personnage, mais une partie du public a compris l'inverse. Le film a divisé le public et la critique, certains réclamant son interdiction car selon eux c'était un film fasciste qui incitait à la violence. La même année, dans le sketch *Autostop* de *I nuovi mostri*, Monicelli raconte une farce qui tourne mal. Une jeune autostoppeuse qui feint d'être une criminelle évadée pour tenir à distance l'automobiliste un peu trop entreprenant se fait abattre par l'automobiliste dès qu'elle a le dos tourné. Aux policiers qui l'interrogent il dit pour se disculper : « *Non sono tempi da fare scherzi!* » En fait le film dans son ensemble est un acte de décès de la comédie à l'italienne. Semblablement, en 1976, Francesco Rosi terminait *Cadaveri eccellenti* par la phrase « *La verità non è sempre rivoluzionaria* » qui certes a un sens dans l'histoire racontée, mais qui indique aussi la remise en cause du cinéma de dénonciation qu'il a pratiqué jusque-là et auquel il ne reviendra pas. Le problème du sens est essentiel et bien d'autres films de la fin des années 1970 montrent le désarroi de leurs auteurs, confrontés à l'opacité de la société que les genres traditionnels n'arrivent plus à représenter. En 1978, par exemple, Luigi Comencini tourne *L'ingorgo*, où l'embouteillage énorme qui bloque tout pendant une vingtaine d'heures se constitue et se défait sans motif apparent. Ce cadre de crise est propice à la résurgence des instincts les plus bas et de l'individualisme le plus forcené. Seul un prêtre se distingue. Appelé à bénir la dépouille d'un blessé, décédé dans l'ambulance bloquée elle aussi dans l'embouteillage, il prononce ces mots :
- Noi ti ringraziamo, o Signore, di avere chiamato a Te e accolto nel Tuo seno quest'uomo togliendolo dai disastri del mondo.
 Salvaci, o Signore! Salvaci dalla plastica! Salvaci dalle scorie radioattive. Salvaci dalle multinazionali. Salvaci dalla politica di potenza. Salvaci dalla ragione di Stato...
 Salvaci dalle parate, dalle uniformi e dalle marce militari...
 Salvaci dal disprezzo per il più debole. Salvaci dai falsi moralismi. Salvaci dal mito dell'efficienza e della produttività. Salvaci dalle menzogne della propaganda.
 Rispettate la natura. Amate la vita.
 Congiungetevi carnalmente nel rispetto del prossimo.
 Fornicare non è peccato, se fatto con amore.
 Amen.
- 9 L'invocation à l'intervention divine dit bien le pessimisme quant à une possible je ne dis pas révolution, mais même une simple évolution positive du monde et des hommes. Il dit

aussi l'échec d'un cinéma progressiste, ou prétendument tel, qui se proposait sinon de faire la révolution au moins de l'accompagner.

- 10 Le sens de cet échec est le sujet de *La terrazza* d'Ettore Scola (1980). Un groupe d'amis, des gens de cinéma, des médias, de la politique, se réunissent dans l'appartement luxueux de l'un d'eux pour un dîner convivial. Mais très vite la conversation tourne à la confession désabusée et tragicomique du naufrage de la génération de la Résistance – et, accessoirement, du néoréalisme et de tout le cinéma qui a suivi. Le film est ponctué de maximes définitives, le plus souvent prononcées par le député communiste interprété par Vittorio Gassman :

Ormai siamo tutti così: personaggi drammatici che si manifestano solo comicamente.

A quell'epoca mio padre era più giovane di me oggi...

À che ora è la rivoluzione, signora? Come si deve venire? Già mangiati?

La conclusion la plus drastique revient au journaliste, interprété par Marcello Mastroianni :

Io credo che le epoche si chiudono così, all'improvviso.

- 11 Des maximes du même ordre se trouvaient déjà dans *C'eravamo tanto amati* (Ettore Scola, 1974), la plus radicale étant :

Credevamo di cambiare il mondo, e invece il mondo c'ha cambiato a noi.

Mais à la différence de *La terrazza*, *C'eravamo tanto amati* proposait un personnage positif, le prolétaire au cœur pur, le militant communiste toujours prêt pour de nouvelles luttes.

- 12 Après ce chant du cygne, Ettore Scola et les autres *maestri* se tournent vers d'autres histoires, d'autres territoires de l'imaginaire moins directement représentatifs de la société du moment³. Non sans succès au demeurant.

