Université Paris Nanterre
200 av. de la République
92001 Nanterre Cedex
www.u-paris10.fr

IULM
International University of Languages and Media
Libera Università di Lingue e Comunicazione

Membre de l'université Paris Lumières

Giuseppe Cavaleri

Le Cinéma italien en France : Histoire, Société et Diffusion

étudiées à travers les œuvres de Emanuele Crialese, Matteo Garrone et Paolo Sorrentino

Thèse présentée et soutenue publiquement le 21/10/2017
en vue de l'obtention du doctorat de Lettres, Langues, Spectacles
de l'Université Paris Nanterre

sous la direction de M. Christophe Mileschi (Université Paris Nanterre)
et la codirection de M. Gian Battista Canova (Université IULM de Milan)

Jury :

Membre du jury :	Monsieur Gian Battista Canova	Université IULM de Milan
Membre du jury :	Madame Barbara Grespi	Université de Bergame
Membre du jury :	Monsieur Christophe Mileschi	Université Paris Nanterre
Membre du jury :	Monsieur Oreste Sacchelli	Université de Lorraine

Université Paris Nanterre

UNIVERSITÉ PARIS LUMIÈRES

IULM
International University of Languages and Media
Libera Università di Lingue e Comunicazione

Giuseppe Cavaleri

Le Cinéma italien en France : Histoire, Société et Diffusion,

étudiées à travers les œuvres de Emanuele Crialese, Matteo Garrone et Paolo Sorrentino



Thèse présentée et soutenue publiquement le 21 octobre 2017
en vue de l'obtention du Doctorat en
Lettres, Langues, Spectacles de l'*Université Paris-Nanterre*
en cotutelle avec la *Libera Università di Lingue e Comunicazione – IULM*.

Sous la direction de :

Monsieur le Professeur Christophe Mileschi, *Université Paris-Nanterre*
Monsieur le Professeur Gian Battista Canova, *Université IULM Milan*

Jury :

Monsieur le Professeur Gian Battista Canova, *Université IULM Milan*
Madame le Professeur Barbara Grespi, *Université de Bergame*
Monsieur le Professeur Christophe Mileschi, *Université Paris-Nanterre*
Monsieur le Professeur Oreste Sacchelli, *Université de Lorraine*

« Chaque homme doit inventer son chemin[1] ».

[1] SARTRE, Jean-Paul, *Les Mouches*, Paris, Gallimard, 1947.

CC-BY-NC-ND

Remerciements

"Cu è riccu d'amici è scarsu di guai".

Proverbe sicilien

Certes, une thèse représente essentiellement le résultat d'un travail personnel, un projet que l'on se doit d'accomplir seul, mais qui doit son achèvement et sa réussite aux personnes qui soutiennent le doctorant tout au long de son parcours, voire bien avant.

Avant tout, je tiens à remercier mes deux directeurs de thèse, les professeurs Christophe Mileschi et Gian Battista Canova, qui ont cru dans ce projet dès sa phase embryonnaire et sans qui je n'aurais pas pu mener mes travaux à terme. La liberté dont j'ai bénéficié et les conseils qui m'ont été dispensés m'ont permis de travailler sereinement, de surmonter les difficultés propres à cet exercice et d'accomplir cette tâche dans des conditions optimales.

Je remercie les professeurs Jean A. Gili et Oreste Sacchelli, le journaliste Fabrizio Gatti, le directeur de la photographie Mathias Sabourdin et Paola Bassani qui, sollicités pour un entretien, ont fait preuve de disponibilité en répondant avec cordialité, professionnalisme et promptitude à mes questions.

Je manifeste ma gratitude aux représentants des institutions qui m'ont donné accès à des informations autrement inaccessibles. Il s'agit de Antoine Compagnone et Sandrine Garcia (Pôle de l'Image), Laetitia Antonietti (Bellissima Films), Jean-Baptiste Davi (StudioCanal), Fabien Joffre (Le Pacte), Roxane Arnold (Pyramide Distribution), Eric Vicente (Arp Séléction) et Luisa Violo (Istituto Italiano di Cultura di Strasburgo).

Un grand merci à Pauline Pionchon, Stéphane Resche, Solène Zambito-Marsala, Julien Lingelser, Carlotta Amodeo, Mathieu Chavey, Pauline Verrier, Giacomo Raccis, Marjorie Cochet, Guillaume Fourault et Sébastien Parrella pour leur soutien et leurs expertises.

CC-BY-NC-ND

Je remercie tous les bénévoles du Festival du film italien de Villerupt, mes collègues de l'Université Paris-Nanterre, ceux de l'Université Paris-Sorbonne, ceux rencontrés à l'Université de Strasbourg, qui m'ont permis, à travers nos échanges, de repousser les limites de mes connaissances.

Mes remerciements vont également aux professeurs Giovanni Marchica et Giuseppe Alonge, deux personnalités remarquables qui, durant mes années de jeunesse, ont su me montrer la voie de la culture là où elle ne semblait pas avoir sa place.

Merci à Roberto, Vittoria, Giovanni, Antonio, Carmelo, Michele, Arnaud, Pasquale, Kathleen, Pamela, Bruno, Piera, Nicolas, Kévin, Yannick, Hella, Giuliano, Angelo, Laetitia, Étienne, N'Landu, Carmelo, Aurore, Maria, Jennifer, Graziella, Anna, Marie, Clémentine, Céline, Isabelle et Gérard, pour leur amitié sincère et pour leur soutien, indispensables au cours de ces années.

Un grand merci à Orianne, qui a donné un sens nouveau à tous mes efforts.

Enfin un immense merci à mes parents Ignazio et Giuseppa et à mon frère Alessandro, qui ont cru dans tous mes projets et qui m'ont apporté, et m'apportent, leur soutien indéfectible depuis toujours; merci à mes grands-parents Giuseppe et Rosa, Vito et Maria, qui nous ont transmis les valeurs qu'aujourd'hui je fais miennes, et dont les mains usées par le travail me rappellent, jour après jour, les dures batailles qu'ils ont dû surmonter pour nous.
Merci à vous, parce que sans votre présence et votre soutien ce travail n'aurait jamais vu le jour.

CC-BY-NC-ND

Sommaire

Introduction 9

I : Traces du réel dans l'histoire du cinéma italien 25

1) Qu'y a-t-il de réel au cinéma ? 26

1.1) Un réel ou des réels 26
1.2) Traces du réel dans la fiction 34
1.3) Restituer le réel par la technique 37
1.4) Le cinéma comme outil d'analyse d'une société 40

2) Évolution du réel dans l'histoire du cinéma italien 46

2.1) Naissance du cinéma. La caméra imprime et transmet le monde : la réalité photographique 46
2.2) Le Naturalisme et le Vérisme : l'exemple napolitain 50
2.3) Traces du réel entre les deux Guerres Mondiales 56

2.4) Le Néoréalisme 69

2.5) Les néoréalismes : la Comédie, le cinéma engagé, traces dans les genres 73
2.5.1) Les années 1950 73
2.5.1.1) Le Néoréalisme rose : la mutation de la comédie 74
2.5.1.2) Les films policiers et les premières dénonciation politiques 80
2.5.1.3) La créativité post-néoréaliste 82
2.5.1.4) Derniers œuvres néoréalistes : la mutation cinématographique des fondateurs 85
2.5.1.5) L'arrivée de nouveaux auteurs 89

2.5.2) Les années 1960 94
2.5.2.1) La Comédie à l'italienne 96
2.5.2.2) Le western italien 100
2.5.2.3) La persistance du réel 102
2.5.2.4) Évolutions : technologies, habitat et langages 106
2.5.2.5) Les auteurs majeurs de cette décennie: les maîtres de la Comédie 109
2.5.2.6) Parcours personnels : les fondateurs néoréalistes 112
2.5.2.7) Parcours personnels : les post-néoréalistes 117
2.5.2.8) Cinéma politique et Cinéma engagé 122
2.5.2.9) Les nouvelles recrues 126

CC-BY-NC-ND

2.5.3) Les années 1970 132
2.5.3.1) Une décennie de changements : l'avent du post-moderne 132
2.5.3.2) Les limites de la Comédie à l'italienne, l'essor du cinéma politique et le(s) cinéma(s) de genre 136
2.5.3.3) Vers le renouveau : les auteurs vétérans et les cinéastes confirmés 140
2.5.3.4) Les derniers maitres de la Comédie : un éclat de rire vous ensevelira 152
2.5.3.5) Les jeunes auteur : la solution aux crises 155

3) Le cinéma contemporain : refus initial puis retour du réel 159

3.1) Le refus de réalité : choix conscient, nombrilisme ou simple amateurisme 159

3.2) « Un, personne, et cent mille ». La multiplicité des cinémas italiens contemporains : les genres. 165
3.2.1) Le cinéma des vétérans 169
3.2.2) La Comédie douce-amère 171
3.2.3) D'autres formes de cinéma d'auteur 173

3.3) Les nouvelles générations, retour aux sources : les néo-néo-réalismes 177
3.3.1) Les "Vesuviani" 182
3.3.2) Les industries cinématographiques italiennes : des histoires régionales 185
3.3.3) Les auteurs de *Ipotesi Cinema* et le cercle des morettiens 188
3.4.4) Les nouveaux comiques et les jeunes cinéastes italiens du "cinéma monde" 193

II : Le Cinéma contemporain italien e(s)t le reflet de sa société 203

1) Les traces du réel exploitées comme source d'analyse sociologique 204

1.1) Pourquoi une analyse sociologique 204
1.2) Le film perçu comme une « représentation collective partagée » 209
1.3) Le choix du corpus filmique : choisir parmi un courant, un style une génération 215

2) Des artisans du « art et essai » : Emanuele Crialese, Matteo Garrone, Paolo Sorrentino 220

2.1) Pourquoi ces trois metteurs en scène ? 220
2.1.1) L'artisanat de leurs productions 225
2.1.2) Cinéastes engagés 229

2.2) Styles, modèles et parcours personnels 233
2.2.1) 3 filmographies, 3 biographies filmiques 235
2.2.2) Les sources d'inspirations : trois cinéastes cinéphiles, trois observateurs minutieux 248

CC-BY-NC-ND

2.2.2.1) Le patrimoine cinématographique italien 249
2.2.2.2) Les sources cinématographiques étrangères 257
2.2.2.3) Théâtre, peinture, pop culture et sources documentaires hétérogènes 265

2.2.3) Les œuvres analysées 271
2.2.3.1) Crialese 272
2.2.3.2) Garrone 275
2.2.3.3) Sorrentino 281

3) Le cinéma italien de Garrone, Crialese, Sorrentino 286

3.1) Traces de la société italienne : les aspects communs et évidents 286
3.1.1) Alimentation : plaisir et douleur 286
3.1.2) Famille(s) : formes hétérogènes d'une "institution" 291
3.1.3) Travail : présence et absence 296
3.1.4) Langue(s) italienne(s) 303
3.1.5) Migrations 311
3.1.6) Politique et/ou crime 319
3.1.7) Amour : toute ses formes 326
3.1.8) Territoires : la ville et ses périphéries 333

3.2) Thématiques régionales, résonance mondiale : un retour sur la scène internationale 344

3.3) Un cinéma italien et le « cinéma monde » : le cas des sorties anglophones 347

III : La présence du cinéma italien en France 352

1) Des publics choisis : la critique 353

1.1) Quel type de publics ? La critique : des experts aux différents métiers 353
1.2) Les revues, les magazines spécialisés et les suppléments 359
1.3) Le soutien au cinéma classique et son influence 362
1.4) Une critique partagée par le cinéma contemporain 370
1.5) Une mauvaise connaissance ou une mauvaise foi ? Corporatisme et question de goût 377
1.6) Construction d'un nouvel imaginaire italien 383

2) La (co)production et la distribution 388

2.1) Production et co-production 388
2.1.1) La production et ses difficultés 388
2.1.2) La coproduction dans le passé 392
2.1.3) La coproduction : une voie retrouvée par les nouveaux auteurs 394

CC-BY-NC-ND

2.2.) Distribution en France : Forte distribution passée, une réalité actuelle bien différente 396
2.2.1) La distribution dans le passé 397
2.2.2) La distribution présente 401
2.2.3) Le rôle des coproductions 408

2.3) Bellissima Films : le partenaire privilégié du cinéma italien en France 412
2.3.1) La distribution en Île-de-France 416
2.3.2) La distribution en province et les "salles de suivi" 417
2.3.3) Le rôle des festivals dans la distribution 419

3) L'exploitation : l'exemple des festivals 421

3.1) L'exploitation et la fréquentation en salle : repères 421
3.2) Le rôle économique des festivals : distribution et exploitation 425
3.3) Le festival : vitrine médiatique et aura culturelle 428
3.4) Les festivals du cinéma italien en France 432
3.5) L'exemple d'un vétéran : Le festival du film italien de Villerupt 437

Conclusion 445

Bibliographie 462

Filmographie détaillée 478

Index des personnalités citées 493

Index des films cités 499

Annexes 509

Table de matières 550

Résumés 554

CC-BY-NC-ND

INTRODUCTION

CC-BY-NC-ND

Une fois entré dans le « Hangar du Premier-Film[2] », dernière trace physique des usines Lumières, le visiteur se retrouve face à une infrastructure industrielle minimaliste, essentielle, presque métaphysique. Ses poutres en bois, sa charpente métallique rongée par le temps et le béton armé du sol usé par les souliers de milliers de travailleurs ayant ici déambulé, ne laissent pas deviner ce que sont devenues les expérimentations d'un cercle de scientifiques attirés par l'ombre et la lumière. Ce lieu qui aurait pu rester anonyme, puis disparaître comme tant de sites tombés en désuétude, a acquis, au fil du XX^e^ siècle, une signification toute particulière. Il est vrai que les premières images animées prennent forme dans le Nouveau Monde, dans les ateliers tout aussi anonymes d'un homme, Thomas Alva Edison, connu pour avoir fendu la nuit des routes américaines avec ses ampoules. En revanche, c'est seulement en France que son Kinétographe, qui attire l'intérêt d'Antoine Lumière, acquiert, dans une version améliorée par Auguste et Louis Lumière, une renommée incalculable.

Dans l'Hexagone, les jeux de lumière animés, capables de montrer des images mouvantes tirées du Monde, donnent un nouveau sens à l'obscurité d'une salle. C'est ici que des artistes tels que Georges Méliès ont transformé un simple outil filmique en une machine à rêves : c'est au sein de son laboratoire de Montreuil que les vues animées des frères Lumières se sont transformées en Cinéma.

Dans un pays en pleine transformation industrielle comme l'était la France au début du XX^e^ siècle, un commerçant, Charles Pathé, structure la première industrie cinématographique qui soit, hiérarchisant la création d'un film en trois étapes qui demeurent aujourd'hui inchangées : la production, la distribution et l'exploitation[3].

Après plus d'un siècle de transformations, l'Hexagone demeure une terre d'exception en ce qui concerne le monde du cinéma. Malgré l'existence de plusieurs plateformes de visionnage, la fréquentation de ses salles demeure la plus florissante d'Europe : en 2016, elle enregistre 212,71 millions d'entrées, un chiffre qui progresse de 3,6% par rapport à 2015, et qui franchit pour la troisième année consécutive les 200 millions. Parmi ces entrées, 35,3%

[2] Site de l'Institut Lumière, http://www.institut-lumiere.org/musee/decouvrir-le-site-lumiere/hangar-du-premier-film.html, consulté le 7 décembre 2016.
[3] POSTLER, Vicky, *De Gaumont Italia à Arte : la politique culturelle française en Europe*, Paris, Connaissances et savoirs, 2005, p. 14.

CC-BY-NC-ND

sont générées par des films français, 52% par des films américains et 12,1% par des films d'autres nationalités étrangères[4].

Toutes ces productions sont diffusées au sein des 5 653 salles regroupées dans les 2 020 cinémas du pays, des établissements qui enrichissent le parc de salles le plus important du continent[5].

Au sein d'un territoire où les chiffres statistiques corroborent la cinéphilie de ses publics, il est essentiel de se demander quelle place l'on donne aux cinématographies étrangères autres que la cinématographie américaine. Au vu des chiffres fournis par le Centre National du Cinéma et de l'image animée (CNC), le cinéma produit à l'étranger occupe une place minoritaire au sein des salles françaises, si on la compare à celle allouée aux productions nationales et étasuniennes.
En 2015, les longs-métrages étrangers présents au sein des salles de l'Hexagone représentent 12,5% des parts de son marché cinématographique, des chiffres qui englobent le cinéma européen, présent à hauteur de 8,9%[6].
Il faut distinguer parmi ces films ceux qui bénéficient d'un nouveau passage en salle, et ceux qui sont diffusés pour la première fois de façon inédite. Dans leur globalité, les salles françaises ont projeté 654 films inédits parmi lesquels l'on retrouve les productions provenant de 49 pays différents[7].

Ces chiffres nous éclairent sur la richesse culturelle de l'offre cinématographique présente dans les salles françaises, capable idéalement de satisfaire les spectateurs les plus variés. À la lumière de ces données, nous pouvons légitimement nous questionner sur l'influence de ces productions étrangères.

Dans le cadre de ces travaux de thèse, nous avons décidé de restreindre nos analyses et de nous consacrer à l'étude du cinéma italien. Ce choix a été motivé par une connaissance

[4] Fréquentation cinématographique : 212,71 millions d'entrées en 2016, http://www.cnc.fr/web/fr/estimations-de-l-annee-2016, Consulté le 7 février 2017.
[5] Les chiffres clés du cinéma français en 2014 dévoilés avant Cannes, http://www.cnc.fr/web/fr/actualites/-/liste/18/6949146, Consulté le 5 décembre 2016.
[6] CNC, Les principaux chiffres du cinéma en 2015, http://www.cnc.fr/web/fr/publications/-/ressources/9217650, Consulté le 25 novembre 2016, p. 2.
[7] *Ibid.*, p. 7.

CC-BY-NC-ND

préalable du sujet, acquise au cours d'études universitaires qui nous ont permis d'explorer une partie du potentiel culturel de cette production.

Le cinéma italien est un sujet d'analyse qui a soulevé de nombreux débats et qui a bénéficié de nombreuses études. En quoi donc une thèse traitant ce sujet est-elle encore légitime, alors que tant de théories ont foisonné bien avant la nôtre ? Nous sommes intimement convaincus que, malgré la qualité des théories formulées et des études effectuées, tout n'a pas été dit sur ce sujet. En effet, il existe très peu d'ouvrages dédiés au cinéma italien actuel, et en particulier aucune monographie, aucune thèse de doctorat ou aucun essai qui propose une étude de la production cinématographique italienne diffusée en France à travers les œuvres de Emanuele Crialese, Matteo Garrone et Paolo Sorrentino. Dans l'imaginaire commun, le cinéma italien se rattache à un nombre restreint d'auteurs qui appartiennent fréquemment à une cinématographie définie par les experts comme « patrimoniale[8] ». Cette préférence met en exergue une situation paradoxale : une partie des spectateurs de cinéma italien ignorent, bien souvent, les auteurs du cinéma italien contemporain. Cette constatation nous a stimulé à étudier une cinématographie méconnue, sur laquelle la littérature en France est rare, et qui mérite à notre sens une attention majeure. Son faible retentissement pourrait être la cause d'une distribution limitée ou incorrecte, mais la situation semble plus complexe que cela : l'inverse pourrait tout aussi bien être vrai, une mauvaise distribution entraînant forcément une moindre notoriété. Les chiffres de 2015 sont clairs : ils attestent que la cinématographie italienne contemporaine se hisse à la troisième place des films inédits étrangers – hors films produits aux États-Unis – diffusés en France. Il s'agit d'un ensemble certes important de 14 films inédits, mais qui ne fait pas le poids face aux 38 films anglais distribués la même année, et qui dépasse de peu la quantité de longs-métrages issus de la cinématographie japonaise. Les films italiens contemporains présents en salle ne dominent donc pas le marché français, c'est le moins que l'on puisse dire, et leur diffusion ne rivalise pas avec les films issus du marché anglophone. En revanche, si nous nous concentrons sur la programmation concernant les cinq films les plus diffusés à la télévision durant la même année, il est possible de remarquer que la première place est détenue par un film italien – *Deux Super-Flics* [I superpiedi quasi piatti] (1977) de E.B. Clucher alias Enzo Barboni – diffusé globalement 18 fois. La troisième place est également italienne, alors que la quatrième est détenue par une coproduction franco-italo-allemande[9]. Les chaînes de télévision françaises privilégient des œuvres populaires désormais

[8] CAVALERI, Giuseppe, *Discussion autour du cinéma italien contemporain avec Jean A. Gili*, menée le 8 janvier 2016, Cf. Annexes, p. 533.

[9] CNC, *op.cit.*, p. 10.

CC-BY-NC-ND

datées, qui attirent encore de nombreux spectateurs, sans pour autant les initier à de nouvelles formes de cinématographie transalpine.

Au vu de ces éléments, et animé par avec l'envie d'étudier une cinématographie qui ne semble plus intéresser le grand public, nous avons décidé de nous questionner sur la présence du cinéma italien contemporain en France, pour comprendre l'impact culturel, sociologique et économique de ses œuvres. L'analyse d'une cinématographie sous-entend que l'on étudie ses films, où du moins un échantillon représentatif de ses productions capable de nous éclairer sur ses spécificités.

Dans notre cas, nous avons choisi de suivre le fil rouge du réel, pour comprendre quelles œuvres ont été (et sont encore) capables de représenter, voire de capturer, les habitudes des individus qui composent la société italienne, que l'on connaît comme hétérogène et riche de contrastes. Cette perspective nous semble nécessaire pour éviter de nous égarer dans les méandres d'une production foisonnante.

L'étude d'une œuvre cinématographique requiert une approche polymorphe, afin de dévoiler le potentiel des films choisis. Par conséquent, nous ne voulons pas nous contenter uniquement d'une étude historique, mais également comprendre si le cinéma italien contemporain peut endosser le rôle de vecteur, voire être le reflet de la société qui lui inspire ses histoires. Cet axe nous semble nécessaire pour déterminer si les long-métrages que nous étudierons peuvent ou non être considérés comme des vecteurs culturels, des réservoirs où puiser des informations utiles pour connaître l'Autre. Nous étudierons uniquement des long-métrages, délaissant les autres formes de production filmique. Notre choix a été dicté par la question suivante : l'œuvre d'art cinématographique, qui capture un objet, en multiplie les images et les approche visuellement d'un grand nombre d'individus[10], peut-elle contenir les traits saillants d'une société ?

L'impact d'une œuvre étrangère dans un pays, en revanche, ne saurait se résumer à des données historiques ou sociologiques. Cela signifierait ignorer l'impact économique d'un objet culturel qui a pour spécificité, bien davantage par exemple que l'objet littéraire, d'être avant tout un objet marchand. Aussi avons-nous jugé bon de quantifier la présence du cinéma italien en France, dont nous étudierons les spectateurs, les formes de production, de distribution et de diffusion.

[10] DENUNZIO, Fabio, *Quando il cinema si fa politica : saggi su L'opera di Walter Benjamin*, Verona, Ombre corte, 2010, p. 34-36.

CC-BY-NC-ND

Pour comprendre la situation présente et imaginer l'avenir de cette cinématographie, lors du premier volet de notre thèse, l'étude de ses évolutions passées nous a semblé fondamentale. Avant de nous pencher sur l'étude diachronique du cinéma italien, il faudra définir le fil rouge de nos travaux. Nous tenterons de comprendre ce qu'il y a de "réel" dans le Cinéma. Nous ferons la différence entre le réel et la réalité, puis nous mettrons en connexion le tangible, dont l'existence est inaliénable, et l'illusoire, que l'on associe au rêve. Nous nous engagerons dans l'étude du réel pour mettre en exergue sa polyphonie. En effet, pouvons-nous parler d'un réel, ou devons-nous plutôt décliner cette notion au pluriel ? Nous fonderons notre argumentaire sur les théories proposées par des philosophes tels que Berys Gaut ou des cinéastes comme Jean-Marie Straub et Andreï Tarkovski.

Après avoir délimité notre champ d'action, nous repérerons les traces du réel dans les productions fictionnelles, pour montrer que la connexion entre le réel et le fictif n'est pas forcément paradoxale. Siegfried Kracauer, l'un des précurseurs de la sociologie du cinéma, théorise que tous les films, même les plus irréalistes, sont porteurs «d'expressions propres à caractériser une culture et une époque[11]». Afin d'étayer cette affirmation, nous analyserons les théories d'autres chercheurs pour comprendre quelles fictions sont à mêmes de constituer un cinéma réaliste.

De la même manière, nous examinerons les techniques cinématographiques exploitées pour restituer le réel. Ces analyses sous-entendent que l'œuvre cinématographique n'est pas un calque fidèle du monde, mais sa reconstruction filmique, dont nous étudierons les représentants les plus fidèles. Nous parlerons de l'image, de sa formation, et de la construction du flux filmique à travers l'étude des techniques de tournage. Il nous semble essentiel d'évoquer, en outre, les éléments sonores d'un film, puis les diverses formes de narration cinématographique.

Les produits filmiques seront envisagés comme un instrument d'analyse capable de nous éclairer sur les spécificités d'une société donnée. C'est à travers les mots du critique Enrico Thovez que nous pouvons déjà annoncer vers quelle direction ira cette partie de nos travaux. Au début du XX^{e} siècle, il annonce que :

[11] ETHIS, Emmanuel, *Sociologie du cinéma et de ses publics*, Paris, Armand Colin, 2009, p.53.

CC-BY-NC-ND

« le siècle actuel […] sera tout simplement le siècle du cinématographe. Parce que aucune œuvre d'art, aucune invention scientifique, tendance économique, spéculation idéale, forme de mode ne pourra prétendre s'opposer à la portée de son action »[12].

Cette affirmation nous place face à une problématique qui n'est pas des moindres : peut-on considérer le cinéma comme un témoin privilégié de l'Histoire humaine ? Pour tenter d'y répondre, nous exploiterons notre fil rouge tel un fil d'Ariane, pour éviter de nous égarer dans les très nombreuses productions générées par le cinéma italien au cours de plus d'un siècle d'existence.

Nos recherches démarreront à travers l'analyse du cinéma des pionniers. À cette époque, les opérateurs n'ont pas encore d'instruments pour capturer les sons, leurs films sont encore des productions muettes : leur attention se focalise sur les images en mouvement, dont nous analyserons l'évolution des techniques.

Les industriels s'intéressent très rapidement à la production d'œuvres filmiques. Chaque région possède sa maison de production, son réseau de distribution et des publics qui lui sont fidèles. En l'occurrence, pourrions-nous parler d'un cinéma national ? Cela reste à voir. De même, il faudra voir si cette cinématographie naissante est capable de produire un cinéma "réaliste", ou/et de dénonciation sociale. Stimulé par cette quête, nous jugeons essentiel d'analyser le cinéma italien de l'entre-deux-guerres. Cette période, marquée par une crise économique aux retombées mondiales et par l'évolution des techniques qui donnent naissance au cinéma parlant, contraint les cinéastes italiens à de nombreux changements. La montée en puissance des partis totalitaristes et la mise en place de la dictature fasciste soulèvent une série de questions : le cinéma italien a-t-il été capable d'assumer son renouveau sans tomber dans une production de propagande qui aurait étouffé tout élan créatif ? Est-il possible de parler d'une production réaliste lors de cette période de censure politique ? Nous nous appuierons sur les travaux d'un théoricien de renom, à savoir Giuseppe De Santis, pour comprendre les courants artistiques dominants durant cette période, puis nous citerons des exemples cinématographiques afin de dénicher les germes d'une production réaliste qui bouillonne à l'ombre des faisceaux.

La fin des conflits, suivis d'un nouvel ordre politique, stimule certains cinéastes à dénoncer les méfaits d'une guerre totale qui a anéanti des villes entières et détruit les destins de millions de personnes. Les œuvres dénonciatrices foisonnent, et le cinéma réaliste devient

[12] Traduction : CASETTI, Francesco, *L'occhio del novecento, Cinema, esperienza, modernità*, Milano, RCS Libri Spa, 2005, p. 9.

CC-BY-NC-ND

presque une nécessité. Notre fil rouge nous oblige à parler du mouvement néoréaliste, que nous nous efforcerons d'insérer dans un cadre historique précis. Nous nous devrons d'examiner ce qu'André Bazin dénomme « l'école italienne de la Libération »[13]. Nous analyserons ses influences, ses sources, ses connexions avec le cinéma du passé, ses œuvres majeures et ses retombées sur le cinéma à venir.

Nous avons jugé bon de mettre en connexion ce mouvement avec les productions cinématographiques qui lui succèdent. Est-il possible de retrouver des traces du réel, mises en exergue par les néoréalistes, au sein de productions qui exploitent les registres comique, dramatique ou fantastique ? Les théories d'un philosophe tel que Galvano Della Volpe[14] pourront nous éclairer sur ce point face à une production qui ne renonce pas aux expérimentations, aux hybridations, et qui se sert de l'expertise d'intellectuels issus du monde littéraire.

En effet, la deuxième moitié des années 1940 et les années 1950 se démarquent par un bouillonnement créatif qui permet aux cinéastes italiens d'explorer le potentiel de la machine cinématographique. Des auteurs comme Pietro Germi expérimentent les codes du genre policier et proposent les premières œuvres où s'expriment ouvertement des messages de dénonciation politique. Sont-ils des exercices de style, ou pouvons-nous parler d'œuvres réalistes ? Existe-t-il des genres nouveaux capables de sonder les méandres du réel ? Telles sont les questions que nous tenterons d'élucider avant de nous intéresser à la mutation du style des maîtres du Néoréalisme et à la naissance artistique d'auteurs qui ont marqué les esprits des spectateurs à travers des tendances cinématographiques nouvelles. Sans renoncer à leurs racines artistiques, des cinéastes tels que Michelangelo Antonioni, Federico Fellini, Dino Risi, Luigi Comencini, Mario Monicelli et Francesco Rosi nous ont proposé des formes de cinéma nouvelles parmi lesquelles nous tenterons de retrouver des œuvres qui s'intéressent à la société italienne.

Afin de hiérarchiser l'évolution des différentes formes de réalisme cinématographique, nous proposerons une étude diachronique de la production italienne, que nous diviserons par décennie, par genre et par parcours personnels.

Notre sélection nous met face à une grande variété d'œuvres que nous utiliserons pour extrapoler des exemples en connexion avec notre fil rouge. Si nous prenons comme exemple les années 1960, nous remarquerons que les comédies acquièrent des lettres de noblesse,

[13] DE GIUSTI, Luciano, *Disseminazione dell'esperienza neorealista*, in DE GIUSTI Luciano (dir.), *Storia del cinema italiano – 1949-1953*, Venezia, Marsilio, 2011, p. 30.

[14] BERNARDI, Sandro, *Introduzione*, in BERNARDI Sandro (dir.), *Storia del cinema italiano – 1954-1959*, Venezia, Marsilio, 2011, p. 14.

CC-BY-NC-ND

construisent de nouveaux personnages, créent des masques universels. Il faudra se questionner sur le pouvoir représentatif de ces individus et montrer que leur création ne découle pas d'un ensemble de stéréotypes simplistes.

Il est nécessaire de mettre en exergue la variété des genres, désormais réévalués par les critiques, puis d'en étudier les spécificités. Il est légitime de se demander si derrière la violence inouïe de certains films western comme *El Chuncho* [El Chuncho, Quién sabe ?] (1966) de Damiano Damiani se cachent des traces du monde tel qu'il est durant cette période. Puis de se poser la question suivante : que reste-t-il du réalisme dans les œuvres de jeunes auteurs influencés par la Nouvelle Vague comme Ermanno Olmi ou Vittorio De Seta ?

Notre quête s'intéressera également au travail des équipes techniques – pensons aux scénographes –, à l'évolution des technologies filmiques et à la modification du langage cinématographique, autant d'éléments qui nous semblent indispensables pour comprendre la création de nouvelles formes de produits réalistes.

Nous avons cité plus haut l'importance de la comédie : nous consacrerons une partie de notre thèse à l'étude de cette production capable de faire passer, avec une apparente légèreté, des messages de dénonciation sociale importants.

De la même manière, nous nous intéresserons au cinéma d'auteur, ou plutôt aux cinémas des auteurs. Il est nécessaire d'annoncer d'emblée que le cinéma italien ne subit pas de fractures profondes ; ses auteurs, toutes générations confondues, vivent dans une sorte de cohabitation artistique. Les films de De Sica, Rossellini et Visconti, comme ceux de Antonioni, Fellini, Petri, Rosi et Pasolini, ou encore ceux des Taviani, Bertolucci, Bellocchio, Olmi et Ferreri, sont le symbole de parcours personnels différents mais complémentaires. Toutes leurs œuvres symbolisent l'importance d'une cinématographie économiquement solide et artistiquement hétéroclite.

À travers l'analyse du cinéma italien des années 1970 nous irons à la recherche des catalyseurs qui permettent l'essor de nouvelles formes de cinématographie réaliste sans négliger la transformation, voire la disparition, des genres privilégiés précédemment. Ces changements multifactoriels nous demandent de prendre en compte des sources d'informations variées. Nous tenterons de comprendre les modifications qui concernent les spectateurs de cinéma et les modifications de leurs horizons d'attente[15]. Nous poursuivrons notre analyse par l'étude des techniques de cette période – pensons à l'essor de la caméra à l'épaule – qui redéfinissent les méthodes de tournage.

[15] DE BERNARDINIS, Flavio, *1970-1976 : appunti per una mutazione*, in DE BERNARDINIS Flavio (dir.), *Storia del cinema italiano – 1970-1976*, Venezia, Marsilio, 2011, p. 11.

CC-BY-NC-ND

L'Histoire nous apprend que la société italienne de cette période traverse des bouleversements importants, qui ont – directement ou indirectement – un retentissement sur son économie. L'étude de la crise idéologique qui frappe une partie des Italiens nous permettra de comprendre les limites qui s'imposent aux auteurs des dernières comédies, un genre qui laisse place au cinéma politique ou de dénonciation civile. Nous analyserons les œuvres des auteurs qui enrichissent ce genre afin de cerner leur vision du monde.

Les représentants majeurs du cinéma italien d'auteur font preuve d'engagement à travers des œuvres qui dénoncent, parfois indirectement, les méfaits visibles en Italie. L'analyse de films tels que *Violence et Passion* [Gruppo di famiglia in un interno] (1974) de Visconti – qui représente un exemple de la barbarie ambiante qui se diffuse au sein de toutes les couches de la société italienne – et *La propriété, c'est plus le vol* [La proprietà non è più un furto] (1973) de Elio Petri – film qui met en exergue les méfaits de l'enrichissement illicite – nous permettra de comprendre les thèmes qui intéressent majoritairement les représentants d'un cinéma profondément engagé.

Parallèlement à ces formes de cinématographie, il nous semble nécessaire d'évoquer les jeunes auteurs qui fournissent de nouvelles pistes de production cinématographique. Économiquement moins bien lotis que leurs prédécesseurs, les jeunes auteurs de la fin des années 1970 doivent réinventer le métier de cinéaste, ne pouvant compter que sur des moyens techniques et économiques extrêmement limités. Par quel truchement certains d'entre eux obtiennent-ils du succès ? Quelles influences ont nourri leur culture personnelle ?

À travers l'étude de leurs parcours nous voulons déchiffrer et expliciter la formation de nouvelles formes de cinéma du réel qui, à partir des années 1980, ont du mal à emplir les salles de cinéma. À ce stade de notre thèse, il faudra expliciter les sources de difficulté qui frappent l'industrie cinématographique italienne, décrire sa restructuration forcée et les nouveaux canaux de diffusion filmique. Comment nier le rôle néfaste joué par la libéralisation des réseaux hertziens[16] ? Ou encore celui de la production d'auteurs nombrilistes ou de comiques faisant leurs premières armes dont nous étudierons les parcours ?

Au sein de ce marasme productif, il faudra mettre en exergue les auteurs dignes d'intérêt, soutenus par des mouvements ou par des écoles, et à la culture cinématographique internationale solide. Alors que les anciens auteurs se consacrent à la réalisation de leurs derniers chefs-d'œuvres, ces jeunes cinéastes renouent avec les racines du cinéma réaliste pour dénoncer le dysfonctionnement de leurs territoires d'appartenance à travers des films

[16] ZAGARRIO, Vito, *Dopo la morte dei padri. Dagli anni della crisi agli albori della rinascita*, in ZAGARRIO Vito (dir.), *Storia del cinema italiano – 1977-1985*, Venezia, Marsilio, 2011, p. 12.

CC-BY-NC-ND

frappants. L'étude de films tels que *Les Enfants volés* [Il ladro di bambini] (1992) de Gianni Amelio sera à la base de nos raisonnements.
Afin de comprendre l'impact de ces œuvres, nous analyserons les mouvements que leurs auteurs ont engendrés au cours des années 1980-90. Nous citerons celui des "Vesuviani", né dans la ville ô combien cinématographique de Naples, nous parlerons de l'essor des cinématographies régionales, puis des auteurs formés dans l'école *Ipotesi Cinema* imaginée par Olmi. Les artistes soutenus par la figure emblématique de Nanni Moretti seront également mis à l'honneur. C'est au sein de ces groupes que nous rechercherons les cinéastes qui enrichissent un cinéma réaliste capable de traverser les décennies, réadapté dans les genres les plus variés, sans oublier l'essor de nouvelles formes de cinéma comique et d'une cinématographie qui s'internationalise avec des œuvres comme *La Légende du pianiste sur l'océan* [La leggenda del pianista sull'oceano] (1998) de Giuseppe Tornatore ou *Nirvana* (1997) de Gabriele Salvatores.

Ce parcours historique, mené à travers des œuvres rattachées à la ligne directrice du réel, nous sera nécessaire pour comprendre les spécificités du cinéma italien contemporain, analysé au cours du deuxième volet de notre thèse. La production italienne de ces deux dernières décennies demeure riche et hétérogène : dans le cadre de ces travaux nous ne pourrons évidemment pas en analyser toutes les œuvres. Nous avons déjà restreint notre champ d'analyse grâce à l'étude d'une cinématographie aux œuvres réalistes, mais pour que nos recherches ne soient pas dispersives, il faudra se concentrer uniquement sur le parcours d'un groupe limité d'auteurs. Leurs œuvres devront être exploitées comme des sources d'information probantes : pour ce faire, nous analyserons une série de théories imaginées par des philosophes comme Galvano Della Volpe, par des psychologues comme Rudolph Arnheim, par des intellectuels éclectiques comme Pier Paolo Pasolini, par des adeptes des études sémiotiques comme Umberto Eco ou par des sociologues tels que Marc Ferro.
Nous voulons comprendre si et comment le cinéma s'imprègne de la « matière sociale » pour produire des représentations véridiques ou vraisemblables du quotidien[17].

Les auteurs que nous avons décidé d'analyser débutent leur carrière au cours de la deuxième moitié des années 1990 : il s'agit d'Emanuele Crialese, de Matteo Garrone et de Paolo Sorrentino. Notre choix devra être soutenu par des arguments solides : nous tenterons

[17] ALPINI, Stefano, *Sociologia del cinema, I mutamenti della società italiana attraverso opere cinematografiche*, Firenze, Edizioni ETS, 2008, p. 28.

CC-BY-NC-ND

de comprendre si leur cinéma s'insère dans la lignée des productions réalistes, si leurs œuvres sont capables de représenter l'Italie contemporaine avec des histoires locales aux retombées universelles, et si leurs parcours personnels ont une connexion entre eux. Pour comprendre les spécificités de leurs œuvres, il nous semble essentiel d'étudier leurs trajets en tant qu'individus, sans négliger leurs techniques productives, et de voir si, et dans quelle mesure, leur démarche créative laisse transparaître une certaine forme d'engagement civil.

Afin de dresser des portraits complets de ces trois figures du cinéma italien contemporain, nous proposerons trois biographies filmiques. Nous ne voulons pas séparer l'homme de l'artiste, mais mettre en exergue des parcours catalysés par une passion qui s'est fait métier. Pour appuyer nos propos, nous explorerons leurs sources d'inspiration. De quoi est faite leur culture personnelle ? S'intéressent-ils exclusivement aux œuvres issues du patrimoine cinématographique italien ?

L'analyse de leurs filmographies nous permettra de répondre à ces questions. En ce sens, nous étudierons l'intégralité de leurs long-métrages et nous mettrons en avant le contenu des histoires qu'ils nous racontent.

Dans un deuxième temps, nous détacherons de ces œuvres celles qui sont étroitement liées à la société italienne et nous les distinguerons de celles qui enrichissent le « cinéma Monde »[18]. Les films nationaux – ou rattachés intimement à la société italienne – réalisés par nos trois auteurs de référence seront ceux que nous exploiterons en tant que réservoir culturel. Nous sommes conscients de la richesse du corpus filmique utilisé et pour cette raison nous avons décidé d'emblée de baliser nos analyses. À l'aide de thématiques telles que l'alimentation, la famille, les migrations ou les territoires, nous envisagerons ces œuvres comme des représentations collectives partagées[19] d'où nous extrapolerons des données réalistes. Par l'étude des habitudes alimentaires des personnages de ces œuvres, nous tenterons de comprendre le rapport que les Italiens entretiennent avec la nourriture. Les compositions familiales que nous observerons devraient nous éclairer sur les éventuelles évolutions de ces groupes sociaux : existe-il, de nos jours, des groupes familiaux qui s'éloignent de la "famille traditionnelle" visible dans les films italiens d'antan ? Qu'en est-il des rapports sentimentaux au sein de la société italienne ?

Des sujets très importants comme le travail, la politique et le crime seront à traiter. Dans une Italie entrée désormais dans le XXI^{e} siècle, existe-t-il une langue commune exploitée par toute

[18] CAVALERI, Giuseppe, *Discussion autour du cinéma italien contemporain avec Oreste Sacchelli*, menée le 19 février 2016, Cf. Annexes, p. 540.

[19] ETHIS, Emmanuel, *Le cinéma et ses publics, comment le cinéma nous aide à nous comprendre et à comprendre les autres*, Avignon, Éditions universitaires d'Avignon, 2015, p. 33.

CC-BY-NC-ND

la population ? Qu'en est-il des zones rurales et des périphéries reculées dans une nation occidentale qui concentre une bonne partie de sa population dans les centres urbains de moyenne et grande envergure ?
Notre cinématographie, liée intimement à des micro-réalités du pays, nous aidera à en comprendre les spécificités. Si les territoires et les réalités que nous observerons sont typiques d'un lieu et de sa communauté, est-il possible que les histoires qui s'y déploient attirent des spectateurs d'autres horizons culturels ? Est-il envisageable qu'une histoire locale obtienne un retentissement mondial ?
Cette dernière interrogation n'aura plus lieu d'être quand nous analyserons les œuvres internationales produites par Crialese, Garrone et Sorrentino. Nous étudierons ces long-métrages pour mettre en exergue leurs qualités et leur utilité tout en sachant que leurs récits ne nouent que très peu avec la culture italienne.

L'ultime volet de notre thèse sera consacré à la présence du cinéma italien, que nous avons utilisé comme référence, sur le territoire français. Premièrement, nous nous intéresserons aux publics italophiles présents dans l'Hexagone. Nous tenterons de comprendre quel type de spectateurs s'intéressent à la production italienne, puis nous choisirons ceux dont les avis nous semblent les mieux à même de nous permettre de comprendre l'impact culturel du cinéma italien en France.
Nous privilégierions des "spectateurs-narrateurs[20]", les seuls capables de nous transmettre leurs avis à travers des supports qui en pérennisent l'existence (les ouvrages monographiques, les ouvrages communs, les magazines et les suppléments). Dans le cadre de cette thèse, nous privilégierions des supports non modifiables qui font partie d'un ensemble choisi. L'analyse de ces documents nous permettra de répondre aux questions suivantes : quel type de cinéma apprécient nos spectateurs de référence ? Les œuvres du patrimoine cinématographique italien ont-elles une influence sur leurs goûts et leurs horizons d'attente ? Que pensent-ils des productions contemporaines transalpines ?
Cette analyse nous mettra certainement face à des avis divergents, qu'il sera opportun de disséquer avec soin pour en extraire les lignes directrices dominantes. Les propos de ces spectateurs nous aiguilleront sur la construction d'un nouvel imaginaire italien en France, rendu possible grâce au cinéma italien contemporain.

[20] MASSONI, Elena, *Il consumo di cinema e il nuovo soggetto antropologico*, in BERTETTO Paolo (dir.), *Storia del cinema italiano – Uno sguardo d'insieme*, Venezia, Marsilio, 2011, p. 445.

CC-BY-NC-ND

Étudier une cinématographie, et en analyser les publics, nous permet de comprendre l'influence culturelle des œuvres générées par une société donnée. Cette influence n'est pas la seule que le cinéma italien peut nous offrir. Il ne faut pas omettre les retombées économiques d'une œuvre : avant même d'acquérir le statut d'œuvre d'art, le film, nous devons en être conscients, est avant tout un produit marchand. Le cinéma est une industrie qui génère des objets filmiques dont le but est d'attirer des acheteurs. Cette industrie du spectacle se structure en trois phases imaginées par Charles Pathé dès 1907[21].

La première dont nous parlerons est constituée par la production. Nous analyserons les spécificités de la production italienne à travers une analyse historique afin d'identifier ses atouts et ses difficultés. Nous consacrerons une partie de notre réflexion aux coproductions, pour savoir si et comment nos auteurs de référence font appel à ce processus de fabrication collaboratif.

Une fois ce sujet abordé, il sera nécessaire de se questionner sur les méthodes de diffusion préconisées par l'industrie cinématographique italienne. C'est ainsi que nous devrons expliciter le rôle du distributeur. Afin de comprendre le marché actuel, nous considérons nécessaire d'évoquer les formes de distribution passées, que nous comparerons à celles du présent. Nous nous concentrerons uniquement sur la distribution de films italiens sur le territoire français, et nous prendrons comme exemple privilégié celui de Bellissima Films, un acteur important, voire essentiel, en ce qui concerne la distribution de produits cinématographiques contemporains en France[22]. De la même manière, nous utiliserons cet exemple vertueux pour étudier la distribution de films italien en Île-de-France, en province et partout en France où l'on trouve des festivals de cinéma. C'est par l'étude du milieu festivalier que nous terminerons cette thèse, sans oublier de faire un point sur l'exploitation en salle.

Nous estimons qu'il est essentiel d'évoquer ces manifestations à caractère festif que sont les festivals, dont nous étudierons le rôle économique. Ces espaces culturels éphémères génèrent des rencontres qui ne seraient pas concevables au sein de lieux institutionnalisés et sédentaires. Nous étudierons les spécificités de ces événements, leur histoire, leur légitimité et leur travail de soutien qui, comme nous le verrons, touche à plusieurs domaines de compétence. Afin de quantifier l'impact culturel du cinéma italien en France, nous fournirons un inventaire représentatif des festivals du cinéma italien dans l'Hexagone, des plateformes

[21] FOREST, Claude, *Économies contemporaines du cinéma en Europe, L'improbable industrie*, Paris CNRS Éditions, 2001, p. 105.

[22] CAVALERI, Giuseppe, *Discussion autour du cinéma italien contemporain avec Oreste Sacchelli*, réalisée le 19 janvier 2016, Cf. Annexes, p. 543.

CC-BY-NC-ND

d'exception culturelle soutenues par des professionnels à l'expérience décennale. Nous nous servirons de l'exemple du Festival du Film italien de Villerupt pour cerner les spécificités d'une telle manifestation et pour comprendre enfin le poids du cinéma italien contemporain en France.

Nous avons exposé ici, selon un parcours enrichi de nombreuses étapes, les enjeux majeurs de notre thèse, qui sont visiblement diversifiés. Notre voyage nous aidera, nous l'espérons, à élucider nos questionnements et nous permettra - nous le souhaitons – de comprendre le rôle que joue aujourd'hui le cinéma italien contemporain de ce côté-ci des Alpes.

CC-BY-NC-ND

« Chaque image est belle, non parce qu'elle est belle en soi, mais parce qu'elle est la splendeur du vrai[23] ».

[23] GODARD, Jean Luc, *« India »*, Cahiers du cinéma, n° 96, juin 1959.

CC-BY-NC-ND

I : Traces du réel dans l'histoire du cinéma italien

CC-BY-NC-ND

1) Qu'y a-t-il de réel au cinéma ?

La quête du réel dans les arts, ou du moins de ses traces, nous amène dans des terrains dangereux dans lesquels il faut s'aventurer en évitant le risque de s'égarer.
Pouvons-nous retrouver des traces factuelles dans des productions qui sont le résultat du génie humain, et donc de son abstraction ? La réponse à cette question n'est certes pas aisée, et elle n'est certainement pas unique. Pour éclaircir cette problématique, il est judicieux de s'appuyer sur les conclusions apportées par plusieurs penseurs issus de domaines différents. Dans notre cas, nous analyserons la présence du réel au sein du cinéma, ses multiples formes et son impact sur les productions filmiques.

Avant de pouvoir exprimer ce qu'est le réel au cinéma, penchons-nous sur le terme stricte de "réel". Ce mot nous vient du latin médiéval "realis" issu du mot du latin classique "res" qui signifie "chose". Sa traduction contemporaine nous indique son opposition avec tout ce qui est apparent et illusoire. Le réel est donc lié au concret, il est perceptible à travers l'expérience, et dans tous les cas il s'oppose à ce qui est abstrait. Le réel existe indépendamment de l'esprit humain, il est là malgré nous[24].

Le réel se différencie également de la réalité : si le réel existe malgré la présence humaine, la réalité est le résultat des phénomènes perçus par un individu conscient, une construction sensible de ce qui nous entoure et que nous percevons. La réalité est liée au concret, elle a un rapport strict avec le réel, et elle s'oppose à ce qui est imaginé, rêvé ou fictif[25].
Si la réalité s'oppose à tout ce qui est fictif, comment pouvons-nous la nouer aux productions fictives qui constituent les arts ?
Puis, si la réalité est le fruit de l'expérience d'un seul individu, pouvons-nous parler d'une seule réalité, où serait-il plus probant de parler de réalités plurielles ?

1.1) Un réel ou des réels ?

Jacques Lacan oppose le réel et la réalité. Le premier serait étranger aux individus qui,

[24] BLAY, Michel, *Dictionnaire des concepts philosophiques*, Larousse, 2013.
[25] *Dictionnaire de français*, Larousse, 2016.

CC-BY-NC-ND

pour l'apprivoiser au mieux, se consacrent à son analyse. À travers le réel, l'individu a la possibilité de construire une série de savoirs qui constitueront sa réalité. Si nous parlons de constructions, comment pouvons-nous négliger le fait que l'œuvre d'art soit une construction du génie humain, le résultat de son imaginaire ? D'après les mots de Lacan, nous pourrions même envisager l'idée de l'œuvre d'art perçue comme une forme de réalité, mais continuons nos analyses pour mieux expliciter ces suppositions.

L'homme a toujours ressenti le besoin de s'exprimer et cette volonté se concrétise avec des témoignages que nos ancêtres nous ont légués depuis la nuit des temps. Pensons à l'art rupestre, qui avant toute autre forme d'art a su nous restituer les habitudes des premiers groupes humains.

Au cours de son histoire, l'homme a fait évoluer ses supports d'expression à travers lesquels communiquer sa pensée. L'augmentation de leur nombre et de leur variété a engendré une diversification des formes d'art qui avec le temps se sont multipliées. Au cours des siècles, une des formes d'arts figuratifs les plus diffusées a été la peinture. La progression des techniques picturales a amené des artistes tel que Leon Battista Alberti à comparer les œuvres de ses contemporains à des ''fenêtres'' capables de nous montrer des réalités allant au-delà du support physique qui nous fait face. L'artiste admet que : « Toutefois, une œuvre n'est jamais une fenêtre sur le monde [même si elle a] la possibilité de se configurer comme si elle était ouverte sur un monde »[26]. L'humaniste polymathe continue en admettant que l'impression réaliste donnée par une œuvre est le fruit d'une construction technique approfondie, ce qui lui permet de ressembler à une fenêtre sur le Monde réel[27].

Cet argumentaire est repris au XIX^{e} siècle par l'historien de l'art Erwin Panowsky qui l'approfondit. D'après son analyse, l'œuvre d'art réaliste permet de nier l'espace bidimensionnel de son support et d'objectiver le récit figuratif à travers la mise en place d'un point de vue subjectif. La représentation donne ainsi un effet de vraisemblance, obtenu grâce à une construction formelle codifiée, un champ visuel construit à travers des normes mathématiques qui déterminent une correcte symétrie entre les figures disposées dans l'œuvre et le « parcours interprétatif de l'observateur[28] ». L'observateur est conscient de se retrouver

[26] ZUCCONI, Francesco, La *sopravvivenza delle immagini nel cinema*, Milano, Mimesis Edizioni, 2013, p. 47.
[27] ALBERTI, Leon Battista, *De Pictura (1435) / De la Peinture*, trad. Jean Louis Schefer, Paris, Macula, 1992.
[28] ZUCCONI, *op.cit.*, p. 48.

CC-BY-NC-ND

devant une représentation, mais celle-ci l'aide à renforcer, voire à modifier, son univers visible. Les traces du réel repérables dans une œuvre permettent donc à son observateur de bâtir une partie de sa réalité, à travers et grâce au contact d'une forme représentée du monde.

.

L'évolution des arts et des techniques a permis aux artistes de réaliser des œuvres fidèles aux modèles représentés, engendrant une multitude d'images réalistes qui ont proliféré à travers les siècles. Nous pourrions parler de l'exemple bien connu de la chambre obscure de vincienne, mais concentrons-nous plutôt sur les résultats de cette même technique utilisée par Giovanni Antonio Canal, plus connu sous le nom de Canaletto, et par Johannes Vermeer. Les deux artistes utilisent ce procédé pour réaliser des œuvres qui poussent les limites réalistes de la peinture et restituent un monde plus parfait que celui dont les contemporains de l'artiste ont pu être témoins[29].

La photographie a hérité de tous ces aspects, puis, à partir du 28 décembre 1895, c'est au tour du cinématographe d'en hériter. C'est ainsi que ces productions deviennent des fenêtres sur le monde, les plus réelles que l'homme n'ait jamais inventées.

Edgar Morin, résume ces questions ainsi :

> « Certes, dès son apparition sur terre, l'homme a aliéné ses images en les fixant sur l'os, l'ivoire ou la paroi des cavernes. Certes, le cinéma est de la même famille que les dessins rupestres des Eyzies, d'Altmira et de Lascaux, des griffonnages d'enfants, des fresques de Michel-Ange, des représentations sacrées et profanes, des mythes, des légendes et de la littérature… Mais jamais à ce point incarnés dans le monde lui-même, jamais à ce point aux prises avec la réalité naturelle. C'est pourquoi il a fallu attendre le cinéma pour que les processus imaginaires soient extériorisés aussi originalement et totalement. Nous pouvons enfin « visualiser nos rêves » parce qu'ils se sont jetés sur la matière réelle »[30].

Cette forme d'expression intéresse très rapidement des intellectuels provenant de tout horizon. Dès sa naissance, le cinématographe fascine grâce à ses images mouvantes qui semblent retranscrire les traces du réel qui défilent devant les caméras.

Dans son analyse de l'évolution de l'œuvre d'art et des nouvelles formes de

[29] LIEDTKE, Walter, *Dutch Paintings in the Metropolitan Museum of Art*, Yale University Press, 2007, p. 867

[30] MORIN, Edgar, *Le cinéma ou l'homme imaginaire*, Paris, Les éditions de minuit, 1956, p. 221.

CC-BY-NC-ND

reproductibilité, Walter Benjamin définit le cinéma comme un objet révolutionnaire capable, avant tout, de priver l'œuvre d'art de son aura et de son sens d'unicité, la transformant en produit reproductible accessible aux masses. Cet instrument est capable de capturer un objet, d'en multiplier les images et de les approcher visuellement vers un grand nombre d'individus[31]. Le réel n'est donc pas simplement fixé sur un support qui le transforme en objet iconographique, mais il est reproduit à l'infini et consommé par des individus qui en absorbent la vision, la fixant dans leur imaginaire.

Benjamin ajoute, en outre, que cet "art des masses" permet aux sociétés du XX^{e} siècle de s'approprier certaines formes culturelles. Il donne aux individus la conscience de leur pouvoir, un pouvoir lié au nombre, un pouvoir qui devient politique, et qui permet la formation d'une « critique révolutionnaire des rapports sociaux ». Le cinématographe devient alors le cinéma, une forme d'art dont la technique ne puise pas uniquement dans le réel, mais un instrument artistique qui modifie, en retour, le réel qui l'a inspiré.

L'idée d'un cinéma révolutionnaire est reprise par Edgar Morin qui admet que l'art et la révolution sont indissociables : les deux sont le produit des évolutions sociales. Le sociologue continue ses réflexions et décrit la capacité de cet instrument à concrétiser les rêves, et donc l'imagination humaine, l'habillant avec la précision du réel. Parler de rêve ne diminue pas la charge réaliste de la production filmique, étant donné que la réalité même des sociétés filmées est composée par des éléments affectifs et magiques qui la marquent et qui créent des processus hallucinatoires donnant un sens spécifique à des objets qui, chargés de sens, deviennent des « signes[32]». Morin, comme ses prédécesseurs, insiste sur l'idée que l'image reproduite ne peut pas dompter ses spectateurs. En effet, ces individus sont conscients de se retrouver face à des images, et non pas face à la vraie vie pratique. Leur perception objective est bien en mouvement mais ils ne passent pas à l'action une fois placés devant le film : l'énergie transmise par ce dernier est transformée en chaleur affective, la vérité contenue dans les images est mise à distance par leur conscience esthétique et les réponses apportées par le film sont donc intériorisées.

Morin pousse les limites de son étude et admet que le cinéma n'est pas seulement le reflet du réel, mais également la reproduction d'une réalité difficilement tangible : l'esprit humain. Si le cinématographe est similaire à un œil qui enregistre ce qui l'entoure sans subir

[31] DENUNZIO, Fabio, *Quando il cinema si fa politica : saggi su L'opera di Walter Benjamin*, Verona, Ombre corte, 2010, p. 34-36.
[32] MORIN, *op.cit.*, p. 158.

CC-BY-NC-ND

d'influences et de façon "objective", le cinéma, grâce au montage, nous fournit une image de la réalité qui selon Walter Ruttman est perçue à travers un cerveau et un cœur[33].

En effet, le cinéma ne se contente pas de représenter le réel mais il crée des signifiants. Il brasse dans un même produit les formes du réel, comme l'instant présent et les instants vécus, et celles de l'irréel composé par des souvenirs et des rêves. Il se comporte comme l'esprit humain, il devient capable d'exprimer une réalité tout comme le mensonge.

Son évolution lui permet de dépasser les capacités de l'œil humain. Il découvre et il nous montre des réalités que l'humain même n'arrive pas à percevoir, il capture le mouvement dans les choses qui nous semblent immobiles, les détails fixes de celles qui sont trop rapides, il nous donne une image claire du microscopique comme du macroscopique. Le cinéma ouvre les champs du possible et du visible et multiplie le réel le déclinant à l'infini[34].



Ballet mécanique (1924) de Dudley Murphy et Fernand Léger

[33] *Ibid.*, p. 209.

CC-BY-NC-ND

À travers ses réflexions sur le cinéma, le philosophe Berys Gaut met en exergue jusqu'à sept voies utiles pour donner l'impression du réel à travers des œuvres cinématographiques : rappelons les plus marquantes.

Le philosophe parle initialement de "réalisme conceptuel", plus connu sous le nom de "vérisme". À travers l'utilisation de ce filtre, il est possible de considérer comme réalistes des films qui contiennent des informations fondées du réel – pensons aux problèmes sociaux, aux famines, à la mort. Ces films s'opposent aux productions qui contiennent des contenus irréels. Cette première notion demeure sommaire et trouve son utilité dans le domaine de la catégorisation. En effet, ce concept s'appuie sur le réalisme photographique d'une partie de la production cinématographique. D'après les conclusions de André Bazin et Roland Barthes sur le sujet, il s'agit d'images d'objets qui ont occupé, dans le passé, la réalité dans son espace-temps. Ce type de réalisme cinématographique, défini également par le terme de « réalisme ontologique », limite le réalisme à son aspect matériel.

Gault cite également un réalisme exprimé à travers des techniques illusionnistes. Cette démarche consiste à produire des films qui ne possèdent pas d'images puisées directement du monde extérieur, mais qui donnent l'impression que le récit raconté est vrai. C'est ainsi que les images proposées s'éloignent de la réalité du mythe de la gare de La Ciotat. Ces films s'appuient sur un « réalisme épistémique » et ne s'engagent pas à démontrer qu'un événement soit vraiment arrivé : ils nous donnent uniquement de bonnes raisons pour le croire.

Pour finir, Gault énonce l'utilisation d'un « réalisme perceptif », qui relativise les techniques du réalisme ontologique pour nous fournir des images qui ne font pas sens à travers un système de savoirs mais plutôt par le biais d'un système perceptif. C'est ainsi qu'une technique tel que le plan séquence est utilisée pour exprimer le réalisme lié à une situation dans un film de fiction. Cette formule peut s 'appuyer aussi sur la profondeur de champ, citée par Bazin, qui permettrait de rendre des images réalistes, une possibilité qui serait exclue par l'utilisation d'images floues.

Compte tenu des analyses fournies par le philosophe, les réalismes épistémique et perceptif semblent deux bonnes voies méthodologiques pour rechercher les traces du réel dans des œuvres de fiction. Ces deux concepts nous libèrent de la notion absolue du réel soutenue par le réalisme ontologique, et ils nous permettent de mettre en relation le cinéma avec la perception et le savoir[35].

Continuons notre analyse à travers la déclaration de Bazin qui admet que : « il n'y a

[35] FATA MORGANA, *Reale*, Vol. 21, Cosenza, Luigi Pellegrini Editore, 2013, p. 141-143.

CC-BY-NC-ND

pas *un* mais *des* réalismes ; chaque époque cherche le sien[36]. » Compte tenu de l'hétérogénéité du réel, voyons les réactions que suscite cette quête dans l'esprit de certains cinéastes. Certains parmi eux se sont rapidement trouvés face au dilemme : comment créer des œuvres aux contenus artistiques, voire poétiques, avec des images tirées du réel ? Et encore, le réel au cinéma est-il conceptualisé par tous de la même manière ?

Avant la Deuxième Guerre mondiale le réalisateur John Grierson imagine le cinéma comme un outil qui peut révéler le réel, une réalité que l'esprit humain n'arrive pas à percevoir au quotidien parce que figé par des lois universelles qui l'empêchent de modifier sa vision du monde.

Le réalisme cinématographique puise ses sources, entre autres, dans le réalisme de la littérature française du XIX^{e} siècle et s'impose à travers des œuvres de Guy de Maupassant et Émile Zola. Cette forme de réalisme fuit les clichés pour dépeindre une réalité construite à travers un travail formel, qui met l'accent sur une vision subjective du monde émanant de l'auteur, en opposition à la vision documentaire. Des cinéastes comme Dziga Vertov ou Roberto Rossellini sont les héritiers involontaires de cette vision du réel[37].

Le cinéma d'après-guerre de l'auteur italien se fonde sur le jugement qu'il ne faut pas manipuler les choses qui se trouvent devant nous : cette affirmation, longtemps mécomprise, sous-entend que le réel doit être filmé et exprimé par un cinéaste qui s'appuie sur des critères intellectuels et des critiques qui déterminent le sens de son œuvre.

Le cinéaste Jean-Marie Straub se place sur la même voie et confirme quant à lui que le réel ne peut pas être filmé de manière indifférente.

Eric Rohmer, pour sa part, admet que le cinéma s'insère parmi les arts qui arrivent à fournir une expression plastique de la réalité. L'auteur conçoit l'image cinématographique telle une œuvre plastique, alors que Andreï Tarkovski l'identifie plutôt avec les icônes. Selon le cinéaste russe, l'image serait comparable à la tête biface de Janus : « un côté représentatif, qui la tire vers le monde (et constitue sa garantie référentielle), un côté métaphorique, qui est sa part proprement créative (et constitue sa garantie artistique)[38]. » L'auteur compare l'image au langage à travers lequel la nature s'exprime transcrivant le réel sans besoin d'écrire.

Durant sa carrière de cinéaste et de critique, Pier Paolo Pasolini différencie l'expérience du visible à travers deux types de rencontres rendues possibles à travers l'image. La première rencontre est considérée comme naturelle et capable de nous apporter des signes directs du

[36] CASETTI, Francesco, *Les théories du cinéma depuis 1945*, Paris, Nathan, 1999, p. 97.
[37] AUMONT, Jacques, *Les théories des cinéastes*, Paris, Armand Colin, 2011, p. 78.
[38] AUMONT, *op.cit.*, p. 63.

CC-BY-NC-ND

monde. Cette image contient des symboles non intentionnels qui possèdent un sens particulier pour une société donnée. La deuxième rencontre est rendue possible grâce à des images signifiantes par le biais de symboles intentionnels, comparables à des signes langagiers. Ces signes, maniés par le cinéaste, deviennent des discours filmiques. L'auteur qui veut exprimer le réel a donc le choix d'utiliser des signes naturels ou des images-signes créées par ses soins : Pasolini parle ainsi de « ciné-langue ». Jean Epstein reprend le même raisonnement et parle d' « œil cinématographique » qui serait mieux armé que l'œil humain. Selon l'auteur, le réel représenté dans les films serait encore plus vrai que l'être représenté et doué d'une capacité de pénétration psychologique. Cette forme d'hyperréalisme donnerait aux images filmiques le pouvoir d'exprimer une vérité objective : ce pouvoir leur permet de devenir des preuves concrètes du réel.

Alexander Kluge, fondateur du Neuer Deutscher Film, rejette les théories qui tentent d'assimiler le cinéma à un art ou à un produit ludique. Il rejette les films commerciaux banals tout en se méfiant des prétentions artistiques et des contenus des films d'auteurs ou du cinéma expérimental. Kluge perçoit plutôt le cinéma comme un outil capable de montrer le réel, de le capturer et le restituer. Selon lui la mimésis filmique n'existe pas. Le cinéaste doit montrer des réalités avec l'intention d'influer sur le réel au travers de visions du monde alternatives : le film devient le pilier des contre-cultures[39].

Le cinéaste Alexandre Astruc les théories de plusieurs cinéastes pour exprimer sa vision du réel. Avant tout, il met un point d'honneur sur la mise en scène, fondée sur un scénario solide. Elle permet d'organiser les photogrammes qui capturent la réalité environnante, à travers un travail qui exploite le geste à la fois intellectuel et sensible. Astruc parle de réel relevé comme Epstein et d'écriture de la réalité pareillement à Pasolini. Il insiste sur l'importance du pouvoir fictionnel du cinéma, capable de restituer le réel à travers la construction filmique. La caméra n'est pas un simple œil, mais elle contribue à obtenir un « super-voir », des visions réalistes du monde véhiculées par les outils expressifs et personnels du cinéaste. Il cite ainsi le cinéma de Hitchcock, vrai à travers sa construction fictive[40].

À travers les analyses de ces théoriciens et de ces cinéastes, nous pouvons comprendre que la question du réel, ou des réels, suscite de multiples réactions, parfois divergentes. Même si la création d'une définition universelle du réalisme cinématographique n'est pas aisée, nous commençons à esquisser un fil rouge sur lequel appuyer nos analyses : l'expression du monde à travers l'œuvre fictionnelle. Le support artistique – dans notre cas, le support

[39] *Ibid.*, p. 81.
[40] *Ibid.*, 87.

CC-BY-NC-ND

cinématographique – semble être un réservoir capable de contenir des traces du réel utiles pour construire des réalités filmiques crédibles. Nous avons compris que le réel n'est pas une exclusivité des œuvres véristes, et que la fiction, quelle qu'elle soit, peut exprimer des images et des récits similaires au monde qui nous entoure. Voyons donc comment le cinéma de fiction s'approprie le réel.

1.2) Traces du réel dans la fiction

> « L'art doit faire partie de la vie quotidienne, sinon il n'est pas honnête »,
> Bill Viola[41].

Le théoricien Francesco Casetti conçoit le cinéma comme une machine qui capture la vie, qui la puise directement du réel pour la transformer, la vider et nous fournir une palette immense de réalités, renouvelées et chargées de sens. Le cinéma, en somme, nous donne de nouvelles perspectives du réel.

Casetti cite Vertov[42] et sa conception du "cinéœil", un outil qui ne représente pas le monde de façon documentaire mais qui le déchiffre, pour nous présenter de façon nouvelle un réel qui nous est déjà connu[43]

Dziga Vertov n'est pas le seul précurseur du début du XX^{e} siècle : le sociologue Siegfried Kracauer étudie le cinéma de fiction allemand de l'entre-deux-guerres[44] et il entreprend une analyse des dispositions psychologiques profondes de la société allemande lors d'un moment précis de son histoire. Il appuie ses recherches sur une filmographie composée par des œuvres de fiction, issues du surréalisme allemand. À travers son analyse, il remarque que dans tous ces films, certains éléments reviennent systématiquement – des normes sociales de politesse, des mouvements corporels filmés avec des premiers plans qui insistent sur certains détails, etc. – devenant des constantes filmiques influencées par le réel extra-filmique.

Kracauer en conclut que tous ces films, même les plus irréalistes, sont porteurs «d'expressions

[41] MARTIN, Sylvia, *Art vidéo*, Cologne, Taschen, 2006.
[42] Dziga Vertov (1896-1954) théoricien, rédacteur et cinéaste, est spécialisé dans le tournage de films documentaires. Cinéaste d'avant-garde, il est influencé par le futurisme et le constructivisme.
[43] FATA MORGANA, *Teoria*, Vol. 26, Cosenza, Luigi Pellegrini Editore, 2015, p. 133.
[44] KRACAUER, Siegfried, *De Caligari à Hitler, une histoire psychologique du film allemand,* Paris, L'Âge de l'homme, 2009.

CC-BY-NC-ND

propres à caractériser une culture et une époque[45].»

Edgar Morin suit les traces de son prédécesseur et affirme que le cinéma est capable de tolérer la fiction tout en s'inscrivant dans le réel. Le cinéma se nourrit de la nature environnante et il en exploite les éléments spectaculaires. À travers la construction filmique, ces éléments arrachés au réel prennent sens et participent à l'histoire humaine que le cinéaste veut raconter. Il ajoute que : « si l'on veut comprendre comment un animal, une plante, une pierre peuvent inspirer le respect, la crainte, l'horreur, trois sentiments principalement sacrés, il faut les voir vivre au cinéma.[46] »
Malgré cette union oxymorique d'éléments réels et irréels, le film est finalement perçu comme une totalité homogène porteuse d'une histoire somme toute réaliste.

La recherche du réel accompagne les théoriciens et les cinéastes depuis l'invention du cinématographe. Elle donne naissance, à l'aide des arts plastiques, à des bases techniques, permettant de produire un cinéma perçu tel un miroir de la vie ou comme une fenêtre ouverte sur le monde.
Au milieu des années 50, cette vision idéalisée de la fiction filmique se transforme en quête du réel, une nécessité. Les horreurs de la Deuxième Guerre Mondiale poussent certains cinéastes à exploiter la base photographique du cinéma pour restituer le réel, sans oublier le potentiel artistique de cet outil. C'est ainsi que s'impose un réalisme critique, réfléchi, épistémique, au détriment d'un réalisme immédiat et ontologique. C'est ainsi que naissent les nouvelles cinématographies, dont, en premier lieu, le Néoréalisme italien. Les théoriciens débattent sur l'intérêt de ces œuvres et cherchent à savoir si elles expriment le réel dans sa plénitude, ou seulement ses caractéristiques liminaires et moins perceptibles quotidiennement. On se demande donc si ces films sont le prolongement du monde ou un résumé de ce dernier[47].

Le philosophe Georg Lukács plaide pour un cinéma qui, malgré le caractère photographique de ses images, puisse exprimer des réalités à travers une construction filmique en équilibre entre le réel et le fictif. D'après lui, nous ne pouvons pas exprimer la complexité du réel à travers un simple moulage de ce dernier. Cependant, il est possible de le représenter

[45] ETHIS, Emmanuel, *Sociologie du cinéma et de ses publics*, Paris, Armand Colin, 2009, p.53.
[46] MORIN, *Ibid.*, p.160.
[47] CASETTI, *op.cit.*, p. 27.

CC-BY-NC-ND

à travers la reconstruction des aspects saillants du monde capables de mettre en évidence certains de ses atouts.
Cette affirmation sous-entend que le réalisme cinématographique serait un expédient purement idéaliste : l'illusion de "réalité" est créée à travers des choix techniques et technologiques qui contribuent à la création d'un film : ce réalisme est donc dû à la somme d'un certain nombre d'éléments codifiés[48].

Ces théories, qui ont nourri et fait évoluer le Néoréalisme italien, se diffusent à l'échelle mondiale. À partir des années 50 le cinéma se transforme, il s'inspire des traces du réel et embrasse la modernité. En France, la Nouvelle Vague éclot à partir de 1958, après une période d'incubation longue, proposant une cinématographie qui s'oppose à certaines traditions du cinéma français et à ses corporations. Lors de la deuxième moitié des années 50, au Royaume-Uni, s'impose le Free Cinéma, sous l'impulsion de réalisateurs tels que Ken Loach ; en Amérique Latine naît le Tercer Cine. Dans les années 60 apparaît le Neuer Deutcher Film en Allemagne, et au États-Unis[49], à la fin de cette décennie s'impose le New American Cinema. Cette liste non exhaustive désigne des cinématographies qui agissent suivant le même fil rouge : elles présentent toutes des traces du réel, elle produisent des réalités filmiques inédites qui dénoncent des actes dont les cinématographies traditionnelles de leur pays ne veulent pas s'occuper. Ces nouvelles formes de cinéma veulent instaurer un rapport plus direct et plus profond avec le réel. Les réalités produites ne sont plus la simple transmission de données empiriques, mais elle deviennent le langage à travers lequel le cinéma s'exprime : comme dirait Cesare Zavattini, les cinéastes de ces vagues se "salissent les mains puisant directement dans le réel" et l'utilisent comme une force communicatrice.

En revanche, ces cinématographies ne puisent pas uniquement dans les formes tangibles du réel, mais elles arrivent à exprimer également l'intériorité, la spiritualité et l'universalité qui nous entourent : c'est à ce moment que le cinéma devient le reflet du réel et de sons expérience sensorielle.

Les nouveaux cinéastes de ces "vagues" ne veulent pas fournir une reproduction fidèle du monde, mais ils s'intéressent principalement de saisir ses réalités cachées, ses anfractuosités. Les réalités créées sont exprimées de façon personnelle, jamais stérile, et réinterprétées pour faire apparaître ce qui se cache sous les apparences du monde visible : c'est ainsi que l'engagement du cinéaste fait sauter les barrières du visible, montrant ce que

[48] *Ibid.*, p. 47.
[49] *Ibid.*, p. 86.

CC-BY-NC-ND

nos yeux n'arrivent pas à percevoir.

Éric Rohmer compare ces cinéastes à des architectes qui doivent opérer tout en gérant les contraintes du réel. D'après lui : « un metteur en scène est un artiste qui part de la réalité déjà donnée et la recompose selon sa propre vision, en harmonisant les "faits" concrets en un univers personnel et fictif[50]. »

Le cinéaste chilien Raoul Ruiz, considère que le cinéma peut restituer le réel à travers le prisme des personnages. Chaque film concrétise l'idée que son réalisateur a du monde, et chaque réalité générée par la fiction filmique montre des aspects du monde réel tels que le réalisateur les perçoit.

D'après Casetti, les contenus réels d'un film transforment une séance cinématographique en une expérience comparable aux rencontres quotidiennes. Comme toutes les formes de rencontre, elle stimule notre univers sensible, nous fournissant parallèlement un excès d'informations qui nous permettent d'obtenir un retour réflexif : le film nous porte à réfléchir sur les retombés du monde sensible, et se transforme en un moyen de nous confronter à d'autres réalités possibles[51].

N'oublions pas, en outre, que le cinéma est une sorte de medium qui immortalise des images d'un temps désormais révolu. Il est capable de nous les proposer encore et encore à travers une série d'ombres mouvantes, des traces tangibles de la présence humaine désignées par Walter Benjamin sous le nom d' "effigies mécaniques" des sociétés humaines.

1.2) Restituer le réel par la technique

À présent tentons de comprendre comment exprimer le réel à travers la fiction filmique. Quels sont les codes expérimentés par les cinéastes pour nous restituer des simulacres crédibles du réel ?

Pour éclaircir ces points, nous devons chercher nos réponses à travers l'analyse des

[50] *Ibid.*, p. 98.
[51] FATA MORGANA, *op.cit.*, p. 12.

CC-BY-NC-ND

techniques cinématographiques développées par des cinéastes qui comparent leur rôle à ceux des artisans, capables de concevoir, puis de créer, une œuvre d'art à partir de matières brutes. Nous savons qu'une caméra est capable de capturer des instants fuyants du présent et de nous montrer une version augmentée des réalités qui nous entourent. Un visage filmé, par exemple, subit une observation attentive qui en analyse toutes les caractéristiques, nous donnant une idée de la personnalité du personnage qui nous fait face. Placée à grande ou à petite distance elle sera capable d'enregistrer une série de sentiments à chaque fois différents: plus l'on s'approche, plus l'on remarquera des détails liés à la nature du personnage analysé.

Même si l'image est l'élément le plus marquant d'un spectacle cinématographique, il faut admettre que le film possède un langage riche et varié, composé par une large palette de signifiants exprimés sous la forme de musiques, de bruitages, de discours oraux écrits : ces derniers sont parfois filmés ou présentés de façon extradiégétique. Dans un film, il est possible également de retrouver des signes tels que des indices, des icônes ou des symboles.
Ces éléments sont tous insérés dans la narration filmique, qui diffère de film en film.

Nous avons déjà parlé de l'importance du plan-séquence, de sa capacité d'exprimer le réel et de suivre l'action où elle se déroule.
Pour nuancer le réel et en fournir des points de vue différents, le cinéaste recourt au montage qui provoque une rupture dans la continuité des images et en varie le rythme. Citons les faux raccords, l'insertion de photogrammes hors-contexte ou encore l'utilisation du champ-contrechamp ; ces techniques, qui concernent strictement l'image, se marient avec le montage sonore qui, à travers le mixage, peut permettre de restituer un produit homogène donnant sens. Il s'agit de solutions qui ont donné lieu à des théories et à des styles cinématographiques d'une grande variété et qu'il serait peu aisé d'énoncer intégralement.
Concentrons-nous dès lors sur le découpage, une pratique sélective et manipulatrice qui permet au cinéaste de créer une impression de réalité. Cette technique est utilisée par des cinéastes qui se consacrent à une forme de cinéma capable de créer des univers vraisemblables. Ces professionnels organisent les images capturées *in vivo* en les découpant : leur reconstitution peut nous fournir ainsi des réalités nouvelles[52].

Ces techniques nous en disent plus sur cette machine à transposer le monde qu'est le cinéma, capable non seulement de le documenter, mais également de le "raconter". Nous pourrions ainsi dire que le cinéma possède des propriétés intrinsèquement narratives.
Ses auteurs s'expriment à travers des constructions narratives, des constructions qui ne sont

[52] CASETTI, Francesco, DI CHIO, Federico, *Analisi del film*, Sonzogno, Bompiani, 1990, p. 162.

CC-BY-NC-ND

pas uniques mais fréquemment nuancées.

Parmi les formes les plus communes de narration filmique nous retrouvons le cinéma dit "classique", qui a permis d'imposer un type de narration possédant une structure solide. Les cinéastes qui utilisent cette forme narrative nous proposent des histoires qui retracent le chemin d'un héros en devenir, un personnage qui, suivant un parcours initiatique, modifie sa personnalité et assume des traits positifs. Ce type de narration a fait la fortune du cinéma hollywoodien classique.

Suite aux révolutions imposées par les nouvelles cinématographies, les auteurs qui privilégient des formes de cinéma réaliste réalisent des films aux narrations moins structurées. Cette souplesse leur permet de construire des réalités aux récits non encadrés, qui brouillent les frontières du bon et du mauvais, renonçant aux représentations du réel manichéennes. C'est ainsi que disparaît le personnage épique et ses actions glorieuses : la réalité s'installe et normalise le récit. Cette formule appartient à un cinéma moderne qui continue à influencer le cinéma contemporain. Dans ses formes les plus extrêmes, certains films proposent des anti-narrations qui s'opposent farouchement au cinéma classique. Ils proposent des histoires sans systèmes de référence précis montrant un monde neutre où les éléments narratifs se manifestent par des éclairs de sens aveuglants mais indéterminés[53].

La narration filmique dépend, entre autres, de la construction des personnages et de la mise en scène des environnements où ils évoluent. Le personnage est construit selon les besoins du récit : dans un récit réaliste, le personnage ou les personnages principaux doivent nous sembler "vrais" et assimilables à une personne réelle. Ils doivent posséder des traits uniques, des aspects psychologiques profonds et un état civil en bonne et due forme.

Ce genre d'individu évolue dans un univers qu'il serait impossible de remplir uniquement avec des personnages psychologiquement très construits : en effet, même dans les films les plus réalistes, nous retrouvons des personnages tenus par des "acteurs de genre", des rôles esquissés grâce à certaines caractéristiques reconnaissables. Le personnage qui en résulte est un support crédible aux personnages principaux, et il ne nécessite pas d'une personnalité très construite. Sa présence, même si elle est secondaire, est essentielle parce qu'elle fait partie d'un système de valeurs bien précis qui collaborent à la construction du réalisme filmique.

Tous ces personnages évoluent dans des environnements variés, parfois irréalistes, parfois possédant des qualités hautement réalistes. Pour notre analyse nous garderons à

[53] *Ibid.*, p. 210.

CC-BY-NC-ND

l'esprit uniquement ces films voulant restituer des histoires vraisemblables ou réalistes.

Des décennies durant, et sauf exceptions, les cinéastes ont préféré produire leurs œuvres à l'aide d'environnements reconstitués sur des plateaux de tournage. Le cinéma classique hollywoodien en est un exemple. Les techniques disponibles permettaient de garantir aux réalisateurs un rendu spectaculaire de qualité qui égalait, voir dépassait, les paysages réels pris en modèle. Les évolutions technologiques, telles que les images de synthèse, sont une conséquence de ce long travail de création apte à rendre réalistes des matériaux fictifs.

Certains cinéastes ont préféré, malgré tout, sortir des plateaux de tournage pour raconter des histoires au sein de lieux réels, adaptés naturellement aux besoins du tournage. Si nous nous arrêtions à une simple constatation objective, nous devrions considérer réalistes exclusivement ces films tournés hors plateau, mais cela signifierait ignorer les traces de réel contenues dans d'autres fictions. Comme nous l'avons vu, le réel au cinéma est obtenu à travers la symbiose de plusieurs techniques : retenons uniquement qu'un environnement, naturel ou reconstruit qu'il soit, peut être utilisé pour "augmenter" la sensation de vrai, collaborer à la construction d'une réalité nouvelle tout en créant du sens.

1.4) Le cinéma comme outil d'analyse d'une société

Si le cinéma, qui naît à travers une industrie qui engendre des produits de consommation ludique, peut devenir également un art, peut-il être perçu comme un objet d'analyse sociale, capable de scruter une société pour en fournir les traits saillants ?

Pour tenter de répondre à cette question, analysons les affirmations du critique Enrico Thovez qui au début du XX^{e} siècle s'exprime ainsi :

> « Si ce qui nomme une période temporelle découle de la créature, ou de l'idée, qui eut la plus grande influence sur les esprits de son temps, qui plus profondément domina l'existence humaine, on peut anticiper dès maintenant un jugement : le siècle actuel […] sera tout simplement le siècle du cinématographe. Parce que aucune œuvre d'art, aucune invention

CC-BY-NC-ND

scientifique, tendance économique, spéculation idéale, forme de mode ne pourra prétendre s'opposer à la portée de son action »[54].

En effet, au fil du temps, le cinématographe se transforme en cinéma et ce dernier devient un des interprètes de nos sociétés, avant de devenir l'un des protagonistes de nos histoires culturelles.

Le premier pionnier à mettre en connexion le cinéma et la société est Siegfried Kracauer pendant les années 1940. Ses analyses le poussent à puiser dans la cinématographie allemande pour retrouver des traces du réel et pour comprendre l'évolution de sa société. Selon ce sociologue, ces films sont le résultat d'individus qui entretiennent des relations humaines symptomatiques avec leur nation. Il admet que : « le cinéma est un témoignage social parce qu'il saisit l'inobservable et le récurrent[55]. »

À la fin des années 1950, cette question stimule des intellectuels tels que Edgar Morin qui, s'appuyant sur le cinéma de Dziga Vertov, propose de mettre en place le "cinéma vérité". Le sociologue imagine un courant pouvant produire un cinéma qui :

> « dépasse l'opposition entre le cinéma romanesque et le cinéma documentaire, […] un cinéma d'authenticité totale, vrai comme un documentaire, mais avec le contenu d'un film romanesque, c'est-à-dire avec le contenu de la vie subjective[56]. »

Grâce à l'évolution des technologies cinématographiques, qui rendent possibles la création d'images puisées dans des environnements parfois extrêmes, les cinéastes de ce courant filment de l'intérieur des éléments sociaux ignorés par d'autres courants.
D'autres auteurs décident de suivre le même exemple en exploitant les nouvelles technologies légères et puisent directement dans le réel les éléments de leurs films qui, en revanche, ne fournissent aucune construction romanesque. Le cinéma vérité stimule ainsi la création du "cinéma direct", une forme de cinéma presque documentaire qui ne rentre pas dans le cadre de

[54] Traduction : CASETTI, Francesco, *L'occhio del novecento, Cinema, esperienza, modernità*, Milano, RCS Libri Spa, 2005, p. 9.
[55] *Ibid.*, p. 141.
[56] FOFI, Goffredo, MORANDINI, Morando, VOLPI, Gianni, *Storia del cinema, Vol. III, Dalle ''nouvelles vagues'' ai giorni nostri*, Milano, Garzanti, 1988, p. 343.

CC-BY-NC-ND

nos analyses.

Parlons plutôt des nouveaux cinémas qui ne doivent pas leur naissance uniquement à leur opposition aux cinématographies traditionnelles. Les cinéastes de ces courants s'opposent également à une série de constructions sociétales considérées comme obsolètes : leurs actions sont catalysées par des phénomènes historico-sociaux qui bousculent leurs sociétés. En Angleterre, par exemple, l'on se bat contre le conformisme politique, en Amérique Latine certains cinéastes documentent les mouvements de libération nationale, aux États-Unis des nouvelles formes d'avant-gardisme historique s'imposent puisant leurs sources dans les arts figuratifs réinventés par des artistes comme Andy Warhol[57].

Tous ces mouvements transforment définitivement le spectacle cinématographique en un vrai miroir du monde, une vocation possédée par certaines productions du passé et ici retrouvée : le cinéma devient une véritable force révolutionnaire. Ce miroir ne repose pas forcement sur la fidélité de la reproduction, mais sur la fidélité des problématique sociales mises en avant, réélaborées par une figure nouvelle du panorama cinématographique : l'auteur.

Une des particularités de l'auteur est de dialoguer avec ses spectateurs. Pour ce faire il doit s'intéresser à la société où il s'insère, traiter ses spectateurs comme des concitoyens. Son film ne doit pas simplement influencer la société – tel n'est pas le but de ses films – mais doit partager ou en critiquer les valeurs, les acquis et les problématiques.

John Grierson, bien avant Alexander Kluge, conçoit le cinéma autant comme un outil que comme un art : cet instrument d'utilité sociale est exploité pour instruire. L'auteur britannique admet que le cinéma ne devrait jamais s'occuper du monde du cinéma. Malgré ces affirmations, il ne renonce pas à la beauté de ces images, parce qu'il analyse le beau grâce à sa culture classique: selon sa vision platonicienne du monde, la beauté doit être associée à la vérité, à l'utile et au vrai.

La formation classique de Grierson est sûrement similaire à celle de Roberto Rossellini. L'auteur italien prône un cinéma s'intéressant à sa société, capable de l'analyser pour devenir ainsi un instrument d'utilité commune. Il estime que l'utilité sociale d'un film passe par le savoir, l'apprentissage, la réflexion personnelle, l'information et le didactisme.

[57] CASETTI, *op.cit.*, p. 86.

CC-BY-NC-ND

Rossellini ne produit pas de l'art pour l'art, mais des produits artistiques réfléchis et utiles: tout son travail artistique est « fondé sur l'intelligence[58]. »

Ces auteurs et ces théoriciens transforment le cinéma en un outil d'analyse capable de cerner les spécificités sociales du monde réel et de les proposer à travers des récits filmiques. Le cinéaste est ainsi perçu comme un artisan capable de transformer des éléments filmiques neutres – images, sons, bruits – en les regroupant dans une structure d'auteur qui fait sens; ces éléments, dont la signification nous a été éclairée, doivent sembler naturellement compréhensibles, avoir du sens sans que leur structure soit forcément visible.

L'auteur arrive alors à exprimer des données réelles d'une ou plusieurs sociétés, sans les imposer à ses spectateurs didactiquement, mais en les proposant de façon structurée sous la forme de spectacle.

Tarkovski, par exemple, n'aspire pas à exposer sa personnalité mais il exprime le Monde à travers un système d'informations délivrées sous la forme de révélations filmiques.

Godard va plus loin, et énonce que le cinéma est capable non seulement de raconter des histoires, mais l'Histoire humaine elle-même[59]. Il considère que cet outil, plus que d'autres, a su raconter les sociétés humaines en jetant son regard sur le Monde. L'auteur met en avant l'importance d'un instrument qu'il conçoit comme multiculturel. Le cinéma n'est pas le fruit des avancées artistiques occidentales, du moins pas intégralement, mais le résultat d'un travail établi par des réalisateurs du monde entier. Ces professionnels qui documentent leurs sociétés ont su nous fournir une vision réaliste des spécificités du monde, influençant les artistes de tous les milieux, qui s'expriment à travers des supports dont le cinéma s'était nourri initialement. Godard admet que seul le cinéma pouvait être le témoin de son siècle : un siècle où les avant-gardes et le futurisme promeuvent le mouvement, un siècle où les passions des sociétés sont exprimées par le surréalisme et les nouveaux réalismes, un siècle qui voit rapidement évoluer le récit historique qui de classique devient moderne, puis post-moderne.

Le cinéma, en outre, n'affecte pas uniquement le milieu des arts. Rappelons-nous que les images filmiques peuvent être utilisées comme une source probante d'information, elles sont donc susceptibles d'intéresser d'autres domaines. Edgar Morin vante les qualités techniques du cinéma, sans négliger ses contenus, qui deviennent un matériel d'étude pour les sciences telles que l'anthropologie et la sociologie qui s'intéressent aux réalités humaines. Le

[58] AUMONT, *op.cit.*, p. 117.

[59] GODARD, Jean-Luc, *Histoire(s) du cinéma, 1(a), Toutes les histoires*, [Dvd-vidéo], Gaumont, 2007, 51 min.

CC-BY-NC-ND

sociologue conçoit le cinéma comme une "machine à refléter le monde", capable aussi d' "imiter l'esprit". Il en parle comme d'un outil qui sait produire des œuvres contenant des traces humaines telles que « les puissances psychiques : sentiment, âme, idée, raison[60] ». Il le voit plus globalement une "machine sociale" devenue, de nos jours, une institution à part entière.

À travers ses analyses, Marc Ferro constate qu'un film peut être défini comme l' "indicateur" d'une société, capable de souligner ses erreurs, ses processus dynamiques et sa manière de s'insérer dans les mailles de l'Histoire. D'après cet historien du cinéma, le film devient un témoignage social selon trois modes : à travers ses contenus, quand le récit transposé en images valorise une société ou en transpose les incohérences ; à travers son style, composé par des techniques de tournage, de montage, d'enregistrement sonores exprimant des réalités précises ; ou à travers son action, capable de mouvoir, voire de bousculer la société qu'il analyse et qu'il vise[61].

Les auteurs concentrés sur des formes de cinéma réaliste ont su observer l'évolution historique de leurs sociétés et les ont filmés filmées. Leur cinéma est devenu partie de l'Histoire et il s'est imposé en tant que "mémoire" d'une société qu'aujourd'hui nous pouvons considérer comme médiatiquement mondialisée.

Le film nous montre le présent, mais nous explique aussi le passé : les réalités temporelles qu'il reconstruit contiennent des éléments tirés du réel, une source qui ne demeure pas la seule exploitée par les cinéastes. En effet, les vides d'un événement réel sont remplis par des reconstitutions fictives mais vraisemblables.

Pour qu'un histoire soit accessible aux publics présents, ses éléments réels sont réactualisés à travers des codes filmiques contemporains : ce travail de transformation et de restitution rend accessibles des réalités appartenant à des sociétés lointaines. Ces actes inscrits dans le passé peuvent ainsi répercuter leur charge culturelle au sein des sociétés actuelles.

N'oublions pas que le cinéma est une machine comme une autre, née lors d'une période où d'autres machines imposaient leur présence dans un monde encore peu automatisé. Son évolution nous aide à comprendre les prémices d'un monde qui a donné naissance à nos sociétés contemporaines technologiquement avancées; globalement, il nous apprend pour quelles raisons nos territoires sont devenus tels qu'ils sont.

[60] MORIN, *op.cit.*, p. 218.
[61] FERRO, Marc, *Cinéma et Histoire*, Paris, Denoël et Gonthier, 1977.

CC-BY-NC-ND

L'importance historique du cinéma n'est pas des moindres. Cet outil a récupéré et fixé les évolutions de nos sociétés nous permettant de les revoir et de les analyser à travers les yeux de ses auteurs.

Ce potentiel n'est pas exprimé par tous les films que les cinématographies du monde ont pu produire, même si nous savons désormais que les œuvres de fiction les plus invraisemblables, ou les moins "engagées", contiennent tant bien que mal des traces du monde.

Une partie de la production cinématographique mondiale, en revanche, a voulu expressément assumer les contours d'une institution sociale, produisant des œuvres aux codes reconnaissables et reconnus. Ces films sont marqués par des traits esthétiques et techniques que l'on peut reconnaître dans des courants et liés à un contexte socio-historique précis : pensons aux productions réalistes par exemple. Ce cinéma a voulu évoluer vers des formes d'expression modernes, ou du moins actuelles, privilégiant certains langages capables de parler aux sociétés auxquelles elles s'adressaient, négligeant d'autres formes de langage possibles[62].

C'est d'une partie de ce cinéma que nous allons nous occuper, un cinéma du réel, qui à travers ses évolutions a su devenir l'un des porte-parole des sociétés qu'il privilégie et dont il s'inspire.

[62] CASETTI, (2005), *op.cit.*, 4

CC-BY-NC-ND

2) Évolution du réel dans l'histoire du cinéma italien

Tenter de saisir les témoignages de la réalité au sein de l'histoire du cinéma est une tâche que l'on pourrait qualifier de titanesque. Tous les cinémas mondiaux, à un moment donné de leur histoire, ont exprimé certaines réalités capables de représenter le portrait mouvant et évolutif des sociétés humaines. L'une des cinématographies les plus anciennes à avoir tenté cette voie d'expression, privilégiée par ces travaux de recherche doctorale, est la cinématographie italienne. En effet, la diffusion, puis la production, d'images mouvantes se fait très tôt chez nos voisins transalpins. C'est à travers l'étude de ces activités productives que nous repérerons les productions, qui, parfois inconsciemment puis de façon consciente et délibérée, ont cherché le contact avec le réel.

2.1) Naissance du cinéma. La caméra imprime et transmet le monde : la réalité photographique.

L'histoire du cinéma commence au numéro 14 du boulevard des Capucines. Date précise, c'est un mardi parisien, qui n'est certes pas comme les autres. En effet, lors de cette journée Auguste et Louis Lumière réunissent un groupe de trente–trois spectateurs qui visionneront leurs premiers films nommés "vues"[63]. Les deux entrepreneurs parient que leurs images mouvantes, tirées du réel, attireront les foules. Cette journée de projection est le résultat d'un long parcours de recherches scientifiques et artistiques, auquel a largement contribué le génie de Thomas Alva Edison, desquelles sont nées le Kinétographe et du Kinétoscope. Les deux frères bourguignons fusionnent ces deux objets qui n'en deviennent qu'un. Cette machine, désormais aboutie et dénommée le Cinématographe, est facilement transportable ; ainsi elle dépasse rapidement les frontières françaises, notamment grâce aux représentants engagés par les deux frères qui en diffusent les qualités. Une équipe dont fait partie le photographe italien Vittorio Calcina[64]. Ce dernier organise, pour le compte des frères Lumière, les premières projections de leurs films, qui épatent également les publics italiens. La presse parle rapidement de « spectacles merveilleux » ou encore de « sujets qui, avec le

[63] BEYLE, Claude, PINTURAULT, Jacques, *« Les Maîtres du cinéma français »,* Bordas, Paris, 1990.
[64] ABEL, Richard, *Encyclopedia of Early Cinema*, Londres, Routledge, 2010, p. 92.

CC-BY-NC-ND

mouvement de la vérité et de la vie, évoluent devant les yeux des spectateurs émerveillés[65] ». Toutefois, Calcina ne se limite pas à projeter des films, mais se lance à son tour, avant tous ses compatriotes, dans la production de courts-métrages. En effet, nous savons que la première prise de vue cinématographique italienne connue est la sienne, dont le sujet ne traite rien de moins que du pape Léon XIII.

Ce cinéaste pionnier n'est pas le seul à marquer les prémices du cinéma italien. D'autres opérateurs se lancent à la conquête d'images à capturer autour du monde. Pensons à un photographe tel que Giovanni Vitrotti, qui à partir de 1905 décide de filmer des images tirées du réel lors de ses voyages. Il tourne trois films en Russie entre 1909 et 1911, puis il est choisi comme chef opérateur des troupes italiennes lors de la Première Guerre Mondiale[66].



Sua santità Papa Leone XIII (1896) de Vittorio Calcina, images du tournage

Ces opérateurs, comme d'autres, ont bien souvent eu des expériences en tant que photographes, ce qui leur permet d'exploiter au mieux le plan unique imposé par l'esthétique des films des frères Lumière. Leurs images sont d'ordinaire traitées sous la forme de documentaires, au moins initialement, car la fiction rattrape rapidement la réalité. En effet, l'année même de la naissance officielle du cinématographe, de l'autre côté de l'océan, Alfred Clark réalise le premier trucage cinématographique de l'Histoire, utilisé lors de son court-

[65] BRUNETTA, Gian Piero, *Cent'anni di cinema italiano, Dalle origini alla seconda guerra mondiale*, Roma-Bari, Editori Laterza, 2004, p. 2.
[66] PASSEK, Jean-Loup, *Dictionnaire du cinéma*, Paris : Ed. Larousse, 2000.

CC-BY-NC-ND

métrage *L'Exécution de Mary, reine des Écossais* (1895). Cette courte séquence filmique est une reconstruction historique qui exploite la "magie du cinéma" pour exprimer le sens de réalité d'un acte, lequel est pourtant structuré par une mise en scène[67].

Les premiers opérateurs-cinéastes, filment des scènes de vie quotidienne. Ils documentent des faits divers et brassent ces images avec celles issues de reconstruction sur plateau. Pensons au film *Deposizione del corpo di una martire* (1903), tourné par le directeur des musées du Vatican Rodolfo Kanzler. Ce dernier va jusqu'à reconstituer une catacombe, cela pour tourner des images permettant de documenter la déposition d'une sainte.

N'oublions pas que le cinéma devient la machine de prédilection des iconophiles de tout horizon. Ses caméras s'introduisent même dans les laboratoires médicaux de l'Université de Padoue où les images filmiques sont utilisées comme support scientifique dès 1904. Les opérateurs travaillent dans des secteurs disparates comme la topographie, la physiologie, la géologie, la botanique et l'agriculture. Les images supposées être véridiques du cinématographe sont exploitées pour renseigner toutes sortes d'expériences. Elles passent de la petite à la grande histoire, entrant dans les cours européennes pour en documenter les rencontres les plus importantes : pensons aux discours des monarques ou à la signature de traités[68].

C'est en 1905 que les qualités photographiques des caméras et la mise en scène s'unissent grâce au génie créatif de Filoteo Alberini, metteur en scène du premier film de fiction du cinéma italien : *Presa di Roma*. Alberini propose une reconstruction filmique des événements concernant la conquête de Rome présentés avec fidélité par le photographe Tuminello en 1870. L'œuvre est le fruit d'un travail de recherche historique précis et soigné. En effet, nous pouvons observer l'extrême fidélité de la reconstitution des uniformes des soldats mais aussi une attention portée à la précision des gestes militaires reproduits par les acteurs de théâtre. En outre, l'environnement filmé correspond à celui où se sont déroulés les faits historiques. Par là, nous pouvons dire que ce film inaugure une industrie naissante, qui, en quelques mois, se lance dans l'exploration et la création de réalités polymorphes[69].

Le film d'Alberini est un exemple clair des sources historiques que le cinéma italien naissant veut exploiter. Les pionniers de cette industrie s'inspirent, pour écrire leurs scénarios, du patrimoine historico-culturel de la nation. La création de ces films met en avant des personnages qui n'ont pas seulement marqué la culture de la péninsule, mais plus largement

[67] BRISELANCE, Marie-France, MORIN, Jean-Claude, *Grammaire du cinéma*, Paris, Nouveau Monde, 2010, p. 29.
[68] BRUNETTA, *op.cit.*, p. 44.
[69] *Ibid.*, p. 1.

CC-BY-NC-ND

les cultures occidentales.

Les premières productions sont artisanales en ce qu'elles reposent sur le savoir-faire d'individus, dont le travail d'atelier manifeste l'acquisition de compétences et de connaissances, parfois héritières de la Renaissance.

Au fur et à mesure, les prises de vues se multiplient, au détriment du plan fixe des Lumière, qui est rapidement abandonné [70]. Les premiers films muets des années 1910 explorent de près leurs personnages. Ils veulent dépasser les limites de la simple image photographique, enregistrer les évolutions d'un événement à travers des images mouvantes. C'est ainsi que le cinéma italien s'inspire très rapidement des arts plastiques ou visuels[71]. Les ressources photographiques du cinéma sont maniées et retravaillées par des opérateurs-artistes de cette période, qui choisissent des lieux fixes pour projeter le résultat de leur travail.

Le cinéma ainsi se sédentarise. Les genres se multiplient. Les films fantaisistes, historiques, érotiques, dramatiques ou encore comiques emplissent des salles, après une première période d'itinérance. À cela s'ajoute un nouveau désir de la part des spectateurs, l'évasion.

Il est encore difficile de parler de films réalistes, mais nous pouvons d'ores et déjà citer des films dont le contenu réaliste appelle ce futur genre : c'est notamment le cas des films produits par les avant-gardes de cette période.

Au sein de certaines œuvres du muet, il est possible de retrouver un tel fil conducteur. On observe des traces parcellaires du réel matériel, enrichies de multiples facettes. Ces œuvres sont bien souvent en relation avec la psychologie de l'observateur. Elles montrent une forte implication de l'artiste dans la recherche de la concrétude des couleurs, des formes, des gestuelles précises. L'exemple le plus frappant nous est donné par le cinéma futuriste qui compose et recompose les matériaux, les détourne et permet d'en analyser les détails sous un nouvel angle. Si les décors extravagants de ce cinéma inspirent les expressionnistes allemands, les scènes qui se consacrent uniquement aux mouvements des personnages filmés en décomposent l'allure, en accélèrent la mécanique et nous donnent accès à des réalités imperceptibles à l'œil humain.

Cette décomposition est mise en exergue dans les films comiques de André Deed, connu sous le nom de Cretinetti, ou encore dans le film *Amor pedestre* (1914) de Marcel Fabre, dénommé Robinet. Le film de ce dernier se concentre uniquement sur une seule partie anatomique de

[70] BRUNETTA, Gian Piero, *Guida alla storia del cinema italiano, 1905-2003*, Torino, Giulio Einaudi editore s.p.a., 2003, p. 48.

[71] BONDANELLA, Peter, *The Italian Cinema Book*, London, Palgrave Macmillan, 2014, p. 330.

CC-BY-NC-ND

ses personnages : leurs pieds. Ce film aux allures surréalistes devance de quelques années le cinéma surréaliste et transforme la réalité à l'aide des techniques cinématographiques comme le faisait le cinéma de Georges Méliès. La réalité dépeinte est purement immédiate : le film s'insère dans l'esprit de son temps[72].

En effet, lors de cette période, il est difficile de trouver des films qu'on puisse dire purement réalistes, même si nous assistons à la naissance de trames narratives qui cherchent à refléter des problématiques sociétales.

Néanmoins, les formes de cinéma privilégiées par les publics sont les plus spectaculaires. C'est certainement l'une des raisons pour lesquelles les œuvres cinématographiques insistent moins sur l'aspect socio-existentiel de la société italienne qu'elles ne cherchent visuellement à transformer le réel, en s'appuyant sur des techniques transformationnelles du cinéma. Les aspects les plus communs du vécu social deviennent ainsi des objets de spectacle. Les renvois vers le monde observé et filmé sont constants même s'ils sont indirects et inconscients, et se font sur la base photographique du cinéma.

L'exemple des avant-gardes apparait presque comme une exception face à la production spectaculaire de grande échelle. Les films de ces artistes ne sont bien souvent connus que par une infime partie des spectateurs de cette époque. La production historique initiale rejoint rapidement les rangs du cinéma spectaculaire : avec le péplum *Cabiria* (1914) de Giovanni Pastrone nous sommes déjà loin du film historique de Alberini, même si la production cinématographique italienne commence seulement à se différencier. Le retour à des images vraisemblables et leur exploitation au sein de productions réalistes n'est qu'une question de temps.

2.2) Le Naturalisme et le Vérisme : l'exemple napolitain

Nous savons que l'expression du réel au cinéma n'est pas le résultat d'une "moulure photographique de la réalité", mais qu'elle est issue d'une série de techniques aptes à exprimer des réalités spécifiques. Dès la première décennie du XX^{e} siècle, une partie de la cinématographie italienne se consacre à la production d'œuvres qui auront dans l'immédiat un impact limité, comparé à celui des superproductions. Malgré cette déconvenue, ces films sont

[72] DE VINCENTI, Giorgio, *Realismi e irrealismi nel cinema italiano*, in BERTETTO Paolo (dir.), *Storia del cinema italiano – Uno sguardo d'insieme*, Venezia, Marsilio, 2011, p. 90.

CC-BY-NC-ND

à l'origine d'un cinéma qui puise ses histoires dans le réel et dans la tradition littéraire. Certains cinéastes décident d'adapter les grands classiques, tandis que d'autres se focalisent sur des œuvres de la littérature plus récente. Les écrivains alors privilégiés appartiennent au courant littéraire italien vériste et au courant naturaliste français.