Le paradigme Moretti

- 13 C'est l'une des façons pour le cinéma italien de réagir à la crise : recycler les *maestri* vers d'autres types de récits où le métier, le renom et l'utilisation continue des comédiens les plus en vue remplacent la pertinence sociale et politique des films produits. Le risque est grand cependant de voir ce cinéma de quinquasexagénaires mettant en scène des personnages du même âge se couper des jeunes qui composent la majorité du public du cinéma. D'autant plus que le cinéma américain s'est restructuré et qu'il a mis au point une stratégie de reconquête : produire moins de films, mais plus spectaculaires et destinés à une distribution mondiale⁴. Dans ce contexte, le phénomène du *travoltismo* est particulièrement intéressant car il offre à un public de jeunes une stratégie de dépassement de la crise existentielle dérivant de la fin des illusions révolutionnaires. Dans le film, le héros, Tony Manero, compense la tristesse de sa condition sociale diurne – dont il est tout à fait conscient – par le succès qu'il obtient la nuit sur la piste de danse. La fuite dans le rêve, le satin, les paillettes et la musique disco gomme le manque de perspectives, le *no future*. Le *travoltismo* devient un phénomène social, amplifié par le succès de *Grease*.
- 14 L'exemple de Nanni Moretti semble fournir une solution pour faire face à cette déferlante. Après le succès d'estime de son premier film *Io sono un autarchico* (1976), Nanni Moretti a trouvé un producteur pour son second film *Ecce bombo* (1978). Le film a coûté 180 millions et a rapporté 2 milliards. Traduire ce succès en formule semble aisé : c'est le film d'un jeune qui parle des jeunes aux jeunes sur le ton de l'ironie amère. D'autres

producteurs partent à la recherche de nouveaux talents à lancer sur le marché. Apparaissent ainsi, par exemple, les *nuovi comici* : Maurizio Nichetti (*Ratataplan*, 1979), Marco Modugno (*Bambulè*, 1979), Carlo Verdone (*Un sacco bello*, 1980), Massimo Troisi (*Ricomincio da tre*, 1981), I Giancattivi (trio comique composé d'Alessandro Benvenuti, Athina Cenci et Francesco Nuti, *Ad ovest di Paperino*, 1982). Leurs films donnent une représentation tragicomique de la condition des jeunes à l'époque du chômage, de l'insertion difficile dans la société et de la perte des illusions sur la possibilité de changer le monde. Proches de la réalité quotidienne ou fantasmée des jeunes de l'époque, ils sont tous désespérément pessimistes, sanctionnant en quelque sorte l'enfermement des jeunes générations dans une société aux règles immuables et celui du cinéma italien dans la représentation de cette impossibilité de produire d'autres récits.

Le désarroi

- 15 Ce désarroi est particulièrement sensible dans le rapport des récits au temps. La relation entre temporalité et causalité est fréquemment remplacée par une simple juxtaposition de faits sans réel effet cumulatif. C'est le cas dans *L'ingorgo*, dans *La terrazza*, dans *Ecce Bombo*, par exemple. Le récit est alors une sorte d'errance. Cependant, il arrive que cette errance dans un univers sémantiquement désertifié prenne sens lorsqu'elle devient justement une quête anxieuse du sens. C'est le cas de *Maledetti vi amerò*, le premier film de Marco Tullio Giordana (1980), et de *Tre fratelli* de Francesco Rosi (1981), qui abordent de front le problème du terrorisme et de ses effets sur les individus et la société.
- 16 Dans *Maledetti vi amerò*, Svitol, un militant d'extrême gauche, revient à Milan après cinq années passées en Amérique latine et il recherche l'Italie qu'il connaissait, celle des luttes du *movimento*. Mais il ne trouve que le vide absolu. La génération de ceux qui avaient vingt ans en 1968 semble avoir disparu. Svitol erre dans un désert de places vides, d'usines désaffectées, dans les terrains en ruine des révoltes de jadis. Le vide et la mort.
- Quella è la parete dei fantasmi... i fantasmi di tutte le persone assassinate, morte ammazzate, insomma. Ho aperto dei giornali, ho trovato delle fotografie, e sotto la fotografia c'è una didascalia da cui si capisce l'identità, il nome, se sono dei fascisti o se sono dei compagni. Allora li ho disegnati, e quando li ho disegnati, improvvisamente sono diventati tutti uguali. Il cadavere di Pasolini era uguale al cadavere di un fascista anche lui morto ammazzato. Cioè non c'era nessuna differenza. E allora mi chiedevo se provare della pietà oppure no, provare della pietà per tutti e due. Ma è una cosa che non ho ancora molto chiara.
- 17 *Tre fratelli* comporte une séquence analogue. Philippe Noiret interprète un juge en charge d'un fait de terrorisme. Il consulte les photos du dossier relatif à un affrontement entre terroristes et forces de l'ordre. Les photos de deux jeunes victimes, un carabinier et un terroriste, se superposent et se confondent dans un jeu subtil de fondus enchaînés. Au-delà de la compassion, faute de donner un sens à ces morts identiques, Rosi demande que du moins la loi donne une forme aux survivants :
- Fra terroristi rossi e neri ormai in galera ce ne sono a migliaia. I più hanno vent'anni. Davanti a loro hanno una vita. È un problema che riguarda tutti noi. C'è l'esigenza di condannare ma c'è anche l'esigenza di evitare che altri giovani passino al terrorismo. E per questi, che cosa faremo noi? Come li ricupereremo?
- 18 Entre Rosi et Giordana il y a l'écart historique d'une génération. Le premier défend la légitimité d'un État, dont il reconnaît les défauts, et la légalité d'un pouvoir dont par ailleurs il a souvent dénoncé les dérives.