Le *Vérisme* est un courant littéraire sous lequel sont regroupés les auteurs qui s'opposent au sentimentalisme, notamment engendré par le *Romantisme*. Ces écrivains décident de privilégier une parole de type descriptif, renonçant à un genre d'écriture qui met uniquement en exergue la musicalité. Ce choix, similaire à celui des naturalistes français, ne s'exprime pas à travers des expérimentations littéraires. L'expérimentation littéraire et l'observation, en effet, sont typiques des œuvres d'auteurs tels que Émile Zola, l'un des représentants de ce courant, mais ne concernent pas les écrivains italiens. Verga s'inspire du style français déjà existant, tout en exploitant les données sociales de sa région. Son exemple est suivi par des auteurs tels que Federico De Roberto, Grazia Deledda et, au début de sa carrière, Gabriele D'Annunzio. Les auteurs véristes extraient des codes populaires et bourgeois un nouvel imaginaire et créent par là même des réalités qui n'avaient encore jamais été exploitées dans la littérature italienne [73]

Les cinéastes, qui décident d'adapter ces œuvres ou simplement de s'en inspirer, se résolvent à produire des films considérés comme véristes, à travers lesquels ils s'efforcent de reproduire le réel avec une grande exactitude. Pour faire naître le sentiment de vraisemblance, ils exploitent les techniques de trucage optique. Ce genre d'œuvres pousse les acteurs de cette période à opter pour un jeu naturaliste. Ce jeu reste néanmoins une fiction et n'est donc jamais une capture brute du réel. Il est le résultat d'interprétations, le plus souvent issues d'une idéalisation des situations existantes.

L'auteur sicilien Nino Martoglio est l'un des premiers à être inspiré par ces courants littéraires. Après avoir fondé la maison de production *Morgana film*, il se lance dans la production et la réalisation de plusieurs films, dont une trilogie : *Capitan Blanco* (1914), *Sperduti nel buio* (1914) et *Teresa Raquin* (1915). Le second film est tiré du roman homonyme de l'écrivain Roberto Bracco, auteur qui a connu une phase vériste. L'œuvre de Martoglio ne tire pas son inspiration du seul mouvement littéraire mais aussi de la peinture vériste. Ce film engendre une nouvelle forme de cinéma qui se détache des productions précédentes ; les critiques mettent en avant cet exemple remarquable et en apprécient

[73] BALDI, Guido, GIUSSO, Silvia, RAZETTI, Mario, ZACCARIA, Giuseppe, *Testi e storia della letteratura Vol. E*, Milano - Torino, Paravia, 2011.

CC-BY-NC-ND

publiquement le potentiel. *Sperduti nel buio* est considéré non seulement comme l'un des films annonciateurs du Néoréalisme italien, mais également comme l'un des précurseurs du réalisme russe et du réalisme français[74]. Tourné majoritairement dans des environnements extérieurs, il exploite les paysages filmés pour augmenter la charge émotive et expressive de l'histoire racontée. Les personnages du film semblent visiblement affectés par la chaleur des paysages napolitains, brulés par un soleil implacable qui accentue les détails de leurs costumes. Le réalisme est une marque omniprésente de chaque scène. Ajoutons que cette méthode n'est pas gratuite et elle charge de sens et de signifiants les scènes filmées[75]. Prenons pour exemple le film *Teresa Raquin,* où Martoglio s'inspire d'un roman d'Émile Zola et propose une histoire qui évolue dans un environnement populaire.

Ce goût pour le "vrai" est également exprimé par l'acteur et réalisateur Febo Mari. Ce dernier s'inspire d'un ouvrage de Grazia Deledda pour tourner les scènes de son film *Cenere* (1916). Outre la remarquable présence d'Eleonora Duse – unique rôle cinématographique de sa carrière d'actrice – ce film nous présente des séquences filmées dans le paysage sarde. Précisons que, sous l'impulsion du courant vériste, Mari avait précédemment réalisé *L'emigrante,* en 1915. Dans ce film, nous recensons la première réelle tentative de dénonciation sociale à travers la fiction filmique. L'auteur se consacre à la représentation d'un monde populaire, avec ses marchés et sa population bouillonnante. Puis, il se concentre sur la foule de migrants qui quittent leur terre. Il montre le quotidien de ces individus exploités en tant que main d'œuvre à bon marché, sans oublier les mécanismes de corruption et d'indifférence propres au monde bourgeois[76].

Ces deux auteurs ne représentent que les cas isolés d'une industrie cinématographique où priment les genres symboliste, décadentiste et historico-mythique. La vocation réaliste de ces œuvres, qui, comme nous l'avons vu touchent des thématiques importantes, est considérée comme un risque par la censure qui tente d'en limiter la diffusion.
Pourtant, les barrières de la censure et les limites économiques ne freinent pas l'essor de cette branche de la production cinématographique italienne, qui trouve son épanouissement dans la production napolitaine.

Si Turin est considérée comme la capitale italienne du cinéma muet, Naples regorge

[74] BRUNETTA, (2003), *op.cit.*, p. 54.
[75] DE VINCENTI Giorgio, *op.cit.*, p. 105.
[76] BRUNETTA, Gian Piero, *Il cinema muto italiano*, Roma, Editori Laterza, 2008, p. 227.

CC-BY-NC-ND

d'entrepreneurs et d'agitateurs artistiques qui produisent un cinéma qui diffère de celui imposé par le système dominant. Les productions provenant d'autres villes comme Milan s'appuient sur des textes simples qui tentent d'alphabétiser des publics encore souvent illettrés.

À Naples la situation est bien différente : le cinéma napolitain naissant se déclare immédiatement l'héritier de la grande tradition théâtrale de la région. Les salles de théâtre de la ville, alors fréquentées par des publics adeptes de spectacles comiques ou dramatiques, notamment produits par des auteurs de l'envergure d'Eduardo Scarpetta, sont rapidement reconverties et adaptées au format cinématographique. Les producteurs connaissent les goûts de leurs publics et leur proposent, par conséquent, des films qui ne les décevront pas. Ces films se révèlent être des investissements sûrs, souvent sur le long terme. C'est ainsi que se forme une production populaire qui réussit, avec peu de moyens, à proposer des histoires dans lesquelles les publics retrouvent les personnages qui emplissent les romans populaires ou les drames de leur culture. Le panorama napolitain ne se fige pas seulement dans la création de ces productions, mais laisse place aux expérimentations. Gustavo Lombardo représente un des personnages éclectiques qui ont enrichi le panorama culturel de ces années. En effet, cet entrepreneur clairvoyant se lance dans l'achat de films tels que *L'inferno* produit par la Milano Film : cette production inspire et lance le filon des péplums italiens. C'est toujours lui qui distribue, avant d'autres, les films futuristes tels que *Vita futurista* (1916) de Arnaldo Ginna, ou encore *Perfido incanto* (1917) et *Thais* (1917) du même Anton Giulio Bragaglia[77].

C'est dans ce climat bouillonnant que Elvira Notari fonde, en compagnie de son mari Nicola, la maison de production *Dora Film*. Dans un premier temps, elle se consacre à la production de documentaires d'actualité et de courts-métrages, puis s'engage dans la production de longs-métrages inspirés des drames populaires napolitains, des chansons à succès, et d'histoires de jeunes gens victimes d'une passion amoureuse qui les terrasse. Cette production populaire attire des publics locaux, même si le succès de ces films dépasse les frontières de la région et commence à attirer d'autres publics potentiels. Les films de la Notari sont exportés dans toutes les régions de l'Italie du Sud, dans les pays où l'on retrouve des migrants italiens comme les États-Unis et également dans certains pays d'Europe Orientale. Malgré les retombées commerciales de ces films, et la façon hâtive dont ils sont réalisés, les cadres de *Dora Film* – entreprise familiale qui s'occupe de toutes les phases de la production,

[77] BRUNETTA, (2004), *op.cit.*, p.

CC-BY-NC-ND

de la réalisation et de la distribution de ses produits – ne négligent pas les aspects qualitatifs des spectacles montrés. Les sources mélodramatiques de ces œuvres n'empêchent pas les réalisateurs de formuler certaines dénonciations sociales. Les faits réels qui sont parfois à la source de ces films sont fragmentés et proposés à travers des reconstructions établies avec la technique du crieur public qui s'exprime en musique.

Les décors revêtent une importance particulière : bien souvent réels, ils possèdent des détails qui font sens. Lors des prises de vues extérieures, par exemple, les opérateurs filment dans le détail toutes les interactions sociales qui se présentent sous leur "œil mécanique", se concentrant sur les petits objets comme sur les paysages environnants, filmant les manifestations laïques et religieuses avec soin : les colliers, les masques et les amulettes tirés du réel se chargent ainsi de sens. Les réalités qui se concrétisent dans ces films sont le résultat, en outre, des astuces que les producteurs mettent en place pour détourner les difficultés dues à la pauvreté des moyens mis à disposition. Les producteurs de *Dora Film* ne peuvent pas se permettre de produire des histoires aux effets dramatiques issus de reconstructions couteuses, et décident plutôt d'exploiter les ressources naturelles sur place. Ils décident ainsi de s'appuyer sur les qualités réalistes de leurs produits qui deviennent leur marque de fabrique en continuant à tourner dans des environnements naturels et accessibles sans frais. Il faut souligner que ce choix économique se marie avec la volonté culturelle et idéologique d'offrir des spectacles vraisemblables aux publics qui les suivent fidèlement. Les publics habituellement visés par ce genre de films sont issus des classes populaires, même si cette cinématographie tente également de toucher un plus large public. Le choix de tourner des histoires précises dans des lieux spécifiques a pour visée d'inscrire cette production dans la continuité et tend à fidéliser les parterres les plus variés. Il faut souligner que les images de Naples et des paysages environnants ne sont pas de simples décors, mais assument au fur et à mesure un rôle bien plus important, arrivant à influencer la narration du film. Ces films, dont Elvira Notari est la réalisatrice, contiennent son idéologie, son envie de montrer une Italie autre que celle imposée par la censure de Giovanni Giolitti – président du conseil italien en exercice – dans les autres productions filmiques de cette période. Les canevas qui constituent ses scénarios sont renforcés par la puissance du réel qui leur donne de la force et du sens. Les histoires populaires de camorra, de perdition morale, d'injustices sociales et judiciaires sont retravaillées et rendues réalistes grâce aux représentations de la ville qui ne sont jamais présentées comme le résultat d'une carte postale, pas plus qu'elles ne sont instrumentalisées à but touristique. Au contraire, ces dernières sont montrées à travers leur aspect quotidien le plus saisissant de vérité. La misère, la disgrâce, la maladie, les dettes et l'usure sont des

CC-BY-NC-ND

thèmes récurrents qui marquent l'identité de ces récits. Les représentants des institutions ne jouissent pas d'une position privilégiée au sein de ces films : qu'il s'agisse de juges ou de carabiniers, les hommes d'état sont souvent perçus comme répressifs et leurs actions sont fortement critiquées.

Deux des films de cette production, pour leur innovation, attirent particulièrement notre attention. *La figlia del Vesuvio* (1912) d'Elvira Notari montre à l'écran des vues réalistes du cimetière du Verano, de la rivière de Chia al Vesuvio et du rione Sanità. Le film repose sur un personnage principal féminin[78], dont nous suivons l'évolution des sentiments, sa lutte et le désir de laisser sa trace dans l'histoire.

Le deuxième film sur lequel nous arrêtons notre regard est celui d'Alberto degli Abbati qui s'intitule *Pepeliello* (1914). Ce film s'inspire des œuvres de l'écrivain Edmondo De Amicis, et propose des éléments stylistiques qu'il est possible de retrouver dans les productions italiennes des décennies à venir. Le film se concentre sur des environnements marins, exploite la lumière naturelle et privilégie la présence d'acteurs non professionnels, sans aucune expérience théâtrale. Ces derniers sont issus de la communauté des marins locaux et jouent de manière libre et directe. Ce film à lui seul nous fait comprendre l'importance de la production napolitaine défendue par la *Dora Film*, un exemple qui n'est pas isolé et qui contribue à la formation d'un cinéma réaliste au sein de la production nationale.

Le succès des productions napolitaines pousse d'autres producteurs à se lancer dans la création d'histoires situées dans la capitale de la région Campanie. L'exemple qui marque le plus cette production est celui du film *Assunta Spina* (1915) de Gustavo Serena, produit par la *Caesar film*, maison de production qui sera absorbée par la *Titanus* de Gustavo Lombardo. L'œuvre fait partie, tout comme la trilogie de Nino Martoglio, des productions véristes qui proposent un jeu d'acteur naturaliste, éloigné des canons symboliste et mythologique dominants. Ce film se rallie aux productions napolitaines par son envie de raconter une histoire qui ne soit pas alourdie par le poids de la morale. En outre, il présente toutes les qualités des productions napolitaines : les environnements filmés se placent parmi les protagonistes de l'œuvre ; on retrouve les lieux typiques de la Naples populaire ; les choix chromatiques du réalisateur ne font pas de différence entre les atmosphères intérieures et celles extérieures engendrant une charge dramatique importante au service du récit ; la lumière aveuglante de cette région marque les visages des personnages qui adoptent tous un

[78] BRUNETTA, (2008), *op.cit.*, 224.

CC-BY-NC-ND

jeu dépourvu des conditionnements imposés par les techniques théâtrales. Le jeu naturaliste est sublimé par les qualités de Francesca Bertini, qui interprète le personnage de Assunta. On lui reconnait le privilège d'avoir inventé une nouvelle forme de jeu cinématographique. L'actrice délaisse les attitudes et les mouvements emphatiques propres au théâtre et privilégie un jeu fait de mouvements caractéristiques des gestes quotidiens. Sa participation à la construction du personnage est active et soutenue par le réalisateur Serena qui ne l'empêche pas de modifier et de réinventer le personnage principal de son film[79].

Les qualités artistiques de cette œuvre, et l'importance de sa charge réaliste, demeurent longtemps inégalées : même si le filon cinématographique vériste se bat contre les forces écrasantes de l'État et de l'industrie cinématographique nationale, il faudra attendre encore quelques décennies pour que ses qualités soient plus amplement appréciées et reconnues.



Assunta Spina (1915) de Gustavo Serena. Scène au pénitencier.

2.3) Traces du réel entre les deux Guerres Mondiales

Les événements de la première guerre mondiale ont des conséquences néfastes pour l'industrie cinématographique italienne. Pendant les conflits, en effet, ce secteur est contraint d'arrêter ses activités. Ce secteur avait été florissant avant le début des hostilités, et s'était

[79] MARTINELLI, Vittorio, *Il cinema muto italiano. I film della Grande Guerra. 1915*, vol. I, Nuova ERI, Torino, 1992.

CC-BY-NC-ND

rendu capable de produire des films hétérogènes et de qualité.

La situation est différente à la fin des conflits. La crise frappe cette cinématographie qui n'était pas structurée. Celle-ci est décimée et se retrouve dans l'obligation de diminuer sa production. Les éléments déclenchants de cette grande crise cinématographique italienne sont multiples : les coûts de production augmentent exponentiellement, les prétentions des anciennes divas ne peuvent pas être contentées, ce qui fait disparaitre leur genre de prédilection, les retards techniques ne sont pas comblés, la méconnaissance des publics et l'absence de créativité des cinéastes éloignent les spectateurs qui préfèrent des films étrangers, abondamment distribués dans le pays dès le début des années 1920. Le cinéma italien, qui avait longuement marqué les marchés mondiaux, se retrouve à devoir lutter pour sa survie. La *Dora Film* est l'une des seules réalités productives qui réussit à résister aux contraintes d'après-guerre, continuant à produire des œuvres populaires qui exploitent les succès des années précédentes et prolongent la présence du cinéma vériste sur le marché italien[80]. Mais cette réalité productive prendra fin avec l'arrivée du cinéma parlant, qui écrase les petites réalités cinématographiques artisanales et qui impose la mise en place d'une production désormais industrielle.

Les productions italiennes de cette décennie, frappées par la crise, semblent laisser très peu de place aux histoires réalistes qui décrivent les poches de pauvreté présentes dans le pays. Qui voudrait voir dans les salles la reproduction d'un pays en crise qui commence à entendre les slogans populistes des premiers fascistes ? En effet, la société italienne décidera bientôt de suivre les pas d'un homme qui leur annonce une renaissance inespérée. Même si le secteur cinématographique ne subit encore aucune pression, certains cinéastes épousent les idéaux fascistes et s'essaient dans la production de films à caractère colonial. C'est au sein de cette veine que les réalisateurs se lancent dans une série d'expérimentations, parfois réussies. À côté des documentaires et des films de fiction naît une production hybride qui combine des images de documentaires aux images fictionnelles. Un des exemples les plus marquants de cette production est représenté par le film *Kiff Tebbi* (1928) de Mario Camerini. L'histoire dépeinte par le film est loin de montrer avec exactitude la situation géopolitique réelle de la Lybie de cette période, mais cette œuvre a quand même le mérite de proposer des images documentaires réalistes. Le film contient des extraits qui montrent des moments quotidiens, puisés directement dans les réalités de ces lieux : il est possible de repérer des camps

[80] GILI, Jean A., *Le cinéma italien*, Paris, Éditions La Martinière, 2011, p. 15.

CC-BY-NC-ND

nomades, d'observer les activités des marchés, de voir des illustrations des danses traditionnelles des populations autochtones qui se déplacent aisément à cheval parmi les dunes du désert[81].

Ce film, considéré comme l'un des premiers exemples tangibles de la renaissance du cinéma italien, est épaulé par le film *Sole* (1929) de Alessandro Blasetti. *Sole* s'insère dans la production filmique d'inspiration rurale de cette période. Il s'agit de la première réalisation du jeune cinéaste. Ce dernier fait également partie d'un groupe d'intellectuels, associés à la revue *Cinematografo*, qui veulent relancer la production italienne en traitant des sujets issus de la réalité paysanne. Ces lieux et ces populations n'avaient jamais jusqu'ici bénéficié de l'attention du cinéma italien. Malgré les imperfections de ce film, accusé par les critiques de mimer une réalité que l'auteur ne connaît pas, il est possible d'apprécier sa volonté de traiter des sujets non encore exploités, à travers une nouvelle iconographie. L'auteur utilise l'outil cinématographique pour percevoir le présent et les changements en acte dans le pays[82].

Ces deux auteurs ne s'empêtrent pas dans une production monothématique, mais décident d'expérimenter de nouvelles solutions filmiques, malgré les maigres ressources économiques de l'industrie cinématographique. Camerini confirme ses qualités d'auteurs et ouvre la nouvelle décennie du cinéma italien avec le film *Rotaie* (1930). Ce film est réalisé avec peu de moyens et ses acteurs s'inspirent du jeu expressif typique du mouvement allemand du *Kammerspiel*. Leur jeu délaisse une forme de récitation trop théâtrale, typique de certains films muets italiens et des films expressionnistes allemands. L'exemple allemand n'est pas la seule source d'inspiration de l'auteur : à la fin du film, il montre qu'il a intégré les modèles du cinéma soviétique. Le cinéaste décide de filmer les visages d'ouvriers authentiques. D'un point de vue technique, il utilise un montage qui rappelle les chefs d'œuvres russes. Par ailleurs, le film met en exergue une critique sociale brillante de la petite bourgeoisie. Cette envie de représenter le réel sous toutes ses facettes est repérable dès les premières images du film de fiction *Il cappello a tre punte* (1934) qui propose des personnages filmés en prise directe avec un regard, initialement, objectif. Ce film présente des scènes de critique envers l'ancienne bourgeoisie et des scènes de révolte populaire supprimées par la censure qui craint les sources réelles exploitées par l'auteur. En outre, le personnage du dictateur de province présent dans le film, décrit comme despotique et donjuan, rappelle

[81] *Ibid.*, p. 46.
[82] BRUNETTA, (2004), *op.cit.*, p. 159.

CC-BY-NC-ND

excessivement la figure de Mussolini pour que la censure ne s'en rende pas compte[83]. Nous sommes encore loin des images de dénonciation directe proposée par un cinéma purement réaliste, mais les premières traces de ce genre sont déjà visibles parmi les productions nationales plébiscitées par les grands publics et appréciées parfois par la critique. Le film *Il grande appello*, tourné par Camerini en 1936, en est un exemple. L'œuvre fait partie d'un triptyque composé également par *Sentinelle* (1937) et *Luciano Serra Pilota* (1938) et elle est commandée par les cadres fascistes qui veulent renforcer leur propagande. Si nous faisons abstraction des messages belliqueux véhiculés par une partie du scénario, nous pouvons remarquer que le cinéaste effectue des prises de vue directement dans les lieux d'action de la guerre en Afrique. Il emploie des acteurs non professionnels et il privilégie la prise de son directe qui capture et documente le plurilinguisme au sein des troupes. Les racines réalistes de ce film sont le résultat de l'influence du réalisme poétique français en pleine effervescence lors de cette période.

Le plurilinguisme de cette œuvre n'est pas tout à fait exceptionnel, malgré les interdictions linguistiques imposées par le régime fasciste. Plusieurs acteurs sont issus du vaudeville ou encore du music hall, et leurs interprétations sont souvent tachées de traces dialectales, voir exprimées entièrement en langue régionale. Pensons à l'exemple de Ettore Petrolini, comique et transformiste, qui n'hésite pas à utiliser le "romanesco" lors de ses performances. Le film de Camerini n'est donc qu'un exemple d'un cinéma qui témoigne d'une diversité linguistique encore forte au sein de la péninsule italienne, et cela bien avant l'essor du Néoréalisme[84].

L'auteur, en revanche, a la particularité de déployer d'autres éléments novateurs à travers un genre différent : la comédie. Ses films retracent les histoires de personnages issus de la petite bourgeoisie italienne, racontées avec une certaine vraisemblance. Il illustre les vicissitudes de personnes communes à travers des narrations hautement qualitatives, fournissant avec précision des portraits de la population italienne, de leurs rêves. Cela est rendu possible grâce à l'observation directe de la société réelle, un choix qui l'approche de Frank Capra[85]. Parmi les titres les plus marquants de sa filmographie l'on retrouve *Les Hommes, quels mufles !* [*Gli uomini, che mascalzoni…*] sorti en 1932, avec Vittorio De Sica dans le rôle du personnage principal.

La production éclectique de Alessandro Blasetti, autre auteur marquant de cette

[83] CALDIRON, Orio, *Alessandro Blasetti, l'arco e la freccia*, in BERTETTO Paolo (dir.), *Storia del cinema italiano – 1934-1939*, Venezia, Marsilio, 2011, p. 225.
[84] BRUNETTA, (2004), *op.cit.*, p. 207.
[85] *Ibid.*, p. 198.

CC-BY-NC-ND

période, ne se concentre pas uniquement sur l'importance du spectacle cinématographique et sur ses intérêts industriels, mais il propose des œuvres qui soulignent avec importance des éléments tirés du réel. Le cinéaste admet que la valeur d'un film est engendrée du « vrai [et du] fait de [le] documenter[86] ». Blasetti mêle le document à l'affabulation et se lance dans la vulgarisation de certaines réalités qui lui paraissent importantes. Le film *1860* (1934) est commandité comme un film de propagande : le résultat final est en réalité différent. Les scénographies construites d'après des documents historiques ne sont pas exploitées en tant que simples décors, mais elles enrichissent les qualités documentaires des paysages filmés. Le cinéaste réalise un film politique qui ne se limite pas à décrire des événements passés, mais qui les exploite pour effectuer une critique constructive, et voilée, du régime fasciste. Certes, l'œuvre contient des éléments qui soutiennent le pouvoir en place, mais elle se retourne contre ce dernier pour en souligner les incompétences. Tout comme *Vecchia guardia* (1934), réalisée aussi par le même auteur, elle devient finalement le miroir honteux des actions menées par les escadrons d'action mussoliniens[87].

Blasetti ressent le besoin d'enregistrer l'âme populaire italienne et son projet est soutenu et voulu par le gouvernement fasciste. Certains cadres du régime, en revanche, remarquent que ses films n'ont pas de liens forts avec l'idée extrême de la nation qu'ils préconisent, et pour cela ils ne soutiennent pas ses productions. Exception faite de ces arguments purement politiques, il est possible de constater que le réalisme exprimé par sa filmographie offre une alternative valable au cinéma italien de pure fiction des années 1930.

Le réalisme des films de Camerini se consacre à l'exploration des "espaces urbains" et des "espaces mentaux", tentant de concrétiser en images les désirs de ses personnages. Sur le long terme, son exemple est celui que les auteurs à venir privilégieront pour montrer les différentes facettes d'une Italie en pièces comme les débris de ses villes.

Malgré l'importance de leur travail et l'impact d'une partie de leurs œuvres, ces deux précurseurs et inventeurs de nouvelles formes cinématographiques ne sont pas les seuls à se montrer sensibles au réel et aux thématiques sociales que celui-ci peut apporter. D'autres auteurs se consacrent à des histoires où l'on aperçoit des prolétaires, des paysans et des femmes qui s'émancipent. Citons à cet égard les films *Treno popolare* (1933) de Raffaello Matarazzo et *Acciaio* (1933) de Walter Ruttman, qui traitent ces mêmes thèmes.

Ces auteurs ont le mérite d'expérimenter des solutions cinématographiques nouvelles dans une période particulièrement délicate. D'après le travail de ces professionnels, étant

[86] CALDIRON, *op.cit.*, p. 227.
[87] *Ibid.*, p. 217.

CC-BY-NC-ND

conscient des pressions imposées par le régime fasciste, nous pourrions nous demander comment les forces coercitives, et la volonté autarcique, du gouvernement mussolinien peuvent permettre la floraison d'un cinéma "social", voir "engagé". Cette production est rendue possible par des Italiens dissidents : parmi eux nous retrouvons des membres du parti fasciste qui n'acceptent pas toutes les dispositions de leurs chefs de file. Ces divergences d'opinion se font plus fortes avec l'approche du deuxième conflit mondial. C'est ainsi que les représentants majeurs du pouvoir politique se concentrent sur les préparatifs de la future guerre, laissant une certaine liberté aux cadres de l'industrie cinématographique.

Au sein même du *Centro Sperimentale di cinematografia*, fondé par le gouvernement mussolinien en 1935, se forment les nouvelles générations du cinéma italien telles que Pietro Germi et Michelangelo Antonioni. Ce dernier, par exemple, étudie avec attention le cinéma du cinéaste américain Robert J. Flaherty dont il apprécie les codes réalistes. L'auteur américain ne renonce pas à une reconstruction poétique du réel, exprimé au sein de films qui mettent en évidence le rapport entre l'Homme et la nature environnante[88].

Les formations dispensées par le Centro ne font qu'éloigner les étudiants des idéaux défendus pas le régime-même qui propose leur formation. Les cadres et les enseignants de cette école leur dispensent des enseignements qui reposent sur la connaissance des cinématographies américaine et française : ils proposent également le visionnage et l'analyse des œuvres issues du réalisme poétique, tirées des filmographies d'auteurs comme Marcel Carné ou Jean Renoir. Ils insistent également sur la maîtrise du documentarisme promu par l'institut *Luce* : c'est ainsi que ces jeunes générations se familiarisent avec les paysages italiens, la vie du peuple, leurs traditions et leurs métiers, sans oublier de souligner l'importance des environnements réels d'où l'on puise les représentations réalistes dans leurs films. Ces élèves sont poussés à s'intéresser concrètement aux problèmes humains et sociaux du pays, qu'ils décrivent à travers des histoires s'inspirant de la littérature vériste italienne[89].

D'autres jeunes réalisateurs, acteurs et scénaristes se forment directement sur le terrain. Dans *L'ultima carrozzella* (1943) de Mario Mattoli, par exemple, il est possible de retrouver Anna Magnani et Aldo Fabrizi. Ce film désormais considéré comme l'un des précurseurs de la saison néoréaliste, s'appuie sur la véridicité de ses personnages et des environnements filmés pour raconter des réalités sociales ignorées par le courant du "calligraphisme". L'un des scénaristes est le jeune Federico Fellini, qui co-écrit le film en

[88] DE VINCENTI, *op.cit.*, p. 91.
[89] RONDOLINO, Gianni, *Il cinema nel dibattito culturale*, in LAURA Ernesto (dir.), *Storia del cinema italiano – 1940-1944*, Venezia, Marsilio, 2011, p. 491.

CC-BY-NC-ND

collaboration avec ce même Fabrizi.

Nous avons déjà cité Vittorio De Sica en tant qu'acteur des films de Camerini, mais nous nous devons de souligner ses débuts en tant que réalisateur avec le film *I bambini ci guardano* (1943). Il s'agit de sa cinquième réalisation, mais la première qui se détache du ton de la comédie pour embrasser des thématiques nouvelles qui en feront l'un des films les plus importants du pré-néoréalisme. Cette œuvre met en exergue des réalités telles que le suicide et l'infidélité conjugales, fortement proscrites par la censure ; en outre, l'histoire est vue à travers les yeux d'un enfant qui subit les cruautés du monde des adultes. Cette phase de renouveau n'est pas assurée seulement par de jeunes réalisateurs mais également par des auteurs qui ont montré leur goût pour le vrai. Citons encore une fois Blasetti, qui a contribué à la formation de De Sica et qui avec *4 passi fra le nuvole* (1942) fait preuve d'une perspicacité qui lui permet de récupérer, même si c'est de façon imparfaite, certaines traces du réel[90]. Ce retour vers des thématiques qui avaient marqué ses réalisations des années 1930 est salué par la critique, qui place son film aux côtés de celui de De Sica.

Au sein de cette même critique les débats bouillonnent, et des théories divergentes partagent les cinéphiles de cette époque. L'un des acteurs principaux des théories qui marquent les esprits de cette période est Giuseppe De Santis. Ce jeune critique met en exergue les qualités du cinéma réaliste, qu'il ne perçoit pas comme une déférence passive envers une vérité statique, mais qu'il conçoit comme une force créatrice, capable de puiser dans le réel et de créer des narrations composées par des événements vraisemblables et reconnaissables. De Santis, en compagnie d'autres critiques de sa génération, croit dans un art au service de la vérité, et retrouve les sources du réalisme dans les œuvres de Verga qui, à travers sa Sicile homérique et légendaire, avait su fournir des portraits d'environnements « vierges et vrais[91] ». Avec cet esprit, il se penche dans la rédaction d'un scénario s'inspirant des œuvres de l'écrivain vériste, qui donne naissance au projet cinématographique *L'amante di Gramigna*. Son collaborateur, encore peu connu, bouscule la critique peu de temps après et marque un tournant capital pour la cinématographie italienne et mondiale : nous parlons de Luchino Visconti et de son premier long-métrage intitulé *Ossessione* (1943).

Le jeune auteur milanais se noue d'amitié avec des jeunes théoriciens qui d'ici peu se lanceront dans l'aventure de la réalisation. Sa formation classique s'enrichit d'expériences professionnelles auprès de Jean Renoir, avec qui il collabore lors d'un séjour en France. À la fin de cette collaboration, l'auteur français lui fournit l'ébauche d'un scénario tiré d'une

[90] DE VINCENTI, *op.cit.*, p. 106.
[91] *Ibid.*, p. 495.

CC-BY-NC-ND

œuvre de James Cain. L'œuvre, intitulée *Le facteur sonne toujours deux fois* (1934), est encore méconnue en Italie ; Renoir, qui devait l'adapter cinématographiquement, renonce au projet et le confie au jeune Visconti qui montre déjà un vif intérêt pour la réalisation. De retour en Italie, il se fait influencer grandement par les théories de De Santis et des autres collaborateurs de la revue "Cinema" : ses connaissances et son expérience sont mises au service de la cause réaliste, et il décide ainsi d'exploiter le scénario fourni par Renoir. Le film qui en résulte réunit toutes les qualités que la cinématographie réaliste précédente : son exemple dépasse toutes les attentes, élargissant considérablement les frontières du visible et ouvrant une voie vers une nouvelle ère cinématographique. *Ossessione*, plébiscité par les critiques et admiré par les cinéastes, devient instantanément le symbole du renouveau. À travers sa sortie, le cinéma devient capable d'endosser le rôle de guide, devenant finalement art ; il exprime le monde, et il prend la place qui avait été celle d'autres formes d'art universelles, comme l'opéra romantique et l'architecture de la Renaissance[92].

2.4) Le Néoréalisme

Avant de se concrétiser en tant que courant cinématographique, le terme Néoréalisme constitue une école de pensée, une série de théories et de techniques dont les intellectuels italiens discutent, argumentent et écrivent depuis plus d'une décennie. Il découle du terme allemand *Neue Sachlickeit*, désignant un courant similaire en acte lors de la même période en Allemagne. Le spectre d'action de son influence s'élargit et trouve des applications dans les domaines de la littérature européenne et du cinéma soviétique. À travers la production littéraire néoréaliste se renforce l'idée d'un nouveau réalisme. Nous avons parlé de la récupération des textes véristes mais il ne faut pas négliger la naissance d'une série d'œuvres marquées par le réel et composées par des auteurs tels que Alberto Moravia, Umberto Barbaro ou Leonida Repaci. Ce renouveau est partagé également par les professionnels du cinéma, un monde souvent "infiltré" par des intellectuels qui travaillent et se battent sur plusieurs fronts. Les expériences se mêlent, les courants réalistes du passé confluent finalement vers le même sens et la rupture tant voulue s'exprime dans la parole, dans l'écriture, dans la cinématographie et à travers toutes les tendances artistiques de cette période.

[92] BRUNETTA, (2004), *op.cit.*, p. 268.

CC-BY-NC-ND

Généralement, la formule du Néoréalisme que l'on retient est celle d'un ensemble de dramaturgies liées par leur thématique aux problématiques d'une société donnée. Elles sont toutes centrées sur des personnages auxquels le cinéma italien ne s'était que rarement intéressé lors de la période fasciste, des individus qui se déplacent à travers des environnements réellement existants plutôt que dans des scénographies reconstruites en studio[93].

Le Néoréalisme est très souvent apostrophé comme un "courant" sauf que les cinéastes qui en composent les œuvres n'établissent aucun groupe de travail commun. Il serait plus adapté de parler d'un mouvement composé par des cinéastes agissant de façon indépendante, quoique influencés par des théories qu'ils partagent. Ils sont unis idéalement par le même désir d'exprimer leur opposition face à certaines productions d'avant-guerre, effectuées avec de grands moyens et plébiscitées par le gouvernement fasciste. Il ressentent le besoin de marquer une rupture avec le passé, et de dénoncer, en les mettant en avant, les horreurs de la guerre. C'est en effet à cause des drames engendrés par les conflits que la volonté de représenter le réel se réincarne dans la nécessité de dénoncer les zones d'ombre d'un pays effondré. Pour que le film devienne un témoignage, les auteurs néoréalistes décident d'exploiter les codes du réel à travers des techniques différentes mais complémentaires : ils arrivent à créer des histoires qui possèdent les qualités du "vrai" auxquelles les spectateurs s'identifient et croient.

Afin d'obtenir des effets de réalité, les œuvres de ce mouvement opèrent au moins sur quatre niveaux[94].

Avant tout, elles reproduisent le plus fidèlement possible le réel en exploitant les qualités photographiques de la machine cinématographique. Les images qui en résultent doivent être capables d'exprimer, en les reproduisant, des sentiments, des événements, une vision de l'auteur : en somme la partie de la société prise en compte.

Puis, elles restituent une représentation fidèle d'un monde. Pour que cela soit possible, l'auteur se concentre sur des détails même minimes du monde représenté : l'univers qu'il donne à voir doit être le plus vraisemblable possible comparé à celui que l'on retrouverait autour de nous.

Une fois ces qualités mises en place, l'œuvre utilisant les codes néoréalistes doit pouvoir énoncer le "vrai", convaincre donc les spectateurs de la véridicité des histoires racontées. Le

[93] DE VINCENTI, *op.cit.*, 96.

[94] CASETTI, Francesco, MALAVASI, Luca, *La retorica del Neorelismo*, in COSULICH Callisto (dir.), *Storia del cinema italiano – 1945-1948*, Venezia, Marsilio, 2011, p. 178.

CC-BY-NC-ND

monde montré n'est plus un simple défilé d'images, mais il impose aux spectateurs de prendre position et d'effectuer un travail réflexif actif.
En dernier lieu, le film doit fédérer les spectateurs qui effectuent la démarche de choix, puis de consommation d'une œuvre. Cette dernière doit savoir convaincre à travers les contenus des réalités qu'elle propose.

Pour qu'un film soit réaliste, il ne doit pas forcement renfermer toutes ces qualités, mais faire preuve d'au moins une partie d'entre elles. Ces axes, qui ne sont pas figés, peuvent devenir des outils probant pour repérer au sein d'une production cinématographique plus vaste des œuvres qui s'insèrent au sein de ce mouvement. Ses auteurs ne refusent pas d'emprunter les codes d'autres genres, préexistants ou novateurs, pour convaincre leurs publics.

Lors des années d'après-guerre, nous pouvons observer qu'un nombre grandissant de cinéastes s'efforcent de construire des "effets de réalité". Le Néoréalisme devient le style dominant, une sorte de rhétorique s'appuyant sur des constructions filmiques soignées et visant à convaincre les spectateurs que la nature des images, des sons, des bruits proposés sont « effectif et vrais »[95].
La création des personnages s'effectue à travers une documentation anthropologique *in situ*. Ce travail de recherche leur permet d'avoir des caractéristiques vraisemblables.
L'une de ses caractéristiques est la langue : les individus représentés n'utilisent pas la langue nationale, mais des idiomes dialectaux et régionaux. Les Italiens, en effet, ne sont pas monolingues, et ce plurilinguisme est ainsi exprimé dans toutes ses formes. La filmographique néoréaliste se sert également des langues étrangères, parlées dans les films qui documentent la guerre par l'ennemi ou par les alliés. Les dialogues de ces œuvres n'ont rien à partager avec les discussions poético-amoureuses du cinéma d'avant-guerre. Les nouveaux personnages conçus pendant la phase néoréaliste sont concrets, réels, précis. Leurs expressions en dialecte attirent des spectateurs parlant ces langues au quotidien et qui peuvent assimiler aisément le parcours et les histoires de leurs héros. Ces langues possèdent des sons familiers qui se transforment en « codes d'affection et de conscience[96]. »

Pour les créateurs principaux de cette rhétorique, voire de cette poétique, la chute du régime

[95] *Ibid.*, p. 176
[96] BRUNETTA, Gian Piero, *Cent'anni di cinema italiano, Dal 1945 ai giorni nostri*, Roma-Bari, Edizioni Laterza, 2008, p. 34.

CC-BY-NC-ND

fasciste représente une occasion propice pour faire *tabula rasa* des formes cinématographiques et idéologiques passées.
Les jeunes auteurs épousent les nouvelles théories plus aisément que leurs collègues déjà confirmés : évictions exclues, une partie des anciens auteurs font leur *mea culpa*, et, en compagnie de leurs cadets, deviennent les créateurs d'un cinéma qui exprime le besoin de tout documenter.

Les films réalisés deviennent les témoins du monde observable en dehors des salles. On y retrouve un peuple uni dans la reconstruction des logements détruits et dans le rétablissement d'une nouvelle identité commune : les personnages proposés partagent les mêmes galères quotidiennes, les mêmes moments de joie brefs mais intenses. Les débris produits par les bombardements sont omniprésents, la précarité économique et sociale est un élément constant. Le cinéma promu par le régime fasciste, fait de silences et de discours emphatiques, laisse place à un cinéma d'après-guerre qui exalte le besoin de communiquer et d'interagir avec les autres, verbalement et gestuellement[97]. Cette production abandonne définitivement le jeu théâtral et s'éloigne d'une certaine littérature pour imposer définitivement son autonomie.

Parmi les jeunes recrues nous avons d'ores et déjà cité Luchino Visconti, qui à travers *Ossessione* ouvre la voie d'un cinéma nouveau. L'auteur ne se limite pas à une seule réalisation réaliste, mais il réaffirme le choix d'imposer un nouveau langage à travers le film *La terra trema* (1948). Ce film devait être le premier d'une trilogie qui se serait intéressée aux agriculteurs du Sud de l'Italie, puis aux ouvriers embauchés dans les mines de soufre. Les projets de Visconti sont rapidement étouffés par la censure qui, malgré la chute du régime, est toujours en place. Les cadres de cette institution ne veulent pas donner une image décadente du pays, mais veulent s'exprimer politiquement par le symbole de la reconstruction[98]. *La terra trema* demeure une sorte d'ovni cinématographique : ses images d'une qualité photographique hors pair se concentrent sur des paysages naturels qui écrasent les destins de ses personnages. L'auteur décide de se consacrer aux vicissitudes d'une partie de la société qui n'est pas la sienne, mais dont il sent pouvoir devenir le porte-parole. Les acteurs du film sont tous repérés dans le village d'Aci Trezza où Visconti décide de tourner. Le scénario du film est librement

[97] *Ibid.*, p. 25.
[98] Il s'agit d'un système de censure préventive officialisé le 29 décembre 1949. Le gouvernement républicain italien décide de récupérer les règles de censure mises en place pendant la monarchie. Tous les films produits en Italie ne doivent pas inciter à la haine de classe, ni générer, à l'étranger, des appréciations erronées ou dangereuses concernant le pays. Les films néoréalistes sont ainsi considérés dangereux, parce que capables de mettre en exergue les faiblesses d'un pays détruit pas la guerre et tiraillé par les injustices sociales.

CC-BY-NC-ND

inspiré du roman *I Malavoglia* (1881) de Giovanni Verga et les dialogues sont tous exprimés en sicilien mais écrits préalablement par l'auteur. Les images sont filmées uniquement avec l'utilisation de la lumière naturelle. L'auteur tente de représenter le plus fidèlement possible les caractéristiques de ce monde, qu'il décrit sans faire sentir le poids de sa présence et en utilisant des techniques visuelles qui l'approchent du documentaire, même s'il n'oublie pas de mettre en exergue les qualités mythiques contenues dans le roman qui l'inspire. Les pêcheurs d'Aci Trezza deviennent les héros mythiques d'une tragédie aux racines grecques[99], ils expriment le besoin de dénoncer de façon gramscienne les dérives de leur société inégalitaire. Ce film représente indéniablement une des réalisations les plus hautes du Néoréalisme italien. L'auteur, en revanche, n'est pas le seul à suivre cette "école de pensée" qui est enrichie par la présence d'une des figures les plus importantes du cinéma italien moderne : Cesare Zavattini.

Zavattini fait partie du groupe d'intellectuels qui contribuent activement au renouveau cinématographique en acte. Ses activités de critique et de théoricien convergent dans l'écriture scénaristique mise au service du cinéma italien dès 1935 : c'est à ce moment qu'il collabore avec Mario Camerini pour qui il co-écrit le scénario du film *Je donnerai un million* [Darò un milione]. Cette comédie intelligente lui permet d'approcher Vittorio De Sica avec qui il nouera une collaboration active dès 1941. Il faudra attendre la sortie de *Les enfants nous regardent* [I bambini ci guardano] (1943) pour que les qualités de ce duo artistique puissent se démarquer, et s'affirmer définitivement avec la sortie en 1946 du film *Sciuscià*. Avec ce film, De Sica réattribue le regard de sa caméra à des enfants et filtre une réalité sociale aux inégalités marquées. Ses "sciuscià" ne sont autre que des enfants errants, vivant auprès de parents en détresse, ou seuls à cause d'une guerre qui a décimé leurs familles. Ces enfants à l'esprit déjà adulte ne renoncent pas à leurs rêves, mais la dure réalité les rattrape rapidement : enfermés dans une orphelinat qui est censé les (ré)former, inspiré d'un des girons de l'*Enfer* de Dante, ils se retrouvent plus tôt que prévu à vivre une réalité carcérale où se reproduisent à petite échelle les violences sociales extérieures. Quoique important, ce film passe au deuxième plan face à *Le voleur de bicyclette* [Ladri di biciclette] sorti en 1948. Cette œuvre suit le fil rouge de *Sciuscià* et donne une voix à la détresse, passée sous silence, des plus faibles et des plus pauvres. Ces individus sont oubliés par la société qui devrait les intégrer, mais qui en réalité préfère les laisser en marge pour renforcer sa suprématie écrasante. Quoique les discours politiques de cette période parlent de protéger les masses, ils ignorent foncièrement les besoins des individus seuls qui se battent jour après jour pour survivre. De

[99] DE VINCENTI, Giorgio, *I film sul cinema*, in DE GIUSTI Luciano (dir.), *Storia del cinema italiano – 1949-1953*, Venezia, Marsilio, 2011, p. 306.

CC-BY-NC-ND

Sica et Zavattini nous offrent une histoire de combat qui n'appartient pas au cinéma politique, mais plutôt à un cinéma civique qui veut dénoncer un déterminisme économique condamnant les déshérités à demeurer tels[100].

Les œuvres de De Sica, en rapport avec les théories néoréalistes, le placent parmi les auteurs majeurs d'un mouvement qui dépasse les frontières italiennes. En collaboration avec le fidèle Zavattini, l'auteur tourne *Miracle à Milan* [Miracolo a Milano] (1951), un film qui tente d'expérimenter la voie d'un réalisme fantastique. Si l'on retrouve tous les éléments qui ont fait la force de leurs films précédents, cette expérimentation pousse le couple artistique à réaliser une œuvre qui laisse place à des moments fantasques. L'histoire des deux clochards sans-le-sou, que tout oppose aux membres de la bourgeoisie italienne, n'arrive à pas à échapper aux filets de la censure. La fin positive du film, en réalité, n'est pas heureuse : ces deux individus sont les symboles d'une classe sociale économiquement subalterne qui n'a pas d'autre choix sinon celui de s'envoler vers des terres promises qui laissent plus d'espoir. Cette fable moderne nous dévoile avec subtilité le destin commun de milliers d'Italiens qui ont déjà quitté les "terres ingrates" où ils sont nés. La phase néoréaliste de De Sica peut se considérer conclue avec le film *Umberto D.* (1952). Connu pour avoir fait sortir de ses gonds l'un des représentants majeurs du parti italien de la Démocratie Chrétienne, ce film ose montrer une société où les plus faibles sont rejetés à cause de leur misère qui dérange. Les vicissitudes d'Umberto sont celles d'un vieil homme à qui on ne donne pas le droit de vivre une vieillesse sereine : il doit se battre jusqu'au dernier souffle sans obtenir jamais aucune satisfaction. Umberto est l'un des vaincus de la société italienne que le cinéma a mis à l'honneur lors de cette période, et qui désormais ne semblent plus avoir de place même au cinéma[101].

Cette violence sociétale est l'un des thèmes traités dans les films de Roberto Rossellini. L'auteur montre une reconstruction impossible parce que voulue par une société tiraillée entre les intérêts des plus forts et les besoins des moins lotis. Son quatrième long-métrage *Roma città aperta* (1945) ouvre officiellement la saison néoréaliste et l'insère parmi les auteurs les plus marquants de ce mouvement. Avant le Deuxième conflit Mondial, Rossellini a déjà collaboré à la réalisation de films soutenus par le gouvernement fasciste, tout en dirigeant des films plus personnels. Le rapport privilégié qu'il entretient avec Vittorio Mussolini ne l'empêche pas de fréquenter des intellectuels comme Giuseppe De Santis. Quelques mois à peine après la chute du régime fasciste, l'auteur termine le tournage de *Roma città aperta* qui s'oppose, idéologiquement, à ses travaux précédents : le soutien au régime n'a

[100] GILI, *op.cit.*, p. 118.
[101] BRUNETTA, (2008), *op.cit.*, p. 348.

CC-BY-NC-ND

plus lieu d'être, et nous sommes bien loin de l'apologie que d'autres films feront de la Résistance lors des années à venir. Rossellini dénonce les méfaits d'une société où les moins forts se battent inutilement contre des forces qui les dépassent. L'auteur s'inspire de faits réels et il décrit, comme dans une chronique, une histoire encore présente la transformant en un récit exemplaire qui devient l'icône des résistants italiens[102]. Ce film fait partie d'une trilogie que les critiques nommeront la « trilogie de la guerre » : le deuxième volet est représenté par *Paisà*, tourné en 1946. À travers une suite d'histoires qui composent un puzzle exprimant la réalité de la Deuxième Guerre Mondiale, le cinéaste réalise une œuvre qui ne se veut pas moralisatrice. Sa présence et sa caméra s'effacent, son œil cinématographique suit le cours des éléments mis en avant de façon objective et les faits que les spectateurs aperçoivent ne sont pas montrés du doigts mais uniquement observés dans leur cruauté réelle et insensée. C'est ainsi que le regard de l'auteur cherche à s'étaler sur toute la péninsule, un territoire aux frontières instables et perméables qu'il traverse pour se rendre en Allemagne. Dans la dernière œuvre qui compose sa trilogie, intitulée *Allemagne année zéro* [Germania anno zero] (1948), la puissance de la technique et des thématiques néoréalistes se condensent pour donner vie à une histoire qui ne laisse pas de place à l'espoir. La reconstruction d'une société civile et égalitaire ne semble pas possible : parmi les débris de la guerre seul le plus fort semble pouvoir survivre. Ce film consacre Rossellini internationalement comme l'un des maîtres du cinéma mondial. En compagnie de De Sica et de Visconti, il impose une forme de cinéma qui dépasse les frontières italiennes et qui affectera les cinéastes de son temps. Ces trois figures incontestables nous fournissent les exemples les plus "purs" de cette production qui est également enrichie par d'autres représentants qui méritent notre attention.

Pensons au déjà cité Giuseppe De Santis, qui réalise *Riz amer* [Riso amaro] en 1949 : ce film lui permet d'établir une série d'expérimentations réalisant un réalisme nouveau, aux tons épiques et dramatiques. L'auteur exploite les théories néoréalistes qu'il hybride avec les codes du cinéma musical américain et ceux du cinéma soviétique des années 1920. Il compose ses images en s'inspirant des œuvres d'art de Carlo Levi et Renato Guttuso. Le film offre plusieurs plans de lecture : il peut être apprécié tel un docu-film sur les cueilleuses de riz du Nord de l'Italie, comme un roman-photo qui traite de l'histoire de deux couples ou encore comme une analyse politique de l'Italie de cette période. L'auteur propose une structure narrative chorale, tout en arrivant à isoler l'histoire de certains de ses personnages et en

[102] GOBETTI, Paolo*, La Résistance dans les films italiens (1945-1955)*, in GILI Jean A. (dir.), *Fascisme et Résistance dans le cinéma italien, 1922-1968*, Paris, Minard, 1970.

CC-BY-NC-ND

mettant en exergue leur solitude et leur désespoir[103].

Cette vulgarisation du message néoréaliste est appuyée par Pietro Germi dont nous citerons *Le chemin de l'espérance* [Il cammino della speranza] (1950). L'œuvre de l'auteur montre son engagement envers des thématiques telles que l'absence d'emploi et la recherche d'une qualité de vie décente. Cette quête débouche vers une migration non forcée mais nécessaire. Les personnages de Germi entreprennent un voyage périlleux qui démarre dans le village de Favara[104], près d'Agrigente, et qui se termine près du Mont Blanc. L'auteur les scrute et les accompagne à travers sa caméra en faisant preuve d'un humanisme hors pair. Quoique critiqué, le final du film est précurseur d'une ouverture européenne en devenir[105].

Les bons sentiments exprimés par ce film ne trouvent aucune place dans l'œuvre *Le manteau* [Il cappotto] (1952) réalisée par Alberto Lattuada. Cet auteur, capable de donner un corps et une âme aux personnages issus de la littérature, décide d'adapter l'œuvre homonyme de Kicolaj Gogol et décrit pour la première fois le monde, méconnu cinématographiquement, de la fonction publique italienne. Les rouages de cette machine écrasent le quotidien morne du modeste employé de mairie interprété par Renato Rascel. Le film exploite la leçon néoréaliste et en brasse les éléments avec les codes de l'ironie, du grotesque, de la satire sociale et de la mélancolie. Lattuada veut dénoncer les drames d'une société injuste qui ignore le destin de ses citoyens les plus modestes[106]. À travers cette œuvre, il est possible de percevoir les évolutions morales, sentimentales et émotives de certains individus qui constituent la société italienne.

Le soin du détail des environnements filmés, le réalisme des rapports sociaux montrés et la transformation en mondes visibles du ressenti des individus privilégiés par ses films font du Néoréalisme la pierre de voûte d'une forme cinématographique qui s'enrichit de nouveaux éléments depuis plusieurs décennies. Cet aboutissement relativement fugace représente tout de même une trace indélébile d'un cinéma autre. Après cette phase, le cinéma ne sera plus le même.

---

[103] BRUNETTA, (2008), *op.cit.*, p. 103.
[104] CAVALERI, Giuseppe, *Cinéma en détroit*, in RESCHE, Christine, RESCHE, Stéphane (dir.), *Écritures n°8, Entre Charybde et Scylla, Art, mythes et société au pays des monstres oubliés*, Paris, Presses Universitaires de Paris Ouest, 2016, p. 370.
[105] GILI, *op.cit.*, p. 130.
[106] COSULICH, Callisto, *Alberto Lattuada, battitore libero*, in DE GIUSTI Luciano (dir.), *Storia del cinema italiano – 1949-1953*, Venezia, Marsilio, 2011, p. 441.

CC-BY-NC-ND



Paisà (1946) de Roberto Rossellini



Sciuscià (1946) de Vittorio De Sica



La terre tremble (1948) de Luchino Visconti



Le Chemin de l'espérance (1950) de Pietro Germi

Ces nouvelles cordonnées sont rapidement perçues par une partie de la critique, qui à l'étranger se montre bien souvent plus réceptive parce que moins influencée par les courants de pensée qui constituent les bases culturelles des critiques italiens.

Mais comment réagir face à ce bouleversement qui va rapidement et profondément modifier les dynamiques productives du cinéma italien ?

De Santis et Mario Alicata observent les tendances qui se développent après la guerre, et mettent en avant les coordonnées principales du mouvement. Selon leur analyse, le Néoréalisme doit mettre en relation des éléments extra-filmiques tirés du réel avec une dramaturgie forte qui puisse lier ces objet réels à une histoire qui propose des personnages aux psychologies fortes : le résultat qui en découle doit engendrer chez les spectateurs une compréhension profonde de la vie.

Antonio Petrangeli insiste sur l'importance de tourner dans les méandres du tissu citadin, oubliant les plateaux de tournage. Il admet que l'une des qualités d'*Ossessione* dérive

CC-BY-NC-ND

de ses paysages vrais qui chargent dramatiquement une histoire qui aurait eu un impact moindre si elle avait été filmée à l'aide de scénographies reconstituées.

L'un des critiques qui perçoit mieux que d'autres les qualités de « l'école italienne de la Libération »[107] est certainement André Bazin. Bazin observe que le cinéma possède un grand potentiel encore à exploiter. Le "cinéma de la réalité" promet d'exprimer une multitude de poétiques nouvelles qui rendent les précédentes obsolètes. La conviction que la réalité puisse être exprimée par le cinéma est déjà présente dans les discours des cinéastes du passé tel que Robert J. Flaherty. La production réaliste représente un fil rouge qui traverse toute l'histoire du cinéma et trouve sa sublimation dans le Néoréalisme italien. Le critique définit ce cinéma comme radical parce que, dans l'acte de reproduire les êtres humains, un paysage ou d'autres œuvres d'arts, il interroge directement le réel en exprimant de nouvelles significations. Le Néoréalisme permet, en outre, d'interroger le cinéma même, bouleversant « son statut de langage, son histoire, ses rhétoriques et ses possibilités »[108].

Cesare Zavattini est l'un des partisans des théories de Bazin, qu'il rapproche des théories des formalistes russes qui perçoivent le cinéma comme un langage capable de façonner nouvellement notre approche du réel. Cet outil nous permettrait d'observer les choses sans la contamination des préjugés, modifiant notre regard sur ces dernières. Selon l'auteur italien, ce cinéma est capable de nous rendre plus conscients des événements quotidiens telles que les dynamiques politiques de nos gouvernements, les transformations sociales en acte et les modifications des conditions de vie des être humains qui nous entourent.

Guido Aristarco prend acte du bouleversement engendré par la vague néoréaliste, il analyse la production italienne qui lui succède, et se rend compte que parallèlement aux films produits par le « cinéma-spectacle », qui trahissent la poétique privilégiée par ce courant, existent des œuvres capables de dépasser le mouvement d'après-guerre sans en diminuer la charge de réel de ses productions[109]. Il s'agit de films qui exploitent des éléments spectaculaires sans renoncer aux acquis réalistes, une production dont nous dresserons un inventaire d'ici peu.

Les retombées de ce mouvement cinématographique dépassent non seulement les frontières mais également les attentes des auteurs italiens de cette période, mal aimés au sein de leur patrie mais compris et adulés à l'étranger. C'est au-delà des frontières italiennes que le

[107] DE GIUSTI, Luciano, *Disseminazione dell'esperienza neorealista*, in *Ibid.*, p. 30.
[108] DE VINCENTI, *op.cit.*, p. 93.
[109] *Ibid.*, p. 95.

CC-BY-NC-ND

Néoréalisme italien devient le symbole d'une "nouvelle façon de faire du cinéma". Ce qui est annoncé comme sa fin n'est rien d'autre qu'une évolution vers de nouvelles formes d'expressions plus matures. Si le Néoréalisme se conclu officiellement avec la sortie du film à épisodes *L'amour à la ville* [L'amore in città] (1953) réalisé par Federico Fellini, Michelangelo Antonioni, Alberto Lattuada, Carlo Lizzani, Francesco Maselli, Dino Risi et Cesare Zavattini, sa présence ne disparaît pas vraiment. Ses qualités influencent le cinéma mondial qui verra naître une série de nouvelles théories véhiculées par l'*École polonaise* à partir de 1955, par le *Free cinéma* anglais dès 1956, par la *Nouvelle Vague* française à la fin des années 1950 et par d'autres vagues réalistes qui se développent autour du monde.

En Italie, naturellement, la situation ne se cristallise pas : le cinéma du pays laisse place à une floraison filmique dont nous allons maintenant analyser les éléments saillants.

2.5) Les néoréalismes : la Comédie, le cinéma engagé, traces dans les genres

"Le Néoréalisme est mort, vive le Néoréalisme !" C'est ainsi que, le lendemain de la fin d'un mouvement qui aura bouleversé le cinéma italien, surgissent de ses cendres une panoplie de productions qui revendiquent leur statut d'héritières, prétendues ou réelles qu'elles soient. En effet, le cinéma italien post-néoréaliste ne s'efforce pas de détruire tout ce qui a été bâti : même si la chasse aux sorcières promue par l'État coupe l'élan d'une forme de cinéma qui semblait avoir épuisé toutes ses forces, des traces du réel survivent, sous-jacentes ou syncrétiques, à travers de nouvelles formules cinématographiques.

2.5.1) Les années 1950

Après les expérimentations initiales de la deuxième moitié des années 1940, le cinéma italien entame le début des années 1950 avec une production qui commence à se diversifier. En parallèle des derniers films néoréalistes, le cinéma italien propose d'ores et déjà une production variée, composée de productions populaires qui tendent à concurrencer les produits américains qui dès le lendemain de la guerre ont envahi les salles italiennes. Les péplums et les films de cape et d'épée, par exemple, sont remis au goût du jour. Ces films puisent dans les racines du cinéma italien et se réfèrent aux films des deux premières

CC-BY-NC-ND

décennies du siècle, pour raconter des histoires d'héros athlétiques qui défient des ennemis fantasques. Inspirés librement de la mythologie gréco-romaine ou de périodes historiques telles que le "Risorgimento", ces productions tentent d'éviter une confrontation directe avec un passé récent encore traumatique. Le film *Fabiola* (1949) d'Alessandro Blasetti en est un exemple frappant.

Les films qui s'efforcent d'intégrer des éléments réalistes sont les mélodrames, qui exploitent les codes classiques du genre en y intégrant des éléments sociologiques issus d'une analyse attentive de la société italienne, et des comédies, qui accueillent le plus clairement l'héritage néoréaliste en l'adaptant aux besoins des demandes spectaculaires du public.

En effet, le succès des films néoréalistes n'a rien de commercial, ou du moins très peu. Quoique l'on reconnaisse indéniablement les qualités de ces œuvres, leur potentiel n'est pas compris, ni entièrement apprécié, par le grand public qui préfère considérer le cinéma comme un divertissement d'evasion. C'est seulement à travers la diversification en acte lors des années 1950 que la machine économique qu'est aussi le cinéma commence de nouveau à remplir ses caisses. Au milieu de cette décennie, le cinéma italien engendre un chiffre d'affaires qui dépasse les 800 millions d'entrées, sans compter que le nombre de salles du pays se multiplie rapidement par deux[110].

2.5.1.1) Le Néoréalisme rose : la mutation de la comédie

Les premiers germes du mélodrame et de la comédie étaient déjà repérables lors de la période néoréaliste. Nous savons que *Riz amer* emprunte certains codes du mélodrame, élargissant ses attentes et attirant d'autres publics. Cette conquête de la salle est tout aussi importante pour les producteurs de comédies, un genre qui devient le porte-parole des classes moyennes et populaires réunies en groupes aux identités et aux usages communs[111]. Le cinéma italien n'ayant plus la possibilité de dénoncer les misères persistantes d'un pays encore en reconstruction, exploite ce genre pour établir un tableau diversifié et critique des classes moyennes. Ces changements ne sont pas sans contrastes : les réactions de Cesare Zavattini sont virulentes et ses interventions dénoncent un système qui ignore les luttes ouvrières et paysannes en acte dans le pays. Pour l'instant ces mots restent lettre morte, mais

[110] BERNARDI, Sandro, *Introduzione*, in BERNARDI Sandro (dir.), *Storia del cinema italiano – 1954-1959*, Venezia, Marsilio, 2011, p. 17.
[111] DE GIUSTI, Luciano, *Disseminazione dell'esperienza neorealista*, in DE GIUSTI Luciano (dir.), *Storia del cinema italiano – 1949-1953*, Venezia, Marsilio, 2011, p. 21.

CC-BY-NC-ND

ils ne seront pas oubliés par les futurs auteurs. C'est ainsi que le cinéma néoréaliste, qui aurait pu anticiper les productions du cinéma vérité français et de la nouvelle vague, est absorbé de force par une industrie cinématographique qui subit des restrictions sévères de la part de l'État. Malgré cela, ce secteur est le témoin d'un réel bouillonnement culturel où les contraintes laissent place aux expérimentations aptes à les contourner. Dans l'œuvre *Il Verosimile filmico* (1954) Galvano Della Volpe admet que :

> « Ces années sont celles du débat le plus débordant que la culture italienne ait jamais connu, concernant le rapport entre le cinéma et la société : à partir de la grande expérience néoréaliste, surgissent une série de réflexions sur le réalisme ou sur les réalismes cinématographiques, sur le rapport entre le réalisme et l'art, sur le rapport de l'art avec l'idéologie puis avec la politique, et par conséquent, sur le rapport entre l'art et la culture. »[112]

Au sein de ce marasme, toutes les solutions sont envisageables, toutes les techniques sont exploitées. Le monde du cinéma est plus que jamais perméable et influençable, et ses agitateurs ne tardent pas à collaborer avec des théoriciens, des auteurs littéraires et des journalistes. Les films tirés de l'univers romanesque ne sont certes pas une nouveauté, mais pour la première fois certains intellectuels se plongent activement dans l'adaptation et la rédaction décomplexée de scénarios cinématographiques, malgré quelques critiques avancées par leurs pairs. Pensons à l'exemple de Giorgio Bassani - qui partage les idées de Cesare Zavattini. Bassani n'hésite pas à admettre que l'écriture scénaristique possède « une dimension éthique, c'est-à-dire le projet, moral avant d'être idéologique, de refondation du pays et de sa culture »[113].

L'auteur de Ferrare est l'un de ces intellectuels qui se lient au cinéma italien pendant cette période d'hybridations, permettant la constitution de groupes de travail. Les scénaristes travaillent au coude à coude, menant une action commune de découverte du territoire italien, fournissant des écrits documentés où l'on retrouve des éléments réels décrivant les villes, le peuple et sa conformation sociale[114].

Les écrivains sont sollicités sous plusieurs formes : parfois, ils réadaptent des textes littéraires au cinéma, sinon ils créent des scénarios originaux. D'autres s'occupent de rédiger des critiques cinématographiques.

---

[112] Traduction : BERNARDI, *op.cit.*, p. 14.
[113] Traduction : MUSCIO, Giuliana, *Gli sceneggiatori : un 'attività senza confini*, in COSULICH Callisto (dir.), *Storia del cinema italiano – 1945-1948*, Venezia, Marsilio, 2011, p. 229.
[114]FALASCHI, Giovanna, *Gli scrittori e il cinema*, in DE GIUSTI Luciano (dir.), *Storia del cinema italiano – 1949-1953*, Venezia, Marsilio, 2011, p. 229.

CC-BY-NC-ND

Giorgio Bassani exprime son intérêt pour le cinéma à travers ses articles critiques, il s'investit comme scénariste en réadaptant des œuvres littéraires pour le cinéma, et écrit des scénarios originaux qui se ressentent de son style littéraire. Cet auteur, comme tant d'autres, ne se fige pas sur une vision monolithique du cinéma, et il ne se consacre pas à la rédaction de films d'auteurs, mais il choisit de se concentrer sur les formes populaires du cinéma des années 1950. Il est convaincu qu'à travers des films attirant le grand public il est possible de dispenser, en le vulgarisant, un savoir culturel aux racines solides. C'est ainsi que l'auteur de Ferrare collabore à l'adaptation des romans de Moravia pour le film *La marchande d'amour* [La provinciale] (1953). En participant au scénario du film *Les Vaincus* [I vinti] (1953) de Michelangelo Antonioni, Bassani continue à poursuivre son engagement social. Cette œuvre, en effet, s'inspire de faits réels et fournit une analyse sociologique de la jeunesse bourgeoise européenne de cette période.



Giorgio Bassani dans *Les Fiancés de Rome* [Le ragazze di piazza di Spagna] (1952) de L. Emmer

Puis, il continue inlassablement son travail de scénariste en écrivant les sujets originaux des épisodes *Pi-Greco* e *Paraninfo* du film *Les amants de Villa Borghese* [Villa Borghese] (1953) de Gianni Franciolini. Son travail d'écriture affecte également l'épisode *Il*

CC-BY-NC-ND

ventaglino de la comédie *Questa è vita* (1954) réalisée par Mario Soldati, Aldo Fabrizi et Myriam Bru. Dans une démarche effectuée à contre-courant pour l'époque, ce film s'inspire de l'œuvre littéraire de Pirandello, et ne tire pas ses ressorts du réel. Le scénario de Bassani permet de transformer des récits de fiction en histoires vraisemblables, propres à mimer la réalité. Moravia demeure une source inépuisable pour la cinématographie de cette époque. Bassani et Soldati renouent une nouvelle collaboration avec lui pour l'adaptation du roman *La Fille du fleuve* [La donna del fiume] (1955). Ce projet filmique, fortement voulu par Carlo Ponti, a pour but de lancer la carrière internationale de Sophia Loren. Soldati et Bassani, en revanche, ont d'autres objectifs. Sans oublier leur matrice littéraire, les deux auteurs se lancent dans un projet de réécriture linguistique commun, auquel Bassani fait participer le jeune Pier Paolo Pasolini, ici à sa première expérience cinématographique. Bassani, tout comme Moravia ou encore Soldati, collabore à l'évolution du cinéma post-néoréaliste soutenu, même dans des formes plus légères, par le savoir faire d'artisans et d'intellectuels capables d'en élever les formes[115].

La production cinématographique italienne exploite d'autres formes "hautes" du patrimoine culturel italien ; ses auteurs brassent savamment des formes culturelles populaires tirées du réel de la société italienne à celles, par exemple, de la *Commedia dell'arte*. Au sein de certaines comédies, l'on voit évoluer des masques qui appartiennent au patrimoine théâtral comique, réactualisés avec des données réelles et incarnées par des personnages vraisemblables ou identifiables par les spectateurs. Pensons au personnage de Nando Moriconi de *Un américain à Rome* [Un americano a Roma] (1954) de Steno ; cet individu est le résultat de l'hybridation de codes culturels différents mais reconnaissables. Ce personnage culturellement italien intègre des habitudes issues de la culture américaine, promues en Italie à travers des produits d'outre-Atlantique. Tout comme les héros de la comédie goldonienne, il possède des côtés obscurs auxquels il renonce après une réflexion stimulée par ses mésaventures. À la suite d'une sorte de parcours initiatique, il fuit finalement les tentations pour retrouver la voie de raison. Alberto Sordi incarne ce personnage à merveille et, grâce à ses talents, il constitue et peaufine une série de masques qui expriment les bassesses de la société italienne. Tout comme Arlequin, ses personnages sont des bouffons de profession et

[115] CAVALERI, Giuseppe, *Giorgio Bassani e il cinema italiano: dalla scrittura scenografica percepita come engagement alle trasposizioni cinematografiche*, in AMRANI, Sarah, DE PAULIS-DALEMBERT, Maria Pia (dir.), *Bassani nel suo secolo*, Ravenna, Giorgio Pozzi Editore, 2017, p. 106.

CC-BY-NC-ND

les serviteurs de beaucoup de maîtres[116].

C'est ainsi que le cinéma italien se détache irrévocablement du Néoréalisme. Les auteurs de cette période donnent naissance à des formes cinématographiques aux différentes étiquettes. Pour la comédie, on utilise généralement l'appellation de "Néoréalisme rose" ; ce genre, comme les autres, n'est pas exempt d'une dénomination qui rappelle les racines "nobles" de la production d'après-guerre. Cette dénomination est avancée pour la première fois par le critique Tullio Kezich qui étudie cette évolution populaire du genre originaire. Les auteurs de comédies utilisent une narration plus formelle qui emprunte les codes du mélodrame tout en filmant des décors réels. Le film qui inaugure cette production est *Deux sous d'espoir* [Due soldi di speranza] (1952) de Renato Castellani, qui fait partie d'une trilogie composée par *Sous le soleil de Rome* [Sotto il sole di Roma] (1948) et *È primavera* [È primavera…] (1949) exploitant, entre autres, des acteurs non-professionnels filmés dans des environnements réels. Malgré les qualités réalistes de ce film, les critiques italiens de cette période en dénoncent un éloignement de la matrice originelle du Néoréalisme. Cet éloignement devenu nécessaire est possible grâce aux qualités de son scénario tiré d'une histoire écrite par Ettore Margadonna. Ce dernier est connu également pour le scénario du film *Pain, Amour et Fantaisie* [Pane, amore e fantasia] réalisé par Luigi Comencini et sorti en 1953. Lors de la phase néoréaliste, le scénariste Sergio Amidei avait collaboré avec De Sica et Rossellini ; lors de cette période de changements, il se noue également avec les auteurs de ce nouveau genre effectuant un travail de bénédictin.

Il réalise des scénarios précis et détaillés, enrichis par des recherches effectuées au sein de la société réelle. C'est ainsi qu'il effectue une sorte de compte rendu des mutations en acte en Italie. Le film *Les Fiancés de Rome* [Ragazze di piazza di Spagna] (1952) de Luciano Emmer en est un exemple. L'œuvre exploite des procédés propres aux œuvres néoréalistes, tels que la voix off qui accompagne l'arrivée des personnages au début du film. Si dans la phase néoréaliste cette voix demeure incorporelle, dans ce film elle est incarnée par un narrateur en chair et en os : Giorgio Bassani. Le film est composé d'une suite d'histoires racontées par le narrateur et proposées en images. Leur ton léger mais agréable permet au réalisateur de raconter le quotidien des gens simples du peuple, énonçant avec précision les détails qui les concernent : pensons au prix des loyers, à ceux d'un repas ou encore à ceux des produits repérables dans les marchés. Le ton léger est l'un des éléments de *Dimanche d'août*

[116] BERNARDI, *op.cit.*, p. 27.

CC-BY-NC-ND

[Domenica d'agosto] (1949) toujours réalisé par Emmer. À travers ce film, sous couvert de la comédie, le réalisateur et ses scénaristes proposent des traces d'une pratique vacancière en plein en essor : celle du week-end à la mer. Ce genre de loisir est désormais accessible à tous, même si les différences parmi la population persistent. Les moins fortunés et les bourgeois sont séparés physiquement par une grille métallique installée sur la plage romaine où se déroulent les faits. Cette barrière n'est rien d'autre qu'une concrétisation visible du cloisonnement social qui sépare les différentes classes de la société italienne, encore inégalitaire même après la guerre. Les expérimentations effectuées à travers la comédie impliquent Zavattini qui se lance dans la création d'un scénario aux résultats féeriques pour le film *Buongiorno elefante !* (1952) de Gianni Franciolini. Les détails réalistes se combinent avec des éléments tirés du monde des fables[117].

Alberto Sordi, figure omniprésente de la période marquée par le Néoréalisme rose, apparaît dans pas moins de quarante films, s'exprimant à travers ses masques qui incarnent des personnages trompeurs, mythomanes, cyniques et opportunistes. Citons comme exemple les film *Il seduttore* (1954) de Franco Rossi et *L'Art de se débrouiller* [L'arte di arrangiarsi] (1954) de Luigi Zampa[118]. Cet "art de la débrouille" est un élément commun à tous les personnages de ce courant : qu'ils proviennent du bas peuple ou des hautes sphères, ils tentent tous, par le truchement de plusieurs techniques, de s'enrichir et d'acquérir les objets symboles proposés par la société de consommation naissante. Leur quête n'a jamais de résultats probants, leurs fourberies ne semblent mener nulle part et la solution finale de chacune de leurs aventures débouche sur une embauche qui leur impose une vie honnête, encadrée par un environnement de travail normalisateur. Ces films font naître des symboles à suivre à travers lesquels les publics peuvent se reconnaître. Dans un film comme *Le Pigeon* [I soliti ignoti] (1958) de Mario Monicelli, un groupe de voleurs improvisés abandonnent leurs plans criminels et choisissent de travailler au sein d'un chantier dont on ne nous montre que les grilles extérieures. Ces fictions filmiques ont le pouvoir d'évoquer les désirs réels d'une société en pleine évolution, une société nouvelle où les femmes obtiennent des statuts bien différents. Nous sommes bien loin des secrétaires timides des films des années 30 ; les personnages féminins de ce genre cinématographique ouvrent la voie de l'émancipation. Cette filmographie les montre bien souvent au travail, plus que leurs homologues masculins souvent flâneurs. Leur caractère n'est plus esquissé et leur charisme est celui des femmes fortes qui

[117] FARASSINO, Alberto, *Viaggi nel neorealismo : rosa e altri colori* in DE GIUSTI Luciano (dir.), *Storia del cinema italiano – 1949-1953*, Venezia, Marsilio, 2011, p. 210.
[118] DI MARINO, Bruno, *Transizioni : tra neorealismo rosa e commedia all'italiana,* in BERNARDI Sandro (dir.), *Storia del cinema italiano – 1954-1959*, Venezia, Marsilio, 2011, p. 116.

CC-BY-NC-ND

s'opposent à un système patriarcal désormais en décadence : elles deviennent ainsi les symboles frappants d'une Italie en pleine mutation[119].

2.5.1.2) Les films policiers et les premières dénonciation politiques

Et si la comédie a le pouvoir d'épanouir la liberté créatrice d'auteurs tels que Federico Fellini, dont nous parlerons en détail d'ici peu, et d'autres auteurs qui élèvent ce genre pour en faire une des épines dorsales du cinéma italien, elle n'est pas la seule à régénérer, en la modifiant, la source néoréaliste. Les codes du mouvement d'après-guerre sont appliqués également aux films policiers. Les auteurs italiens se détachent du polar d'avant-guerre qui s'inspirait du cinéma américain, fait de personnages aux longs manteaux évoluant dans des environnements à la lumière tranchante, et proposent de nouvelles histoires où l'on retrouve des personnages reconnaissables au sein d'environnements réels. L'un des premier à exploiter ce filon est Luigi Zampa, qui réalise *Les coupables* [Processo alla città] en 1952. L'auteur s'inspire de faits divers et de documents administratifs liés à des crimes véridiques pour proposer une histoire réaliste située au début du XX^{e} siècle[120]. Pietro Germi continue sur la même voie avec le film *Meurtre à l'italienne* [Un maledetto imbroglio] (1959) qui s'inspire du roman de Carlo Emilio Gadda *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* (1957). Ce film puise son histoire dans la littérature italienne mais situe l'action dans des environnements réels qui rendent l'adaptation du roman de Gadda réaliste ; pensons par exemple aux scènes tournées à Piazza Farnese, lieu emblématique de la ville de Rome. Les films qui s'insérent dans ce genre visent à engendrer des polémiques sociales à l'encontre des institutions juridiques italiennes. Le pouvoir législatif en place est visiblement perçu comme écrasant et parfois injuste, contre lequel la population ne semble pas pouvoir se battre.

Germi, capable de traverser les genres, propose un film qu'il est possible d'insérer dans le genre noir, en plein essor lors de cette décennie. En 1951, l'auteur réalise *Traqué dans la ville* [La città si difende] l'ou on retrouve des éléments néoréalistes et des éléments du film noir américain *La Cité sans voiles* [The naked city] (1948) de Jules Dassin, œuvre déjà aux contenus réalistes. Le noir italien est reconnaissable à travers certains éléments communs, dont la présence de personnages sombres et peu fiables, l'exploitation du thème de la

[119] CANOVA, Gianni, Forme, motivi e funzioni della commedia, in *Ibid.*, p. 106.
[120] FARASSINO, Alberto, *op.cit.*, p. 213.

CC-BY-NC-ND

prostitution féminine, qui n'est plus un moyen comme un autre pour survivre mais une activité commerciale effectuée au sein de maisons closes réglementées. Ce dernier élément est exploité par Lattuada dans *La Traite des Blanches* [La tratta delle bianche] (1952) un film qui se partage, comme celui de ses homologues, entre l'enquête sociale et le récit de genre. Ces films pointent leurs caméras au sein d'environnements auparavant invisibles sur les écrans mais qui font partie d'une société italienne hétérogène et possédant des zones d'ombres inexplorées.

L'un des arguments tabou de cette période est celui de la politique. En effet, les pouvoirs en place contrôlent de près la cinématographie italienne, ayant compris le potentiel de son impact sur les citoyens italiens et à l'étranger. C'est lors de ces années que Giulio Andreotti, sous-secrétaire d'État à la Présidence du conseil des ministres du quatrième gouvernement De Gasperi, chargé entre autre du sport et du spectacle, a fait valoir sa loi qui concerne l'industrie cinématographique italienne[121]. Avec ce décret il atténue, entre autres, les formes expressives du Néoréalisme. La censure, ainsi établie, est faite pour être détournée. Les premiers films consacrés au personnage de Don Camillo, par exemple, né sous la plume de Giovannino Guareschi, contournent la censure – la version italienne est, malgré cela, privée de certaines scènes présentes dans la version française – et obtiennent un grand succès en salle. Les affrontements du prêtre et du représentant du parti communiste d'un village de l'Émile Romagne, décrits dans ces long-métrages, symbolisent indirectement les querelles au sein du gouvernement italien entre les partis de gauche et le parti de droite de la Démocratie Chrétienne. Les scènes qui contiennent des contenus ouvertement politiques sont naturellement éliminées, mais celles proposant des dénonciations indirectes parviennent à passer entre les mailles du filet de la censure. La guerre froide est à ses débuts et les deux personnages de cette série en incarnent les conflits dans une micro-échelle paysanne.

L'Italie représentée au cinéma, outre que rose et noire, est exprimée par le "vert" de ses paysages ruraux[122]. La province italienne avait intéressé les cinéastes italiens d'avant-guerre et devient la source d'inspiration d'auteurs néoréalistes tel que Giuseppe De Santis qui, avec Leopoldo Savona, réalise le film *Jours d'amour* [Giorni d'amore] (1954). Ce film

[121] Loi 29 décembre 1949 n. 958. Dispositions pour la cinématographie. Loi entrée en vigueur le 1e janvier 1950. Elle reprend et elle réactualise les décrets mis en place durant la monarchie, et légitime une fois de plus la censure cinématographique, qui interdit la productions de films qui contiendraient des appréciations erronées ou dangereuses concernant le pays.
[122] *Ibid.,* p. 218.

CC-BY-NC-ND

revisite la culture paysanne et la remet au goût du jour, exploitant les codes du néoréalisme et de la comédie dramatique. Camerini emprunte la même voie avec le film *Par –dessus les moulins* [La bella mugnaia] (1955) pour analyser, à travers les codes de la comédie historico-paysanne, le thème du crime d'honneur, présent encore dans le code pénal italien dans les années 1950. Ce groupe de films, même si minoritaire, noue avec les évolutions proposées durant la période d'après-guerre, promues par les rédacteurs de la revue *Cinema*. Ces films font référence à un réalisme renouant avec les romans de Verga et privilégiant la redécouverte du système narratif romanesque. Lattuada, par exemple, tourne *La Louve de Calabre* [La Lupa] (1953). Les personnages de ce film sont présents dans le roman qui a inspiré l'auteur, même si dans ce cas l'histoire est située dans l'Italie du Sud d'après-guerre. Se servant de cette réadaptation, ce film propose une analyse des problèmes moraux des sociétés méridionales, mettant en exergue les diatribes provoquées par la jalousie et les intérêts personnels. Les œuvres de Grazia Deledda inspirent Augusto Genina qui tourne le film *L'edera* (1950), une adaptation du roman éponyme de l'auteure, tourné entièrement dans les campagnes de la province de Nuoro, en Sardaigne. Emilio Ruffo choisit de tourner dans les pâturages calabrais son film *Tempo d'amarsi* (1955), qui raconte les vicissitudes d'un groupe de jeunes gens de la région, vivant des situations de pauvreté extrême. L'auteur ne tombe jamais dans le folklore et ses images, loin d'être maniéristes, nous permettent d'apercevoir les problèmes sociaux d'un Sud à la jeunesse perdue. Les films tournés dans les campagnes italiennes permettent de nous faire découvrir cinématographiquement des régions telles que les Pouilles, la Toscane ou encore l'Ombrie, respectivement représentées dans les films *Alina* (1950) de Giorgio Pastina, *Il nido Falasco* (1950) de Guido Brignone et *Sangue sul sagrato* (1951) de Goffredo Alessandrini[123]. Cette cinématographie, quoique minoritaire, demeure importante parce qu'elle représente le signe tangible d'une industrie du spectacle créative et effervescente.

2.5.1.3) La créativité post-néoréaliste

La créativité des professionnels du cinéma et les avancées techniques permettent à ces cinéastes de tourner des films en couleur qui possèdent des traces d'un réel encore exprimé à travers les techniques néoréalistes. Il est difficile de trouver des films réalistes en couleur à

[123] *Ibid.*, p. 220.

CC-BY-NC-ND

cette époque et les seuls films que nous pouvons citer sont *Noi cannibali* (1953) de Antonio Leonviola, *Musoduro* (1953) de Giuseppe Bennati ou le déjà cité *Jours d'amour* (1954) : ce dernier est le seul qui arrive à exprimer majoritairement la leçon néoréaliste tout en intégrant les codes de l'opéra bouffe. La couleur n'est que un expédient pour augmenter le naturalisme des histoires racontées : les traces qui découlent du réel sont exprimées par les phénomènes dénoncés et par les reconstructions filmiques proposées, obtenues à travers un travail de recherche et de post-production apte à valoriser les images "réelles" puisées au sein des environnements choisis.

Certes, toutes ces catégories sont artificielles et instaurées par un travail de recherche effectué à posteriori, mais elle nous aident à hiérarchiser une production qui a été hétérogène et créative. Quoi qu'il soit impossible de cloisonner tous ces films au sein de macro-groupes fixes, et ayant constaté que certains d'entre eux possèdent des qualités qui les placent au sein de plusieurs groupes à la fois, il est intéressant de continuer notre analyse à travers deux ensembles importants de la production italienne des années 1950 : les films historiques et ceux qui mettent en exergue de nouvelles réalités appartenant parfois à l'univers sensible.

Certains auteurs de cette période, "dépoussièrent" des histoires du patrimoine historique italien pour les mettre au goût du jour à travers les codes néoréalistes. Ces cinéastes s'inspirent également de films tels que *La Marseillaise* (1937) de Jean Renoir ou *1860* (1934) de Alessandro Blasetti, et brassent leurs sources réelles avec les codes du mélodrame qui sert uniquement à capter l'attention des spectateurs, pouvant ainsi absorber plus facilement le sens des problématiques dénoncées.

Donne e soldati (1954) de Luigi Malerba et Antonio Marchi est l'un des résultats de ces efforts créatifs : ce film à bas coût exploite une histoire située au Moyen Âge pour défendre des idéaux antimilitaristes, qui font écho aux événements d'avant-guerre encore tabous. Dans la même lignée le film *La Chronique des pauvres amants* [Cronache di poveri amanti] (1954) de Carlo Lizzani prône les mêmes idéaux, en situant l'histoire de ses personnages dans les années 1920[124]. L'œuvre qui marque ce genre, et qui nous conduit du Néoréalisme vers d'autres formes de réalisme, est *Senso* (1954) de Luchino Visconti. Ce film possède les marques poétiques de son auteur, qui se lance dans l'expérimentation, mettant en avant la qualité d'un travail rendu possible pas des financements consistants. Visconti n'hésite

[124] COSULICH, Callisto, *Neorealisti al guardo*, in BERNARDI Sandro (dir.), *Storia del cinema italiano – 1954-1959*, Venezia, Marsilio, 2011, p. 200.

CC-BY-NC-ND

pas à dénoncer, sous le voile du roman historique, les frustrations générées par une révolution d'après-guerre manquée. Malgré les contestations qu'il provoque et la mutilation imposée par la censure – une des scènes coupées les plus connues est celle où le personnage principal attire le regard d'un autre homme qui le convoite – ce film nous prépare d'ores déjà aux réalisations de grande envergure de l'auteur. Seul un critique visionnaire tel que Guido Aristarco défend cette œuvre dès sa sortie, en comprenant son potentiel et ses qualités indéniables[125]. Visconti, tout comme d'autres auteurs néoréalistes, décide de consacrer ses recherches à la bourgeoisie italienne, petite ou grande qu'elle soit, abandonnant ses portrait dédiés aux plus humbles. Nous connaissons désormais les raisons politiques de ce choix, et nous savons que les masques imposés par ces nouvelles formes de cinéma cachent des réalités socio-économiques certainement meilleures mais toujours précaires : les personnages de ces films ont désormais acquis un certains nombre de richesses qui les écartent du monde prolétaire. Cette position durement acquise demeure, en revanche, instable. C'est ainsi que les histoires racontées par les réalisateurs de cette époque racontent le quotidien de ces individus qui tentent, tant bien que mal, d'éviter de perdre le peu qu'ils ont obtenu par le travail.

Il serait vain de citer toutes les productions s'intéressant à ces sujets, et répétitif d'expliquer l'importance du rôle tenu par les scénaristes au sein des équipes créatrices de ces films, des œuvres dont les contenus possèdent des détails probants du quotidien de ces classes sociales. En revanche, il est intéressant de focaliser notre regard sur les œuvres qui tentent déjà d'exprimer des réalités plus abstraites et qui ne peuvent pas être représentées à travers des reconstructions simplistes.

Il s'agit de films psychologiques, traitant des thématiques qui déplaisent à la censure mais qui montrent la volonté de certains cinéastes d'explorer des mondes encore invisibles. Le film *Femmes entre elles* [Le Amiche] (1955) de Michelangelo Antonioni met en exergue le thème du suicide, utilisant comme source l'ouvrage *Tra donne sole* (1949) de Cesare Pavese. Ce film reprend une problématique déjà traitée par Antonioni dans le film à épisodes *L'amour à la ville* [L'amore in città] sorti en 1953. *Les Égarés* [Gli sbandati] (1955), de Francesco Maselli parle d'une jeunesse dorée italienne emprisonnée par les codes comportementaux et par les mœurs de son milieu bourgeois, incapable de sortir d'un monde qui lui offre protection et qui se positionne toujours avec les plus forts.

[125] MICCICHÉ, Lino, *Rimpianti, auspici, utopie : i dibattiti*, in *Ibid.*, p. 42.

CC-BY-NC-ND

La cinématographie post-néoréaliste possède des éléments communs : nous avons parlé du besoin de tourner dans des environnements réels, d'éclairer certains caractéristiques absconses de la société et de créer des personnages qui soient perçus comme réels et donc reconnaissables. L'un de ces éléments qui enrichissent ces caractères est le choix de la langue parlée. Le multilinguisme cinématographique qui s'était généré dès l'après-guerre continue à être une des caractéristiques des années 1950, mais désormais il est exploité de façon différente. Lors de la période néoréaliste, les langues sont le résultat d'un prélèvement à la source, un témoignage documentaire des idiomes italiens ; la cinématographie postérieure, en revanche, tend vers une simplification linguistique qui rend les dialogues plus compréhensibles. Le nombre de dialectes représentés diminue, les langues utilisées sont bien souvent des formes d'italien régional possédant des sonorités bien précises et reconnaissables. Certains langages commencent également à acquérir des traits sociologiques spécifiques générant une série de stéréotypes linguistiques[126]. Somme toute, ces formes d'italien populaire, parfois artificielles, reflètent les réalités linguistiques d'un pays au langage encore hétérogène. La population réelle accorde encore peu de place à l'italien littéraire, maîtrisé uniquement par certaines couches de la société et encore peu diffusé parmi les populations peu scolarisées. Soulignons, dans ces films, la présence d'emprunts linguistiques davantage fréquents, surtout dans les comédies où des acteurs tels que Sordi, De Sica ou encore Totò, tentent de s'exprimer – hélas sans grand succès – dans la langue de Molière. Pensons, par exemple, au dialogue entre Totò, Peppino De Filippo et un agent des forces de l'ordre de Milan dans *Totò, Peppino et la… malafemmina* (1956) de Camillo Mastrocinque; l'un des personnages s'exprime dans un français très approximatif, auquel il mélange quelques mots en anglais et en en allemand, rendant le dialogue avec l'agent impossible et extrêmement comique.

2.5.1.4) Derniers œuvres néoréalistes : la mutation cinématographique des fondateurs

Toutes ces formes cinématographiques témoignent d'un bouillonnement culturel qui laisse, malgré les limites imposées par la censure, libre cours aux imaginations des auteurs de cinéma de cette période. La machine cinématographique est de nouveau en marche, et après les derniers éclats d'un Néoréalisme qui se manifeste à travers deux œuvres telles que *Le Toit*

[126]BRUNETTA, (2008), *op.cit.*, p. 57.

CC-BY-NC-ND

[Il tetto] (1956) de Vittorio De Sica et *Tu es mon fils* [La finestra sul luna park] (1957) de Luigi Comencini, le cinéma italien évolue vers de nouvelles formes de réalisme.

Mais qui sont les auteurs qui marquent cette période ? Qu'advient-il des auteurs affirmés ?

Une fois que la fin du Néoréalisme a été officiellement décrétée, le mot d'ordre des cinéastes italiens est celui de "l'esprit d'adaptation". Les pères fondateurs du mouvement d'après-guerre décident, contraints par les pressions politiques et économiques, de se consacrer à des productions bien différentes.

Lors des années 1950, Vittorio De Sica se consacre presque-entièrement à des productions plus populaires, sans négliger leur qualité formelle. Suite à la déception due à l'accueil défavorable de *Umberto D.*, il réalise *Station Terminus* [Stazione Termini] (1953) mal reçu par les critiques. Ce film, aux personnages liminaires esquissés et aux profils peu reconnaissables par les publics, marque un détachement de l'auteur vis-à-vis du cinéma qu'il avait réalisé jusque-là. De Sica tourne en 1954 *L'or de Naples* [L'oro di Napoli], un film à épisodes qui cette fois-ci est structuré par un scénario empli de traces tirées du réel. Le code prédominant est celui de la comédie : l'auteur exploite des acteurs très connus pour donner un visage à ses personnages principaux, mais il ne renonce pas à la présence d'acteurs non-professionnels pour les rôles mineurs. C'est ainsi qu'il montre son attachement à la ville de Naples, à laquelle il rend hommage à travers une comédie douce-amère enrichie par les vicissitudes réalistes de ses personnages[127]. L'auteur montre qu'il peut encore utiliser sa caméra pour sonder, à travers la description de petits drames, les drames majeurs qui frappent la société italienne tout entière.

Cette décennie de changements concerne également Roberto Rossellini, qui avant d'autres se lance dans la production de films qui l'éloignent, selon la critique italienne, de la production d'après-guerre. L'auteur se plonge, entre autres, dans l'analyse de drames humains à travers des personnages qui expriment, avec leurs histoires personnelles, des sentiments de détresse universels. Avec le film *Stromboli* (1950) il inaugure sa "trilogie de la solitude", composée également par *Europe 51* [Europa '51] (1952) et *Voyage en Italie* [Viaggio in Italia] (1954). Par ces films, il change ses méthodes de réalisation. Ce nouveau langage est

[127] FARASSINO, Alberto, *op.cit.*, p. 206.

CC-BY-NC-ND

perçu comme une trahison des modèles néoréalistes originaux, même si en réalité il annonce plutôt une évolution cinématographique imminente. Rossellini se pousse au-delà du réalisme classique et de ses contenus, et propose une palette de réalités surgies d'analyses plus profondes du monde. Il place ses personnages dans des environnements extrêmes, contraignants – l'île, la prison, les zones archéologiques inhabitées - qui les obligent à faire face aux sentiments qui les tiraillent. Le regard de sa caméra n'est plus celui d'un être tout puissant, mais il est plutôt contingent au monde, un monde analysé à travers les yeux d'un seul individu, dont l'auteur partage les limites et les incertitudes[128]. Ces films exploitent les codes du mélodrame, repoussant ses limites et arrivant à exprimer les réalités existentielles et spirituelles de leurs personnages. À travers le *Voyage en Italie* il pousse ses expérimentations aux extrêmes ; cette œuvre n'exprime pas le réel à travers une accumulation d'éléments aptes à construire des univers vraisemblables, mais elle se dépouille de tout ce qui n'est pas essentiel pour parvenir à une "totalité universelle", exprimée très simplement à travers des détails qui parfois fuient le regard au quotidien : une croix, les rênes d'un cheval, un vase. Les faits contenus par ce film ne sont pas explicités de façon narrative, mais dévoilés au fur à mesure. L'auteur s'exprime avec élégance, sans chercher des effets de beauté à tout prix, mais en tentant d'atteindre la vérité de façon précise et directe pour la rendre tranchante. L'œuvre qui complète cette trilogie ouvre les portes à des formes cinématographiques nouvelles : elle inaugure le cinéma moderne[129]. Rossellini exprime son goût pour le réel à travers des plans séquences qui scrutent les personnages de ses films, une formule qui sera reprise par les futurs auteurs de la *Nouvelle Vague* avec qui il entretient des rapports intimes et qui reconnaissent en lui un maître incontestable de l'art cinématographique. Les critiques italiens, mitigés par ses productions des années 1950, sont conquis de nouveau grâce à l'œuvre *Le Général Della Rovere* [Il generale Della Rovere] (1959) qui n'est pas un retour simple au racines néoréalistes, mais une évolution supplémentaire de ses codes. Ce film inspirera une nouvelle forme de cinématographie : celle qui puise directement dans la Résistance italienne.

De son côté, Luchino Visconti est contraint d'arrêter ses projets d'une trilogie dédiée aux populations du Sud de l'Italie, cela à cause des interdictions imposées par la censure et du refus de se voir accorder les financements nécessaires pour concrétiser son projet. Voulant s'exprimer malgré ces difficultés, il détourne les interdictions et se lance dans une nouvelle

[128] BERNARDI, Sandro, *Prefigurazione della modernità : Rossellini e Antonioni*, in DE GIUSTI Luciano (dir.), *Storia del cinema italiano – 1949-1953*, Venezia, Marsilio, 2011, p. 383.
[129] RONDOLINO, Gianni, *Rossellini dal viaggio in Italia al viaggio in India,* in BERNARDI Sandro (dir.), *Storia del cinema italiano – 1954-1959*, Venezia, Marsilio, 2011, p. 222.

CC-BY-NC-ND

suite d'expérimentations. En 1951, il réalise *Bellissima*, une œuvre qui oppose le monde artificiel de *Cinecittà* aux environnements réels des quartiers populaires de Rome. Ces univers que tout oppose sont le résultat d'une même société. Le monde du cinéma est perçu comme une machine à rêves, capable de faire miroiter des univers irréels et destructeurs à travers ses productions divertissantes. Mais le cinéma n'est pas le seul à être accusé, vu que toutes les réalités qui gravitent autour de lui, et qui forment le nouvel univers médiatique, sont vues comme délétères. À ces machines sans âmes s'opposent des individus issus des classes populaires, des personnages naïfs et sincères, victimes de ces miroirs aux alouettes[130]. Malgré l'importance des thématiques traitées, Visconti n'arrive pas à convaincre les critiques italiens, enfermés dans un ostracisme qui les aveugle. C'est ainsi qu'en 1952 l'auteur décide de réaliser *Senso*, un projet inspiré du récit éponyme de Camillo Boito inséré dans une anthologie de nouvelles dirigée par Giorgio Bassani et intitulée *Il maestro di Setticlavio*. Visconti décide d'exploiter cette nouvelle naturaliste et la transforme en une relecture personnelle de l'histoire italienne, digne des grands romans romantiques[131]. C'est ainsi que le réalisateur repousse les limites du réalisme à travers les codes du mélodrame, dont il élève les qualités artistiques. Sous le voile d'une histoire qui semblait être tirée du cinéma classique, il dissimule un travail de renouveau des genres, sans jamais oublier les engagements sociaux qui l'avaient poussé à faire du cinéma, et en proposant sa vision sociopolitique d'une période importante de l'histoire de son pays. L'auteur analyse et critique de l'intérieur le monde de la grande bourgeoisie dont il fait partie mais auquel il n'adhère pas entièrement. Il critique également un guerre faite par des aristocrates et des hauts fonctionnaires, des classes sociales qui veulent sauvegarder leurs privilèges par le truchement d'une guerre que le peuple ne veut pas faire et dont il n'a pas besoin, un peuple qui attend du *Risorgimento* des changements qu'il n'obtiendra pas finalement[132]. Ce film n'abandonne pas le peuple qui avait tant intéressé Visconti, bien au contraire : il le défend, en montrant l'inutilité des conflits armés, capables de transformer les classes sociales les moins aisées en chair à canon. Cette nouvelle forme de dénonciation, exprimée par un produit artistique très soigné, s'exprime également à travers une reconstruction historique précise des environnements et des objets propres à la période traitée. *Senso* ouvre une fenêtre vers un passé qui n'est plus et dont les problématiques sont encore actuelles. Le succès commercial du film permet à l'auteur de se plonger dans la réalisation de *Nuit blanches* [Le notti bianche] (1957), une adaptation du roman homonyme

[130] SCHIFANO, Laurence, *Luchino Visconti. Les Feux de la passion*, Paris, Perrin, 1987.
[131] MICCICHÉ, Lino, *op.cit.*, p. 37.
[132] GILI, *op.cit.*, p. 149.

CC-BY-NC-ND

de Fëdor Dostoevskij. Ce film est résultat de nouvelles expérimentations : Visconti reprend les codes propres au théâtre et les fond avec ceux du cinéma, tournant ses scènes sur un grand plateau de tournage où a été fidèlement reconstitué un village italien comme d'autres de cette époque. Il effectue ce brassage sans oublier d'exploiter les éléments réalistes qui lui sont chers, qu'il unit à des éléments oniriques : le résultat est la création d'une nouvelle forme de "réalisme onirique". L'obsession pour le détail continue à être l'une des priorités de l'auteur qui pour la première fois décide de tourner sur des plateaux de tournage, où il exige que les scénographies soient hyperréalistes. À travers ce film, l'auteur milanais prouve une fois de plus ses qualités ; cette décennie d'expérimentation lui aura été utile, voire essentielle, pour faire évoluer un style cohérent mais ouvert davantage à des genres hétérogènes.

2.5.1.5) L'arrivée de nouveaux auteurs

Les trois auteurs dont nous venons de parcourir les profils, ne sont pas les seuls à enrichir la filmographie du cinéma italien, mais ils sont épaulés par de nouveaux cinéastes qui contribuent à l'évolution d'un cinéma aux qualités réalistes.

Si des auteurs comme Germi continuent à expérimenter à travers des films qui ne dédaignent pas l'influence américaine – pensons à *Traqué dans la ville* [La città si difende] de 1951 – des "jeunes" auteurs tels que Antonioni et Fellini, débutent leur carrière cinématographique lors de cette même décennie.

Après avoir complété sa formation au *Centro sperimentale*, Antonioni entame une carrière de documentariste qui l'occupera durant plusieurs années. Ayant déjà la quarantaine, il réalise son premier film *Chronique d'un amour* [Cronaca di un amore] (1950). Dès cette première réalisation, Antonioni fait preuve de qualités marquées qui expriment une poétique personnelle identifiable dans les films suivants. Pour ce film, comme pour les autres, il n'hésite pas à puiser au sein d'autres formes d'art telles que la peinture – citons le surréalisme et le cubisme – et la poésie – celle de Cesare Pavese par exemple. Son premier film, dont certaines images nous rappellent des œuvres de l'artiste Giorgio De Chirico, explore des réalités plus intimes exprimées à travers une narration qui n'est pas linéaire. La concrétisation de ces sentiments désigne une société en pleine mutation, qui quitte un ordre préétabli et qui génère des réalités multiples et hétérogènes qui évoluent dans le chaos. Le fil rouge de l'œuvre, en revanche, demeure stable et le film nous montre qu'il est possible de s'adapter à

CC-BY-NC-ND

ces nouvelles révolutions[133]. À travers cette première réalisation, le cinéaste nous montre qu'il a parfaitement intégré les règles spatio-temporelles propres au Néoréalisme qui privilégiait la dureté du réel ; il utilise, en outre, de longs plans-séquences pour capturer l'âme des individus qu'il filme. Après avoir tourné *La Dame sans camélia* [La signora senza camelie] (1953) qui dénonce le monde du spectacle à travers une histoire méta-cinématographique, il tourne *Les Vaincus* [I vinti] (1953), qui reprend les mêmes codes expressifs que les films précédents. Antonioni utilise une structure à épisodes qui s'impose lors des années 1950, s'efforçant de filmer des réalités individuelles de plus en plus instables : les causes de ces changements sont dues à une société occidentale en rapide mutation[134]. Les nouveaux modèles à suivre semblent inatteignables et les jeunes générations mises en exergue sont prêtes à tout pour assouvir des désirs artificiels générés par la société de consommation. Nous avons d'ores et déjà cité le thème structurant du film *Femmes entres elles*, qui représente une fois de plus la preuve d'un engagement social qu'Antonioni exprime par ses formes personnelles de communication. Nous pouvons ajouter que ce film psychologique représente une observation critique, et dénuée d'effets dramaturgiques faciles, du monde bourgeois et du vide existentiel qui le caractérise. L'auteur réussit dans la tâche difficile de raconter des réalités qu'auparavant seul le roman était parvenu à décrire soigneusement. Cet exploit est dû, entre autres, aux connaissances littéraires de l'auteur, italiennes et étrangères. Citons uniquement William Faulkner ou John Dos Passos, des sources d'inspiration qui lui permettent d'exprimer ce que Bazin nomme le « réalisme phénoménologique »[135].

C'est encore à travers l'exploitation du mélodrame, poussé à ses extrêmes, que l'auteur réalise *Le Cri* [Il grido] (1957), œuvre qui nous laisse présager les éléments qui constitueront ses films les plus matures. Ses personnages sont plongés dans leur environnement naturel constitué par des lieux humbles, qui loin d'être un simple décor, devient un élément dynamique, un personnage à part entière du film, possédant des éléments métalinguistiques. Tout l'intrigue se déroule dans une sorte de présent éternel : le personnage principal est influencé par un élément extérieur au film qui l'affecte personnellement, lui imposant des questionnements existentiels sur son quotidien. L'auteur dépouille son œuvre des éléments superflus et se concentre sur les sentiments des individus qu'il semble "radiographier". Antonioni repousse les limites cinématographiques de son temps et se dirige vers un cinéma moderne, capable de représenter des personnages qui incarnent le regard

[133] BRUNETTA, (2008), *op.cit.*, p. 113.
[134] DE GIUSTI, *op.cit.*, p. 30.
[135] DE VINCENTI, Giorgio, *Michelangelo Antonioni : « Le amiche » e « Il grido »*, in BERNARDI Sandro (dir.), *Storia del cinema italiano – 1954-1959*, Venezia, Marsilio, 2011, p. 259.

CC-BY-NC-ND

errant de l'auteur dans l'acte d'analyser le réel, ses logiques, le sens des choses. Le chercheur Lorenzo Cuccu analyse le regard d'Antonioni, un regard qu'il considère comme une vision éloignée. Il s'agit d'une vision filmique où les structures spatio-temporelles mises en place par l'auteur remplissent une fonction auto-représentative : ainsi l'auteur devient lui-même un des personnages de son film. Le cinéaste perçoit, analyse et déchiffre les éléments du réel, leur donnant une fonction artistique à travers ses connaissances esthétiques ; dans *Le cri* c'est le personnage principal de Aldo qui incarne le sentiment d'individualisme perçu par Antonioni, qui en analyse à travers lui les effets. Par conséquent, pendant que ses personnages recherchent un sens à leurs existences, l'auteur recherche le sens de son art[136].

Fellini, tout comme Antonioni, cherche à bâtir une poétique artistique personnelle puisant en partie dans le réel qu'il brasse avec ses sources d'inspiration. Sa première expérience en tant que réalisateur est effectuée au côté d'Alberto Lattuada. Les deux décident, de façon pionnière, d'être les producteurs, scénaristes et réalisateurs du film *Les Feux du music-hall* [Luci del varietà] (1950), qui s'intéresse à un secteur artistique en déclin après l'arrivée du cinéma. Lattuada s'était déjà inspiré de ce monde en fusionnant les codes néoréalistes, ceux provenant du cinéma américain et ceux issus du réalisme français. La présence de Fellini se fait ressentir dans la représentation des spectacles filmés : on y retrouve le mythe qui prend forme grâce à la fantaisie, la poésie et la religion[137]. Les sources de Fellini sont plus hétérogènes que celles de Rossellini et de Visconti : l'auteur marie la culture classique aux sources culturelles populaires provenant du music-hall, du récit oral, sans oublier ses expériences personnelles, vécues entre Rimini et Rome. Ces sources hétérogènes sont utilisées pour tisser des réalités capables de générer des images uniques. Fellini est un expérimentateur, et après des expériences dans l'écriture scénique et dans le dessin, il tourne en tant que réalisateur *Le Cheik blanc* [Lo sceicco bianco] (1952). Ce film se libère peu à peu des structures néoréalistes précédentes en les modifiant, et se concentre sur le thème des retombées du divisme sur les publics. L'auteur continue à se référer au monde du spectacle, il s'intéresse à la puissance des mythes et analyse soigneusement le monde du cinéma, une machine à rêves dirigée par des personnes physiques et réelles. Ce film fait partie de la première phase de la production fellinienne, à laquelle l'on peut ajouter *Les Vitelloni* [I vitelloni] (1953), des films qui surfent sur la vague néoréaliste imposant des histoires

[136] *Ibid.*, p. 261.
[137] DE VINCENTI, Giorgio, *I film sul cinema*, in DE GIUSTI Luciano (dir.), *Storia del cinema italiano – 1949-1953*, Venezia, Marsilio, 2011, p. 306.