Ah, perché tu pensi che io sia convinto che la giustizia di questo stato sia la migliore giustizia possibile? E che questo stato sia il migliore possibile? Ma se tu vuoi cambiare l'uno e l'altra, bisogna fare delle lotte, sì, ma che non minaccino mai né la democrazia né la libertà. Perché se lo stato democratico salta, tutto salta. Anche la possibilità di creare un mondo migliore.

- 19 Pour Svitol, en revanche, la question du sens est plus existentielle. Ce qui est en jeu c'est le degré de responsabilité dans la dérive terroriste du *movimento* et les victimes qu'elle a faites. Mais Giordana doit admettre qu'aucune instance ne peut aider son héros à trancher entre le bien et le mal, entre les gentils et les méchants. Pas même un ami, dirigeant du journal *Lotta continua* :

E allora abbiamo sbagliato tutto, eh? Abbiamo sbagliato tutto e loro hanno ragione. La Democrazia Cristiana governa e noi scriviamo e piangiamo. E loro governano, e noi scriviamo, e piangiamo, e loro governano.

- 20 L'impossibilité de donner sens aux années du *movimento* aboutit à l'incapacité d'agir politiquement dans celles du *riflusso*. Le pouvoir reste dans les mains de ceux qui l'ont toujours eu et pour la génération qui s'est opposée il ne reste que l'expression de sa défaite, à analyser sans concessions.
- 21 Toutefois, même cette voie peut être sans issue s'il n'y a plus personne pour recevoir le message, se l'approprier, le méditer et éventuellement reprendre le flambeau de la révolte. C'est ce que raconte Gianni Amelio dans *Colpire al cuore* (1982). Un adolescent, fils d'un professeur d'université, voit son père avec d'anciens étudiants, un couple sur la trentaine. Quelques jours après, sur les lieux d'un conflit armé entre police et terroristes, il revoit l'homme, mort. Il se rend aussitôt au commissariat pour dire ce qu'il sait de lui et de sa compagne. Les reproches que son père lui adresse vertement lorsqu'il est au courant éveillent des soupçons. Il suit son père et il le photographie lorsqu'il retrouve la jeune femme. Il les dénonce et les fait arrêter.
- 22 Si la transmission des valeurs s'est effectuée entre le professeur libertaire, nourri de l'esprit de la Résistance, et ses étudiants, en revanche la chaîne semble s'être rompue entre eux et les adolescents du début des années 1980. Amelio inverse ainsi le message d'espoir de *C'eravamo tanto amati* où l'on voyait des jeunes gens chanter les chansons de la Résistance avec les anciens partisans. Pour les jeunes des années 1980, nous dit Amelio, le refus du terrorisme a pour corollaire le refus de tout ce qui s'en rapproche ainsi que l'invocation à l'ordre, qui ne se présente plus sous des dehors répressifs effrayants⁵. *Colpire al cuore* fait aboutir une situation que *Grand peur et misère du III^e Reich* avait esquissé. Dans un des sketches, Brecht mettait en scène un père de famille convaincu que son fils était allé le dénoncer à la Gestapo car il avait formulé quelques critiques à l'encontre du régime. L'avertissement d'Amelio est clair. Il sera formulé quelques années plus tard par Umberto Eco avec le concept *Ur-fascismo*⁶.