CC-BY-NC-ND

chorales. Les changements les plus flagrants du cinéma de Fellini se font ressentir avec la sortie de *La Strada* (1954), tourné encore dans des décors extérieurs. Les personnages du film sont des saltimbanques fauchés qui luttent pour leur survie, victimes d'une pauvreté qui accable encore toute la péninsule italienne. Les images néoréalistes de ce film, proches du réalisme poétique français, rappellent *Les enfants du paradis* (1945) de Marcel Carné. Fellini y ajoute des ingrédients féériques issus du cinéma américain et qui font de ce film une fable moderne. La jeune femme qu'il dirige nous évoque les histoires de *La Petite Fille aux allumettes* et de *Cendrillon*, et l'ogre du film, incarnée par un individu gaillard et brutal, les hommes fort décrits par Franck Capra dans le film *The strong man* (1928)[138]. Malgré ses racines imaginaires, le film de Fellini exploite la forte humanité de ces deux personnages, victimes de leurs sentiments, et la compare avec l'inhumanité ambiante qui règne autour d'eux. Ces deux *mostrum* ressemblent à des enfants ayant trop grandi, malmenés par une société qui les rejette ; seul le personnage féminin semble faire preuve d'un certain degré de maturité. Elle se montre plus forte que son homologue masculin, soulignant subtilement que les rapports de force dans la société sont en train de se modifier. Fellini se montre très prolifique et continue à effectuer des recherches et des expérimentations pour le film *Il bidone* (1955), qui lui permet de reprendre les codes utilisés lors des films précédents tout en augmentant la charge surréaliste de ses images. *Les Nuits de Cabiria* [Le notti di Cabiria] (1957) contient les dernières traces et hommages aux cinéma d'après-guerre, se concentrant sur les (més)aventures d'une jeune prostituée. Les drames vécus par Cabiria symbolisent ceux des plus démunis, des êtres que le poids du monde écrase, mais qui malgré tout décident de poursuivre leur vie en gardant le sourire. Ce film présente d'ores et déjà des traces du cinéma fellinien de la maturité, où l'on retrouve des amours manqués, des hypnotiseurs et des stars du cinéma. Les réalités construites par l'auteur se nourrissent du réel le plus concret et des rêves les plus fous, sans jamais oublier le rôle de l'humain qui évolue au sein de sociétés davantage médiatisées et fictives.

Le parcours très personnel de ces auteurs n'est pas le seul à enrichir le cinéma italien de cette période : en effet, lors des années 1950, se démarquent d'autres réalisateurs tels que Luigi Comencini. Cet auteur, qui s'était engagé dans une production néoréaliste sans dédaigner d'autres formes cinématographiques, décide d'exploiter les codes de la comédie en glissant au sein de ses films, perçus comme légers, des dénonciations sociales. Sa première

[138] ZAGARRIO, Vito, *Sulla strada di Fellini*, in BERNARDI Sandro (dir.), *Storia del cinema italiano – 1954-1959*, Venezia, Marsilio, 2011, p 240

CC-BY-NC-ND

comédie s'intitule *Pain, amour et fantaisie* [Pane, amore e fantasia] (1953) qui aura deux suites, dont une réalisée par Dino Risi.

Dans ce film, Risi exploite les histoires de personnages populaires, des figures qu'il exploite pour réaliser une suite de comédies tout au long des années 1950. Quoique critiquées pour leur éloignement du réalisme, ces œuvres nous restituent les rêves de la population italienne de cette période et préparent l'auteur à un cinéma bien plus mature. Monicelli, en revanche, décide de collaborer avec Steno et se consacre à la réalisation de films mettant à l'honneur les personnages créés par Antonio De Curtis. L'auteur obtient une reconnaissance internationale grâce au film *Le Pigeon*, capable entre autres de mettre en exergue son style personnel et la véridicité des détails tirés du réel. Ce succès lui permet de réaliser *La grande guerre* [La Grande Guerra] (1959), film qui donne ses lettres de noblesse à la comédie. Cette œuvre mélange savamment les codes de la comédie et ceux du drame, elle nous montre, sans avoir recours aux mythes, la réalité de la guerre et met en exergue les petites histoires qui se cachent derrière l'Histoire officielle, qui retrace uniquement les événements humains les plus importants[139]. À travers ces histoires, Monicelli arrive à nous proposer une suite de portraits de la société italienne, composée par des femmes et des hommes aux grandes qualités et aux énormes défauts, déjà repérables dans la société d'avant-guerre. Le cinéma italien, qui était à la recherche de nouvelles formes de représentation plus adaptées à la complexité grandissante du réel, trouve dans la comédie des qualités insoupçonnées : ce genre se prépare ainsi à devenir l'un des miroirs de la société italienne.

Francesco Rosi, en revanche, incarne une autre partie de la production italienne qui expérimente d'autres solutions cinématographiques, s'écartant des codes de la comédie. Dès son premier long-métrage intitulé *Le Défi* [La Sfida] (1958) il s'intéresse à la criminalité qui frappe le Sud de l'Italie, une réalité sociale favorisée par la pauvreté qui persiste après le deuxième conflit mondial. Les thématiques de ce premier film, sont reprises en partie dans *Profession Magliari* [I Magliari] (1959) : avec grande clairvoyance, il montre que la criminalité italienne, aux racines paysannes et ancrée territorialement, a désormais dépassé les limites régionales, outrepassant même les frontières italiennes pour imposer ses règles aux sein des sociétés occidentales de l'Europe du Nord. C'est ainsi que Rosi réutilise l'héritage néoréaliste et le brasse avec les codes du cinéma noir américain. Dès le début de sa carrière, son goût pour la documentation est profondément remarquable et se manifeste à travers des films où les informations réelles sont communiquées de façon précise ; l'auteur n'hésite pas à

[139] GILI, *op.cit.*, 161.

CC-BY-NC-ND

nous transmettre son indignation, mettant en exergue son engagement civil et ses sources idéologiques.

Cette formule, ainsi que les autres, permettent au cinéma italien d'exploiter l'héritage néoréaliste ainsi retravaillé avec d'autres canons esthétiques.

2.5.2) Les années 1960

Si les années 1950 sont une période de profonde expérimentation et signent la propagation des réalismes à travers les genres, la décennie suivante marque un retour frappant sur la scène internationale du cinéma italien. En réalité, sa présence était déjà bien établie, mais son industrie, qui était encore peu structurée, tend à se transformer en une machine productive imposante. L'évolution de cette industrie n'est pas indépendante de la situation politique italienne, où la Démocratie Chrétienne commence à accuser les premiers coups d'une désagrégation à venir. Ses représentants se retrouvent dans l'obligation de cohabiter politiquement avec les partis socialistes du pays. Le gouvernement commence à s'intéresser à la production cinématographique différemment : le pouvoir de la censure est limité, et le gouvernement commence à financer également des projets filmiques auparavant considérés inacceptables. L'État laisse plus de liberté aux cadres de cette industrie, qui peuvent désormais réaliser des produits aux thématiques diverses, sans que la censure s'y oppose farouchement comme dans le passé. Cette liberté relative – malgré tout la censure est toujours présente – permet aux producteurs de se lancer dans des projets importants capables de faire face aux produits américains qui continuent à emplir les salles italiennes et plus généralement européennes[140]. Ce qui en résulte, est une production italienne des plus diversifiées, une richesse qui n'avait pas été si variée depuis les années du cinéma muet. Cette fortune est due à plusieurs facteurs : l'industrie cinématographie a su s'équiper avec des outils de pointe exploités par des techniciens très compétents. Ce cinéma propose de nouveaux langages aux multiples nuances et une palette de nouvelles thématiques très riche. Les cinéastes sont capables d'attirer leurs spectateurs à travers des produits qui s'imposent en tant que relais sociaux, transformant la salle cinématographique en un lieu de réflexion et de réfraction culturelle. Tous ses atouts sont approuvés et respectés par des publics nationaux et internationaux, et imposent sur une échelle mondiale des modèles devenus universels. Ce

[140] BRUNETTA, (2008), *op.cit.*, p. 158.

CC-BY-NC-ND

cinéma ne se détache pas de son passé mais il s'insère dans un parcours qui privilégie la continuité, proposant tout de même différentes formules d'interaction avec la société. Ses personnages sont le résultat d'anciennes et de nouvelles typologies sociales : ces dernières sont le résultat d'une construction réaliste et sont mises en comparaison avec des typologies sociales réelles. Une bonne partie des productions s'engage à mettre en avant des idéaux sociaux marquants tels que le rapport entre l'État et les citoyens et le regard sur tous ceux qui sont considérés "Autres". Mais elle ne dédaigne pas de se pencher également sur les étapes importantes de l'histoire du pays, sans oublier de critiquer subtilement les pouvoirs en place et d'analyser la capacité des Italiens à métaboliser les nouveaux symboles promus par la société de consommation naissante[141].

Les maintes expérimentations des années 1950, et la créativité débridée des années 1960, donnent aux représentants du cinéma italien la possibilité d'exprimer certaines réalités à travers des codes et des techniques bien différentes. Le cinéma de cette période se scinde en deux écoles expressives dominantes : l'une privilégie des marques énonciatrices fortes, et est désignée par Pier Paolo Pasolini par la formule de "cinéma de prose" ; l'autre, ne possède presque aucune de ces marques et nous pousse vers un cinéma de la modernité que le même Pasolini dénomme "cinéma poésie". Les films "prosaïques" expriment leur naturalisme à travers leurs acteurs, qui intègrent les codes de la société à représenter pour créer leurs personnages ; en revanche, dans les films "poétiques", ces codes sont pris en charge par le cinéaste qui les exprime à travers des œuvres où l'on ressent son empreinte. Il faut spécifier que quoi qu'il en soit, le cinéma de cette période ne s'attache plus à une représentation du réel qui semblerait directe, mais renoue avec la narration et les codes du cinéma classique qu'il réélabore et met au service d'histoires qui énoncent des réalités perçues par les spectateurs comme vraisemblables.

Au sein du cinéma italien, ce qui semble le plus évident est l'éclatement et la création des genres. La multiplicité et la richesse de ces productions nous oblige à nous focaliser uniquement sur ces films qui intéressent de près notre quête du réel, mais nous ne devons pas oublier que toutes les productions de cette période contribuent, d'une manière ou d'une autre, au succès et à la stabilité économique d'une industrie cinématographique très performante. C'est la fin d'une époque qui est soudainement remplacée par les années du "Boom économique italien", une version transalpine des "Trente glorieuses". Cette évolution

[141] DE VINCENTI, Giorgio, *Il cinema italiano degli anni del boom*, in DE VINCENTI Giorgio (dir.), *Storia del cinema italiano – 1960-1964*, Venezia, Marsilio, 2011, p. 3.

CC-BY-NC-ND

économique, non prévue par la classe politique, enrichit une partie de la population mais n'est pas suivie par un développement des infrastructures publiques, ce qui provoque une augmentation des inégalités au sein de la population. D'un point de vue cinématographique, la comédie renforce sa présence et déclare son hégémonie sur les autres genres qui se diversifient. Les genres populaires tels que les ciné-opéras et les films musicaux disparaissent pour laisser place à un autre genre de production populaire qui s'insère dans les macro-ensembles de films aux contenus érotiques ou violents. Il est possible même de repérer un courant de films de fantaisie ; dans le cadre des films violents, les péplums historico-mythologiques laissent peu à peu place au riche ensemble de films western.

2.5.2.1) La Comédie à l'italienne

Nous avons parlé déjà des films englobés sous l'étiquette du Néoréalisme rose, sans spécifier que ce genre évolue au fil du temps. Lors de la décennie 1960, la comédie quitte définitivement les zones rurales pour se focaliser sur les tissus urbains italiens. Mauro Bolognini, par exemple, choisit d'analyser les évolutions urbanistiques engendrées en partie par la loi promue par Lina Merlin : la sénatrice italienne reprend les propos de l'activiste française Marthe Richard et propose la fermeture des maisons closes italiennes. Les retombées de cette loi sont reprises ironiquement par l'auteur à travers les codes de la comédie et intégrés au film *Arrangiatevi !* (1959) qui dénonce le moralisme hypocrite de la société de cette période. Bolognini décide de continuer à filmer au sein d'environnements urbains, tout comme une bonne partie de ses collègues. Avec *Cette folle jeunesse* [Racconti romani] (1960) il se concentre sur les quartiers romains de Trastevere, qui pour l'instant symbolisent les traditions des populations qui y vivent. Peu à peu, les personnages interprétés par des acteurs non professionnels, repérés dans la rue, laissent place à des acteurs professionnels qui, à travers la comédie, peuvent créer une série de masques crédibles et vraisemblables. Les dernières comédies roses laissent présumer la fin d'un monde qui avait survécu encore quelques années après la fin de la guerre. Le film *Gastone* (1959) de Mario Bonnard représente la fin d'un genre de spectacle qui avait permis à des acteurs tels que Ettore Petrolini d'acquérir un grand succès[142].

En revanche, les ateliers d'écriture et de conception cinématographiques ne

[142] DI MARINO, *op.cit.*, p. 122.

CC-BY-NC-ND

disparaissent pas et sont intégrés au sein d'une production désormais industrielle. C'est ainsi que les scénaristes, les metteurs en scène et toutes les petites mains du monde du cinéma italien se concentrent dans l'évolution d'un genre qui se transforme en un style connu sous le nom de "Comédie à l'italienne". Une partie de la production cinématographique comique précédente transposait des thématiques traitées dans le music-hall ou dans le roman photographique ; les nouvelles formules de la comédie proposent des histoires originales qui ne font pas un simple état des lieux de la société mais proposent une analyse précise de son évolution. Les personnages de ces films sont interprétés davantage par des acteurs professionnels qui délaissent les masques issus de la *Commedia dell'arte*, exploitées par les anciens comiques, et se lancent dans la création de profils réalistes structurés par un scénario solide. C'est ainsi que la comédie se libère des influences des blagues faciles, du spectacle de revue et du comique improvisé. Il s'agit d'une révolution comparable à la reforme goldonienne qui prône l'utilisation de personnages réalistes délaissant les masques figés du passé : les personnages de la Comédie à l'italienne possèdent la complexité de la société qu'ils représentent, montrent son évolution et pointent du doigt ses défauts toujours présents. Les dialogues, qui étaient parfois simples, laissent place à des échanges réfléchis, intelligents mais accessibles, vulgarisant des contenus propres à la culture d'élite. Même les films les plus légers de ce genre n'effacent pas les traits réels de leurs personnages qui possèdent les marques d'une précarité économique réelle ; leur situation les rend, parfois, inadaptés face à une société dont les valeurs sont en rapide évolution[143]. En outre, les auteurs de ce genre n'hésitent pas à exploiter les codes du drame proposant des films aux dénouements doux-amers, emplis de héros tragi-comiques. Dans ces films, l'industrialisation italienne et la motorisation des citoyens accélèrent les mouvements, qu'il s'agisse de déplacements vacanciers ou de voyages migratoires. La petite et la moyenne bourgeoisie, nées lors de cette période, sont les catégories sociales privilégiées par ce genre qui parfois s'occupe de la grande bourgeoisie, désormais cinématographiquement industrielle. Tout au long de la décennie, le quotidien des personnages montrés devient de plus en plus opaque, relégué dans le champ du privé. L'insertion sociale, qui passait par le travail et la normalisation, se fait détrôner lors des années du boom par l'envie de réussir à tout prix. Pour se démarquer des autres, parfois, les personnages de cette période font usage d'un certain exhibitionnisme, pour dominer du haut de leur présumée exceptionnalité[144]. C'est ainsi que les valeurs normalisatrices du travail et du

[143] BRUNETTA, (2008), *op.cit.*, p. 157.
[144] CANOVA, Gianni, *La commedia all'italiana : l' "invenzione" della borghesia*, in CANOVA Gianni (dir.), *Storia del cinema italiano – 1965-1969*, Venezia, Marsilio, 2011, p. 113.

CC-BY-NC-ND

mariage sont délaissées : la liberté des mœurs que fait miroiter la culture de masse lui vole la vedette.

La comédie chorale laisse place à une forme de comédie qui raconte les parcours de sujets singuliers possédant des tocs typiques de leur milieu social, des habitudes parfois vicieuses et souvent néfastes : ces individus sont critiqués satiriquement. Les grands bourgeois sont perçus comme étant apathiques et insuffisants, incapables de prendre réellement les rênes du pays et de le pousser vers le haut. Ils préfèrent montrer un masque social faussement stable, qui cache leur âme tiraillée entre l'envie d'être et de vouloir être. Ils sont perdus au sein d'un monde moderne qui leur est méconnu.

La comédie n'épargne pas non plus les petits-bourgeois, les Italiens "moyens", incapables de détrôner les classes aisées parce que n'ayant pas les qualités économiques, culturelles, sociales et linguistiques pour s'intégrer à la nouvelle société médiatique. Les nouveaux riches font preuve de comportements archaïques qui dévoilent leurs origines humbles, voire paysannes. Leurs locutions idiomatiques sont vulgaires, leur rapport avec la nourriture avide et leurs superstitions liées aux croyances populaires[145]. Toutes ces attitudes son proposées par une série de personnages qui possèdent les traits de Pyrgopolinice, héros classique de la pièce de Plaute du *Miles gloriosus* : il s'agit d'un soldat fanfaron et présomptueux, aux mille qualités présumées et aux maintes défauts avérés. Ces individus bien souvent agressifs s'imposent par le pouvoir que leur donne l'argent : la richesse est exhibée sans retenue, qu'elle soit présumée ou réelle. Les moins fortunés ont recours aux prêts pour obtenir des sommes dépensées futilement ; les plus riches tentent d'utiliser leur patrimoine pour corrompre des fonctionnaires, pour obtenir des permis de construire, et ainsi de suite, dans le seul but d'augmenter et de cumuler le plus de richesses possibles.

La Comédie à l'italienne pose son regard critique sur toutes les couches sociales de la population, critiquant même les jeunes générations. Le film *Elle est terrible* [La voglia matta] (1962) de Luciano Salce met en avant une jeunesse italienne s'intéressant à des activités vaines, ayant inventé un nouveau langage artificiel empli de références proposées par la télévision – désormais omniprésente – et la radio, se comportant de façon vulgaire et entretenant des rapports sentimentaux superficiels. Le fossé culturel entre cette nouvelle génération et les anciennes est bien évident : le passé, même le plus récent, est ignoré. Les jeunes gens semblent vivre dans un éternel présent. Cette vision du monde très clairvoyante est le résultat d'observations réelles : en effet, la jeunesse qui s'est formée lors des années

[145] *Ibid.*, p. 128.

CC-BY-NC-ND

1950 ignore les pressions idéologiques de la période fasciste. Cette lourde parenthèse historique est occultée par les politiques en place, par l'éducation nationale et par les médias. C'est ainsi que les auteurs de la comédie, tout comme les auteurs d'autres genres cinématographiques, ouvrent un débat douloureux dont les anciennes générations ne sont pas fières et dont les souvenirs sont encore vifs. Les personnages proposés par la Comédie à l'italienne ne peuvent pas se permettre une naïveté et une légèreté propre aux films des années précédentes, mais tendent à imposer leurs idéaux. Une grande partie des films de ce genre sont inspirés par des idéaux politiques et civils concrets, exprimant la volonté de leurs auteurs qui se questionnent sur le passé de leur pays. Ces derniers nous restituent des réalités sous forme cinématographique sans utiliser les codes du cinéma mythique, tout en fournissant des portraits réalistes de leur société contemporaine dont ils analysent les débats politiques et idéologiques en acte[146].

Parmi ses innombrables personnages, la comédie nous montre également une nouvelle typologie d' "Homo urbanus"[147] : le chef d'entreprise. Ce symbole incarne le sommet de la pyramide industrielle dont la base est constituée par une classe ouvrière en plein essor. Au sein d'une société encore industrialisée, les chefs d'entreprise sont perçus comme les responsables du miracle économique : malgré cela, le cinéma ne les épargne pas et les présente généralement à travers des personnages vulgaires, analphabètes et ridicules. Ces hommes profitent de leur position sociale pour menacer et ridiculiser leurs subalternes, qui tels des nouveaux esclaves du XX^{e} siècle se plient à toutes leurs décisions tyranniques. Cette classe, qui ne contribuera aucunement à l'enrichissement social du pays, ne peut être que la cible d'un genre cinématographique qui a fait de la satire sociale son arme la plus puissante.

La comédie renforce ses liens avec les réalités qu'elle analyse en fournissant une grande quantité de détails tirés du réel et brassés avec les histoires les plus diverses. Ce genre hérite du cinéma précédent le goût pour l'hétérogénéité des formes linguistiques présentes dans le pays. La mobilité des Italiens impose aux personnages de ces films de se conformer aux évolutions linguistiques en acte : les formes d'italien populaire sont présentes davantage. Ces individus montrent d'ores et déjà un bilinguisme presque parfait qui leur permet de jongler entre la langue italienne et les formes dialectales de leur région d'origine. Malgré leurs différences linguistiques, ils semblent interagir sans problèmes majeurs. Le "romanesco", qui avait imposé son hégémonie, est officiellement détrôné, à la fin de la décennie, par les langues des régions du Nord désormais industrialisées et économiquement dominantes. À côté des

[146] BRUNETTA, (2008), *op.cit.*, (p. 188)
[147] Expression créée par Jeremy Rifkin, spécialiste étasunien de prospective économique et scientifique.

CC-BY-NC-ND

anciens dialectes, rarement utilisés et signe d'un passé en voie de disparition, apparaissent de nouveaux langages inspirés par les médias, dont la publicité : cette forme de langage sera étiqueté par Pasolini en tant que « Néo-italien[148] ».

2.5.2.2) Le western italien

Malgré son importance, la Comédie à l'italienne n'est pas le seul genre capable de nous fournir des traces des évolutions au sein de la société italienne désormais intégrée au sein de la culture occidentale. Exception faite du cinéma d'auteur et du cinéma engagé, dont nous citerons les plus grands représentants d'ici peu, les genres savent nous restituer, de façon codée, les mouvements qui secouent la société italienne des années 1960. Le western italien est l'un des genres les plus prolifiques de cette décennie, quoique sa fortune auprès des critiques ne soit pas immédiate. Cette production se différencie grandement de son homologue américain qui, lors de cette période, connaît un fort déclin. La morale des westerns américains n'intéresse pas les cinéastes italiens qui exploitent ses codes en exaltant la violence. Leurs films sont marqués par la culture italienne, par l'exaltation des duels, par des histoires situées au sein d'environnements d'un Sud indéfini et en dehors du temps, emplies de mythes anciens et d'un fatalisme qui est propre aux cultures méditerranéennes[149]. Leurs personnages mènent une lutte quotidienne pour la survie, garantie par une résignation pacifique ou par la lutte violente. Leurs caractéristiques sont puisées directement à partir de la mythologie grecque, dans les récits véhiculés par les livres sacrés, mais également dans le théâtre de la *Commedia dell'arte* et dans la littérature maniériste. Les héros du western italien traversent maintes péripéties comme Ulysse, subissent des souffrances christologiques et inhumaines et possèdent des masques enrichis de caractéristiques psychologiques et physionomiques au rendu hyper-réel : ces individus ne sont pas séparés de façon manichéenne mais possèdent une âme complexe et double qui les pousse à poursuivre un but préfixé par tous les moyens à leur disposition. Les scénarios concoctés par les auteurs italiens renversent les formes du récit classique et brassent le comique et le drame sans oublier de fournir des détails précis des réalités transposées cinématographiquement.

[148] *Ibid.*, p. 179.
[149] BEATRICE, Luca, *Il western all'italiana*, in CANOVA Gianni, *Storia del cinema italiano – 1965-1969*, Venezia, Marsilio, 2011, p. 140.

CC-BY-NC-ND

Sergio Leone est le chef de file indiscutable de ce genre, capable d'imposer sa poétique originale qui relance la destinée d'un style en pleine décadence. En Italie, le western n'avait été que rarement exploité avant la sortie de son film *Pour une poignée de dollars* [Per un pugno di dollari] (1964) : ce premier grand succès lance la carrière internationale de l'auteur. Premièrement, toute cette production est conçue pour attirer des publics appréciant le cinéma d'aventure et elle est soutenue par des contenus solides qui se réfèrent directement aux réalités politiques italiennes de cette période. En effet, les contestations de la gauche italienne, influencées par les révoltes tiers-mondistes initiées par le révolutionnaire marxiste Ernesto Rafael Guevara, secouent l'opinion publique du pays et immobilisent l'Italie pendant une décennie. C'est ainsi que ce courant cinématographique s'approprie symboliquement de la force éclatante de ces revendications politiques et propose, de façon cryptée, une analyse lucide des évolutions de la société italienne de cette période. Le western énonce des hypothèses de changement et de transformation et donne des visages concrets aux tensions et aux conflits déjà en acte dans le pays : certains publics se reconnaissent parmi les héros de ce mouvement que nous pourrions désigner comme contre-culture. Cette production, parallèle à celle du cinéma d'auteur, est soutenue par d'autres auteurs : citons Sergio Corbucci, réalisateur de *Django* (1966), dont la filmographie contient tous ces idéaux sociaux et révolutionnaires. Sergio Sollima suit le même chemin et propose des films aux héros humbles qui exploitent leurs qualités intellectuelles pour acquérir une meilleure position sociale au sein d'un monde qui les écrase. Les auteurs du western italien ont hérité du néoréalisme un goût particulier pour l'Histoire et le réel. Giulio Questi, qui puise ses références dans le documentaire néoréaliste engagé, réalise le film *Tire encore si tu peux* [Se sei vivo spara] (1967). À travers des images truculentes et terriblement réelles, il dénonce grâce aux codes du western horrifique les vicissitudes de la Résistance italienne. L'histoire contemporaine est également observée avec grand intérêt : les réactions violentes engendrées par les philosophies anticoloniales soutenues par Martin Luther King, John et Bob Kennedy ou encore Malcom X, sont absorbées par ce courant qui les propose de façon nouvelle, sous des formes cinématographiquement acceptables. Cette filmographie, en outre, accueille de bon gré les contre-courants culturels de cette période, promus par des individus se trouvant en désaccord avec les modèles véhiculés par la société de consommation : ces citoyens n'acceptent ni la normalisation imposée par la classe bourgeoise ni celle publicisée par les capitalistes. Certains artistes proposent même des formes d'art alternatives tel que *l'Arte povera*, absorbées aussitôt par le western. L'engagement politique de certains parmi ces cinéastes fait naître une production qui s'oppose farouchement à la corruption des

CC-BY-NC-ND

fonctionnaires publics, à celle des politiques, et aux contre-pouvoirs représentés par les groupes ayant des liens avec la criminalité organisée : les impérialismes de tout genre sont contestés[150]. Le film *El Chuncho* [El Chuncho, Quién sabe ?] (1966) de Damiano Damiani, par exemple, parle de révolution, du sous-prolétariat et montre son opposition envers la culture anglo-saxonne. Globalement, le western italien sait interpréter à travers ses codes, mieux que d'autres genres, les tensions sociales d'un pays qui n'a pas arrêté de subir des mutations rapides et profondes. Son lien avec la société italienne et ses problématiques, son potentiel réaliste, voir hyperréaliste, en font une production qui nous permet d'observer des réalités dissimulées, que d'autres formes cinématographiques ne sauront pas, ou ne voudront pas, apercevoir et dévoiler, des réalités qui deviendront malheureusement flagrantes dans les années qui suivront.

2.5.2.3) La persistance du réel

La comédie et le western, naturellement, ne sont pas les seuls genres cinématographiques populaires capables de refléter les tensions latentes au sein de la société italienne. Citons rapidement les films d'épouvante italiens, qui surgissent à travers la multiplication des genres, et qui intègrent les codes du cinéma américain d'horreur des années 1930, mais également ceux du cinéma policier et du réalisme. Les résultats de ce brassage donnent vie à des produits parfois très réussis, capables d'exprimer la progression exponentielle d'un sentiment anxiogène généralisé au sein de la société italienne[151].

Qu'il s'agisse du cinéma d'auteur ou du cinéma de genre, les traces du réel ne tendent pas à disparaître, mais elles se diversifient et persistent à travers les expérimentations les plus variées. Mais qu'en est-il du réel dans ce marasme productif ? Comment la technologie a-t-elle contribué à la création de réalités reconnaissables ?

Les années 1960 fournissent une nouvelle renaissance au réel cinématographique, grâce aux expérimentions poursuivies par de jeunes cinéastes tels que Ermanno Olmi et Vittorio De Seta. Ces auteurs quittent les plateaux de tournage qui avaient regagné l'intérêt d'une partie des auteurs des années 1950, et, s'inspirant des techniques des fondateurs de la

[150] *Ibid.*, p. 155.
[151] CACCIA, Roberto, *L'horror fra gotico e futuribile*, in CANOVA Gianni (dir.), *Storia del cinema italiano – 1965-1969*, Venezia, Marsilio, 2011, p. 176.

CC-BY-NC-ND

Nouvelle Vague française, décident de filmer en plein air, dans les espaces où se produit la vie réelle. Ce choix, qui nous rappelle les techniques exploitées par le cinéma Néoréaliste, incarne en réalité une évolution supplémentaire du cinéma consacré au réel. Les scènes d'intérieur d'une bonne partie des films d'après-guerre ne sont pas tournées dans des environnements réels mais sur des plateaux de tournage ; les techniques utilisées lors de cette période, quoique réadaptées, sont encore débitrices du cinéma d'avant-guerre. Dans les années 1960, en revanche, les réalisateurs s'inspirent de la Nouvelle Vague française et montrent qu'il est tout à fait possible de filmer dans des espaces clos, restreints et réels. Ces techniques diminuent le coût d'une partie des productions de cette période, et ouvrent une voie novatrice, et exploitable économiquement, au cinéma italien. Cela ne signe pas la fin des tournages en plateau qui, contrairement à ce que l'on pourrait penser, ne cessent pas d'augmenter durant toute cette décennie : leur construction est encouragée par l'euphorie générée par le Boom économique[152]. L'utilisation de ces plateaux ne diminue pas la volonté de transmettre le réel de la part de certains cinéastes, qui s'appuient sur des collaborateurs capables de reproduire fidèlement des espaces et des environnements extrêmement réalistes. Des films tels que *La longue nuit de 43* [La lunga notte del '43] (1960) de Florestano Vancini ou *Divorce à l'italienne* [Divorzio all'italiana] (1962) de Pietro Germi bénéficient des qualités artistiques d'un scénographe comme Carlo Egidi, qui est capable de reconstruire fidèlement des parcelles de l'Italie contemporaine. Un autre important scénographe comme Flavio Mogherini collabore avec Pasolini lors des tournages de *Accattone* (1961) et *Mamma Roma* (1962), des films qui remettent au goût du jour un réalisme quasi-documentaire. Les matériaux utilisés changent et permettent aux scénographes, qui s'inspirent des collègues français, d'obtenir des résultats encore plus performants : naturellement, l'authenticité des images d'un film ne dépend pas seulement des environnements filmés, mais surtout de la tension morale que seul le travail du réalisateur peut engendrer. Il est nécessaire de rappeler que la tâche de ces artisans du spectacle est d'autant plus complexe lors de cette décennie, parce que se répandent exponentiellement les postes de télévision. Cet électroménager symbole, tout comme la voiture utilitaire des années du miracle économique, transmet à longueur de journée des images à l'esthétique réaliste dont les spectateurs s'approprient : c'est ainsi que l'esthétique du réel se normalise, devenant un des éléments de la culture générale des spectateurs. Cette situation force les techniciens cinématographiques à s'adapter en conséquence, vu qu'il serait impossible, à ce stade, de proposer des images qui ne reflètent

[152] MASI, Stefano, *Quando la realtà è in agguato*, in DE VINCENTI Giorgio (dir.), *Storia del cinema italiano – 1960-1964*, Venezia, Marsilio, 2011, p. 447.

CC-BY-NC-ND

pas des traces tirées du réel : cette priorité est commune à tous les genres, mêmes les plus fantaisistes. Les scénaristes effectuent ainsi des recherches minutieuses et détaillées sur la vie réelle : ce métier devient une vocation, vouée à la création d'environnements authentiques. C'est ainsi que les reconstructions d'environnements clos commencent à se remplir de détails parfois microscopiques ; même sur un plateau de tournage, les nouvelles caméras doivent pouvoir reproduire une tridimensionnalité qui se normalise et qui devient la seule voie acceptée. L'un des exemples les plus marquants de ce travail parfois titanesque nous est fourni par les reconstructions du film *Le Guépard* [Il Gattopardo] (1963) de Luchino Visconti. Les scénaristes de cette époque s'inspiraient déjà du soin apporté aux environnements du film *Ossessione*, inspiration qui se transforme en "idolâtrie" après la sortie du Guépard, fresque historique inspirée de l'ouvrage éponyme de Giuseppe Tomasi di Lampedusa. Visconti et son équipe se penchent, entre autres, sur la recherche détaillée concernant le maquillage des personnages, ou encore sur la reconstruction précise du banquet princier proposé lors de la grande soirée de gala à la fin du film[153].

Par conséquent, les objets de scène, placés devant les caméras, acquièrent une importance nouvelle : ils gagnent une charge symbolique, ils expriment un sentiment, un monde, une période spécifique, leur emplacement est choisi savamment. L'objet n'est plus dépositaire du réel, mais d'une certaine connaissance du réel, en relation avec le monde. C'est ainsi qu'il change de statut et de signification au fil du temps, variant historiquement et anthropologiquement. C'est le cinéaste qui exploite ces objets à priori inanimés en les chargeant de significations : c'est ainsi qu'il les transforme en indicateurs culturels qui véhiculent un sens, une dialectique bien précise, devenant même des marques de fabrique de l'auteur. Si ces supports interagissent au sein d'une collectivité, ils se chargent d'une signification partagée socialement ; en revanche, dans le cas d'une interaction individuelle, ils peuvent être le reflet du vécu d'un individu[154]. C'est ainsi que dans un film tel que *Les Poings dans les poches* [I pugni in tasca] (1965) de Marco Bellocchio les ustensiles pour travailler la terre deviennent obsolètes dans une société industrialisée qui les utilise désormais comme des objets de décoration. Leur valeur sentimentale peut également les faire devenir des répertoires mémoriels, liés intimement aux vécus des personnages que l'on nous montre.

Le cinéma italien produit ainsi des images qui contiennent des objets qui ne sont pas si différents de ceux que les Italiens avaient connu, ni trop différents de ceux qu'ils connaîtront,

[153] *Ibid.*, p. 458.
[154] FAINOTTI, Luisella*, Il rovescio delle cose : oggetti, reperti, segni del sociale,* in CANOVA Gianni (dir.), *Storia del cinema italiano – 1965-1969*, Venezia, Marsilio, 2011, p. 263.

CC-BY-NC-ND

sauf que leur symbolique se modifie considérablement : les nouvelles sociétés occidentales, dont l'Italie fait partie, prônent une culture de la consommation qui permet à ces outils de devenir des objets de désir. Par conséquent, l'envie de les posséder traduit l'envie des consommateurs de posséder le monde. Certains objets modernes deviennent des objets mythiques parce que pas encore normalisés par l'habitude et par l'usage : pensons aux voitures sportives. D'autres, en revanche, sont entièrement assimilés ; le téléphone ou le poste de télévision sont désormais communs et perçus bien souvent comme une source directe d'aliénation. Les objets qui produisent et reproduisent des images sont particulièrement prisés et annoncent une société du tout médiatique qui se diffusera dans les décennies à venir. Certains cinéastes mettent en avant la périssabilité de certains produits qui, comme toute chose, sont destinés physiquement à disparaître.

En tous cas, l'idée prédominante est celle d'un monde empli d'objets qui se greffent aux êtres humains pour en renforcer les marques identitaires. Les cinéastes tentent ainsi, à travers les objets, de définir visuellement les caractéristiques d'un individu. Le soin pour le détail traduit l'envie de construire de façon pointue des personnages de plus en plus semblables à des personnes réelles. En revanche, une surexposition aux objets subie par certains personnages reflète le vide existentiel d'individus qui ne sont que des enveloppes creuses et superficielles. Pensons à la schizophrénie vestimentaire du personnage de *Je la connais bien* [Io la conoscevo bene] (1965), un film de Antonio Petrangeli ; ce film parcourt le destin d'une jeune femme phagocytée par une société davantage individualiste, hypocrite et violente[155].

Les premiers symboles identitaires sont tout naturellement les tenues vestimentaires, soigneusement reconstruites par les costumiers scéniques. Il ne s'agit pas de simples reproductions du réel mais d'objets imprégnés intrinsèquement de références symboliques, connectés au monde que l'auteur tâche de représenter. C'est ainsi que le cinéma tente de montrer les nouvelles traces identitaires des différentes classes sociales italiennes. La bourgeoisie héritière et capitaliste choisit de s'offrir les produits des premiers grands couturiers d'après-guerre déclencheurs de l' "italian style", rapidement devenu source d'inspiration pour l'industrie textile naissante qui démocratise la diffusion de vêtements produits en série[156]. C'est ainsi que le cinéma influence ses spectateurs qui peuvent désormais s'habiller, à quelque détail près, comme leurs idoles. Ces mêmes individus, en revanche,

[155] *Ibid.*, p. 270.
[156] CALEFATO, Patrizia, *I costumi*, in CANOVA Gianni (dir.), *Storia del cinema italiano – 1965-1969*, Venezia, Marsilio, 2011, p. 284.

CC-BY-NC-ND

exploitent la sérialité de ces produits pour en faire une marque identitaire relative à un groupe, créant des sous-cultures nouvelles. C'est à travers ce jeu d'aller-retour que le cinéma sonde la société qu'il contribue lui-même à modifier et la transpose de façon encore plus réelle, en s'inspirant de ses spectateurs. Le costume réaliste rend vraisemblable des réalités filmiques dont les valeurs sont partagées, se transformant en modes.

2.5.2.4) Évolutions : technologies, habitat et langages

Tous ces mondes visibles sont rendus tels par une évolution des techniques plus rapide qui facilite le travail des cinéastes. L'allégement des caméras, capables de sortir plus aisément des studios, n'est pas la seule nouveauté de cette période. Si ces instruments, désormais plus légers et maniables, démocratisent la production d'images avec un rendu qualitatif supérieur quel que soit le type de production, c'est à travers les expérimentations des cinéastes que l'image cinématographique se modifie, enregistrant d'autres mondes possibles. À l'exemple des collègues français, les auteurs italiens utilisent les propriétés des nouvelles technologies pour nous transmettre des réalités vraisemblables, voire augmentées, du monde.

L'objectif à longue focale, par exemple, leur permet d'obtenir des images de plus en plus nettes. Il rend proches les contours d'un personnage dont on peut distinguer visiblement les traits. Il donne l'impression que les images qui défilent ont été prises en direct ; ces atouts en font un outil adapté pour filmer des scènes qui incluent des déplacements rapides. Carlo Lizzani l'utilise pour réaliser certaines prises de vue du film *Bandits à Milan* [Banditi a Milano] (1968) fixant de façon réaliste les courses-poursuites du film. Grâce à cet objectif, Gillo Pontecorvo transmet sa poétique de la réalité à travers les images du film *La bataille d'Alger* [La Battaglia di Algeri] (1966)[157]. Le réalisateur adapte l'image aux codes historico-documentaires qu'il exploite, il les charge de significations épiques en se concentrant sur ses personnages et propose une vision symbolique de la bataille. Ce film parvient à nous transmettre, outre des images réalistes, le ressenti réel des individus ayant vécu ces moments violents.

Pour rendre un espace réel spectaculaire, certains cinéastes exploitent un objectif grand angle. Son utilisation n'est pas nouvelle : dans *Citizen Kane* (1941), Orson Wells met

[157] GRESPI, Barbara, *Modi e mode della rappresentazione*, in *Ibid.*, p. 236.

CC-BY-NC-ND

en avant, de façon pionnière, la profondeur de champ pour augmenter l'effet réel d'une partie des espaces filmés. Les cinéastes italiens exploitent ses potentialités pour accroitre la vraisemblance de leurs films. Ces avancées touchent également les genres du western, de l'épouvante et du fantastique.

C'est au sein des genres que les expérimentations et la recherche des traces du réel trouvent un terrain favorable et libre. Dans un film tel que *Danger : Diabolik !* [Diabolik] (1968), Mario Bava exploite le zoom pour se et nous plonger soudainement dans le regard de ses personnages dont il veut dévoiler les intentions en augmentant la charge émotionnelle de leurs mouvements. Le résultat qui en découle est celui d'une image qui apparaît hyper-réelle. Les personnages sont visuellement aplatis pour qu'ils puissent adhérer au monde des choses : ainsi, le réel se fond au fictionnel, devenant une réalité unique.

Le cinéma italien, qu'il soit d'auteur ou qu'il appartienne aux genres, tend de moins en moins à construire la réalité et s'efforce plutôt de la reproduire. C'est ainsi que certains films se servent d'images volées récupérées de reportages télévisés, donnant l'impression de montrer une réalité immédiate. Il s'agit d'images brutes et imparfaites tirées du réel. Utilisées dans les films d'auteur, elles façonnent un langage métalinguistique moderne ; au sein des films de genre, elles produisent plutôt un effet de style[158].

Toute cette panoplie d'images hétérogènes commence à envahir un monde dont la médiatisation est en croissance exponentielle. Parfois indirectement, certaines productions se transforment en reflet des sociétés dont elles s'inspirent ou qu'elles miment, cristallisant des habitudes, des lieux et des usages qui sont passagers et désormais disparus.

Dans un monde en mouvement qui s'urbanise, la ville est le symbole d'un changement perpétuel mais également la source de tensions. Ces tensions sont provoquées par une urbanisation rapide et croissante : la ville draine les populations des campagnes, les attirant avec ses possibilités d'emplois mises à disposition par un système industriel performant. La ville devient l'espace des rêves mais également celui des drames, et pour les cinéastes elle se transforme en un réservoir de petits et grands mythes situés dans les beaux quartiers comme dans les nouvelles périphéries en voie de construction. La société se brasse, elle cherche de nouveaux repères, les trouvant dans les modes de vie proposés par la société de consommation. Ses gadgets envahissent les habitations des personnages du cinéma italien, les

[158] *Ibid.*, p. 247.

CC-BY-NC-ND

panneaux publicitaires parsèment les rues de nouveaux décors artificiels, les slogans radiophoniques et télévisuels sont désormais omniprésents. Les vies aux apparences paisibles des individus montrés cachent bien souvent des drames qui tôt ou tard engendrent des actes de violences catalysés par des espaces urbains ou extra-urbains anxiogènes. Même les quelques paysages moins urbanisés de la province sont comparables à des prisons aux murs invisibles. La province est perçue comme aux antipodes des grands centres urbains : c'est ici que s'installe une sorte d'immobilité venimeuse qui empoisonne les rapports interpersonnels de nos personnages intégrant les attitudes hypocrites de la bourgeoisie[159]. La fuite semble alors la seule solution possible, même si parfois elle n'est que temporaire : ce départ du village vers la ville est souvent stimulé par le besoin d'assouvir des désirs matériels ou interdits engendrés par la nouvelle société italienne. Cette nouvelle population qui transite dans les rues citadines, et qui parfois s'y installe, pousse les ingénieurs urbains à modifier les villes italiennes qui s'agrandissent intempestivement de façon démesurée. Les rues se transforment en des sortes de labyrinthes où les personnages errent sans un but précis tel de nouveaux nomades qui poursuivent des rêves de modernité sans savoir réellement où aller[160].

Le brassage de tous ces hommes aux origines diverses modifie les us et coutumes d'une société qui, comme nous l'avons précédemment vu, est encore multilingue. La comédie n'est pas la seule à constater et à mettre en exergue cette diversité linguistique qui voit s'imposer une sorte de Néo-italien identifié par Pasolini. Toute la production, d'auteur comme de genre, propose des formes linguistiques variées et parfois nouvelles. Le constat qui peut être fait est que les personnages du cinéma italien sont les représentants d'une société plurilingue, s'exprimant autant avec des *koinés* qui puisent leurs mots dans les langues populaires et dans le patrimoine littéraire, qu'avec des langues purement régionales qui semblent encore résister à l'assaut de l'italien homologué promu par les médias de masse. Les formes régionales préférées sont souvent celles qui s'approchent le plus des formes hautes ; elles sont parfois remaniées avec un vocabulaire tiré de l'italien. Certains films se contentent uniquement de mimer certaines intonations négligeant les dialectes purs. En tout cas, les formes linguistiques préférées lors de cette décennie sont issues directement des nouveaux italiens régionaux. Dans les films d'auteur elles sont exploitées en tant que traces quasi-documentaires faisant l'état des lieux linguistique du pays, rendant en outre beaucoup plus réalistes les interactions entre les personnages décrits. Le cinéma de genre les exploite pour

[159] BERNARDI, Sandro, *Luoghi e paesaggi. Fascino della provincia e periferie dell'anima*, in CANOVA Gianni (dir.), *Storia del cinema italiano – 1965-1969*, Venezia, Marsilio, 2011, p. 196.
[160] BUCCHERI, Vincenzo, *Transiti e viaggi. Geografia dell'irrequietezza*, in *Ibid.*, p. 207.

CC-BY-NC-ND

façonner des personnages stéréotypés aux traits socio-phycologiques précis. Cette richesse linguistique cinématographique traduit les réalités linguistiques italiennes réelles, encore complexes et profondément hétérogènes. Dans ces films, les langues sont dans une phase de transition qui tend vers des évolutions autres, et qui montre dans tous les cas la différence entre un passé fait de traditions et de conservation qui laisse la place à un futur proche fait de modernité et d'innovations. Des acteurs tels que Alberto Sordi ou Antonio De Curtis proposent des personnages qui incarnent les résultats de cette stratification linguistique, s'exprimant à travers des formes de langages qui hybrident les formulations anciennes aux nouvelles. C'est ainsi que dans un même discours il est possible de repérer un vocabulaire qui emprunte aussi bien les termes de la bureaucratie que ceux du dialecte, ou des mots aux racines latines brassées avec les nouveaux termes promus par les médias. Généralement, il est possible d'observer que les formes d'expression les plus complexes tendent à se simplifier et les formes dialectales tendent à s'italianiser sous l'impulsion d'un embourgeoisement linguistique qui affecte même les populations les plus humbles. Puis, fleurissent les pastiches linguistiques dont les résultats les plus hauts sont fournis par une comédie telle que *L'armée Brancaleone* [L'armata Brancaleone] (1966) : la langue parlée par le chevalier Bracaleone da Norcia et par ses compères emprunte des formules latines, des barbarismes, des dialectalismes et des artifices théâtraux et bouffonesques[161]. Quoique fantaisiste, cette langue inventée reflète la schizophrénie linguistique qui bouleverse un pays à la population multilingue, malgré l'existence d'une langue nationale qui demeure encore virtuelle.

2.5.2.5) Les auteurs majeurs de cette décennie : les maîtres de la Comédie

Les déclencheurs de cette cinématographie hétéroclite sont issus de mondes parfois très éloignés, et aux intérêts parfois divergents. La spécificité du cinéma italien est celle d'une industrie du spectacle où les auteurs âgés, encore fort productifs, coexistent avec les nouveaux jeunes auteurs qui les épaulent sans jamais les renier. Il n'y pas de rupture, comme cela semble visible en revanche chez les cinéastes d'autres pays : les auteurs italiens instaurent un sorte de régime de cohabitation. Ceux qui avaient marqué le cinéma d'après-guerre, et qui avaient trouvé la possibilité de continuer à s'exprimer lors des années 1950, continuent à réaliser des films qui désormais suivent des poétiques et des vocations divergentes.

[161] ALBERIONE, *Ezio, Il cinema e la lingua*, in *Ibid.*, p. 299.

CC-BY-NC-ND

La société italienne représente une source féconde pour les anciens et les jeunes auteurs de cette période. Avant de continuer notre analyse à travers les parcours d'auteurs qui ont été acclamés pour leur fort engagement, faisons un point sur les représentants principaux de la Comédie à l'italienne qui a été, nous devons le répéter, l'une des productions les plus prolifiques et les plus fortunées, au niveau mondial, de cette décennie. Il serait impossible de citer tous les réalisateurs de ce courant, nous nous concentrerons donc uniquement sur les cinéastes à l'origine d'œuvres universellement reconnues. Évitons les énumérations et traitons les cinématographies d'auteurs expérimentés tels que Pietro Germi, Luigi Comencini, Mario Monicelli, Dino Risi et de nouveaux auteurs tels que Ettore Scola, liés tous par certaines thématiques communes de leurs filmographies.

Les changements visibles lors de cette période n'atteignent pas toutes les régions italiennes uniformément : les régions du Sud de l'Italie subissent encore les pressions sociales d'us et coutumes archaïques mais encore bien vivants. Dans les films *Divorce à l'Italienne* [Divorzio al'italiana] (1961) et *Séduite et abandonnée* [Sedotta e abbandonata] (1964) de Germi, mais également dans *La Fille au pistolet* [La ragazza con la pistola] (1968) de Monicelli, l'on dénonce les pratiques obsolètes au sein du couple. Les sociétés méridionales semblent tiraillées entre des pratiques provinciales désormais désuètes et une ouverture d'esprit qui serait bienvenue si le poids du regard de l'autre ne pesait pas tant sur les relations interpersonnelles[162].

Le maître mot, même dans d'autres régions, semble être l'hypocrisie : une hypocrisie qui tenaille la province profonde visible dans le film *Ces messieurs dames* [Signore e signori] (1966) mais qui n'épargne non plus les familles les plus aisées de la bourgeoisie italienne dans *L'Homme à la Ferrari* [Il Tigre] (1967) de Risi. Dans tous ces cas, l'amour, ou plutôt le désir, semble être l'élément déclencheur des mésaventures des personnages choisis, qui tentent à chaque fois de réparer misérablement les dégâts produits à l'aide de subterfuges aux conséquences comiques. Ces personnages expérimentent des formules amoureuses mal vues par le regard moral des autres : pensons aux relations polygames entretenues par des femmes comme par des hommes dans les films *L'immorale* (1967) de Germi ou *La bugiarda* (1965) de Comencini. Dans ce dernier l'on retrouve une jeune Catherine Spaak dans la fleur de l'âge, capable d'amadouer ses prétendants grâce à ses traits angéliques. Les auteurs de la comédie, désormais libres des contraintes de la censure, se lancent dans une critique exacerbée de la

[162] BRUNETTA, (2008), *op.cit.*, p. 284.

CC-BY-NC-ND

Seconde Guerre Mondiale. Risi choisit d'utiliser la satire et, à travers le film *La Marche sur Rome* [La Marcia su Roma] (1962), se moque directement des faisceaux mussoliniens et de leur entreprise grandiloquente. Le mythe de la guerre perd ainsi tout son sens, et le retour des glorieux soldats après les combats se transforme, dans *La Grande Pagaille* [Tutti a Casa] (1960) de Comencini, en un sauve qui peut délirant. Le retour à la normalité n'est pas facile, ni pour les sentencieux ni pour les vrais héros qu'ont été les partisans. Dans *Une Vie difficile* [Una vita difficile] (1961) le personnage principal imaginé par Risi effectue une descente aux enfers dans une société qu'il ne reconnaît plus et où il n'est pas reconnu. Peu à peu il renonce à ses valeurs pour acquérir une position sociale stable obtenue au prix de maintes humiliations, même si les valeurs auxquelles il tient prennent à la fin le dessus, nous laissant face à un final doux-amer. Les portraits de ces comédies mettent en exergue une société italienne qui, comme nous le montre Monicelli dans *L'armée Brancaleone* [L'Armata Brancaleone] (1966), est capable du meilleur comme du pire. Ces critiques ne sont pas exprimées uniquement dans des films qui révisent le passé, mais également à travers des films contemporains. Le *miles gloriosus* Brancaleone trouve un digne descendant dans le personnage de Bruno Cortona de *Le Fanfaron* [Il sorpasso] (1962) de Risi. Ce personnage sans scrupules et sans attaches se multiplie, incarnant plusieurs individus aux multiples facettes dans un film tel que *Les Monstres* [I Mostri] (1963), où l'auteur critique les fondements de la famille, de la justice, de la sexualité des Italiens, de la religion qui les moralise, du sport et plus généralement de toute leur culture, haute ou populaire qu'elle soit. La religion, qui avait été un argument tabou, devient une des cibles du jeune auteur Ettore Scola, qui tourne ses premiers long-métrages dans les années 1960. Dans le film *Cent millions ont disparu* [La congiuntura] (1964) l'auteur décrit les malversations de l'Etat du Vatican, qui ne semble pas exempt des manœuvres économiques douteuses en acte en Italie. La péninsule tout entière semble désormais empoisonnée par la corruption. Scola met en exergue, à travers son film *Le commissaire Pepe* [Il commissario Pepe] (1969), les institutions publiques, désormais incapables de garantir le respect des règles propres à une société civilisée : toutes ses couches semblent corrompues. Le film *Le Prophète* [Il profeta] (1968) de Risi met en avant le destin d'un personnage ayant décidé de fuir toutes les tentations du monde à travers une conduite ascétique. Sa douce solitude est rapidement rattrapée par des curieux qui, à travers des tentations auxquelles il est impossible de s'opposer, corrompent même cette âme pure. Face à cette situation, la seule solution possible semble la fuite : Monicelli nous en propose une en direction de l'Afrique. C'est avec le film au titre emblématique *Nos héros réussiront-ils à retrouver leur ami mystérieusement disparu en Afrique ?* [Riusciranno i nostri

CC-BY-NC-ND

eroi a ritrovare l'amico misteriosamente scomparso in Africa?] (1968) qu'il nous montre le voyage d'un personnage à la recherche d'un être cher. Durant ses pérégrinations, il découvre une société autre encore épargnée par les vices des sociétés occidentales.

Dans une société italienne comme celle dont nous venons de faire le portrait, le monde du cinéma peut-il fuir les tentations et la superficialité ? Risi, en compagnie de Franco Rossi et Luigi Filippo D'Amico nous montre que non, et cela à travers le film *Les Complexés* [I complessi] (1965). Son personnage principal possède des caractéristiques physiques considérées comme inadaptées pour travailler dans le monde des médias, et cela en dépit de sa grande culture et ses qualités oratoires. Malgré ses atouts, son parcours vers l'obtention d'un poste qu'il mériterait est miné par les préjugés de ses examinateurs et par la présence d'autres candidats recommandés. L'homme n'en démord pas, montrant que l'obtention de ce qui lui est dû est bien possible, mais cela à condition de se battre sans relâche. La lutte devient un argument qui entre dans les mœurs des auteurs de comédies : ces professionnels font preuve de clairvoyance et ressentent plus que leurs collègues qui utilisent d'autres genres l'importance des mouvements sociaux naissants au sein du pays. Monicelli parle, même si c'est au passé, des luttes ouvrières dans le film *Les Camarades* [I Compagni] (1963). Mais l'auteur n'est pas le seul à faire preuve de prévoyance : dans *Le Commissaire* [Il commissario] (1962) Comencini décrit, bien avant les années noires qui attendent la société italienne, l'homicide "exquis" d'un des dirigeants du parti italien de la Démocratie Chrétienne. Monicelli va encore plus loin : à l'aube des années 1970, il imagine la destruction du système capitaliste, symbolisé par une petite famille bourgeoise, dans le film *Toh, è morta nonna !* (1969).

À travers cette production qui, malgré la légèreté des tons, sait faire passer des messages importants, l'Italie mise en avant conquiert le cœur des spectateurs internationaux. Ces films ne sont naturellement pas les seuls à dépasser les frontières, et le cinéma italien s'impose dans les marchés internationaux également à travers une cinématographie faite par des auteurs aux poétiques personnelles et bien précises.

2.5.2.6) Parcours personnels : les fondateurs néoréalistes

Vittorio De Sica, s'étant désormais éloigné de la phase Néoréaliste, décide de continuer son aventure avec la réalisation de films de genre, liés majoritairement à la Comédie

CC-BY-NC-ND

à l'italienne. Ce choix ne l'empêche pas de tourner deux films dramatiques : *La Ciociara* (1960) et *Les Séquestrés d'Altona* [I sequestrati di Altona] (1962). Le premier se rattache à des faits réels survenus à la fin des conflits de la Seconde Guerre Mondiale, peu avant la Campagne d'Italie menée par les troupes américaines ; les faits sont résumés dans le roman éponyme d'Alberto Moravia. Il s'agit de l'histoire d'une mère et d'une fille subissant des violences de la part de soldats maghrébins appartenant aux troupes françaises, tournée majoritairement dans des environnements réels ; l'équipe d'acteurs est composée, en revanche, par des stars internationales. Les critiques italiens accusent l'auteur de mélanger ses racines néoréalistes avec les codes propres aux spectacles adaptés au grand public. Aujourd'hui, les critiques partagent unanimement des avis positifs sur cette œuvre dont ils reconnaissent les qualités. Ce film montre que De Sica continue à mettre en avant, même si c'est à travers des codes différents, des thématiques fortes et d'intérêt social. Sa prédilection pour le réalisme n'a pas disparu, et la cruauté de certaines images met en exergue sa sensibilité presque documentaire. Sa deuxième réalisation dramatique s'inspire d'une pièce de Jean-Paul Sartre, et dévoile le quotidien étrange d'une famille allemande, une décennie après la fin de la guerre. À travers l'histoire du fils aîné de ce groupe familial, vivant caché dans un grenier depuis la fin des conflits, De Sica exploite des thématiques dangereuses : les effets des idéologies totalitaires affectent bel et bien les mentalités de certains individus qui gardent la même conduite après la fin des conflits. Les efforts faits pour cacher un passé honteux, dans ce cas concrétisé dans la figure d'un personnage en chair et en os, semblent vains vu que, tôt ou tard, la vérité se dévoile laissant place au drame. Ces deux œuvres d'un cinéaste engagé mais mal compris laissent place à une production plus légère, à travers laquelle il ne cesse de dénoncer les vices des Italiens, composant désormais une société aux nouvelles mœurs. De Sica choisit de s'exprimer majoritairement à travers les codes de la comédie, avec intelligence et sans vulgarité. Le film à épisodes *Hier, aujourd'hui et demain* [Ieri, oggi e domani] (1963) retrace l'évolution même des Italiens, qui délaissent les valeurs familiales. Au sein de la société du passé l'entraide était le maître mot, mais désormais les formes d'égoïsme qui apparaissent engendrent uniquement des rapports superficiels. L'auteur devient l'un des maîtres incontestés de la Comédie à l'italienne, donnant la possibilité à Sophia Loren et à Marcello Mastroianni de s'exprimer à travers des personnages de premier ordre. L'auteur est capable, malgré la production de films mineurs, de montrer, jusqu'à la fin de la décennie, qu'il sait créer des réalités reconnaissables documentées par l'expertise de Cesare Zavattini.

Roberto Rossellini, en revanche, est devenu désormais un auteur consacré par la

CC-BY-NC-ND

critique internationale et s'offre une nouvelle jeunesse en continuant ses expérimentations. Il ouvre cette nouvelle décennie en suivant l'exemple de De Sica et en continuant sa réflexion sur les années de la guerre. Après avoir constitué le portrait du général Della Rovere, il réalise Les *Évadés de la nuit* [Era notte a Roma] (1960) où nous retrouvons la Rome occupée de *Rome, ville ouverte*, emplie d'Allemands avec qui les Résistants se battent pour survivre. À travers ce film, Rossellini se concentre sur le quotidien de ses personnages, donnant la même importance à la micro et à la macro Histoire. Son travail semble s'inspirer du courant historique de *L'École des Annales* fondé par Lucien Febvre et Marc Bloch, qui analyse l'histoire à travers les faits de société dans leur ensemble en les prenant tous en compte. Rossellini s'éloigne des techniques issues des récits historiques du Risorgimento, qui mettent en avant uniquement les exploits des grands héros de la nation et sacralisent la guerre. L'auteur, en outre, n'oublie pas d'exprimer les idéaux pacifistes défendus à travers ses films précédents[163]. C'est seulement après ce film que tous les résultats de ces expérimentations sont exploités au service d'une suite de productions historiques novatrices. Les films cinématographiques *Vive l'Italie* [Viva l'Italia] (1961) et *Vanina Vanini* (1961) en sont deux exemples, même si les projets suivants se concrétisent à travers des productions télévisuelles. L'intérêt de Rossellini pour le cinéma, en effet, devient secondaire, et cela se remarque dans sa dernière production des années 1960, *Âme noire* [Anima nera] (1962), film pour lequel l'auteur s'engage très peu parce que trop occupé par d'autres projets. Ce cinéaste sera le précurseur et l'inventeur d'une nouvelle formule de récit historique en images. Ses reconstructions enrichies d'images tirées d'environnements naturels, et son étude de l'histoire reproposée à travers des micro-histoires, influenceront les réalisateurs à venir.

Ces deux pères fondateurs du Néoréalisme sont suivis dans leur mutation par Luchino Visconti, qui tout comme eux ouvre cette nouvelle décennie avec un film aux qualités réalistes marquées mais considérablement distantes de la production précédente. Il s'agit de *Rocco et ses frères* [Rocco e i suoi fratelli] (1960), qui puise directement dans l'Histoire de l'Italie contemporaine. À travers des données empiriques fournies par les journaux de cette période, l'auteur construit une tragédie cinématographique qui s'inspire du grand roman. L'œuvre de référence à retenir est *I Malavoglia* de Giovanni Verga, qui l'avait d'ores et déjà inspiré pour *La Terre tremble*. Ce nouveau film contient toutes les évolutions techniques de cette période, qui le distancient esthétiquement de ses films précédents. Visconti ne se

[163] BRUNETTA, (2008), *op.cit.*, p. 269.

CC-BY-NC-ND

contente plus uniquement de filmer des réalités dégradantes, mais il en étudie minutieusement le quotidien à travers l'exemple d'une famille paysanne frappée par la pauvreté. Les personnages de ce film proviennent de Lucanie – l'actuelle Basilicate – vidée démographiquement par des vagues migratoires d'après-guerre. Tous ces migrants confluent vers les grandes villes industrialisées du Nord du pays : l'auteur choisit la ville de Milan, capitale économique du pays[164]. Les thématiques sociales traitées sont multiples : on parle naturellement de migration, mais également des retombées d'un miracle économique qui n'a pas profité à tous, et de la classe ouvrière dont le film fait un portrait de l'intérieur, un des premiers de ce genre. Le brassage des genres lui permet d'exprimer, à travers la tragédie chorale de personnages humbles, la fin du monde paysan qui avait transmis pendant des siècles des valeurs qui sont désormais balayées par les sociétés industrialisées. L'auteur n'hésite pas à s'inspirer du théâtre pour la création de ses personnages : deux des frères représentés possèdent une nature complémentaire même si leurs comportements sont aux antipodes. Leurs passions les unissent autant qu'elles les séparent : la passion pour une jeune femme du Nord pousse l'un à suivre un style de vie respectable, lui permettant de jeter les bases à travers lesquelles fonder une future famille ; l'autre, amoureux de la même femme qui le méprise, acquiert des habitudes destructrices.

Les fractures de la famille Parondi – nom de famille de ces personnages – symbolisent les fractures en acte dans le pays : les personnages viscontiens n'ont pas le temps de s'adapter aux évolutions sociétales trop rapides, ils ne les comprennent pas, mais ils en acceptent les conséquences néfastes. Ils imputent ces désastres aux dieux qu'ils ont défié dans leur combat pour la survie, acceptant la désagrégation de leur famille qui, bien que moins pauvre, n'est plus sereine[165]. Le réalisme dont regorge cette œuvre viscontienne provoque un regain des modes de représentations réalistes et influence les nouveaux auteurs qui la consacrent, tout comme les critiques, parmi les œuvres capitales de l'auteur. Visconti réussit à réunir les éléments du grand spectacle, un récit solide structuré de façon traditionnelle et des éléments réalistes novateurs.

L'auteur établit un travail qui s'installe dans la continuité, et sans renoncer aux thématiques majeures des modifications rapides de la société et de la fin d'une époque désormais passée, il pose son regard sur une classe aux antipodes des paysans dont Rocco et ses frères font partie : l'aristocratie italienne. L'auteur avait déjà décidé de se focaliser sur

[164] DE GIUSTI, Luciano, *La transizione di Visconti,* in DE VINCENTI Giorgio (dir.), *Storia del cinema italiano – 1960-1964*, Venezia, Marsilio, 2011, p. 69.
[165] BRUNETTA, (2008), *op.cit.*, p. 260.

CC-BY-NC-ND

cette partie de la société avec son court-métrage inséré dans le film à épisodes *Boccace 70* [Boccaccio 70] (1962), mais c'est avec *Le Guépard* [Il Gattopardo] (1963) qu'il décide véritablement de puiser dans les racines de cette classe. Le film est tiré de l'œuvre éponyme de Giuseppe Tomasi di Lampedusa, œuvre qui l'attire par ses personnages subissant les conflits d'une société en équilibre entre deux mondes, l'un en voie de disparition, l'autre en devenir. Le monde ancien est composé par des représentants de l'univers féodal, par des hommes d'Église liés aux puissants de ce système et par des individus extrêmement humains et bienveillants tels que le prince de Salina ; le nouveau monde est représenté par les excès des nouveaux riches, par des jeunes gens au caractère double comme Tancredi, par des femmes belles mais sans classe et par des hommes aux intérêts politiques qui engendrent des liaisons malhonnêtes.

Toutes ces thématiques font écho aux problématiques de l'Italie républicaine, imaginée avec clairvoyance par le prince qui sait que, malgré les mouvements de contestation et les remaniements politiques, rien ne va vraiment changer. L'immobilisme est l'une des clefs de cette période, un immobilisme qui garantit aux classes les plus aisées de consolider leurs richesses et d'acquérir de nouvelles positions sociales avantageuses, mais qui condamne les plus démunis à vivre encore et toujours dans un état de profonde misère[166].

Visconti arrive à restituer une photographie de ce passé désormais disparu, mais aux conséquences encore palpables, à travers des reconstructions qui exhument les fastes de l'aristocratie d'antan. Visuellement, il exploite les codes du réalisme qu'il syncrétise avec des images issues de la peinture du XIX^{e} siècle, dont nous pouvons citer le courant florentin des "Macchiaioli", un courant vériste de la peinture italienne[167].

Le Guépard est plébiscité par les critiques et par les publics, renforçant la présence italienne au sein du cinéma international. Cette œuvre désigne un point de non retour, une nouvelle forme de cinématographie que l'auteur assume entièrement : il décide de s'éloigner des conflits sociaux qui commencent à secouer le pays, il délaisse les idéologies et il se concentre sur la beauté et la qualité de ses représentations. Visconti se replie sur une contemplation esthétique du passé, de sa culture et de son histoire, il nous ouvre les portes de mondes ayant réellement existé mais qui ont désormais disparu, des mondes aux passions uniquement destructrices. Après avoir expérimenté de nouvelles formules concernant les lumières de scène dans le film *Sandra* [Vaghe stelle dell'Orsa] (1965), il se renferme dans une sorte d'autarcie artistique, coupant les ponts avec un monde qui s'éloigne de celui qu'il avait

[166] GILI, *op.cit.*, p. 209.
[167] DE GIUSTI, *op.cit.*, p. 79.

CC-BY-NC-ND

toujours connu. Il exploite le premier roman d'Albert Camus pour tourner le film *L'Étranger* [Lo Straniero] (1967). Tout comme Camus, Visconti se lance dans la création d'une tétralogie : il décide de tourner une suite de quatre films; il n'arrivera à en tourner que trois, s'inspirant de la mythologie, de la musique romantique de Wagner et du style d'écriture décadent de Thomas Mann. Le premier de ces films s'intitule *Les Damnés* [La Caduta degli Dei] (1969), qui met en exergue la désagrégation d'une riche famille allemande lors de la montée du nazisme. À travers ce film, et ceux qui suivront par la suite, Visconti construit des mondes vraisemblables sans connexion avec le réel, réussissant à produire des œuvres aux grandes qualités esthétiques qui défient les superproductions américaines.

2.5.2.7) Parcours personnels : les post-néoréalistes

C'est ainsi que les pères fondateurs du Néoréalisme prennent des chemins divers, épanouissant leurs envies créatrices à travers des productions qui s'éloignent de la matrice initiale qu'ils avaient contribué à créer. Ces changements de direction doivent être compris comme des évolutions nécessaires vers des formes de cinéma plus intimes mais pas forcément plus abstraites. Leur présence a déjà inspiré plusieurs auteurs, et en stimule d'autres à se lancer dans une aventure créatrice qui puise dans une société, désormais en voie d'occidentalisation, exprimée par des réalités nouvelles et perçue à travers des regards personnels sur le monde. Pour pouvoir puiser dans le réel de la société italienne, et pour comprendre les dynamiques de son évolution, il est nécessaire de continuer à analyser le parcours de tous ces cinéastes qui, lors des années 1960, proposent leurs analyses personnelles et novatrices des univers qu'ils perçoivent.

Michelangelo Antonioni continue à faire ses preuves en débutant cette décennie avec une tétralogie de films à travers laquelle il explore le sentiment d'incommunicabilité. Dans ses films précédents, il avait su fournir aux spectateurs des œuvres proposant initialement des histoires communes qui allaient se déstructurer tout au long du récit. Il avait su composer des films qui inventaient une sorte de Néoréalisme devenu désormais intérieur.

En 1960, il réalise *L'avventura* (1960), œuvre analysant la nature instable des sentiments humains, des sentiments qui dans cette période de changements semblent reposer sur des fondations de sable qui n'en assurent pas la solidité. Dans les cadres naturels des Îles Éoliennes, qui rappellent les vues de Paul Cézanne et où l'on retrouve les paysages déjà

CC-BY-NC-ND

perçus dans *Stromboli* de Rossellini, les personnages du film suivent un parcours sans fin à la recherche d'une jeune amie disparue. C'est ainsi qu'ils découvrent des parties de leurs personnalités jusque-là insoupçonnées. L'atmosphère qui les surplombe est extrêmement étouffante, la présence humaine de plus en plus rare ; ce film ne donne pas de réponses, ses caméras explorent les paysages et l'âme de ses personnages, invitant les spectateurs à juger par eux-mêmes les images des travers amoureux qui défilent sous leurs yeux. Durant la vision de ce film, les spectateurs ressentent l'impression d'être face à une histoire parmi d'autres, la seule visible, mais non pas l'unique : le monde semble donc un réservoir contenant d'autres réalités que l'auteur pour l'instant préfère passer sous silence[168]. Le réel devient encore plus complexe, encore plus multiforme : avec *La Nuit* [La notte] (1961) Antonioni place ses caméras dans la ville de Milan, qui pour l'occasion devient étrangement désertique, vide, éloignée du symbole de la métropole dynamique et chaotique que d'autres films tentent de mettre en avant. À travers les codes tirés de la psychanalyse, l'auteur continue à décrire des naufrages sentimentaux, concrétisés par le jeu minimaliste de ses acteurs et par la sobriété de ses propos.

À travers la réalisation de *L'Éclipse* [L'Eclisse] (1962), la modernité du territoire urbain continue à représenter l'aliénation d'un personnage féminin – interprété par Monica Vitti – vivant dans une dimension bien différente de celle des personnes qui composent son entourage. Pendant que le reste de la société se débat dans une course effrénée qui vise l'enrichissement économique, elle pose son regard poétique sur la vie et se perd dans les espaces presque métaphysiques de la ville ultramoderne. Au sein de ce vide, sa silhouette pensive incarne les questionnements d'Antonioni concernant la complexité des relations humaines, et leur survie dans un monde menacé par la course aux armements atomiques. À la fin de ses pérégrinations, le personnage de ce film renonce à se construire en tant que sujet, il reconnaît les échecs dus à ses rapports interpersonnels, il accepte de s'annuler et se dissout dans le paysage[169].

Le Désert rouge [Il deserto rosso] (1964) est le dernier film de ce premier cycle, qui englobe toutes les spécificités des trois premiers. Les environnements choisis, cette fois-ci, sont ceux d'un monde industrialisé, dont l'auteur analyse l'influence sur l'environnement naturel. Les yeux du personnage de Giuliana sont les seuls à percevoir une réalité qui, quoiqu'elle soit sous les yeux de tous, demeure ignorée par la communauté dont elle fait

[168] BERNARDO, Sandro, *Antonioni : immagini di persiero*, in DE VINCENTI Giorgio (dir.), *Storia del cinema italiano – 1960-1964, Venezia, Marsilio*, 2011, p. 97.
[169] BRUNETTA, Gian Piero, *Il cinema italiano contemporaneo, Da « La dolce vita » a « Centochiodi »,* Bari-Roma, Laterza, 2007, p. 333.

CC-BY-NC-ND

partie. Il s'agit du film en couleur d'Antonioni : pour cette réalisation, il s'inspire de la palette chromatique des peintures proposées par l'artiste Giorgio Morandi. Les couleurs vives des usines, leurs formes géométriques parfaites, attirent la curiosité et les regards des spectateurs, désormais habitués à l'esthétique multicolore des objets qu'ils consomment au quotidien. La beauté de ces lieux est froide, parfaite, virtuelle, elle remplace celle de la nature dont les traces sont désormais atteintes par la main destructrice de l'homme. La nature n'est plus perçue par une caméra objective, mais l'instrument de l'auteur retraduit la vision de son personnage qui retraduit à la fois la sienne, le tout dans un jeu de miroirs qui nous fait douter de la vérité de ce que l'on observe. Face à ces images, les spectateurs ont le droit de se questionner sur les vérités énoncées par ce film et sur la réalité des propos émis : plus rien n'est sûr. L'incertitude des personnages est transmise aux observateurs qui désormais gagnent le rôle de spectateurs actifs[170].

Antonioni collabore à la création d'un cinéma moderne, exploitant les racines réalistes de sa formation, s'inspirant des théories de la Nouvelle Vague française, à qui il emprunte la thématique de l'incertitude, et puisant aux sources du cinéma d'avant-garde des années 1920, qui se refusait d'opposer le narrateur et l'observateur et qui remettait constamment tout en jeu. L'auteur multiplie les expérimentations tout en utilisant un récit structuré, sans le déconstruire comme faisaient les auteurs de la Nouvelle vague et sans le démolir comme le faisaient les artistes avant-gardistes. En revanche, il y insère des vides qui génèrent l'incertitude dont nous parlions, fournissant un regard sur le monde qui se perd entre tradition et innovation. Antonioni réfléchit sur la création d'un cinéma capable d'unir convenablement le réel, avec toutes ses particularités, et la fiction. Le cinéma du cinéaste semble être universel et capable de contenir tous les éléments de ce monde, même si ces derniers ne sont pas tous présents au même moment ; tout semble clair et compréhensible mais en réalité tout est instable, chancelant et muable. Ces films deviennent une analyse continue du monde, qui dépasse les limites de la société italienne et qui concerne universellement les pays occidentaux. Elle pousse le cinéaste à explorer les sources de la nouvelle société de consommation, les bouleversements qu'elle engendre et les réactions, parfois violentes, qu'elle génère. Au milieu des années 1960, l'Italie vit une période de calme apparent qui ne reflète pas les mouvements contre-culturels qui ont commencé à bouleverser d'autres pays. C'est ainsi qu'Antonioni décide de partir à l'étranger pour documenter la vie des jeunes générations européennes. L'auteur met un point d'honneur à soigner les qualités documentaires de ses films, qui ne

[170] *Ibid.*, p. 109.

CC-BY-NC-ND

doivent pas être trop fantaisistes, ni le résultat d'artifices, mais la représentation, l'interprétation et la valorisation de manifestations strictement réelles. Pour le tournage de *Blow Up* (1966) il garde un contact intime avec les objets qu'il filme pour en atteindre l'essence. Les réalités de ce film n'auraient pas pu être montrées au sein d'une quelconque ville italienne ; son histoire prend tout son sens sous le ciel gris de Londres et parmi ses immeubles, où interagissent les jeunes membres d'une partie de la société anglaise[171]. Ce premier saut vers l'étranger nous prépare d'ores et déjà à une production qui va devenir encore plus internationale, abandonnant les paysages d'une Italie désormais éloignée des intérêts de l'auteur.

Parmi les auteurs qui avaient débuté leur carrière dans les années 50, l'on retrouve Federico Fellini, qui continue son aventure en ancrant sa production dans la capitale italienne. En 1960, il réalise une des œuvres capitales du cinéma italien, qui représente également un tournant dans sa carrière : *La dolce vita*. L'auteur se détache des codes néoréalistes qu'il avait exploités lors de sa production précédente et se concentre sur la création d'un méta-cinéma pensif et ironique qui propose des réflexions sur la condition humaine. La structure du film est classique et linéaire même si le film est composé par des macro-blocs indépendants. Fellini propose des histoires soulevant plusieurs questionnements sur la société italienne, sans donner de réponses simplistes et sans imposer un regard moral sur les réalités mises en scène. Il pointe le doigt sur les fastes de la nouvelle société de consommation, en équilibre instable et aux valeurs éphémères. L'Italie d'après-guerre semble être à des années lumières de la Rome où filent à toute vitesse les paparazzi en quête de débauches à documenter. L'auteur se concentre sur la bourgeoisie pour laquelle il dessine un portrait au vitriol ; il nous montre des femmes et des hommes vains, tenaillés par un spleen qui les empêche de vivre une vie normale et dans le souvenir d'un passé joyeux désormais perdu[172]. Toute cette décadence est masquée par des comportements qui dégagent en apparence un fort sentiment de vitalité. Cette œuvre incarne, dans l'imaginaire collectif, l'Italie du Boom économique, une Italie moderne emplie de symboles nouveaux tels que la télévision, la cassette, ou les appareils technologiques portables. Ce monde, où tous ont leur mot à dire sur tous, est devenu médiatique, et les vies de nos personnages un spectacle quotidien et continu. Marcello est le seul qui, à travers ses pérégrinations dans la ville, se pose des questions profondes,

[171] COSULICH, Callisto, *Padri e figli : la maturità sofferta*, in CANOVA Gianni (dir.), *Storia del cinema italiano – 1965-1969*, Venezia, Marsilio, 2011, p. 47.
[172] ZAGARRIO, Vito, *Fellini dal moderno al postmoderno*, in DE VINCENTI Giorgio (dir.), *Storia del cinema italiano – 1960-1964*, Venezia, Marsilio, 2011, p. 83.

CC-BY-NC-ND

existentielles et psychologiques. Son parcours, en revanche, le porte à perdre les dernières traces de sa jeunesse pure et naïve qui désormais ne lui appartient plus. À travers ce film, Fellini dépasse finalement les frontières du réel, il explore des dimensions autres, il choisit de proposer une œuvre qui possède les traces du monde réel mais également celles du rêve, restant en équilibre entre réalisme et antiréalisme. Tous les personnages qu'il nous propose font partie d'un bestiaire qui semblerait surgir de son esprit, même si en réalité il puise leurs traits d'un monde qui existe bel et bien et qui malgré tout représente symboliquement la société italienne de cette période[173].

Pendant que Visconti nous propose sa fresque historique tirée du roman de Giuseppe Tomasi di Lampedusa, Fellini décide de poursuivre son chemin créatif en proposant des réalités encore plus fantasques, se concentrant sur un monde du cinéma qu'il connaît bien. C'est en 1963 qu'il décide de réaliser *8 et ½,* un film s'inspirant de son impossibilité de tourner un film. L'auteur avait puisé au sein de la société italienne qui l'avait toujours surpris lui inspirant des réalités fantasques et extraordinaires ; lors de cette période, il se rend compte que la société contemporaine dont il fait partie est en train de se normaliser. Elle subit une homologation de plus en plus croissante qui l'empêche d'en faire sa seule source d'inspiration. À travers une sorte de tour de force, il décide alors de créer un film méta-cinématographique, comme avait pu l'être *Bellissima* une décennie auparavant. Il propose aux spectateurs un voyage dantesque dans les enfers du monde du cinéma, sous la conduite du fidèle Marcello Mastroianni. Ce voyage s'effectue dans un labyrinthe introspectif, qui permet à son alter ego de retrouver la voie d'un cinéma qui puisse analyser une société changeante et multiforme. La fin du film symbolise la fin d'un cycle mais le début d'un autre, une sorte de renaissance festive qui le pousse à choisir la formule du fantasque et du féerique qui sera la marque des productions à venir. L'auteur doit se transformer en "poète" pour pouvoir raconter de nouvelles réalités, tel un observateur magique d'une Italie mutante.

Les résultats de cette longue recherche se concrétisent dans le film *Juliette des esprits* [Giulietta degli spiriti] (1965). Le personnage de Giulietta fait partie de la bourgeoisie italienne et vit une existence apparemment paisible. Elle se laisse entrainer dans un monde qui semblerait imaginaire, un monde fantasque qui lui permet de fuir une vie de servitude assumée passivement. Ce film peut être perçu comme un deuxième tournant fellinien, une façon d'assumer un style qui deviendra la signature de cet auteur encore mécompris par ses contemporains. C'est la naissance d'un cinéma du merveilleux qui sera qualifié de baroque, la

[173] GILI, *op.cit.*, p. 172.

CC-BY-NC-ND

clef d'un parcours qui lui permet de continuer à décrire, à sa façon, les contradictions de ses semblables.

La décennie de Fellini se conclut avec l'œuvre *Satyricon* [Fellini Satyricon] (1969) qui puise directement dans le mythe pour mettre en exergue des individus hypocrites, corrompus, lascifs, dans l'acte de tomber dans un abîme qui les emportera, les faisant disparaître de l'Histoire. L'auteur s'inspire du roman éponyme de Pétrone et représente des réalités qui subsistent dans un univers onirique sans temps, aux vices universels ayant survécu au pouvoir destructeur du temps pour parvenir jusqu'à nous. Le regard fellinien sur le monde demeure critique, et derrière les scénographies aux couleurs étincelantes se cache le portrait d'une société en ruine.

2.5.2.8) Cinéma politique et Cinéma engagé

La riche décennie des années 1960 stimule la naissance d'un cinéma de dénonciation symbolisé par des auteurs qui se forment lors de cette période. L'un des représentants principaux de ce mouvement est Elio Petri, qui débute en tant que réalisateur en 1961 avec le film *L'Assassin* [L'Assassino]. L'auteur commence à fréquenter le monde du cinéma en tant que collaborateur de Giuseppe De Santis. Son activité de critique l'avait d'ores et déjà rapproché du courant néoréaliste dont il puise certains codes qu'il brasse avec ceux de la Nouvelle Vague à peine naissante. Sa cinématographie initiale, quoique variée, traite le thème de l'aliénation incarné par ses personnages. Dans *Les jours comptés* [I Giorni contati] (1962) il suit les pérégrinations de son personnage principal, à la recherche d'une existence qu'il s'était niée pendant toute sa vie. Avec *Il maestro di Vigevano* (1963) il décrit le quotidien d'un enseignant vivant une existence humble minée par une société qui lui impose un style de vie qui n'est pas le sien. Petri ne renonce jamais au fil conducteur de ses œuvres qui sont des formes de critique sociale. Il pointe le doigt sur des individus qui prônent un arrivisme social typique de la période du Boom ; à travers *La Dixième Victime* [La decima vittima] (1965) il réalise une allégorie filmique où il exploite la satire pour dénoncer les méfaits de la société italienne, son système capitaliste et ses médias. Visuellement, le film s'inspire des courants artistiques surréalistes, conceptuels et du pop art américain. L'auteur continue à expérimenter à travers deux long-métrages supplémentaires : l'un s'inspire d'une œuvre de Luigi Pirandello, l'autre est un hommage aux arts figuratifs. Le premier, intitulé *À chacun son dû* [A ciascuno il suo] (1967), analyse les dynamiques qui régissent la chape d'omerta présente dans

CC-BY-NC-ND

la société sicilienne. L'on parle de criminalité organisée et de ses infiltrations dans toutes les couches de la société. C'est avec ce film que Petri collabore pour la première fois avec Gian Maria Volonté, qui incarnera d'ici peu les visages multiformes proposés par une cinématographie définie politique.

Si nous parlons d'engagement, et donc de contact du réel à travers la dénonciation, nous ne pouvons pas ignorer la production de Francesco Rosi qui avait déjà su traiter des thématiques fortes lors de ses premiers long-métrages. Au début des années 1960, il quitte temporairement la Naples de *Le Défi* [La sfida] et pointe ses caméras sur la Sicile des luttes paysannes d'après-guerre. L'auteur utilise ses racines néoréalistes développées à travers les collaborations avec Visconti, et exploitant une riche documentation, il décide de réaliser le film *Salvatore Giuliano* (1962). L'œuvre décrit, sous le fil rouge du banditisme sicilien, la connivence entre les pouvoirs licites et la criminalité organisée. Les régions qui n'ont pas bénéficié des fruits de l'industrialisation du Nord du pays subissent la main mise des pouvoirs criminels, facilités dans leur tâche par un laisser faire délibéré de l'État. L'on parle d'ores et déjà du gouvernement Andreotti et de ses connexions douteuses : ce film ne sera que le départ d'une cinématographie que l'auteur tend à enrichir à travers une filmographie conséquente[174]. Rosi retrouve la capitale de la Campanie avec son film *Main basse sur la ville* [Le mani sulla città] (1963) ; sans tomber dans l'exercice de style, et limitant les moments de fiction, l'auteur s'investit dans la réalisation d'un film presque documentaire qui dévoile les rouages de la politique d'une métropole comme tant d'autres. En effet, l'exemple de Naples n'est qu'un parmi d'autres dans une société occidentale où la classe politique semble être devenue une caste sans morale traditionnelle, utilisant son pouvoir à des fins personnelles et négligeant son devoir de service public. Après un film tourné en Espagne, il retrouve cette ville où il tourne *La Belle et le Cavalier* [C'era una volta] (1966), une fable sociale inspirée de l'œuvre de Giambattista Basile *Le conte des contes*. Ce film populaire, voulu par le producteur Carlo Ponti, est exploité par Rosi comme un prétexte pour dénoncer indirectement le pouvoir despotique des plus aisés, capable d'écraser les moins fortunés.

Les plus humbles attirent l'attention d'une des figures culturelles les plus éclectiques et les plus prolifiques de cette période de l'histoire italienne : Pier Paolo Pasolini. Le romancier avait déjà eu la possibilité de rentrer en contact avec le cinéma italien en tant que

[174] BRUNETTA, (2008), *op.cit.*, p. 240.

CC-BY-NC-ND

scénariste, mais c'est lors des années 1960 qu'il décide d'entamer une carrière en tant que cinéaste, lui donnant la possibilité de s'exprimer différemment. L'auteur démarre sa carrière sans passer par une production documentaire préalable, mais fait siens les codes du Néoréalisme qu'il avait traités en tant que théoricien. Il n'utilise pas cette matrice pour créer des œuvres maniéristes, mais il réélabore les codes du réel pour créer de nouvelles réalités qui s'appuient sur une analyse nouvellement codifiée de la société italienne. Pasolini est à insérer parmi ces nouveaux réalisateurs qui ont bénéficié de la formation d'auteurs plus anciens desquels ils ne se détachent pas, et avec lesquels ils partagent bien souvent les mêmes idéaux, malgré la différence de leurs productions[175]. On lui reconnaît des affinités avec Rossellini en ce qui concerne des traces du réel repérables dans ses premiers films, mais il intègre dans ses œuvres une nouvelle conscience métalinguistique appuyée sur des matériaux artistiques appartenant à la culture traditionnelle. Il produit un cinéma que lui-même dénomme comme "poétique", à travers lequel il affirme une prise de position qu'il exprime à travers un langage cinématographique qu'il plie aux besoins de son histoire. Ses expérimentations peuvent être comparées à celles des nouvelles vagues étrangères, créant un langage cinématographique spécifique et unique dans son genre. Pasolini brasse un humanisme commun à d'autres auteurs de cette période, avec les meilleurs éléments que la culture du *Quattrocento* peut nous proposer[176]. Son premier film *Accattone* (1961) brasse toutes ces sources, proposant une nouvelle forme de réalisme et nous offrant une série de personnages qui subissent directement les pratiques de contrôle social promues par des institutions qui semblent les menacer. Dans ce premier long-métrage, l'on retrouve le quotidien délabré de personnages qui s'expriment en dialecte, une réalité réélaborée à travers les codes du mythe et de la poésie. La société qui les entoure est fortement critiquée parce que fictive et capable de figer ces personnages dans l'inaction à travers les rêveries qu'elle engendre[177]. Le thème liminaire de la prostitution touché par ce film devient prédominant dans *Mamma Roma* (1962), œuvre à travers laquelle les savoirs dans le domaine des arts plastiques de Pasolini sont mis au service des images réalistes filmées que l'auteur sublime. L'on parle d'ores et déjà de Néo-néoréalisme : Pasolini suit ses personnages à travers des longs travellings, il utilise des décors réels et des acteurs non professionnels, il dénonce les conditions des miséreux qui constituent le sous-prolétariat romain et laisse Anna Magnani improviser. Le réalisme des scènes tournées en studio est frappant, frôlant l'hyperréalisme. La quête du réalisme le pousse à transcrire en images fidèles

[175] MICCICHÉ, *op.cit.*, p. 147.
[176] DE VINCENTI, *op.cit.*, p. 25.
[177] BUCCHERI, Vincenzo, *Mappe per un debutto: profili e tendenze nel cinema degli esordienti*, in DE VINCENTI Giorgio (dir.), *Storia del cinema italiano – 1960-1964*, Venezia, Marsilio, 2011, p. 170.

CC-BY-NC-ND

le texte de l'*évangile selon Mathieu* dont il réalise un film au titre éponyme en 1964. Cette œuvre lui permet de se plonger dans le récit d'une histoire aux teintes réalistes qui privilégie l'humanité de ses personnages, s'écartant des interprétations mystiques véhiculées par l'église romaine. L'auteur travaille inlassablement, modifie encore ses codes expressifs et décide de réaliser en 1966 *Des oiseaux, petits et gros* [Uccellacci e uccellini] qui lui permet d'exprimer sont désarroi face aux mœurs d'une nouvelle société désormais ancrée dans les habitudes des Italiens. Pasolini accuse ses semblables de vivre dans un monde où il n'y a plus de place pour la naïveté, la vie et l'innocence. Les individus qui la composent avancent sans boussole dans un milieu qu'ils ne comprennent pas, ils traversent l'Histoire en demeurant en dehors de cette dernière, se complaisant dans le simple fait d'exister. Pasolini représente symboliquement le christianisme et le marxisme, désormais dépassés et vaincus par les nouvelles idéologies prônées par une sorte de totalitarisme doux. Le réel est ainsi raconté à travers la fable, avec les codes du conte, utilisant l'apologue et la parabole et sans oublier les allégories et le mythe[178]. Après une collaboration pour deux films à épisodes sur le ton de la comédie, il se concentre sur l'histoire mythique d'Œdipe qu'il réactualise. Le temps du film est annulé et les vicissitudes de son personnage principal s'ancrent dans le tissu de la société contemporaine qui, tout comme lui, est aveuglée par une sorte de « non-savoir[179] ». L'Œdipe pasolinien vit sans voir vraiment la réalité qui l'entoure, tel un ingénu en proie à la vie et à ses émotions. L'auteur puise dans la littérature antique des éléments métahistoriques adaptables aux problématiques qui accablent nos sociétés occidentales, et continue ses expérimentations à travers trois films qui concluent cette décennie hautement prolifique. En 1968, il tourne *Théorème* [Teorema], une critique exacerbée de la bourgeoisie italienne, qu'il tente de déconstruire à travers l'utilisation du désir métaphysique incarné pour l'occasion par un personnage mystérieux. Pasolini n'entend pas l'amour divin de façon métaphysique comme le font les chrétiens, mais il en exploite la nature érotique et charnelle symbolisée par Dyonisius, représenté par un personnage, qui à travers son amour, déstabilise les équilibres de la famille qu'il intègre. Derrière les histoires racontées, ce film critique des valeurs bourgeoises uniformisantes : l'on parlera d'homologation, qui frappe toutes les couches sociales et qui pousse tout individu à cumuler des biens produits par la culture capitaliste. Sa sortie en salle lui vaut une avalanche d'attaques ; l'auteur se complait dans ce nouveau rôle d'agitateur et n'arrête pas ses activités. Sous la vague des mouvements étudiants il réalise *Porcherie*

[178] DE GIUSTI, Luciano, *Pier Paolo Pasolini e il cinema d'élite*, in CANOVA Gianni (dir.), *Storia del cinema italiano – 1965-1969*, Venezia, Marsilio, 2011, p. 85.
[179] *Ibid.*, p. 87.

CC-BY-NC-ND

[Porcile] (1969), par lequel il met en exergue une jeunesse prise au piège par les pouvoirs publics qui lui imposent une obéissance aveugle. Le film procède à travers deux histoires de désobéissance parallèles ; l'une montre l'initiation au cannibalisme d'un individu qui tente d'assouvir une faim de plus en plus grande, l'autre les rapports érotiques atypiques qu'un jeune homme de la bourgeoisie industrielle entretient avec des animaux. Les deux seront écrasés, même si différemment, par la société qui les entoure. Le mythe est encore l'un des éléments principaux de *Médée* [Medea] (1969) film qui lui permet d'admettre que cette construction imaginaire n'est finalement que l'autre visage du réalisme. C'est à travers le mythe que Pasolini peut exploiter des histoires somme toute universelles et transposables dans les sociétés contemporaines en indiquant leurs failles, leur manque d'humanité, dû au choix d'une vie matérielle en dépit d'une existence mystique.

2.5.2.9) Les nouvelles recrues

Malgré sa précoce maturité cinématographique, Pasolini fait partie des débutants de cette décennie. En effet, le cinéma italien sait inspirer et offrir des voies d'expressions à d'autres jeunes auteurs qui marquent cette période avec leur recherche du vrai. Leurs parcours sont hétérogènes et parmi eux l'on retrouve des anciens documentaristes, ayant travaillé pendant la décennie précédente, qui exploitent leur savoir faire au service du cinéma, mais aussi des scénaristes ou des techniciens ayant travaillé dans des domaines limitrophes au monde de la cinématographie italienne. D'autres se font influencer par la vague néoréaliste ou encore par la Nouvelle Vague française, produisant des films exploitants les codes d'un cinéma déjà moderne. Malgré le jeune âge d'une partie de ces auteurs, l'on peut constater qu'ils possèdent tous le même regard défaitiste sur les environnements qui les entourent[180]. La méfiance est le maître mot, qu'il s'agisse des médias, des pouvoirs publics ou des forces qui éloignent les citoyens de la réalité. Leur vision du monde est presque ontologique : les jeunes auteurs sont convaincus qu'il peut exister une réalité objective, séparée des savoirs, des vouloirs et des langages de ceux qui l'habitent. À la différence des auteurs français de cette période, qui se lient à la tradition philosophique de la phénoménologie, montrant que la réalité existe seulement dans l'intention d'un individu, et du structuralisme, pour lequel la réalité est tissée de signes, leurs homologues italiens s'inspirent du mythe du réel, qui diffère des codes

[180] MICCICHÉ, *op.cit.*, p. 158.

CC-BY-NC-ND

désormais obsolètes du Néoréalisme, et ne conçoivent pas leurs réalités sans l'apport de l'imaginaire et du symbolique. C'est ainsi que le cinéma italien moderne des années 1960 ne tente pas uniquement de reproduire le réel, mais veut réfléchir parallèlement à ce dernier. Quoique leurs idéaux soient communs, chacun de ces auteurs construit une poétique personnelle, où les limites de chaque cinéaste sont associés aux limites des mondes qu'ils cherchent à décrire et à analyser[181]. Mais qui sont ces jeunes auteurs qui enrichissent un cinéma où les anciens sont encore présents ? Ne pouvant pas les citer tous, concentrons nous sur ceux qui se démarquent dans ce marasme créatif.

Le couple formé par Paolo et Vittorio Taviani s'impose comme un duo prometteur dès leur premier film *Un homme à brûler* [Un uomo da bruciare] (1962) qui unit savamment des éléments documentaires et les codes néoréalistes pour dénoncer les méfaits de la mafia qui empêchent la mise en acte des reformes agraires tant attendues. Le film met en exergue la fin des idéologies marxistes et l'impossibilité de représenter un héros positif qui atteint le but qu'il s'était préfixé ; le personnage de Salvatore, poussé par sa passion, est réduit au silence par un système criminel plus puissant que ses idéaux. Cette œuvre possède un potentiel naturaliste qui cohabite avec des codes visuels expressionnistes[182]. L'engagement des Taviani est le fil conducteur d'une cinématographie qui s'enrichit en 1963 avec le film *Les Hors-la-loi du mariage* [I fuorilegge del matrimonio] qui soulève le débat sur les dynamiques du divorce, encore illégal durant cette période. Observateurs attentifs des mouvements qui secouent le pays, ils réalisent *Les subversifs* [I Sovversivi] (1967), une œuvre composée par des images enregistrées en prise directe qui témoignent des réactions de certains militants communistes à la mort de Palmiro Togliatti, père fondateur du Parti Communiste Italien. Ce film symbolise leur adieu au père d'une idéologie désormais obsolète mais également au cinéma néoréaliste. Pour ce duo, l'art cinématographique représente un outil capable de changer le monde, de motiver les foules, d'engendrer les mouvements sociaux. Artistiquement, cette œuvre demeure complexe parce qu'elle s'appuie sur quatre niveaux iconiques : nous avons le film, puis un film dans le film, des images documentaires mais également des photographies en connexion avec l'histoire principale. Le renouveau cinématographique et visuel est donc en acte, et cela même si les racines avec les auteurs anciens n'ont jamais été nettement

[181] BUCCHERI, *op.cit.*, p. 170.
[182] BRUNETTA, (2007), *op.cit.*, p. 225.

CC-BY-NC-ND

coupées[183].

Les mouvements sociaux attirent également Bernardo Bertolucci qui débute sa carrière cinématographique avec le long-métrage *La commare secca* (1962) qui élabore son histoire autour de la fin tragique d'une prostituée. Ce premier essai n'est qu'un exercice de style, une sorte d'entraînement qui lui permet de tourner l'un des films précurseurs des mouvements étudiants de mai 68 : *Prima della rivoluzione* (1964). Dans ce film, l'auteur retrace les tourments idéologiques qui tiraillent l'âme d'un jeune bourgeois, partagé entre l'envie d'effectuer une révolution auprès de la jeunesse de son âge et celle de se renfermer dans le calme d'une existence aisée. Bertolucci décrit une société perdue parmi ses milles repères, et une gauche tiraillée entre les anciennes idéologies et les nouvelles formes violentes d'action politique[184]. Ce film semble contenir toutes les prérogatives pour un changement cinématographique fort, comparable à celui du *Gruppo 63*, fondé par des écrivains tels que Umberto Eco et Eduardo Sanguineti, qui révolutionne la littérature italienne abandonnant le style historicisant et provincial des auteurs du passé et en imposant des formes d'écriture nouvelles, proches des évolutions de la littérature internationale. Il critique le langage subjectif des petits-bourgeois, désormais intégré même par la jeunesse communiste : ces individus ont les mêmes faiblesses que cette classe qu'ils imitent même dans leurs habitudes. L'auteur, qui traite l'évolution de ces formes de protestation violente dans le film *Partner* (1968), ne demeure pas seul dans sa démarche.

En 1965, en effet, Marco Bellocchio décide de réaliser *Les poings dans les poches* [I pugni in tasca], film qui secoue les publics de Cannes et plus amplement l'opinion publique européenne. Ce film lui permet de s'imposer parmi les jeunes auteurs les plus prometteurs de cette décennie, et son exploit devient l'une des plus grandes nouveautés du cinéma italien. Utilisant la formule du cinéma classique, qu'il hybride avec les codes du cinéma moderne, et puisant dans les sources du cinéma de Jean Renoir, il propose une œuvre qui examine la famille, ici perçue comme la source primaire des violences qui s'engendrent dans la société de cette époque. Les secousses de la révolution sont portées, voire incarnées, par les actes de son personnage principal. Les idéaux révolutionnaires de cet auteur sont à la source de ses productions, mais elles s'épuisent rapidement parce que écrasées par la réalité environnante.

[183] CUCCU, Lorenzo, *Figli e padri : l'immaurità rivendicata*, in CANOVA Gianni (dir.), *Storia del cinema italiano – 1965-1969*, Venezia, Marsilio, 2011, p. 57.
[184] GILI, *op.cit.*, p. 219.

CC-BY-NC-ND

Déjà avec *La Chine est proche* [La Cina è vicina] (1967), Bellocchio met en exergue le transformisme de certains individus prêts à tout pour améliorer leur condition sociale. L'égoïsme latent des membres de la société italienne écrase les idéologies communautaires qui pourraient faire avancer le pays : tout changement semble ainsi improbable, voir impossible[185].

À travers son deuxième film tourné en 1961, Olmi s'occupe de la petite bourgeoisie italienne. Le personnage de *L'emploi* [Il posto] (1961) décide d'entamer un parcours par étapes qui lui permettra d'obtenir un emploi dans une grande entreprise milanaise. Le poste qu'il pourvoit s'avère aliénant, et sa place au sein de l'entreprise sera celle d'un petit rouage contenu dans une grande machine qui normalise ses rêves. À travers ce film, l'auteur réélabore les codes néoréalistes, qu'il enrichit avec des pointes d'humour qui parfois débouchent dans la satire sociale. L'auteur pointe du doigt le monde de l'entreprise, qu'il n'épargne pas en critiques dans le film *Un certain jour* [Un certo giorno] (1969). Pour cette œuvre, il construit une histoire faite de personnages sans scrupules capables d'écraser quiconque pour garantir leur réussite : le carriérisme et l'aliénation sont les maîtres mots de cette partie de la production olmienne qui visera d'autres réalités dans les décennies à venir[186].

Avant de quitter cette décennie prolifique, il faut citer un autre jeune auteur emblématique qui s'impose dès le début de sa carrière italienne avec une poétique tout à fait personnelle : nous parlons de Marco Ferreri. Après avoir tourné trois long-métrages en Espagne, il décide de revenir en Italie où il réalise *Le Lit conjugal* [Una storia moderna : l'ape regina] (1963). Utilisant les codes du grotesque, l'auteur mène une critique exacerbée de l'institution maritale, ici mise en exergue comme l'un des maux majeurs de la société italienne. Il dénonce les unions finalisées à la procréation, plébiscitées par les chrétiens qui, dans un monde qui se déshumanise, représentent un danger réel pour les citoyens. Dans ce film, son personnage masculin principal fait les frais des désirs procréateurs d'une femme qui reproduit à son échelle les impositions de la société où elle a grandi : elle est le bourreau et la victime d'un système plus grand qu'elle[187]. L'auteur continue sa critique âpre de ce rite à travers le film *Le Mari de la femme à barbe* [La donna scimmia] (1964), où il montre que ce lien n'est autre qu'une convention fondée sur l'affection et l'opportunisme social qui n'a rien

[185] CUCCU, *op.cit.*, p. 70.
[186] BRUNETTA, (2007), *op.cit.*, p. 185.
[187] GILI, *op.cit.*, p. 218.

CC-BY-NC-ND

à partager avec l'amour et la passion. Ferreri entame, à travers ses réalisations, des critiques cyniques qui ne laissent jamais place à des formes de sentimentalisme édulcoré. Avec *Break-Up, érotisme et ballons rouges* [L'uomo dei cinque palloni] (1965) il s'attaque à la superficialité de la société capitaliste, vouée à la production de biens et composée par des individus incapables de communiquer entre eux ; dans *Le Harem* [L'Harem] (1967) il met en exergue la misogynie des sociétés occidentales. Suivant une évolution qui le pousse à brasser les codes du réalisme à ceux du grotesque, de l'irréalisme et parfois du surréalisme, il crée des réalités où le réel et l'abstrait ne se trouvent pas en opposition, mais sont les composantes complémentaires d'un même monde. Ses expérimentations le poussent à réaliser *Dillinger est mort* [Dilliger è morto] (1969), un film éloigné des canons du cinéma italien soutenus par les réalisateurs les plus anciens. Ferreri met en exergue l'aliénation provoquée par la société de consommation qui propose des objets auxquels elle attribue des qualités symboliques, des objets qui promettent de combler les acheteurs. Le personnage principal du film vit dans un logement où l'on retrouve tous les ustensiles qui incarnent la réussite sociale, des objets dont la perfection abstraite de la technique cache le vide d'une existence incomplète. Cet individu exprime sa personnalité à travers les choses qu'il possède, et transforme l'arme qu'il retrouve en une prolongation de ses désirs, utilisant les codes artistiques en vogue lors de cette période[188]. Les individus esquissés par Ferreri vivent dans une sorte d'aliénation fréquente, coupés du monde où pourtant ils interagissent physiquement. L'un des instruments d'aliénation que l'auteur préfère, qu'on retrouve dans *Dilliger* tout comme dans le film *La Semence de l'homme* [Il seme dell'uomo] (1969), est le poste de télévision. Dès les premières images de ce film, cet électroménager transmet des réalités représentées de façon hyperréaliste[189]. Le quotidien post-apocalyptique de ses personnages est miné par la puissance iconique des images de guerre transmises par la télévision, capables de brider même leur besoin de procréer. Cette société semble miner l'essence même de la vie, obligeant les être humains à vivre des existences sans sens. Cet auteur, au cinéma excentrique, demeure un exemple unique dans son genre, capable de nous faire accéder au monde réel à travers des fictions qui s'éloignent des canons réalistes les plus classiques.

Nous pourrions continuer notre analyse en citant le cinéma de Damiano Damiani, perçu comme un témoignage civil, ou les productions de Vittorio De Seta capables

[188] FAINOTTI, *op.cit.*, p. 265.
[189] SESTI, Mario, *Cinema e letteratura*, in CANOVA Gianni (dir.), *Storia del cinema italiano – 1965-1969*, Venezia, Marsilio, 2011, p. 344.

CC-BY-NC-ND

d'enregistrer certaines réalités collectives emplies d'individus qui luttent face aux difficultés du quotidien, mais cela risquerait de nous faire répéter l'utilisation de codes et thématiques déjà évoqués dans ce travail parce que élaborées également par les auteurs déjà cités.