NOTES

1. « La sussistenza per le radioteletrasmissioni locali via etere di una disponibilità di canali sufficienti a consentire la libertà d'iniziativa privata senza pericolo di monopoli od oligopoli, fa

venire meno l'unico motivo che, per tali trasmissioni, possa giustificare quella grave compressione del fondamentale principio di libertà sancito dall'art. 21 della Costituzione, che anche un monopolio di Stato necessariamente comporta, tanto più che non vi è alcun ragionevole motivo perché siano consentite le radioteletrasmissioni private via cavo su base locale e non anche quelle via etere. Ciò non comporta che debba escludersi la legittimità costituzionale delle norme che riservano allo Stato le trasmissioni radiofoniche e televisive su scala nazionale, giacché la diffusione sonora e televisiva su scala nazionale, rappresenta un servizio pubblico essenziale e di preminente interesse generale. Né esclude che il legislatore possa subordinare ad apposita licenza che stabilisca le modalità d'esercizio concreto delle radioteletrasmissioni private via etere. » (Corte cost. 28.07.1976, n. 202, 1976)

2. M. Giovannini et S. Malatesta, « Cinema – Qualcuno ha un'idea? », *Panorama*, 7 février 1978.

3. En 1979 Francesco Rosi tourne *Cristo si è fermato a Eboli*, en 1981 Ettore Scola tourne *Passione d'amore*, tiré du roman Fosca (1869) d'Iginio Tarchetti avant de se diriger vers la France.

4. Les principaux : *The Godfather (Le parrain)* de Francis Ford Coppola, 1971 ; *The Sting (L'arnaque)* de George Roy Hill, 1972 ; *The Exorcist (L'exorciste)* de William Friedkin, 1973 ; *Jaws (Les dents de la mer)*, de Steven Spielberg, 1975 ; *Taxi Driver*, de Martin Scorsese, 1975 ; *King Kong*, de John Guillermin, 1976 ; *Star Wars (La guerre des étoiles)* de George Lucas, 1977 ; *Close Encounters of the Third Kind (Rencontres du troisième type)* de Steven Spielberg, 1977 ; *Saturday Night Fever (La fièvre du samedi soir)* de John Badham, 1977 ; *Grease*, de Randal Kleiser, 1978 ; *Kramer Versus Kramer (Kramer contre Kramer)* de Robert Benton, 1979.

5. Dans les locaux de la police, des images de carabinieri défilant à cheval, un album de coupures de presse montrant des carabinieri qui viennent en aide à des populations civiles bloquées par la neige.

6. U. Eco, « Il fascismo eterno », dans *Cinque scritti morali*, Milan, Bompiani, 1997.

RÉSUMÉS

La fine degli anni '70 è segnata da una grave crisi del cinema italiano, provocata essenzialmente dalla fine del monopolio di stato sulla diffusione via etere. Per fronteggiare il forte calo delle quote di mercato, gli operatori del settore tentano nuove strade. In seguito al successo inatteso dei primi film di Moretti, tentano di dare spazio a una nuova generazione di registi la cui visione della società è impregnata delle esperienze militanti degli anni '70. Quei nuovi registi si trovano però di fronte un territorio sociale, politico e cinematografico disastroso e non possono che rassegnarsi. I loro film testimoniano quello sgomento.

In the late seventies, the Italian cinema was undergoing a serious crisis due essentially to the end of the state monopoly on television. In order to address the drop in market shares, the producers started exploring new ways. Following the unexpected success of Moretti's early films, an attempt was made to give a chance to a new generation of authors whose vision of society was based on their experiences as activists in the seventies. However, faced with a socially, politically and cinematically devastated territory, these new filmmakers could only acknowledge the situation. The films they produced reflect this distress.

INDEX

Keywords : Italian cinema, eighties, Nanni Moretti, Marco Tullio Giordana, Gianni Amelio

Parole chiave : Cinema italiano, anni '80

AUTEUR

ORESTE SACCHELLI

Université de Lorraine