Malgré la différence de leurs poétiques et de leurs techniques cinématographiques, il est utile, en revanche, de repérer les caractéristiques communes aux auteurs de cette décennie. D'après nos analyses, nous pouvons prendre acte de leur envie d'imposer des thématiques qui étaient encore extérieures à la production cinématographique italienne. En outre, ils ne se contentent pas uniquement de réaliser leurs films, mais ils en écrivent bien souvent le scénario, et participent, quant ils le peuvent, au travail de pré et post-production. D'un point de vue technique, la narration linéaire devient obsolète et laisse place à une dimension temporelle fragmentée. Le dynamisme de certains films du passé laisse place à des histoires plus contemplatives, en opposition avec la rapidité prônée par le monde industriel. Le montage filmique évolue, enrichi par l'utilisation du zoom, réduit par des scènes en plan séquence ; l'utilisation du premier plan tente de capturer des réalités intérieures, les grands plans énoncent des allégories ou des métaphores. Les genres deviennent perméables davantage ; les images transmises acquièrent plus d'agressivité et se chargent expressivement, imitant le style d'écriture dynamique de certains journaux. Certains films s'enrichissent de références artistiques demandant aux spectateurs des compétences de lecture plus grandes : les objets ne sont donc pas filmés en tant que tels, mais acquièrent des langages représentatifs qui s'additionnent aux autres informations qu'un film veut véhiculer. Le cinéma même est reconnu en tant que forme d'art, ou encore comme un outil expressif ou un média militant, capable de raconter l'Italie du présent, celle du passé, imaginant des futurs possibles même si parfois sombres. L'envie de raconter et de décrire des réalités passées sous silence par les pouvoirs publics devient de plus en plus forte, modifiant la morphologie des productions cinématographiques. Toutes les thématiques qui avaient été ignorées par le cinéma de la décennie précédente trouvent finalement des canaux de transmission exploités par des auteurs, parfois visionnaires, qui puisent dans toutes les formes du réel pour exprimer leurs visions du monde[190]. Les années soixante, quoique riches, engendrent seulement une partie des long-métrages emblématiques d'un âge d'or du cinéma italien qui a encore devant lui quelques années pour s'exprimer à travers des œuvres universellement reconnues.

[190] BRUNETTA, (2008), *op.cit.*, p. 215.

CC-BY-NC-ND

2.5.3) Les années 1970

2.5.3.1) Une décennie de changements : l'avent du post-moderne

La décennie 1970 demeure historiquement désunie : elle est faite de fragmentations sociétales, politiques et artistiques. Les charges de violence, qui demeurent intestines et s'expriment dans l'ombre lors de la décennie précédente, explosent après l'éclat des mouvements étudiants. Tel un précurseur, le cinéma italien avait déjà su fournir des œuvres capables d'interpréter des phénomènes de violence latente qui acquièrent, avec les années, des étiquettes précises. Certains mouvements civils apportent des bonds en avant positifs pour les Italiens : les femmes, par exemple, acquièrent le droit de pouvoir interrompre leur grossesse et l'autorité parentale en cas de divorce. La modernité occidentale envahit toutes les couches de la société, malgré les pressions passéistes de certains individus qui prônent des valeurs "traditionnelles". Les comportements collectifs changent, affectant un grand nombre d'individus, la modernité modifie les styles, les langages et les formes de consommation. Lors de cette période, la politique et l'économie se détachent du monde de la culture et de la société civile : ces deux dernières sphères subissent des modifications majeures, observées par les sciences sociales, en plein essor et capables de devenir la clef de lecture du réel. Le cinéma, quant à lui, subit des transformations profondes, provoquées par plusieurs facteurs contingents. Si dans le passé, cette forme de spectacle avait été la sortie culturelle populaire préférée par la majorité des Italiens, lors de cette période elle garde une certaine suprématie sans plus attirer les foules d'antan, qui désormais préfèrent d'autres moyens de divertissement. En outre, les attentes des publics cinématographiques se sont profondément modifiées : lors de la première moitié des années 1970 seulement 43% des Italiens vont au cinéma, 63% d'entre eux font partie d'une classe moyenne désormais plus aisée, choisissant un film pour ses contenus, ne le considérant plus comme une simple sortie divertissante[191]. Pour contrer une baisse des fréquentations qui pour l'instant n'inquiète pas l'industrie cinématographique italienne, les Américains inventent une formule qui s'imposera comme l'unique alternative concernant les sorties en salle : la limitation du temps de projection en salle. Les films à gros budgets tel que *Le Parrain* [The Godfather] (1971) sortent uniquement dans les salles de première vision sur une période limitée. La sortie cinématographique devient ainsi un événement d'exception, annonçant le déclin des salles de deuxième et de

[191] DE BERNARDINIS, Flavio, *1970-1976 : appunti per una mutazione*, in DE BERNARDINIS Flavio (dir.), *Storia del cinema italiano – 1970-1976*, Venezia, Marsilio, 2011, p. 11.

CC-BY-NC-ND

troisième vision qui accueillent encore des productions moins prestigieuses mais capables malgré tout de remplir les caisses d'une industrie qui subit indéniablement un fort déclin économique. Le cinéma italien, déjà en voie de diversification, se scinde en proposant trois sortes de macro-ensembles : l'un est formé par des films d'auteur qui attirent des publics à la recherche d'une forme de consommation culturelle capable de leur proposer des histoires qui demandent une participation active et réflexive de leur part ; l'autre s'appuie sur un cinéma de consommation qui propose des produits divertissants qui privilégient majoritairement des histoires spectaculaires. Puis, entre ces deux formes de productions, il est possible de retrouver un cinéma médian, qui brasse les deux formes de cinéma précédentes en proposant des spectacles d'auteur bien souvent privilégiés pour l'exportation étrangère. Cette dernière forme est celle qui permet au cinéma italien de conquérir massivement les marchés étrangers. Ces films oscillent entre art et artisanat ; ils sont produits à travers une réelle recherche artistique qui ne néglige pas l'impact du spectaculaire, et qui permet de produire à une échelle industrielle des œuvres stimulées par la créativité des cinéastes italiens. Cette production est le garant et le soutien d'une industrie qui atteint ses sommets au début des années 1970, avant de décliner rapidement à la fin de cette même décennie. Qu'il s'agisse des auteurs du cinéma d'art, du cinéma médian et d'une partie du cinéma de consommation, le réel, dans toutes ses formes, demeure l'une des sources principales à exploiter. Les auteurs suivant une poétique personnelle ne le présentent pas sous sa forme "brute", mais il le brassent avec des référents culturels, avec des contenus imaginaires, lui donnant la force du mythe. Le cinéma d'auteurs reconnus et d'artisans confirmés montre aux spectateurs un grand nombre de réalités disparates, tels que la province italienne durant les années du fascisme, les non-lieux qui dépaysent la bourgeoisie, les réalités intérieures de certains personnages. Les films qui en découlent mettent également en exergue les dernières traces d'un surhomme désormais décadent, le pouvoir des institutions et les contre-pouvoirs. Lors de cette période, les mythes nationaux se heurtent contre une réalité bien différente, la fable s'hybride avec le fait divers, et le cinéma finalement moderne se décloisonne des genres pour fournir des produits qui hybrident la culture "d'élite" et la "pop culture". Ces nouvelles formules sont nécessaires pour décrire un réel qui n'a plus la transparence d'antan : si lors des décennies précédentes il avait suffit d'observer la société italienne pour la documenter et en exprimer les évolutions, lors des années 1970 il est difficile de décrire des réalités opaques, de plus en plus complexes, emplies de zones d'ombre qui parfois demeureront telles[192]. Le réel persiste malgré tout, étant exprimé

[192] ZAGARRIO, Vito, *Dopo la morte dei padri. Dagli anni della crisi agli albori della rinascita*, in ZAGARRIO Vito (dir.), *Storia del cinema italiano – 1977-1985*, Venezia, Marsilio, 2011, p. 11.

CC-BY-NC-ND

à travers des codes multiples, à travers des genres et des poétiques bien souvent personnels, et consommés désormais non seulement dans les salles mais à travers des nouveaux canaux de distribution. Lors de cette décennie, la technologie effectue encore des bons en avant : les caméras deviennent des plus en plus légères, démocratisant l'enregistrement d'images mouvantes. La reproduction de films et leur visionnage devient plus simple, voire plus accessible, à travers la mise en place des systèmes de vidéo domestiques tels que les vidéocassettes aux formats Betamax et VHS. Les nouvelles modifications structurelles concernant la distribution et le visionnage en salle affecte négativement les productions moins spectaculaires qui attirent de moins en moins de spectateurs. À partir de la fin de cette décennie, les publics préfèrent rester à la maison et consommer ces produits audiovisuels, transmis sans limites par les télévisions privées, directement chez eux. Les salles de deuxième et troisième vision, déjà en crise après la diversification des méthodes de distribution, reçoivent un coup de grâce suite à la libéralisation italienne des réseaux hertziens durant l'été 1976[193]. C'est ainsi que la disparition de ces salles engendre également la disparition des petits producteurs cinématographiques qui proposaient des films à la consommation rapide incapables de dépasser les circuits nationaux, mais malgré cela importants pour leur apport économique à l'industrie cinématographique italienne, aux mécanismes désormais obsolètes et délaissés par les politiques nationales. Ces bouleversements permettent d'engendrer la création de cinéclubs, qui assouvissent le besoin de certains spectateurs d'échanger après le visionnage de certaines productions bien souvent issues du cinéma art et essai. Cette forme de consommation cinématographique catalyse la création de festivals, et cela non seulement en Italie. Puis, les jeunes et anciens auteurs décident d'exploiter les nouvelles possibilités productives initialement fournies uniquement par la télévision publique. C'est ainsi que cette dernière devient l'un des principaux alliés d'un cinéma en métamorphose, un cinéma qui peut viser des résultats qualitatifs et qui génère des produits visuellement hybrides adaptés aux petits et aux grands écrans[194]. Mais qu'en est-il du réel au sein de ce marasme ? Comment les cinéastes qui décident de relever le défi d'imaginer une production qualitative expriment-ils des réalités multiples et instables ?

Qu'il s'agisse du cinéma d'auteur ou du cinéma de genre, les modèles narratifs utilisés pour transposer les réalités matérielle et sociale se modifient, subissant des changements profonds. La production des années 1970 est en rupture avec les procédés du passé, qui permettaient de transmettre le réel à travers des structures filmiques solides, même lors des

[193] *Ibid.*, p. 13.
[194] ZAGARRIO, Vito, *La televisione produttrice di cinema*, in *Ibid.*, p. 263.

CC-BY-NC-ND

mutations sociétales importantes. Les mutations anthropologiques constatées durant cette décennie sont encore plus fortes, et ses conflits sociaux ne peuvent être reproduits en images qu'à travers une série d'artifices rendus possibles, en partie, par les décorateurs.

Leur travail avait déjà été signalé pour son importance : ces artisans sont capables de reconstruire des environnements réels ou d'enrichir par l'ajout de détails des environnements préalablement existants. Les formes de représentation, en revanche, se multiplient : une scénographie peut donc exprimer un présent concret ou stylisé et un ailleurs effectif ou simplement représenté. Dans le même film, le passé cristallisé peut se heurter à un présent imposant grâce au brassage d'éléments contrastants qui expriment visuellement les changements sociétaux en cours. Les espaces clos, de plus en plus nombreux, deviennent le reflet des conditions intérieures des personnages représentés. Les genres tels que la comédie, le cinéma civil, le policier et le thriller sont ceux qui entretiennent un lien très fort avec la réalité et qui donc poussent les décorateurs à dresser les espaces réels filmés selon les besoins du cinéaste. L'Italie cinématographique du passé a désormais épuisé le dynamisme qu'avait pu lui offrir le Boom économique, et se retrouve tiraillée par de multiples crises. Ces mutations sont mises en exergue à travers des contrastes. Les environnements naturels, par exemple, sont désormais rares et les zones industrielles déjà en phase de réorganisation face aux crises futures. La modernité s'introduit dans tous les environnements, dans les appartements de luxe, où elle semble naturelle, comme dans les baraques en bois habitées par des sous-prolétaires enragés où elle fait tache[195]. Les rêves se concrétisent visuellement et ils nous restituent des images iconiques utiles pour déchiffrer le vrai.

Les images de certains films sont chargées de sens grâce à une utilisation savante des lumières. Pour nous restituer l'impression du vrai, les techniciens exploitaient déjà la lumière naturelle et des sources de lumières hors-champ non visibles. Les expérimentations de cette période, en revanche, poussent les techniciens à utiliser un éclairage dont la source artificielle devient visible, concrétisant les artifices et soulignant ce qui est dans l'image filmée. Les avancées techniques ont déjà rendu possible la réalisation d'images dans toutes les conditions ; pour éviter leur banalisation et pour exprimer des réalités autres, la lumière se charge de sens, exprime une vision autoriale, voire une poésie spécifique. C'est ainsi que la quête du réel se brasse avec l'envie de styliser artistiquement une image à travers la construction d'un éclairage bien spécifique, comme le faisaient les artistes peintres du passé.

Certains films s'imposent une utilisation majeure du gros plan et des plans

[195] TERRONE, Enrico, *Senza l'ingombro della messa in scena : lo spazio e le cose,la luce e il colore, il ritmo e la logica*, in *Ibid.*, p. 441.

CC-BY-NC-ND

d'ensemble ; les images qui en résultent sont unies par un montage toujours plus rapide, qui constitue des séquences toujours plus dynamiques. Le cinéma spectaculaire se dynamise et celui d'auteur prend du sens en post-production quand bien souvent le monteur construit le film selon sa sensibilité. Les auteurs exprimant une poétique personnelle n'hésitent pas à avoir la mainmise sur toutes les phases productives de leurs œuvres, à l'exemple de leurs homologues américains ou de leurs ancêtres italiens. La richesse baroque de certaines productions n'est pas la seule à pouvoir exprimer le réel, repérable dans des films aux moyens limités mais capables, à travers le brassage des genres et des techniques, de créer des réalités vraisemblables[196].

Ce qui en résulte est une cinématographie qui met en exergue la barbarie de la société civile, qui se manifeste visiblement, par exemple, par la langue. Les paraphrases inoffensives des années précédentes, et les quelques mots forts prononcés durant des situations exceptionnelles, ne peuvent plus représenter une société victime d'une dégradation morale, idéologique et environnementale. La violence des mots traduit une violence réelle, les jurons se démocratisent jusqu'à intégrer tous les genres cinématographiques ; certaines expressions linguistiques grossières, qui avaient été utilisées uniquement par des personnages s'exprimant à travers les dialectes, sont acquis et exploités par des locuteurs qui maîtrisent l'italien standard. La sur-utilisation de mots obscènes, en connexion même avec la sphère sexuelle, banalise la force de certaines expressions qui pénètrent dans le langage commun, influençant toutes les couches sociales[197].

2.5.3.2) Les limites de la Comédie à l'italienne, l'essor du cinéma politique et le(s) cinéma(s) de genre

Afin de comprendre les mutations d'un pays qui a sombré dans une période historico-sociale noire, exploitons la modification de sa production cinématographique. Face aux bouleversements en acte, la comédie ne sait plus comment interpréter le peuple qui avait été sa source d'inspiration. La satire ne suffit plus à exprimer ses maux majeurs, et le grotesque, qui parfois devient une solution expressive valable, est définitivement remplacé par le drame. Les vices se transforment en maladies incurables : les auteurs de cette production pointent du doigt les nécroses d'un système social qui n'a pas su fournir les changements positifs qu'il

[196] *Ibid.*, p. 450.
[197] BRUNETTA, (2008), *op.cit.*, p. 205.

CC-BY-NC-ND

promettait et qui ne permet pas d'envisager de solutions futures. Les croyances d'après-guerre s'effondrent, l'émigration continue à vider le pays, la criminalité organisée est désormais une réalité reconnue et la vulgarité latente des personnages mis en scène laisse d'ores et déjà envisager l'avènement d'une société sans passé et au futur incertain[198]. Malgré son déclin, ce genre sait fournir un certain nombre de films capables malgré tout de transposer les vices de la société italienne. Cette production d'auteur se trouve aux antipodes de la cinématographie comique populaire qui s'éloigne du réel à travers des films légers, soutenus par la présence de femmes fatales et de comiques issus du cabaret[199].

Les limites de la Comédie à l'italienne n'empêchent pas d'autres auteurs ayant choisi des formules expressives différentes de représenter les évolutions au sein du pays. Le cinéma civil, qui devient peu à peu politique, ne cesse pas de produire des films engagés qui veulent éduquer les publics qu'ils attirent. L'engagement des auteurs fondateurs de ce genre va dépasser les frontières du monde du cinéma et se noue avec les mouvements de gauche que ces personnalités publiques soutiennent avec des discours politiques novateurs. Leur exemple est suivi par des acteurs tels que Gian Maria Volontè qui garantit le succès d'un genre auquel il participe activement, étant bien souvent la tête d'affiche de ces productions.

Les thématiques choisies sont fortes : dans des films tels que *Il sasso in bocca* (1970) de Giuseppe Ferrara ou *La violenza : quinto potere* (1972) de Florestano Vancini, l'on continue à dénoncer les méfaits des organisations criminelles désormais capables d'influencer grandement les pouvoirs publics et les populations du Sud du pays. Les auteurs de ce genre utilisent les codes du policier et les brassent avec des éléments culturels, socio-psychologiques et politiques de cette époque, continuant à effectuer des recherches documentaires pointues sur les arguments traités.

La production dont nous parlons, que l'on pourrait réunir sous la dénomination de "films-enquêtes", est distribuée dans les circuits traditionnels et réussit à atteindre un nombre considérable de spectateurs. Il faut savoir qu'il existe une production parallèle, financée par les mouvements de gauche, qui documentent les activités de cette période ; les films de ce "cinéma militant" sont souvent documentaires et distribués dans des circuits internes et bien souvent au sein de cinéclubs. Cette production, quoique importante, demeure détachée des dynamiques du marché et elle ne relève pas de ce travail de recherche.

---

[198] MASONI, Tullio, VECCHI, Paolo, *La commedia : primi segnali di decadenza*, in DE BERNARDINIS Flavio (dir.), *Storia del cinema italiano – 1970-1976*, Venezia, Marsilio, 2011, p. 114.
[199] GRESPI, Barbara, *Cinema-femmina : quell'osucro oggetto del desiderio*, in *Ibid.*, p. 134.

CC-BY-NC-ND

Le cinéma politique dont nous parlons transmet, à l'aide de la fiction, les mêmes idéaux et les mêmes projets qui mobilisent les foules et que l'on retrouve dans la production non commerciale : naturellement, les discours du cinéma officiel sont feutrés, voire effectués au second degré pour éviter que la censure puisse intervenir. Les auteurs de ces œuvres s'inspirent du cinéma réaliste russe, composé de films de dénonciation réalisés par des cinéastes tels que Dziga Vertov, Aleksandr Medvedkine, Vsevolod Pudovkine et Joris Ivens. D'autres proposent même des incursions dans l'histoire capables de mettre en avant les racines historiques des mouvements présents ; pensons au film *L'agnese va a morire* (1986) de Giuliano Montaldo situé au temps de la *Résistance italienne*[200].

Cette forme "haute" de cinéma politique génère indirectement une autre forme de cinéma à grand succès qui dénonce vaguement des pouvoirs agissant dans l'ombre mais jamais identifiés. Ce genre s'inspire des faits divers de cette époque et fournit des films aux grandes qualités spectaculaires mais dénués de fondements documentaires, voire historiques. Le film fondateur de ce genre, qui s'enrichit d'un grand nombre de titres, est une production artisanale respectable qui s'intitule *La polizia ringrazia* (1972), réalisée par Stefano Vanzina. D'autres artisans du cinéma de cette période se laissent influencer par ce premier exemple, et s'inspirant conjointement des films policiers en vogue aux États-Unis, tels que *L'Inspecteur Harry* [Dirty Harry] (1971) de Don Siegel, donnent naissance à un genre policier connu en Italie sous la dénomination de "poliziottesco", et de "néo-polar italien" en France[201]. Quoique fantaisistes, ces productions répondent à un besoin expressif qui traduit l'air du temps : la violence hyperbolique de certains films pourrait sembler gratuite, mais en réalité elle représente l'une des traductions visuelles de l'état d'âme de la société italienne meurtrie par les années de plombs. Le pays est prisonnier d'une politique du contrôle, la magistrature accueille de jeunes magistrats combatifs, les journalistes demandent plus d'autonomie, la police doit encore suivre des règles archaïques inadaptées à la nouveauté des mouvements de violence en cours. C'est ainsi que le cinéma absorbe ces désagréments, qu'il retraduit à travers une production exprimant un mécontentement général face aux forces de l'ordre et à la magistrature. Ce sentiment négatif engendre une scission entre le peuple et les pouvoirs officiels, catalysant la paranoïa et nourrissant les théories du complot les plus disparates. Ces films, malgré tout, germent à partir du cinéma civil : si les narrations proposées ne fournissent jamais de dénonciations civiles claires, les environnements dégradés où l'on peut situer les

[200] ORTOLEVA, Peppino, *Cinema politico e uso politico del cinema*, in *Ibid.*, p. 163.
[201] BONDANELLA, Peter, *A history of italian cinema*, New York, Continuum, 2009, p. 459.

CC-BY-NC-ND

hors-la-loi de service, du moins, sont représentés par des images hautement réalistes capables de concrétiser visuellement la précarité de certains univers[202].

La cinématographie populaire de cette décennie est le fruit d'une production parcellaire établie parfois loin de la capitale. La crise n'étant pas encore survenue, certains artisans napolitains décident de suivre l'exemple de leurs ancêtres, et s'inspirant des films policiers de cette période, ils en utilisent le style et les codes qu'ils brassent avec des intrigues tirées des films musicaux populaires dits "Musicarelli", en vogue entre les années 1950 et 1960. Cette production est soutenue par les qualités vocales de chanteurs napolitains qui s'improvisent acteurs au sein de films basés sur des canevas bien souvent théâtraux. Cette production, quantitative plus que qualitative, enregistre de façon indirecte et involontaire les mutations de certaines réalités citoyennes. En effet, les réalisateurs de ce genre régional s'imprègnent, malgré tout, des problématiques sociales qui les frappent, et derrière les drames vécus par des bandits chantants, il est possible de repérer un substrat formé par des éléments historico-sociaux exploités par les cinéastes nationaux engagés. Le succès de ces feuilletons musicaux dépasse les frontières régionales, attirant des réalisateurs bénéficiant d'une renommée nationale comme Sergio Corbucci. En 1979, l'auteur tourne *Mélodie meurtrière* [Giallo napoletano] sur le ton de la comédie grotesque. Outre qu'elle inspire certains cinéastes du genre, la production napolitaine a le mérite de relancer la production cinématographique napolitaine, donnant naissance malgré elle au terrain favorable qui permet à des cinéastes tels que Salvatore Piscicelli de débuter leur carrière. Cette nouvelle effervescence productive napolitaine, permet au jeune auteur de réaliser *Le occasioni di Rosa* (1981) lors de la décennie suivante. Les codes du drame, utilisés de façon presque hyperbolique par le cinéma populaire, sont retravaillés par Piscicelli qui les exploite dans un film de dénonciation sociale ancré fortement au réel[203] : dans un style que l'on pourrait rapprocher de celui de Rainer Werner Fassbinder, à la tête du nouveau cinéma allemand, il filme les vicissitudes d'une jeune ouvrière napolitaine. C'est dans cet "humus créateur favorable" des années 70 que le cinéma napolitain retrouve ses lettres de noblesse, montrant que le cinéma italien, loin des alarmismes et des éloges funèbres, est d'ores et déjà en phase de mutation évolutive.

[202] BUCCHERI, Vincenzo, *I generi cinematografici : lo specchio della mutazione*, in DE BERNARDINIS Flavio (dir.), *Storia del cinema italiano – 1970-1976*, Venezia, Marsilio, 2011, p. 33.
[203] FREZZA, Gino, *Contrabbandieri, guappi e caschetti. I film napoletani*, in ZAGARRIO Vito (dir.), *Storia del cinema italiano – 1977-1985*, Venezia, Marsilio, 2011, p. 453.

CC-BY-NC-ND

2.5.3.3) Vers le renouveau : les auteurs vétérans et les cinéastes confirmés

Pour mieux comprendre les profondes mutations qui atteignent le cinéma italien, capables de nous faire réfléchir sur la transformation rapide de la société italienne – société où ce même cinéma puise une partie de ses histoires – intéressons nous aux auteurs qui, à travers leurs œuvres, ont su, malgré la crise artistique proclamée par les critiques de cette période, décrire le réel confus qui les entoure.

Cette décennie, tout comme la précédente, permet aux auteurs de tout âge d'enrichir, ou de pervertir, le panorama cinématographique italien. La clef du réel est, quant à elle, exploitée et hybridée par des poétiques et des genres parfois très distants, mais capables de nous restituer les facettes d'une Italie toujours en ébullition[204]. Face à la richesse des productions de cette décennie, nous allons restreindre notre champ de travail en ne citant que les auteurs et les œuvres susceptibles d'enrichir le fil rouge de nos travaux.

Visconti, par exemple, demeure le dernier des auteurs du cinéma néoréaliste à s'intéresser, à travers le film *Violence et Passion* [Gruppo di famiglia in un interno] (1974), à la société actuelle qui le repousse. L'auteur est conscient d'avoir mené beaucoup de batailles et depuis quelques années se consacre à la recherche d'un temps perdu à travers des films d'une très grande qualité artistique et formelle. Il reconnaît comme ses dignes héritiers idéologiques Francesco Rosi et Elio Petri, capables de représenter à travers l'urgence de leurs messages la réalité contemporaine dans son actualité la plus vive ; Zeffirelli, quoique moins engagé, représente un autre digne héritier de l'auteur grâce à la qualité esthétique de ses films. Avec son œuvre de 1974, Visconti décide, malgré tout, de se consacrer à la réalisation d'un dernier film capable de décrire directement une époque où les rêves des premiers mouvements étudiants de 1968 ont été balayés. La nouvelle société italienne semble emplie d'individus bruyants et vulgaires dont les us et coutumes envahissent la vie paisible des derniers survivants d'une société civile qui n'est plus. D'ici peu, ces nouveaux monstres trouveront place sur les plateaux de la télévision commerciale, qui promeut comme modernes leurs habitudes néfastes[205].

Pour Antonioni, les années 1970 représentent une décennie faite de recherches et

[204] ZAGARRIO, *op.cit.*, p. 16
[205] DE GIUSTI, Luciano, *Il crepuscolo di Luchino Visconti*, in DE BERNARDINIS Flavio (dir.), *Storia del cinema italiano – 1970-1976*, Venezia, Marsilio, 2011, p. 230.

CC-BY-NC-ND

d'expérimentations au-delà des frontières italiennes. L'auteur part à la recherche des sources idéologiques qui influencent l'Europe occidentale, dont l'Italie fait désormais culturellement partie. La trilogie américaine débutée dans les années soixante se concrétise lors de cette nouvelle décennie : avec *Zabriskie Point* (1970) l'auteur réalise une œuvre dont l'Amérique est la protagoniste absolue. Ce film condense les thématiques traitées précédemment : l'on retrouve des déserts physiques où les individus mis en scène se perdent pour mieux se retrouver. Dans ce cas, les jeunes personnages décrits entreprennent un voyage initiatique, décrit initialement sous une forme presque documentaire mais qui se transforme graduellement en une fable onirique. Ces jeunes gens quittent un monde fait d'adultes aux comportements puérils ; eux, en revanche, se comportent en vrais adultes. Le spectateur retrouve devant lui une jeunesse aux traits vieillis, qui fuit dans le désert pour échapper aux codes écrasants de la société américaine, des codes qui n'ont plus lieu d'être. Désormais, seules la passion, la beauté et la mort peuvent influencer leurs parcours. Antonioni réussit à travers son art à dénoncer une société occidentale engouffrée dans une guerre civile voulue par une oligarchie vieillissante, qui exploite la jeunesse uniquement pour sauvegarder ses intérêts.

À travers *Profession : reporter* [Professione: reporter] (1975), l'auteur utilise les codes du réel et le rythme des films policiers et d'aventure pour nous fournir un autre "road movie" qui dans ce cas converge vers la formule du documentaire réflexif. L'expérience qui lui permet de réaliser le film-documentaire *Chung Kuo, la Chine* [Chung Kuo, Cina] (1973) influence ses techniques de réalisation, réutilisées dans ce film où il privilégie un regard plus objectif et contemplatif. L'œuvre, initialement fragmentaire, se compose telle une mosaïque qui n'est complétée qu'à la fin de la narration. Le personnage de ce film vit des instants forts dans un univers désertique où le temps est suspendu mais empli de significations qui donnent sens : chaque élément physique exprime quelque chose, et chaque image qui semble s'écouler naturellement sous les yeux des spectateurs est en réalité magistralement orchestrée par l'œil attentif d'Antonioni : rien n'est laissé au hasard, même quand il s'agit de reproduire les sons audibles dans ces environnements naturels[206]. L'auteur nous impose sa réflexion philosophique sur la valeur des images que nous pouvons observer, et s'interroge sur un monde contemporain désormais uniforme.

Fellini, à la différence d'Antonioni, ne ressent pas le besoin de quitter un pays dans

[206] APRÀ, Adriano, *Antonioni all'estero*, in *Ibid.*, p. 238.

CC-BY-NC-ND

lequel il se reconnaît de moins en moins pour exprimer des messages universels. C'est à partir de micro-réalités tout italiennes qu'il explore les maux des sociétés occidentales. À travers une cinématographie tout à fait personnelle, il semble s'éloigner d'une société qu'en réalité il observe à travers un œil critique et qu'il exprime avec des images déformées et fantasques. Laissons de côté ses clowns, et intéressons-nous aux deux voyages cinématographiques que l'auteur nous offre lors de cette décennie. Son tour démarre dans la capitale italienne avec le film *Fellini Roma* [Roma] (1972), ville qu'il synthétise dans un microcosme que les spectateurs sont invités à visiter. Le personnage principal choisi pour l'occasion n'est rien d'autre qu'une incarnation de l'auteur : filtrant ses souvenirs, il nous décrit une évolution de la ville. Initialement citée dans les récits mythiques des personnages de la province, puis observée à travers les images mythiques cristallisées par le cinéma, elle est découverte réellement par notre guide qui nous en montre les zones d'ombre. Rome pourrait être symbolisée par la matrone obèse immobile dans son lit au début du film, figée dans une décadence grotesque, mais encore en vie. Les ruines immortelles et sublimes de la ville laissent place à un présent habité par des personnages monstrueux qui emplissent ses rues, générant un brouhaha continu. Les images hyper-réelles de ce film sont le fruit d'un tournage effectué dans la ville et en studio, donnant l'impression qu'on est face à un documentaire d'enquête enrichi par des éléments fictionnels. Fellini propose cinématographiquement le théâtre du monde, devenu un spectacle quotidien où tous tentent de jouer un rôle. Cette galerie du "freak" n'est que l'évolution naturelle d'un germe qui couvait lors des années d'avant-guerre : l'auteur tente d'observer les racines de ce nouveau monde à travers les souvenirs de son enfance passée dans la province de Rimini, dont le film *Amarcord* (1973) constitue la fresque. Fellini observe les histoires quotidiennes qui tissent la macro-histoire. Ce film est un hymne contre les autorités (in)compétentes, une œuvre qui oscille entre le rêve et le réel. Il nous montre que les représentants du pouvoir mussolinien sont comparables aux clowns blancs et aux Augustes : leur image grotesque[207], ainsi décrédibilisée, les éloigne des racines mythiques qu'ils avaient voulu s'arroger. Ces soldats fanfarons ne sont que les pères d'une société italienne contemporaine composée par des brutes. Cette société à la dérive semble avoir perdu les valeurs importantes du quotidien, ses racines et ses repères, subissant par conséquent une crise qui empiète même sur leurs désirs sexuels. Cette descente aux enfers de la luxure stérile est décrite magistralement dans l'ouvre *Le Casanova de Fellini* [Il Casanova di Federico Fellini] (1976). Le personnage de Casanova incarne et symbolise les maux d'une

[207] BRUNETTA, (2008), *op.cit.*, p. 273.

CC-BY-NC-ND

société où les rapports intimes sont désormais stériles et où l'acte sexuel n'est plus qu'une réaction automatique. Ce personnage traverse la vie tel un fantôme, tout comme les individus qui désormais emplissent la société qui entoure l'auteur[208].

Les années 1970 représentent une période de profond engagement pour Pier Paolo Pasolini : il entretient des collaborations étroites avec des journaux nationaux, il soutient, avec des collaborations d'ordre artistique, les mouvements de gauche extraparlementaire, il continue à écrire et à rééditer ses romans, il compose des œuvres théâtrales et il tourne des documentaires. Malgré toutes ces occupations, il continue sa carrière de cinéaste produisant sa *Trilogie de la vie*, puis un dernier film qui aurait dû être le début d'une nouvelle trilogie, cette fois-ci dédiée à la mort. Les films produits lors de cette période manifestent un engament exprimé à travers des symboles. L'auteur ne veut plus représenter la réalité à travers le filtre du Néoréalisme pur, et il ne veut plus exploiter la force du mythe : il choisit de s'exprimer à travers la puissance de la fable. À travers cette dernière partie de sa production il s'arroge une liberté d'expression qu'on lui refuse : pour sa trilogie de la vie, il exploite le sexe telle une force encore innocente et pleine de vitalité. La sexualité de ces fables est pure et observée à travers un regard qui ne possède pas le poids condamnateur de la morale religieuse. Dans le premier opus intitulé *Le Décameron* [Il decameron] (1971) il montre un monde populaire encore exempt des besoins vénaux qui accablent ses contemporains. Sous le masque du film en costume, Pasolini ne renonce à pas à dénoncer une société qu'il ne reconnaît plus, corrompue par une massification qui nivelle la culture pour le bas et qui efface les formes culturelles anciennes, qu'elles soient populaires ou savantes. La corruption du monde présent est critiquée dans *Les Contes de Canterbury* [I racconti di Canterbury] (1972), un film qui nous plonge dans une Europe du Nord où la chaleur et la simplicité des personnages précédents n'a plus lieu d'être. L'argent a déjà corrompu les esprits, les plaisirs corporaux comme l'acte sexuel sont désormais devenus mécaniques, à la limite du grotesque, et les comportements paisibles d'antan ne sont désormais dictés que par la violence. Les personnages de ce film sont issus de la première bourgeoisie, symbolisant la petite bourgeoisie des années 1970, qui s'impose avec violence sur les individus d'extraction populaire, exprimant une convoitise matérielle sans limites[209]. Avec *Les Mille et Une Nuits* [Il Fiore delle mille e una notte] (1974), il réalise une œuvre capable de montrer les dernières

[208] GRISOLIA, Raul, *Fellini, tra esperienza televisiva e autobiografia*, in DE BERNARDINIS Flavio (dir.), *Storia del cinema italiano – 1970-1976*, Venezia, Marsilio, 2011, p. 251.
[209] CHIESI, Roberto, *Pasolini : la ''trilogia della vita'' e il film della morte*, in *Ibid.*, p. 263.

CC-BY-NC-ND

traces d'un Tiers monde encore inaltéré où l'acte sexuel n'a pas encore subi la marchandisation du monde occidental. La violence de ce film est encore ancestrale, mais pas différente de celle visible dans la société dite civilisée de l'Italie contemporaine.

Le désarroi pousse Pasolini à réaliser ce qui sera son dernier film, concrétisant en images la violence idéologique de cette époque. Suivant le schéma de l'enfer dantesque, l'auteur construit un film dont la violence hyperbolique veut choquer des spectateurs désormais hébétés par la société de consommation et par son offre culturelle aliénante. La réalité traduite à travers les images symboliques de toute cette production atteint directement la société contemporaine, représentée de façon monstrueuse, incapable de supporter la représentation crue et malgré tout réaliste que les œuvres de Pasolini lui renvoient. À travers sa poétique personnelle et unique, ce lettré aux capacités multiples aura été capable non seulement de dénoncer les méfaits d'une société abjecte, mais de stimuler conjointement d'autres auteurs, contemporains et à venir.

Nous avons déjà énoncé l'importance du cinéma politique, engagé et profondément civil, qui puise dans le réel pour trouver des arguments à traiter et capable de dévoiler des réalités demeurées dans l'ombre.

Elio Petri est l'un des piliers de ce genre qu'il contribue à soutenir à travers une filmographie offrant des analyses pointues et réalistes de la société italienne. Il ouvre cette décennie avec *Enquête sur un citoyen au-dessus de tout soupçon* [Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto] (1970), un film que l'on pourrait définir d'anticipation, car il décrit ce qui se concrétisera lors de cette décennie parsemée d'actes violents. L'auteur analyse de l'intérieur les forces du pouvoir institutionnel, capables d'exploiter leur position privilégiée pour occulter leur corruption et leurs méfaits. Il se montre attentif aux faits qui bousculent la société à laquelle il appartient, il pénètre dans un système dont il tente de dévoiler les mécanismes, et enrichit sont œuvre grâce aux matériaux réels qu'il collecte lors de ses enquêtes de terrain. Le film brasse des données réelles dans une narration qui ne renonce pas à des aspects spectaculaires ; son esprit de synthèse rend la complexité de ses messages accessibles aux grand public. Petri est ainsi perçu comme un auteur à l'américaine, proposant des œuvres qui privilégient l'enquête directe sur un sujet dont les données sont transfigurées et synthétisées dans une sorte de kaléidoscope prenant, soutenu par une articulation narrative robuste et à l'impact immédiat[210]. Cette forme de dénonciation ne s'appuie pas sur l'exemple

[210] BIONDI, Teresa, *Elio Petri: l'indagine infinita*, in *Ibid.*, 2011, p. 179.

CC-BY-NC-ND

néoréaliste, ni sur les codes de la comédie cathartique. Il nous propose plutôt une histoire kafkaïenne dans les méandres du pouvoir, exposée à travers un cinéma baroque qui n'hésite pas à exploiter la puissance du grotesque. Son style déroutant ne sert qu'à mieux restituer une partie du réel, une réalité où l'hypocrisie d'un pouvoir faussement démocratique ne sert qu'à cacher les vices d'une classe dirigeante corrompue. Le personnage interprété par le magistral Gian Maria Volonté met en exergue l'autorité abusive d'un pouvoir creux rappelant les despotes du passé[211].

Avec *La classe ouvrière va au paradis* [La classe operaia va in paradiso] (1971) Petri s'introduit dans le microcosme de l'usine grâce à ses caméras. Il établit une enquête préalable pour analyser ce monde qu'il méconnait et travaille à la construction de cette œuvre comme le feraient ses prédécesseurs d'après-guerre. Pour soutenir la classe ouvrière, il souligne les aspects aliénants de leur travail régi par des rythmes inhumains. Cette classe sociale, formée par des prolétaires, s'était constituée une identité propre à son corps de métier, qui désormais est démembré et caractérisé par sa volatilisation. Les individus qui la formaient sont désormais inclus dans le grand ensemble des masses consommatrices : les doutes de Pasolini deviennent ainsi une réalité. Petri continue à privilégier les codes d'un cinéma baroque empli de personnages grotesques qui reprennent les traits tout aussi grotesques de certains individus réellement existants. Le personnage principal de ce film incarne l'aliénation d'une société tout entière, il symbolise une classe tiraillée par des envies révolutionnaires et des désirs petits-bourgeois, et incarne le dernier représentant d'un corps de métier sur le point de devenir obsolète.

La richesse soudaine engendrée par certains corps de métiers élève économiquement certains individus qui intègrent la nouvelle bourgeoise italienne. Petri prend acte de ces évolutions sociales et tourne le film *La propriété, c'est plus le vol* [La proprietà non è più un furto] (1973), mettant en exergue la haine de classe engendrée par des nouveaux riches ayant cumulé leur bien illicitement. Ces individus vulgaires, rustres et incultes méconnaissent les règles de la morale et les comportements qui régissent les sociétés civiles ; ils imposent leur domination aux plus humbles par la force de leur pouvoir d'achat et par la violence de leur comportement. Ce film clôt une trilogie de la névrose voulue par un auteur aux valeurs socialistes : ces films dénoncent l'aliénation et les déséquilibres engendrés par le travail, l'argent et le pouvoir[212]. C'est la question du pouvoir qui le pousse à réaliser le film *Todo modo* (1974), inspiré de l'œuvre éponyme de Leonardo Sciascia. À travers cette œuvre, il

[211] GILI, *op.cit.*, p. 234.
[212] BRUNETTA, (2008), *op.cit.*, p. 247.

CC-BY-NC-ND

invective contre une classe politique dominée par le parti de la Démocratie Chrétienne, qui semble réunir et posséder tous les maux de la société civile. L'auteur montre une réalité hors du monde, un microcosme qui s'est désormais coupé du reste de la société et qui interagit avec la population à travers le masque de l'hypocrisie[213]. Le procès idéologique que Pasolini avait entamé pour fustiger les méfaits de ce parti de droite est repris par Petri, qui remplit dignement son devoir de dénonciation : la puissance des images proposées marque un chapitre important du cinéma civil italien. Ce film devient rapidement le symbole d'un cinéma sachant unir la beauté de l'art et le besoin d'exprimer les réalités les plus noires de la démocratie italienne. Avec *Buone notizie* (1979) il complète un discours de dénonciation qui cette fois-ci vise des individus occupés à promouvoir leur image comme le font les médias qu'ils observent. Toute réaction humaine semble désormais factice, chaque être vivant joue un rôle au sein du grand théâtre qu'est devenu le quotidien. Les personnages filmés ne semblent plus vouloir apprendre de leurs expériences, préférant une vie stérile qui mène à la ruine, une décadence acceptée le sourire aux lèvres, un sourire utilisé comme masque[214]. Les images parfois surréalistes de ce film nous montrent une Rome méconnaissable, défigurée par les déchets produits par la société de consommation et étrangement menaçante.

Cette cinématographie civile est enrichie par les œuvres d'autres auteurs tels que Rosi, auquel nous allons consacrer quelques lignes. Après avoir tourné *Les Hommes contre* [Uomini contro] (1970) où il dénonce de façon personnelle les horreurs de la guerre, il décide de réaliser *L'Affaire Mattei* [Il caso Mattei] (1972). L'auteur se sert d'une recherche documentaire précise pour reconstruire les événements qui portèrent à la mort de Enrico Mattei, dirigeant de la société pétrolière Agip et ENI, décédé dans des circonstances jamais éclairées en 1962. Rosi exploite les codes du drame et propose un récit circulaire qui tente d'éclairer la réalité de faits méconnus à travers deux histoires parallèles : l'une racontée au passé, montrant la carrière de Mattei, l'autre présente, traitant l'enquête menée après sa mort.

Ce film contient des informations réelles issues de documents solides, insérées dans un scénario fictionnel construit impeccablement. Pour construire son personnage principal interprété par Volonté, l'auteur utilise des images d'archive : le résultat de ce travail est une œuvre labyrinthique qui reflète la complexité du cas Mattei, sans oublier de mettre en exergue

[213] BIONDI, *op.cit.*, p. 186.
[214] COSULICH, Callisto, *I sei della crisi*, in ZAGARRIO Vito (dir.), *Storia del cinema italiano – 1977-1985*, Venezia, Marsilio, 2011, p. 264.

CC-BY-NC-ND

la puissance des intérêts pétroliers capables d'influencer les échanges internationaux entre différents pays.

Cette quête acharnée du vrai pousse Rosi à dresser le portrait du gangster italo-américain Lucky Luciano à qui il consacre un film au titre homonyme en 1973. L'auteur tente d'expliquer la structure de la Mafia sicilienne tout en dénonçant ses connexions secrètes avec la classe politique italienne. Sa lutte courageuse pour la dénonciation d'un pouvoir despotique se concrétise par un autre film tourné bien avant, intitulé *Cadavres exquis* [Cadaveri eccellenti] (1971). Inspiré par le roman *Le Contexte* [Il Contesto] (1971) de Leonardo Sciascia, ce film exploite les codes du policier, sans renoncer aux éléments tirés du vrai provenant de la société réelle de cette période, pour exprimer un discours universel sur le Pouvoir. Cette force obscure, similaire à un labyrinthe, est protégée par des individus qui comptent sur un environnement autoréférentiel solide, capable d'écraser toutes les forces qui s'y opposent[215]. L'auteur décide de terminer la décennie avec la réalisation de *Le Christ s'est arrêté à Eboli* [Cristo si è fermato a Eboli] (1979) : dans ce film, il s'inspire de l'œuvre éponyme de Carlo Levi pour mettre en avant les territoires d'un Sud où ni le Christ, ni l'État n'ont su fournir des conditions favorables aux citoyens de bourgs situés à des années-lumière de l'effervescence des cercles intellectuels du pays. La réalité que l'on nous montre est celle d'un peuple sans futur, destiné à subir le sort d'une existence immobile et mortifère, sans comprendre pourquoi l'argent public dépensé pour une guerre lointaine n'est pas utilisé pour remédier aux dysfonctionnements de la nation.

Pasolini, Petri et Rosi ne sont pas les seuls auteurs post-néoréalistes capables de laisser une empreinte importante sur le cinéma italien de cette décennie, enrichi par les œuvres d'autres cinéastes aux poétiques différentes mais tout aussi importantes.

Marco Bellocchio a su s'imposer par le style unique de ses films contestataires à travers lesquels il met en exergue les conditions existentielles et sociales de ses personnages vivant des drames qui, à petite échelle, reproduisent une dimension sociale et politique bien plus ample. Son cinéma pourrait intégrer le genre de dénonciation politique : ses réalisations interprètent la réalité des classes à travers un regard objectif absolu. Les séquences qu'il produit veulent provoquer ses spectateurs, obtenir une réaction, cela à travers des œuvres compréhensibles universellement mais qui ne sont pas victimes d'un didactisme trop

[215] CUCCU, Lorenzo, *Francesco Rosi: riscrivere la storia*, in DE BERNARDINIS Flavio (dir.), *Storia del cinema italiano – 1970-1976*, Venezia, Marsilio, 2011, p. 178.

CC-BY-NC-ND

simpliste[216]. Son envie de contester les fondements d'une société figée par des règles désormais obsolètes se reflète dans le film *Au nom du père* [Nel Nome de Padre] (1972) où il critique âprement l'enseignement confessionnel. Par le film *Viol en première page* [Sbatti il mostro in prima pagina] (1972), il dénonce les liens entre la presse et la politique italienne ; le "quatrième pouvoir" représenté par les médias est ainsi accusé de véhiculer l'opinion publique pour obtenir des réactions précises chez les électeurs potentiels. Bellocchio exprime cette dénonciation concrète à travers les codes des polars américains des années 1940-1950, dans un style qui rappelle celui d'Orson Welles.

Ermanno Olmi est l'un des auteurs du cinéma italien qui exploite pour ses films un réalisme formel, sans s'engager pour autant comme ses contemporains. Il mène sa carrière à travers une production à la poétique personnelle dont *L'arbre aux sabots* [L'albero degli zoccoli] (1978) sera l'une des œuvres les plus heureuses de cette décennie. Ses images rappellent le cinéma néoréaliste et le film utilise uniquement des acteurs non professionnels interprétant une histoire qui n'a rien de spectaculaire. Sa sortie marque pour toujours le cinéma de cette décennie, et plus largement le cinéma italien tout entier. La réalité montrée par ce cinéaste appartient à une dimension atemporelle qui traverse toute l'humanité.

Bertolucci, en revanche, fait preuve d'intérêt concernant des thèmes actuels à travers deux œuvres situées dans des époques passées mais reflétant l'actualité de cette période. La première, tirée du roman éponyme d'Alberto Moravia, s'intitule *Le Conformiste* [Il conformista] (1970) et dénonce une attitude typique des sociétés modernes : celle du conformisme. L'auteur nous montre le parcours d'un personnage qui interagit avec ses semblables dans des environnements naturalistes, s'efforçant d'intégrer la masse qui l'entoure en renonçant à son individualité[217]. Il tente le tout pour le tout pour intégrer une norme qu'on lui impose et qui le détruit intérieurement.

En 1976, l'auteur réalise l'oeuvre *1900* [Novecento] qu'il consacre à la lutte des classes menée par trois générations d'individus appartenant aux mêmes familles. Cette œuvre monumentale contient des éléments autobiographiques liés à ses origines padanes et propose une narration en deux actes qui fait revivre aux spectateurs les mouvements de gauche les plus importants du XX^{e} siècle[218]. Sorti dans un contexte historique difficile, le film représente sous

[216] GIERI, Manuela, *Marco Bellocchio : regista e autore*, in *Ibid.*, p. 322.
[217] TERRONE, *op.cit.*, p. 442.
[218] BRUNETTA, (2008), *op.cit.*, p. 232.

CC-BY-NC-ND

la forme d'un récit épique une lutte des classes aux racines historiques profondes et aux thématiques encore profondément actuelles.

Avec *Saint Michel avait un coq* [San Michele aveva un gallo] (1972) les frères Taviani décortiquent les factions de gauche engagées dans une lutte qui n'oppose pas uniquement deux camps homogènes. La gauche italienne semble désunie en factions différentes, formées par des groupes d'anciens révolutionnaires aux idéaux désormais dépassés et par des nouveaux activistes marxistes. Le récit du film, quoique raconté au passé, exprime les réalités de son temps ; à travers l'union d'éléments réalistes chargés de métaphores, les deux auteurs tentent d'expliquer les raisons des traumatismes présents[219]. En 1975 ils réalisent *Allonsanfàn*, toujours situé dans le passé, retraçant les vicissitudes d'un révolutionnaire qui, après un parcours de vie parsemé de combats et de désillusions, se fait massacrer au nom de ses anciens idéaux. À travers des images toujours aussi naturalistes, les deux auteurs se consacrent à la réalisation de la fable noire *Padre padrone* (1977) tirée du roman biographique éponyme de Gavino Ledda. Ce film exprime avec force leur poétique et contient de nombreuses métaphores exprimant la réalité du monde pastoral, qui, comme celui du Tiers monde, est tenu dans l'ombre par le modernisme des pays occidentaux. L'histoire personnelle qui nous est racontée se hisse au niveau du symbole, devenant une pièce maitresse de la réalité collective. La douleur du personnage principal de ce film, en lutte pour construire sa personnalité, est l'un des éléments commun à leur dernier film de cette décennie intitulé *Le Pré* [Il prato] (1979). L'œuvre retrace avec pessimisme le destin de la jeunesse de cette époque, égarée, abandonnée et aux idéaux désormais déchus[220]. Ancré visuellement au présent, ce film ne fait que renouer l'engagement avec le réel de ces deux auteurs qui, à travers un cinéma naturaliste, parfois réaliste et truffé de métaphores, tente d'exprimer les sentiments d'une société bouleversée, secouée, transformée.

La société dépeinte par Marco Ferreri n'est pas meilleure. Après avoir décrété à travers *La Semence de l'homme* que l'homme n'a plus de possibilité de salut, lors des années 1970, il analyse la violence silencieuse perpétuée par les dispositifs sociaux qui, selon le philosophe Giorgio Agamben, modifient le comportement et la nature de l'homme, le cloisonnant. Ferreri critique âprement l'école, la famille, l'usine, la maison de retraite, la ville,

[219] TORRI, Bruno, *L'utopia nel cinema di Paolo e Vittorio Taviani*, in DE BERNARDINIS Flavio (dir.), *Storia del cinema italiano – 1970-1976*, Venezia, Marsilio, 2011, p. 333.
[220] TINAZZI, Giorgio, *La generazione degli anni '60*, in ZAGARRIO Vito (dir.), *Storia del cinema italiano – 1977-1985*, Venezia, Marsilio, 2011, p. 165.

CC-BY-NC-ND

le langage, l'Église et ainsi de suite. Analysée dans le film *L'Audience* [L'Udienza] (1971), l'Église est une institution munie d'une structure intriquée qui maîtrise les âmes et les corps. En outre, elle est capable de s'adapter, au fil du temps, aux dispositifs politiques et économiques, qui sont temporels et changeants. L'auteur, qui s'inspire de l'œuvre *Le Château* (1926) de Franz Kafka, pointe du doigt le pouvoir de cette institution séculaire et met ses stratégies de servitude en connexion avec la stratégie de la tension perpétuée par l'État durant cette période. Cette institution religieuse sert de symbole, incarnant toute forme d'institution coercitive corrompue et corruptrice qui ne tolère aucune atteinte à son immobilisme muet. Cette fable insolente, plus ancrée à la réalité que ses réalisations précédentes, met en exergue avec efficacité un pouvoir qui rend impossible le dialogue entre des individus vivant dans un système divisé entre dominant et dominés[221]. Les rapports de pouvoir sont analysés à l'échelle du couple à travers le film *Liza* [La Cagna] (1972). Ferreri nous propose deux personnages errants, habitant sur une île où ils peuvent oublier les obligations de la société civile et se consacrer à leur amour hors normes. Le personnage masculin est dépeint tel un héros romantique, à la recherche d'un mode de vie authentique et primitif, alors que son homologue féminin semble une icône pop sortie d'un magazine, ne possédant ni âme, ni profondeur, ni atouts charnels. Ces deux individus semblent subir leur vie : leur existence est contrôlée par un marionnettiste plus grand qu'eux, qui symbolise la société moderne. Même pendant leur réclusion volontaire, l'un des deux personnages acquiert la suprématie sur l'autre ; le seul gagnant de cette aventure filmique, en revanche, sera la mort. Les caméras de Ferreri espionnent ces deux personnages isolés comme le ferait l'œil omniprésent imaginé par George Orwell, le seul maître d'un monde clos et médiatisé.

Le thème de l'enfermement revient dans *La Grande Bouffe* [La grande abbuffata] (1973) qui propose un groupe de personnages ayant décidé de s'enfermer dans une maison où ils vivent selon des règles personnellement établies. Cet enfermement nous rappelle vaguement les reality show en vogue dans les années 2000, sauf que dans ce cas, le jeu se transforme finalement en joug. Tout comme pour *Salò ou les 120 Journées de Sodome* [Salò o le 120 giornate di Sodoma] (1975) de Pasolini, le film de Ferreri dont le style grotesque pourrait rappeler les œuvres de François Rabelais, d'Alfred Jarry ou encore de Roger Vitrac, possède des éléments sadiens : l'auteur nous propose de quitter la vitalité du corps non pas à travers le jeûne mais par l'assomption démesurée d'aliments. Cette envie famélique convulsive reflète les envies de possession typiques de la société de consommation, qui stimule des désirs sans

[221] GILI, *op.cit.*, p. 239.

CC-BY-NC-ND

limites amenant tout droit à la perdition et donc à la mort[222].

Le film *Touche pas à la femme blanche !* [Non toccare la donna bianca] (1974) représente une critique satyrique du cinéma et des sociétés occidentales où les classes populaires se font continuellement évincer et les plus faibles exterminer. Sous l'air du western fictionnel, Ferreri ne détourne pas son regard de la situation socio-politique de cette période et dénonce à travers sa fable satyrique les abus des pouvoirs dominants. La société, en revanche, mute, et ces changements affectent la construction patriarcale des sociétés occidentales. Dans *La Dernière Femme* [L'ultima donna] (1976) l'auteur exploite les théories féministes pour exprimer leurs retombées au sein d'un couple atypique qui vit charnellement son union. Après une période d'amour et de passion qui les isole, les deux personnages sont victimes d'une lutte de pouvoir qui les affecte directement. L'homme est destiné à perdre parce que encore attaché à des valeurs en voie de péremption. Les contrastes vécus par ces personnages sont accentués par l'architecture claustrophobe du logement qu'ils occupent, intégré aux "villes nouvelles" construites à l'exemple américain. Dans ce lieu, il n'y a pas de place pour la réflexion ni pour l'Être, mais l'on peut uniquement consommer au sein des proches centres commerciaux. Ces derniers ressemblent aux résidences privatives aux espaces totalisants, proches des non-lieux où se déclenchent les névroses de l'identité humaine. Les individus qui y logent sont éradiqués de leur passé et vivent dans un quotidien qui avance malgré eux, ne leur proposant pas de repères futurs. Ferreri prend à cœur les nouvelles formes de cohésion familiale et amicale qui remplacent désormais les anciennes. Dans *Rêve de singe* [Ciao maschio] (1978) tout comme dans *Pipicacadodo* [Chiedo asilo] (1979) il se consacre à l'analyse des nouvelles formes de cohésion sociale remplaçant la famille classique. Qu'il s'agisse d'un singe, d'un groupe d'amis ou d'enfants méconnus, les individus qui emplissent les réalités construites par Ferreri ont besoin de nouer des relations affectives. Les femmes qu'il décrit sont de plus en plus fortes et indéchiffrables et contrastent avec des hommes décryptables, malléables et faibles[223].

2.5.3.4) Les derniers maîtres de la Comédie : un éclat de rire vous ensevelira

[222] PARIGI, Stefania, *I viaggi senza ritorno di Marco Ferreri*, in DE BERNARDINIS Flavio (dir.), *Storia del cinema italiano – 1970-1976*, Venezia, Marsilio, 2011, p. 264.
[223] TINAZZI, *op.cit.*, p. 157.

CC-BY-NC-ND

Malgré la crise des auteurs de la Comédie à l'italienne, certains films de ce genre arrivent à restituer avec précision la dégénérescence de la société italienne. L'un des noms les plus marquants de cette production est celui de Comencini qui débute cette décennie avec un film produit pour la télévision intitulé *Les Aventures de Pinocchio* [Le avventure di Pinocchio] (1972). L'auteur reprend le texte originel de Carlo Collodi et réalise une fable exprimée à travers les codes du réalisme social. Ce film met en exergue des formes de crises multiples – matérielle, économique, politique ou encore spirituelle – et des problématiques telles que l'invention des paradis artificiels et aliénants de la part d'une société qui tend à assujettir les plus naïfs et démunis. Le film *L'Argent de la vieille* [Lo scopone scientifico] (1972) pourrait être défini comme une fable d'inspiration néoréaliste, montrant à travers le jeu une lutte des classes gagnée par les détenteurs de grands capitaux. Les prolétaires n'en sortent jamais la tête haute, leur espoir est éclipsé graduellement, et même quand l'adversaire semble distribuer des aides avec parcimonie, il ne s'agit que d'un truc illusoire qui tôt ou tard se résout par la chute du personnage économiquement le plus faible. Ce dernier symbolise une lutte égoïste menée en solitaire et donc vouée à l'échec. Seule l'union et la lutte des classes pourraient faire changer les choses, une lutte menée à travers la réflexion, et non pas poussée par des impulsions émotives. Le changement n'arrive pas à travers un arrangement entre le dominé et le dominant, mais à travers le bouleversement du système en place[224]. Sur la vague lancée par Petri, Comencini se concentre sur le monde ouvrier dont il fournit un portrait tout aussi aliénant dans le film *Un vrai crime d'amour* [Delitto d'amore] (1974), qui sape les fondements de la société de cette période incarnés par la famille. Cette société sans issu et sans espérances semble désormais définitivement paralysée : l'auteur choisit alors de la représenter symboliquement dans le film *Le Grand Embouteillage* [L'ingorgo: una storia impossibile] (1979). Ce film est un concentré de tous les maux d'une Italie – voire d'un Occident – gangrénée par la criminalité, l'égoïsme, le vide institutionnel, le désintérêt politique et la manipulation des médias[225].

Dans ce marasme, seul un coup d'État pourrait changer les choses : c'est ce que propose Monicelli avec son film *Nous voulons les colonels* [Vogliamo i colonnelli] (1964). Pendant les années 1970, l'auteur met en exergue son engagement social, s'intéressant de près aux mouvements en œuvre en Italie. En 1974, il réalise *Romances et Confidences* [Romanzo

[224] GILI, *op.cit.*, p. 245.
[225] APRÀ, *Adriano, Comencini, ultimo umanista*, in ZAGARRIO Vito (dir.), *Storia del cinema italiano – 1977-1985*, Venezia, Marsilio, 2011, p. 120.

CC-BY-NC-ND

popolare] (1974), film qui s'inspire de l'homicide du carabinier Antonio Annaruma, mort lors d'une manifestation étudiante le 19 novembre 1969. Puis, il exploite les codes de la comédie dans un film très pessimiste intitulé *Mes chers amis* [Amici miei] (1975). Les rires éclatants de ses personnages tentent de couvrir le bruit des bombes qui annoncent la fin d'une période de croissance relative : désormais, il n'y a plus de place pour l'espoir. C'est ainsi que même le jeune personnage de *Caro Michele* (1976), en fuite à cause de ses activités extrémistes, trouve la mort malgré son jeune âge. La jeunesse, qu'elle soit engagée ou pas, ne semble pas avoir d'issue. Dans *Un bourgeois tout petit, petit* [Un borghese piccolo piccolo] (1977) le jeune rejeton d'un petit fonctionnaire est tué par balle de façon accidentelle, après que son père a mené un vrai parcours du combattant pour qu'il obtienne le graal de l'emploi fixe. C'est ainsi que les valeurs du vieux père s'écroulent, montrant toute la férocité d'un individu dépourvu de limites.

Le désespoir n'est pas le résultat d'un hasard, mais la conséquence d'un système social défaillant. C'est ainsi que Scola met en avant les conditions précaires des ouvriers venus du Sud dans le film *Fiat-nam* [Trevico-Torino – Viaggio nel Fiat-Nam] (1973). Ses personnages sont de vrais ouvriers qui ont permis la concrétisation du miracle économique sans bénéficier de ses retombées. Leur condition est le résultat d'un système gangréné qui puise ses racines dans l'Histoire italienne récente, une Histoire que l'auteur tente de reconstruire avec les codes de la comédie qui devient encore plus grotesque dans *Nous nous sommes tant aimés* [C'eravamo tanto amati] (1974). Cette démarche lui permet de mettre en exergue une histoire plus dure mais également plus réelle : le rire laisse toujours place à l'amertume, aboutissant souvent dans le drame. Cette comédie dramatique représente une sorte d'examen de conscience de la société italienne, la remise en cause d'une génération lamentable qui n'a pas permis la fondation d'une société plus juste et égalitaire. Le résultat de ces méfaits semble se concrétiser sous les yeux des spectateurs à travers les images du film *Affreux, sales et méchants* [Brutti, sporchi e cattivi] (1976) où la partie de la société que l'on nous montre n'est que le symbole des vices que possèdent toutes les couches d'une société corrompue. Le monde produit par les valeurs occidentales arrivées de l'Ouest ne semble avoir rien de bon et rien de beau. Dans ce monde presque bestial, le respect de l'autre ne semble pas avoir de place, surtout quand l'individu qui nous fait face appartient aux minorités sociales. Dans *Une journée particulière* [Una giornata particolare] (1977), les deux personnages principaux du film représentent deux groupes sociaux écrasés et réduits au silence par le pouvoir en place. La dictature passée ne semble pas avoir perdu de sa force, et s'impose même dans une société

CC-BY-NC-ND

moderne où la femme et les homosexuels peinent à bénéficier du même traitement que d'autres citoyens qui se gardent bien de respecter les normes de conduite dominantes.

Le monde corrompu de l'Église exposé par Risi dans le film *La Femme du prêtre* [La moglie del prete] (1970) ne permet pas aux femmes de s'épanouir : elles sont ainsi perçues comme de simples accessoires. Cette institution archaïque ne fait rien d'autre que perpétuer ses règles millénaires pour garantir sa survie face aux sociétés modernes qui risquent de "pervertir" ses "employés". Ses cadres, qui devraient donner l'exemple, ne sont pas les seuls à agir de façon égoïste. Malgré ses bonnes intentions, le juge du film *Au nom du peuple italien* [In nome del popolo italiano] (1971) décide de faire justice en omettant les preuves qui pourraient disculper son odieux suspect. Il décide de contourner une loi officielle mais défaillante pour éliminer un danger public, poussant les spectateurs à se questionner sur les limites du système judiciaire italien. Ces maux, pourtant bien visibles, semblent désormais normalisés par une société subissant une forme de cécité communément répandue. Les individus qui la composent s'arrêtent à la superficie du réel sans creuser. Le jeune militaire, compagnon de mésaventures du capitaine sénile de *Parfum de femme* [Profumo di donna] (1974), n'arrive pas à comprendre ni à voir les besoins réels et les revendications de ce vieil homme sans espoir. Cette incompréhension générationnelle frappe les personnages de *Cher papa* [Caro papà] (1979) : le patriarche a perdu ses valeurs d'antan, attiré par le bien-être d'une vie bourgeoise, alors que le rejeton agit violemment contre un père qui représente les maux d'une société qu'il est le seul à percevoir. Sa sœur, jeune comme lui, préfère fuir la réalité en se renfermant dans les paradis artificiels accessibles à travers les drogues, devenues un énorme fléau affectant une génération qui semble désormais perdue.

La diversité de ces problématiques nous sert à comprendre que malgré son déclin prochain, la Comédie à l'italienne tente tout de même de demeurer un outil de dénonciation sociale. Sa fin est décrétée par la modification d'une société qui n'a plus envie de rire de ses maux, ou qui, pire encore, n'a plus envie d'y faire face. C'est ainsi que d'autres formes de comédies populaires détachées du réel tentent de s'imposer, mimant les exemples des grands maitres dans des films dont la vulgarité gratuite pousse uniquement au rire facile. Ces "nouveaux monstres" sans racines cinématographiques et sans scrupules ne fournissent pas la relève que ce genre maître mériterait. Le réel, désormais, est à rechercher dans des films aux codes hybrides réalisés par certains jeunes auteurs talentueux.

CC-BY-NC-ND

Les grands maîtres de la Comédie à l'italienne ayant débuté, ou s'étant affirmés, lors des années 1950 et 1960, tout comme leurs homologues ayant choisi d'autres codes expressifs, enrichissent une cinématographie dont font désormais partie, également, de jeunes cinéastes aux poétiques nouvelles. Les auteurs qui nous intéressent n'appartiennent pas à une école définie mais sont reconnaissables plutôt par un style personnel et par un engagement qui n'est plus partagé.

2.5.3.5) Les jeunes auteurs : la solution aux crises

Les jeunes auteurs engagés ne sont pas comparables aux jeunes débutants ayant choisi la production de films minimalistes et nombrilistes perdant le contact avec la réalité environnante et proposant des personnages dont le trait principal est constitué par l'absence de communication.

Il existe, en effet, une production mettant en avant des personnages déconstruits et analysés en profondeur mais sans un but précis : les films qui en découlent, et dont nous ferons abstraction, ressemblent à une sorte de thérapie de groupe[226]. Ces "apprentis auteurs" débutent parfois uniquement en tant que réalisateurs, sans ressentir le besoin de se confronter avec leur génération et sans se reconnaître dans une tradition comme le font leurs homologues américains tels que Steven Spielberg, George Lucas ou encore Francis Ford Coppola. En outre, leur bagage culturel ne leur permet pas toujours de mener des fractures évolutives avec le cinéma du passé, chose qui était possible, en revanche, pour les jeunes auteurs visionnaires des années 1940.

Les exceptions positives que nous citerons ne renoncent pas à l'unicité de leur poétique tout en mettant en exergue leurs connaissances puisées dans les cinématographies des prédécesseurs. Les films que produisent ces cinéastes tentent d'établir un rapport entre l'intériorité de leurs personnages et la réalité sociale qui les entoure, sans négliger la connexion entre leurs conflits psychologiques et les conflits politiques, ou encore entre l'instabilité sentimentale et l'instabilité idéologique. Leur caméra est capable de pénétrer profondément dans le tissu social et d'en capturer les forces extérieures influençant le destin des personnages. Quoiqu'ils soient affectés par des forces qui les dépassent, les individus mis en exergue ne sont plus marqués par un déterministe écrasant.

[226] BRUNETTA, (2008), *op.cit.*, p. 349.

CC-BY-NC-ND

Pupi Avati, par exemple, produit une série de films traitant des histoires provinciales, liées à la civilisation rurale, faisant écho aux sociétés modernes et internationales. Pensons au film *Bordella* (1976) qui analyse les conséquences économiques de l'activité des multinationales. En règle générale, l'auteur place ses caméras face à des réalités passées qui nous apparaissent comme présentes : c'est ainsi que le temps s'efface et que la réalité apparaît à travers ses éléments réels et fantastiques. Ses personnages sont des héros du quotidien qui défendent leurs idéaux faisant face même à la mort[227].

Mario Brenta débute en 1974 avec son film *Vermisat*, produit avec des moyens très limités, et qui raconte l'histoire d'un personnage marginal qui se situe dans les zones d'ombre des sociétés occidentales. L'auteur en analyse attentivement les gestes, le rythme de vie et la façon de communiquer avec les autres personnages qui composent sont environnement social. Le personnage principal de ce film demeure aux marges de la mondialisation, préférant garder en lui un paradis perdu. Son comportement l'aide à se défendre des promesses flatteuses des sociétés modernes qui le pousseraient vers la perdition, tout en lui évitant d'intégrer les rythmes frénétiques de la jungle urbaine. Il se refuse à suivre l'exemple d'autres personnages qui vivent parmi les décombres de leur vie sentimentale, ayant égaré tout contact avec les autres et leur identité.

Pour son premier long-métrage, *Rataplan* (1979), le jeune auteur Maurizio Nichetti exploite les codes du comique de l'ère muette et réinvente une novlangue non traduisible mais aux sons universellement compréhensibles. À travers cette œuvre première, il exprime de façon surréaliste les maux d'une société où les individus créatifs et intelligents ne semblent pas avoir de place parce que considérés comme dangereux. C'est ainsi que son brillant personnage se trouve aux marges d'une société qu'on ne lui permet pas d'intégrer, régie par des individus dont le pouvoir institutionnel et économique semble granitique et immuable.

Sur le ton de la comédie irrationnelle, il faut signaler le début excellent de Giuseppe Bertolucci, auteur du film *Berlinguer ti voglio bene* (1977). L'auteur surprend positivement avec une histoire rurale où les faits, les mots et les gestes de personnages relégués à l'invisibilité par les sociétés modernes sont mis à l'honneur. Ce film est une exception parmi

[227] *Ibid.*, p. 355.

CC-BY-NC-ND

une production qui préfère analyser le mal-être de la petite-bourgeoise italienne. L'auteur propose une anti-épopée filmique décrivant le quotidien d'individus restés aux marges du processus d'industrialisation et de ses évolutions. Ces êtres voudraient bénéficier des fruits de la modernité tout en restant liés à leurs racines archaïques et ancestrales. Le comique se mêle au drame et nous dévoile les traces réelles d'un milieu qui avait médiatiquement disparu[228].

L'une des surprises de cette décennie est constituée par les débuts d'un ovni du cinéma italien : Nanni Moretti. Le jeune auteur débute sa carrière avec le long-métrage tourné à l'aide d'une caméra Super8 *Je suis un autarcique* [Io sono un autarchico] (1976). Le film est tourné quasi entièrement avec des images obtenues en caméra fixe et interprété par une troupe d'acteurs non professionnels. Moretti produit, réalise, monte, interprète ce film tel un *factotum* moderne. Le jeune auteur impose, dès cette première réalisation, une analyse impitoyable de la génération des post-soixante-huitards visiblement incapables de communiquer. Ce produit expérimental représente une nouvelle voie pour un cinéma italien qui commence à ressentir les difficultés d'une crise économique toujours plus difficile à contrecarrer. En outre, il possède d'autres éléments novateurs : l'auteur est éloigné des codes du cinéma classique et montre qu'il a assumé et intégré les codes de la cinématographie moderne, s'exprimant grâce à des moyens filmiques essentiels et à travers une narration segmentée et rythmée, presque à la façon du *comic stripes*, une bande dessinée proposée par les quotidiens. Son personnage faussement narcissique exprime une agressivité qui lui sert uniquement comme un moyen de défense préventif, utilisé contre une société rude. Les formes factices de vie sociale proposées par la société de consommation le déroutent, le poussant vers des situations où le comique et le drame s'hybrident. Ayant collaboré avec les frères Taviani dont il apprécie la poétique, Moretti tourne en 1978 le film *Ecce bombo* (1978), qui met encore en exergue la même génération, montrant que derrière ses longs discours elle n'a rien à dire. L'impossibilité d'instaurer un dialogue atteint avec ce film son paroxysme : l'ennui qui tenaille ses personnages leur donne l'impression d'avoir vieilli avant l'âge. La jeunesse décrite par Moretti n'a aucune empathie, elle est foncièrement égoïste et profondément grotesque[229]. Ces débuts prometteurs, sommés à celui de Piscicelli qui propose une évolution napolitaine du cinéma civil d'auteur, vont se répercuter sur l'évolution de la cinématographie italienne future, parsemée de produits mineurs, parfois artistiquement

[228] CANOVA, Gianni, *Orfani, autarchici e smarriti. Gli esordi del cinema d'autore*, in ZAGARRIO Vito (dir.), *Storia del cinema italiano – 1977-1985*, Venezia, Marsilio, 2011, p. 185.
[229] *Ibid.*, p. 180

CC-BY-NC-ND

pauvres, et d'œuvres remarquables, quoique minoritaires, capables de brasser ensemble le goût du vrai, le goût de l'art et celui du produit spectaculaire.

CC-BY-NC-ND

3) Le cinéma contemporain : refus initial puis retour du réel

Parcourir l'histoire du cinéma italien en suivant le fil rouge du réel n'est pas une tâche aisée ; durant nos analyses nous avons pu remarquer que les évolutions des genres, des codes et des techniques ont permis aux réalisateurs, puis aux auteurs et enfin aux cinéastes d'exprimer le vrai, ou du moins le vraisemblable, à travers une multitude de produits qui parfois, au premier abord, ne semblent pas liés à la société qui les génère. À la fin des années 1970, la consommation d'images est sortie des salles pour entrer directement dans les maisons de spectateurs qui se diversifient, se parcellisent et préfèrent la commodité et la gratuité de leur poste de télévision aux salles parfois vétustes d'un cinéma en pleine évolution et surtout en pleine restructuration. La réalité n'est plus le monopole du cinéma, mais elle est désormais, depuis quelques années, partagée entre les grands et les petits écrans. Cette division manichéenne devient de plus en plus floue, tendant à disparaître durant cette période pendant laquelle le cinéma italien mute, semble disparaître de l'imaginaire de ses publics pour revenir sous de nouvelles formes, dont nous allons analyser la genèse et l'évolution.

3.1) Le refus de réalité : choix conscient, nombrilisme ou simple amateurisme

Analyser le cinéma de ces trente dernières années signifie se plonger dans un monde multiforme, bien souvent souterrain, dont les productions sont issues d'une cinématographie parcellée. Pour comprendre cette situation, il faudrait évoquer rapidement la situation politique, sociale et culturelle italienne, un pays ou le maître mot est, depuis les années 1980, celui du laisser-faire. Sous cette égide, le gouvernement italien décide d'annuler son monopole télévisuel, laissant libre diffusion aux télévisions privées dont les responsables obtiennent, à travers la sentence numéro 202 du 28 juillet 1976[230], une légitimité constitutionnelle. L'État ne se soucie pas de règlementer la diffusion de ces chaînes qui avaient été considérées comme illégales pendant plusieurs années et qui désormais possèdent une marge de manœuvre inespérée. Mais qu'implique cette décision pour la cinématographie italienne en pleine et lente restructuration ? Initialement, pas grand-chose. Le cinéma avait d'ores et déjà subi des modifications structurelles qui avaient affaibli la distribution dans les

[230] MOUSSEAU, Jacques, *La télévision en Italie*, dans la revue *Communication et langages*, Volume 61, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1984, p. 105.

CC-BY-NC-ND

salles populaires de deuxième et troisième vision, qui étaient devenues le règne des productions à bas coût. Cette production avait la fonction de générer des entrées qui permettaient aux petits producteurs nationaux de survivre et aux jeunes réalisateurs de débuter leur apprentissage à travers des productions aux risques commerciaux minimes. Toutes ces productions, sommées aux productions spectaculaires possédant également des contenus artistiques, attiraient massivement les grands publics et emplissaient les salles jusqu'au début de cette décennie. À partir de 1977, en revanche, la situation change. La diversification de la consommation culturelle avait placé la télévision parmi l'un des passe-temps préférés des Italiens, même si le cinéma demeurait la sortie culturelle, populaire ou artistique, préférée par ces derniers. La libéralisation télévisuelle permet la germination d'une série de stations d'émission qui peuvent transmettre à toute heure : l'on passe de 500 à environ 1500 chaînes privées répertoriées dans les mois qui suivent la libéralisation des réseaux hertziens[231]. La production d'émissions originales étant dispendieuse, ces télévisions exploitent les nouvelles techniques d'enregistrement et de distribution home vidéo pour transmettre illégalement et sans limites tous les films qu'ils peuvent se procurer.

En revanche, la diffusion de films cinématographiques n'est pas nouvelle : la télévision publique avait toujours pris en compte la production cinématographique, utilisant certains de ses films pour remplir les palimpsestes télévisuels. Lors des années 1960, en outre, elle structure ses émissions en proposant des rétrospectives et des cycles dédiés à un acteur ou à un cinéaste ; il faut dire que les films proposés sont souvent datés et ne représentent pas de danger pour les sorties récentes. Les chaînes privées ne s'imposent pas ce genre de structure et transmettent également des films récents sortis en salle. Elles puisent dans les répertoires et n'hésitent pas à transmettre toutes ces productions populaires qui attirent les grands publics et donc potentiellement les futurs consommateurs de produits promus à travers la publicité de leurs chaînes ; ne s'agissant pas de films d'auteur, ces produits risquent moins d'engendrer des poursuites pénales et leur utilisation représente un investissement quasi sûr.

Par ailleurs, la législation de cette période ne permet pas d'appliquer des droits d'auteurs onéreux sur les films produits à l'étranger : c'est ainsi que la cinématographie américaine devient une source inépuisable à exploiter à moindre coût, éloignant ainsi les Italiens des produits nationaux. Les salles qui transmettaient ces films en échange du prix d'un billet n'ont plus lieu d'être, parce qu'ils peuvent désormais être consommés gratuitement à la maison. Même si elle s'étale sur une période relativement courte, cette forme de diffusion

[231] ZAGARRIO, Vito, *Dopo la morte dei padri. Dagli anni della crisi agli albori della rinascita*, in ZAGARRIO Vito (dir.), *Storia del cinema italiano – 1977-1985*, Venezia, Marsilio, 2011, p. 12.

CC-BY-NC-ND

pirate accélère la chute d'un système qui souffrait déjà une crise structurelle profonde. Les catalogues filmiques passés, en revanche, n'arrivent pas à assouvir les besoins des publics cinéphages nourris à travers des productions populaires ou spectaculaires. Les maisons de distribution privées, telles que Reteitalia appartenant au groupe Fininvest, fondées pour acquérir des films à transmettre sur les chaînes privées, se lancent alors dans la production de films proposant un format connu par les téléspectateurs, nivelant vers le bas l'offre médiane du cinéma italien[232]. Ces films se positionnent bien loin de notre quête du réel, vu que cette production n'a aucune volonté d'exprimer les problématiques propres à la société italienne, mais propose uniquement des histoires portées par une vedette télévisuelle étalant son répertoire sur une forme qui se veut cinématographique. Par ailleurs, ces films n'ont rien de cinématographique, ou très peu. Leur production à moindre coût fait naître des réalisateurs improvisés qui calquent l'esthétique télévisuelle des *talking heads*, privilégiant majoritairement des premiers plans montrant des personnages qui dialoguent continuellement, et cela au détriment de l'action. Ce format typiquement télévisuel ne peut alors que proposer des histoires personnelles centrées sur les individus filmés[233]. Cette production ne permet pas au cinéma italien d'effectuer un renouvellement générationnel qualitatif, qui en revanche est en acte aux États-Unis où des cinéastes tels que Robert Altmann, Arthur Penn, Martin Scorsese, Brian De Palma, Francis Ford Coppola, George Lucas ou Steven Spielberg s'affirment à travers une cinématographie de succès et qualitative, transmise par les télévisions privées.

Naturellement, il serait trop facile d'imputer le déclin de l'ancienne industrie cinématographique italienne uniquement aux chaînes télévisuelles privées. La "crise" est également à rechercher parmi les mutations des horizons artistiques des auteurs de cette période, profondément affectés par les mutations rapides des fondements de leur société.

Depuis plusieurs années, l'Italie est frappée par des actes violents qui culminent avec l'assassinat de l'ancien président du conseil national, président du parti de la Démocratie Chrétienne, Aldo Moro, perpétré par les membres du groupe armée d'extrême gauche des Brigades Rouges. L'attentat de la gare de Bologne du 2 août 1980 sera le dernier acte de violence massive perpétré par les extrémistes politiques, qui proviennent de la gauche comme de la droite, clôturant historiquement les années de plomb. Ces années sombres ont largement affecté l'opinion publique, bouleversé le destin du pays et atteint tous les membres de la

[232] BRUNETTA, Gian Piero, *Il cinema italiano contemporaneo, Da « La dolce vita » a « Centochiodi »,* Bari-Roma, Laterza, 2007, p. 535.
[233] CEREDA, Giuseppe, LOPEZ, Giacomo, *Il cinema prodotto dalla tv per la tv*, in ZAGARRIO Vito (dir.), *Storia del cinema italiano – 1977-1985*, Venezia, Marsilio, 2011, p. 49.

CC-BY-NC-ND

société italienne. Le pessimisme qui avait frappé les auteurs de la comédie et poussé ceux du cinéma civil à dénoncer des réalités insoutenables, atteint son paroxysme, et à la fin des années 1970 tous les repères semblent brouillés. Malgré les efforts des auteurs affirmés, et l'apparition de jeunes auteurs prometteurs dont nous parlerons dans le prochain sous-chapitre, l'impression des publics, italiens comme étrangers, est que le cinéma italien ne sait plus générer des œuvres dignes de ce nom, capables de puiser dans le réel.

C'est ainsi que même certains jeunes auteurs en herbe, qui ne se lient pas à la production des télévisions privées, réalisent des films n'ayant aucun contact avec l'Italie de cette période. La production qui en découle apparaît extrêmement nombriliste, proposant des histoires qui, selon l'exemple freudien, se concentrent sur le Moi et le Ça. Ce renfermement pousse ces réalisateurs, qui s'attribuent le titre d'auteurs, à couper les ponts avec toute forme de cinématographie passée, niant les modèles filmiques des auteurs qui les précèdent. Les seuls exemples visuels qu'ils connaissent et reconnaissent dérivent du vidéoclip et des publicités[234]. Suite à ces évolutions, certains genres, comme la comédie, deviennent méconnaissables, alors que d'autres productions dites d'auteur demeurent strictement méconnues.

Toute la production initiale proposée par les télévisions privées calque les modèles de la comédie érotique italienne qui s'était imposée dès les années 1970. Les films du genre originaire s'inspirent initialement d'œuvres d'auteurs reconnus : citons Le *Décameron* (1971) de Pasolini ou encore *L'armée Brancaleone* (1966) de Monicelli. Qu'il s'agisse de la Comédie à l'italienne, du cinéma d'auteur – pensons à *Blow Up* (1966) de Antonioni – ou encore du cinéma civil, tout film ayant obtenu un grand succès devient une source à recopier, même si uniquement dans la forme. Dans le fond, ces films mettent en avant des histoires peu construites, parfois clairement simplistes et sans connexion avec le réel, qui servent de prétexte pour filmer, en déshabillé, de jeunes actrices exubérantes. Ce sous-genre cinématographique est ainsi repris dans sa phase crépusculaire et exploité de façon intensive à travers l'utilisation du modèle productif du cinéma de série Z. Les films qui en découlent se réunissent bien souvent en séries qui attirent des publics populaires vastes et engendrent de bonnes recettes. Ces films se fondent sur la présence d'une vedette qui ne doit pas forcement être féminine, même si la présence d'actrices aux qualités physiques certaines sont de rigueur. La qualité des contenus, en revanche, n'est pas au rendez-vous : les fonds alloués par les

[234] BRUNETTA, Gian Piero, *Cent'anni di cinema italiano, Dal 1945 ai giorni nostri*, Roma-Bari, Edizioni Laterza, 2008, p. 361.

CC-BY-NC-ND

producteurs de ces long-métrages sont utilisés majoritairement pour rémunérer la tête d'affiche de service, alors que les fonds dédiés aux autres secteurs productifs diminuent drastiquement[235]. La présence du scénariste disparaît presque entièrement et les scénarios deviennent des sortes de canevas interprétés librement par les comiques qui préfèrent bien souvent s'appuyer sur les caractéristiques du personnage qu'ils ont créé et qu'ils incarnent même hors des plateaux de tournage. Les exemples les plus marquants de cette cinématographie sont ceux représentés par les films de la saga de Pierino, personnage comparable au Toto français, incarné en Italie par l'acteur Alvaro Vitali. Le premier film qui lance la saga s'intitule *Pierino contro tutti* (1981)[236] et contient des éléments communs retrouvables au sein de toutes ses suites : une histoire simpliste, une série de blagues typiques du personnage et aux contenus vulgaires, la présence d'une femme fatale inatteignable, des gags grotesques sans connexion logique. Cette production intensive de films dépourvus de contenus culturels et homologués n'est pas l'apanage de Berlusconi, même si son exemple est précurseur, mais elle est financée également par un autre producteur privé qui contribuera à l'effondrement définitif du système productif cinématographique des années précédentes : Mario Cecchi Gori.

Ces films représentent, pour le cinéma italien, un retour en arrière ; les solutions cinématographiques obtenues à travers presque un siècle d'expérimentations semblent oubliées. Les qualités et les thèmes universellement reconnaissables propres à la Comédie à l'italienne semblent perdus, les experts de l'industrie cinématographique italienne, tous secteurs confondus, disparaissent, laissant un vide qui ne sera pas comblé dans l'immédiat[237]. Le spectacle cinématographique de qualité semble avoir disparu, et certaines projections de cette période ne semblent d'autre que des retransmissions cinématographiques de films télévisuels, des produits qui envahissent l'imaginaire filmique telle une épidémie qui pousse tout le secteur vers le bas. Les publics qui les consomment, en revanche, les perçoivent comme des antidotes capables de contrer le poids d'un réel truffé de tensions sociales, encore trop sombre, duquel tous veulent s'éloigner[238].

Lors de la première partie des années 1980, cette politique cinématographique de l'autruche est exploitée par une partie des producteurs parthénopéens qui proposent des films inspirés du drame populaire chanté des années précédentes. Si le courant précédent possède

[235] CORSI, Barbara, *Alle origini della crisi. Industria e mercato*, In ZAGARRIO Vito (dir.), *Storia del cinema italiano – 1977-1985*, Venezia, Marsilio, 2011, p. 333.
[236] ZAGARRIO, Vito, *op.cit.*, p. 23.
[237] CORSI, *op.cit.*, p. 337.
[238] GRESPI, Barbara, *Cinema-femmina : quell'oscuro oggetto del desiderio*, in ZAGARRIO Vito (dir.), *Storia del cinema italiano – 1977-1985*, Venezia, Marsilio, 2011, p. 116.

CC-BY-NC-ND

des qualités capables de générer une production noble et engagée, celui-ci n'est que le résultat d'une stratégie productive qui surfe sur le succès économique des séries en vogue durant cette période.

Aux antipodes de ces productions rémunératrices, il est possible de retrouver des films réalisés avec un budget limité, souvent autoproduits. Si l'exemple de Nanni Moretti incarne la réussite de cette formule, le succès n'est pas pour tous au rendez-vous. Suivant l'exemple morettien, certains auteurs en herbe se plongent dans la réalisation de films à bas coût, avec l'intention de créer des œuvres intellectuelles. Si l'idée semble louable, les résultats sont souvent modestes, et cela parce que les bases culturelles de ces débutants sont peu solides. Certains parmi eux, aveuglés par leur prétention, s'attribuent des talents qu'ils ne possèdent pas forcément : leurs réalisations sont souvent la preuve d'une méconnaissance profonde du "b.a.-ba" cinématographique. Leurs premiers films, traitant superficiellement des thématiques importantes, ne restent que l'ébauche de carrières qui ne se poursuivent pas, du moins pas en tant qu'auteurs. Leur noms restent méconnus, et leur nombre est résumé en chiffres : lors des années 1980, environ une centaine de jeunes auteurs – ou prétendus tels – débutent leur carrière malgré les espaces d'expression et de distribution ont considérablement diminué[239]. Après leur premier film, parfois jamais distribué en salle, leurs carrières s'arrêtent aussitôt. Cet amateurisme n'est pas uniquement imputable aux jeunes réalisateurs ayant envie de s'exprimer, mais également aux responsables d'un cinéma qui n'a pas su proposer des parcours d'étude ou des formations adéquates : la jeunesse de ces années se perd alors dans les méandres de l'improvisation[240].

Ces jeunes auteurs, en outre, se trouvent face à une industrie qui a privilégié depuis plus d'une décennie le travail de certains cinéastes, distribués nationalement et internationalement, n'ayant pas été capables d'assurer leur relève parce que trop occupés à produire des films eschatologiques et apocalyptiques. Enfermés dans leur travail poétique et personnel, ils n'ont plus tenté de comprendre les soustraits sociaux du pays. Ils se sont concentrés uniquement sur des représentations de réalités intérieures et reconnaissables, qui ont tout naturellement influencé une partie des cinéastes de la nouvelle génération. Ces derniers ont oublié, ou ignoré, ce qu'une autre partie de leurs prédécesseurs avaient toujours fait : montrer les abjections d'une partie de la population pour mieux en dénoncer les vices.

[239] SPILA, Piero, « Tutti quei film in fondo al cassetto… », *Cinecritica*, n° 1, avril-juin 1986, p. 77.
[240] D'AGOSTINI, Paolo, *Gli albori del ''nuovo cinema'' anni 90*, in ZAGARRIO Vito (dir.), *Storia del cinema italiano – 1977-1985*, Venezia, Marsilio, 2011, p. 222.

CC-BY-NC-ND

Ces failles engendrent une production minimaliste, qui recopie les codes visuels et expressifs de la télévision, proposant des histoires petites-bourgeoises déconnectées d'un réel qu'une partie de la société s'acharne à refouler[241]. C'est ainsi que le film cinématographique devient le symbole d'une forme d'expression personnelle détachée des logiques du marché, désintéressée des réactions des publics, dépourvue de connexions avec une tradition précédente et symptôme d'un nombrilisme exacerbé. Pénalisée par la crise, cette jeunesse perdue se concentre majoritairement sur la quête de fonds économiques qui désormais arrivent uniquement depuis les caisses de l'État mais au compte-goutte. Ces artisans aux premières armes négligent la qualité formelle du produit cinématographique dont le scénariste n'est plus qu'une présence considérée comme superflue. C'est ainsi que les scénaristes italiens, qui avaient incarné la figure essentielle d'un cinéma de qualité puisant dans le réel et présentant une partie de ses éléments, n'ont plus de poids à l'intérieur de projets qui minent qualitativement la production de la première moitié des années 1980. Leurs scénarios demeurent lettre morte, et ceux qui sont exploités ne le sont qu'en partie ; parmi eux, certains décident de se plier aux règles qu'on leur impose et fournissent des narrations qui ne tiennent pas compte des évolutions sociétales en acte.

3.2) « Un, personne, et cent mille ». La multiplicité des cinémas italiens contemporains : les genres.

Le portrait sombre que nous venons de dresser n'est heureusement que relatif. La crise attire majoritairement l'attention des observateurs de cette période qui peinent à percevoir le bouillonnement créatif engendré par les mutations d'une industrie cinématographique qui se réinvente. Avec le recul nécessaire à ce genre d'analyse, il est possible de percevoir les traces d'un renouveau qui, malgré tout, renoue son intérêt pour le réel en exploitant de nouvelles solutions cinématographiques.

Ces solutions sont le résultat d'une série d'adaptations imaginées, dès les années 1970. Lors de cette décennie, la crise avait déjà commencé à imposer sa présence et pour la contrer certains artistes se réunissent pour constituer des coopératives de travail qui financent des

[241] PERNIOLA, Ivelise, *Sceneggiature e sceneggiatori*, in *Ibid.*, p. 241.

CC-BY-NC-ND

projets bien souvent formateurs. Ces structures laissent place, lors des années 1980, aux sociétés à responsabilité limitée, capables d'obtenir des aides fournies par l'État, de gérer des petits budgets et de produire des films qui se différencient des grandes productions, ouvrant la voie à de nouvelles formes de cinéma exprimant un engagement concret. Cette forme productive, en outre, permet à de nombreux professionnels de se démarquer dans tous les domaines cinématographiques : pensons au directeur de la photographie Luca Bigazzi, qui se forme à travers ce genre d'expériences. C'est ainsi que le cinéma réapprend à devenir un secteur collaboratif et le film un produit collectif et qualitatif fait par plusieurs mains[242].

Cette nouvelle forme d'industrie est générée à travers un retour à la pluralité productive qui avait incarné la force du cinéma des premières décennies du XX^{e} siècle. La production, qui était devenue romano-centrique et qui l'était restée pendant plusieurs décennies, se décentralise pour proposer des films qui sont le résultat de petites productions régionales présentes au Nord comme au Sud du pays. La perte de racines, qui avait frappé plusieurs genres de la cinématographie nationale, pousse les petites mains talentueuses du nouveau cinéma italien à former des groupes possédant des bases culturelles communes, permettant aux nouveaux cinéastes d'échanger plus facilement. Pensons, par exemple, à la ferveur productrice des territoires napolitains, ou encore au groupe milanais, au nouveau cinéma romain, au groupe des Siciliens et aux formes de cinématographie produites en Toscane et dans la Vénétie. C'est ainsi que ces cinématographies promeuvent puis se lient à des cinéastes qui acquièrent une renommée nationale et internationale : Mario Martone représente Naples, Nichetti et Gabriele Salvatores se forment à Milan, Giuseppe Tornatore, puis Ciprì et Maresco sont issus de la vitalité du cinéma produit à Palerme, et à la fin des années 1990 des auteurs tels que Andrea Segre représentent le résultat d'une cinématographie turinoise en pleine renaissance[243].

La formation des futurs cadres et de nouveaux cinéastes passe également par des formations établies loin du *Centro Sperimentale di Cinematografia* de Rome. En 1982, Ermanno Olmi fonde l'école de cinéma *Ipotesi Cinema*, qui à travers des méthodes de travail collaboratives et novatrices forme des jeunes professionnels dans le but d'en faire des auteurs. Même si elle est de courte durée, l'école dirigée par Renzo Rossellini, sous l'impulsion de la maison de production *Gaumont Italia*, forme des futurs auteurs tels que Daniele Luchetti ou Antonello Grimaldi et le futur producteur Domenico Procacci[244].

[242] ZAGARRIO, *op.cit.*, p. 29.
[243] BRUNETTA, (2008), *op.cit.*, p. 417.
[244] D'AGOSTINI, *op.cit.*, p. 231.

CC-BY-NC-ND

Loin de *Cinecittà*, certains cinéastes inventent des styles nouveaux, s'expriment à travers des formats parfois différents, et façonnent un cinéma initialement indépendant qui parfois, avec le soutien de la RAI, arrive à intégrer les canaux de diffusion traditionnels. Des auteurs tels que Giuseppe Tornatore doivent faire des concessions et s'adapter aux contraintes du réseau cinématographique institutionnel qui leur permet d'acquérir de la visibilité et une certaine stabilité économique.

Malgré cela, cette nouvelle forme de cinéma garde une certaine liberté d'expression : les auteurs régionaux expriment des réalités locales tout en veillant à les transmettre sous la forme de messages universels. Se détachant des réalisateurs nombrilistes et de ceux qui font du cinéma purement commercial, ils utilisent la caméra avec l'envie de découvrir des réalités invisibles, comme l'avaient fait leurs prédécesseurs d'après-guerre. Dans leurs films, les environnements filmés regagnent du sens, se chargent de signifiants et possèdent des liens intrinsèques avec le ressenti intérieur de leurs personnages.

Le Piémont devient le territoire de prédilection pour comprendre les crises de la jeune République italienne, passée rapidement de l'ère industrielle à la crise post-industrielle. Les mondes repérables dans les territoires du Sud, en revanche, expriment la mémoire d'une Italie archaïque qui n'est plus, ou encore les particularités de certaines réalités locales reflétant les déséquilibres et les contradictions, parfois profondes, du pays tout entier. La criminalité et ses infiltrations dans la société continuent d'attirer des cinéastes qui réalisent des films où la beauté des paysages méditerranéens passe au deuxième plan. La Campanie et la Sicile sont les deux régions qui semblent les plus touchées par la dégradation économique et morale ; elles sont représentées à travers des films exploitant les codes réalistes, hyperréalistes, surréalistes et grotesques. Les cinémas de Pasolini, Buñuel, Truffaut ou Kaurismäki influencent les cinéastes néo-néo-néoréalistes, qui expriment le réel à travers des films qui résultent d'une formation internationale. Le Sud devient pluriel, l'on découvre d'autres régions telles que les Pouilles, la Sardaigne ou encore la Calabre, à travers des histoires qui deviennent la mémoire d'un territoire aux valeurs communes[245]. L'analyse de ces territoires et de ses populations permet de comprendre le sens des mutations civiles des dernières soixante-dix années, voire au-delà. Cette nouvelle forme de cinéma parle des droits niés aux femmes et à une partie de la population, reproduit des langues et des expressions qui partagent parfois très peu avec la langue nationale, elle s'occupe du quotidien de ses personnages tout comme des évènements majeurs qui affectent toute la société. Le Sud se transforme en un carrefour d'influences qui

[245] BRUNETTA, (2008), *op.cit.*, p. 433.

CC-BY-NC-ND

génèrent des histoires universelles capables de nous faire comprendre également le fonctionnement du reste du pays.

Frappés par la crise, les cadres et les artistes de ce secteur choisissent des solutions novatrices. Nous savons que cinéma produit initialement par les télévisions privées n'est pas qualitatif. En revanche, celui produit par la télévision d'État demeure prestigieux. L'État tente d'améliorer le destin d'une industrie qu'il a contribué à affaiblir, à travers des aides exploitées par des cinéastes tels que Federico Fellini et Michelangelo Antonioni – pour ne citer que les plus connus – qui produisent des films hybrides et de qualité, adaptés à la fois aux formats cinématographique et télévisuel. Le groupe audiovisuel public RAI décide de soutenir également les jeunes auteurs se consacrant à la production et à la distribution de films possédant des qualités artistiques et un intérêt social. C'est ainsi que des sociétés naissantes comme la Sacher Film gérée par Moretti peuvent produire des œuvres reconnues et financées avec l'argent public[246].

Les réalisateurs et les scénaristes les plus doués se forment grâce au travail fourni par les télévisions ou lors des productions de premiers films financés par les pouvoirs publics. Les produits proposant des histoires simplistes aux dialogues interminables deviennent un exemple à éviter : les cinéastes les plus doués se refusent de mimer les "talking heads", détournent cette esthétique dominante à la télévision et proposent des dialogues originaux. Les nouveaux comiques s'expriment ironiquement à travers des novlangues, privilégient des personnages incapables de s'exprimer verbalement, mais extériorisent leur mal être à travers des mouvements physiques universellement compréhensibles[247]. À partir des années 1980, puis dans les années 1990, les cinéastes italiens possèdent des outils novateurs leur permettant de se former et d'expérimenter d'autres solutions pour transmettre le réel. La publicité devient la porte d'accès au monde de la réalisation, ou le terrain privilégié par des anciens auteurs attirés par les gains de ce secteur et par son potentiel créatif. La publicité et ses investisseurs deviennent ainsi une cible de la part des producteurs de cinéma : les publicités d'auteur influencent l'esthétique des messages commerciaux passés, et sa production influence avec ses rythmes rapides le cinéma contemporain[248].

D'après ces conclusions, comment définir le cinéma italien ? Sa production, déjà hétérogène, ne cesse pas de s'hybrider et de créer de nouvelles formes d'expression. Les

[246] CEREDA, LOPEZ, *op.cit.*, p. 54.
[247] BRUNETTA, (2008) *op.cit.*, p. 246.
[248] LISCHI, Sandra, *Dopo ''Carosello''. I cineasti e la pubblicità*, in ZAGARRIO Vito (dir.), *Storia del cinema italiano – 1977-1985*, Venezia, Marsilio, 2011, p. 486.

CC-BY-NC-ND

limites qui cloisonnent les genres se font davantage perméables, et les films produits plus personnels. Voyons ceux qui, malgré la crise, ne cessent pas de s'intéresser au réel.

3.2.1) Le cinéma des vétérans

Aux côtés de nouveaux jeunes cinéastes prometteurs dont nous parlerons d'ici peu, nous trouvons des auteurs affirmés qui continuent à réaliser des œuvres parfois capables d'analyser les évolutions d'une société qu'ils ont contribué à documenter[249]. La mort de Rossellini en 1977 devient le symbole de la fin d'un cycle, un détachement d'avec les racines pures du Néoréalisme. En réalité, cette date ne coïncide pas avec la disparition d'un courant, mais plutôt avec le renouvellement des codes cinématographiques italiens, une mutation générée en partie par les auteurs post-néoréalistes encore en activité.

Antonioni, par exemple, n'arrête pas d'exploiter le cinéma tel un laboratoire à travers lequel expérimenter de nouvelles solutions visuelles. En 1980, il réalise le film pour la télévision *Le Mystère d'Oberwald* [Il mistero di Oberwald], inspiré de la pièce de Jean Cocteau *L'Aigle à deux têtes*. L'auteur utilise uniquement des caméras télévisuelles et exploite les nouvelles technologies de cette période pour modifier à souhait la palette chromatique que lui offre son instrumentation. Avant d'autres, il comprend le potentiel d'une technologie qui annonce la révolution digitale des années à venir[250]. Les modifications sont apportées en post-production : l'auteur accentue les couleurs du film pour leur donner une nouvelle puissance et proposer aux spectateurs une réalité augmentée. Ce travail expressif traduit la volonté d'Antonioni de créer un produit d'auteur qui soit le reflet de sa vision du monde. Cocteau avait utilisé des iconographies et les modèles comportementaux du passé pour exprimer une réalité passée qui n'est plus, alors que Antonioni exploite les couleurs des paysages qu'il filme en mariant le documentaire et la fiction. Ses expérimentations continuent à travers le film *Identification d'une femme* [Identificazione di una donna] (1982) : la narration classique laisse rapidement place à un drame exprimé visuellement. À travers les images de ce film, il met en avant la séparation entre une femme et un homme, et en parallèle, la séparation entre l'Homme et la nature aperçue uniquement à travers des filtres visuels : des miroirs, des verres, des fenêtres. Grâce à ce film, l'auteur réussit à concrétiser en images des

[249] ZAGARRIO, *op.cit.*, p. 8.
[250] CEREDA, LOPEZ, *op.cit.*, p. 51.

CC-BY-NC-ND

éléments impalpables tels que le temps et la pensée, comme le font les maîtres du cinéma asiatique, capables d'unir dans leurs films ces deux éléments cosmiques avec des actes quotidiens[251]. Lors de la décennie suivante, le cinéaste coréalise avec Wim Wenders *Par-delà les nuages* [Al di là delle nuvole] (1995) : à travers cette œuvre, il concrétise en images son idée de l'amour, racontée à travers quatre histoires situées dans quatre lieux différents. L'universalité de ce sentiment est le fil conducteur d'un film où les villes représentées deviennent des personnages à part entière.

Fellini continue son chemin à travers une filmographie personnelle, unique et parfois fantasque. Les visions qu'il propose aux spectateurs ne sont pas uniquement fantaisistes, mais continuent à receler un intérêt pour la société italienne qui l'a toujours fasciné. L'auteur veut continuer à émerveiller tout en donnant une vision inquiétante, mystérieuse et fascinante de la vie et du monde. Il exploite les nouveaux mécanismes productifs imposés par la télévision, publique ou privée, s'approprie ses codes et son langage et il s'exprime depuis son intérieur, critiquant la médiocrité de son offre médiatique. Le film pour la télévision *Prova d'orchestra* (1978) annonçait déjà un danger imminent, qui se concrétise dans le film *Ginger et Fred* [Ginger e Fred] (1986)[252]. Les images de cette œuvre possèdent la puissance du produit purement cinématographique ; elle élève le monde télévisuel médiocre décrit par l'auteur. Fellini exploite le pouvoir révélateur du cinéma pour montrer la réalité du monde télévisuel, dont les fils sont tirés par des communicateurs prêts à exploiter sans pitié les saltimbanques qu'ils exhibent. Malgré son âge avancé, la production de l'auteur garde une fraîcheur sans égales, proposant des films "engagés" tels que *La voce della luna* (1990). Sans renoncer à sa poétique, l'auteur se lance dans une critique politique et économique à travers un film qui brasse le réalisme et le féerique. Les derniers images en musique de cette œuvre résument parfaitement la décadence d'une civilisation désormais transformée, une Italie méconnaissable, bruyante et vulgaire.

L'auteur émilien ne semble pas connaître les effets de la sénilité, tout comme un autre grand nom du cinéma italien : Cesare Zavattini. L'auteur, qui avait fait la fortune du Néoréalisme, réalise son premier film intitulé *La veritaaaà !* en 1982. Ce manifeste visuel arrive lors d'une période cinématographique critique, symbolisée par un manque de créativité

[251] LISCHI, *op.cit.*, p. 117.
[252] COSTA, Antonio, *Le immagini superstiti : Fellini e Antonioni*, in ZAGARRIO Vito (dir.), *Storia del cinema italiano – 1977-1985*, Venezia, Marsilio, 2011, p. 118.

CC-BY-NC-ND

de la part des jeunes réalisateurs. Ce film décalé et atypique critique la société et le cinéma contemporains, proposant en outre une voie d'expression nouvelle et à contre-courant. L'auteur tente de stimuler une jeunesse sans repères qui doit se former pour être capable de redresser un cinéma souffrant.

3.2.2) La Comédie douce-amère

Les auteurs de la comédie italienne d'antan ne cessent pas de s'exprimer malgré la crise. L'impact d'une partie de leurs œuvres est encore fort, même si leurs codes d'expression ont profondément changé. Les messages sociaux du passé laissent place à des histoires pessimistes, les théories marxiennes ont été ensevelies sous les cendres des années de plomb, laissant libre essor aux théories nietzschéennes[253]. Les rires deviennent mortifères, le réel très sombre, les histoires davantage dramatiques.

Comencini se concentre sur la réalité vue par les enfants, encore trop jeunes pour être affectés par les règles d'une société corrompue. Après une phase documentaire, il renonce au cinéma vérité pour s'exprimer à travers la fable qui lui permet, avec un film tel que *Eugenio* [Voltati Eugenio] (1980) de dénoncer à travers un regard acide la société italienne de 1968 à 1980. L'auteur brasse le réel et le fantastique pour exprimer la perte de contact avec le monde qui nous entoure, décrivant sa beauté devenue invisible. Les seuls à percevoir le monde tel qu'il est sont les enfants, capables encore de s'émerveiller. Le film *Un enfant de Calabre* [Un ragazzo di Calabria] (1987) est une sorte de testament contenant la vision humaniste de l'auteur. Comencini met en exergue des qualités humaines appauvries par la quête d'une modernité inquiétante qui creuse les inégalités et qui se somme à la violence du système patriarcal italien encore fort[254].

À partir des années 1980, Monicelli propose une série de films qui enrichissent exponentiellement sa carrière prolifique. Outré par la société qui l'entoure, il en effectue une série de bilans, il nous dévoile des réalités nouvelles et observe les (dés)évolutions de certaines institutions italiennes. En 1981, il réalise *Chambre d'hôtel* [Camera d'albergo],

[253] COSULICH, Callisto, I sei della crisi, in *Ibid.*, p. 264.
[254] APRÀ, Adriano*, Comencini, ultimo umanista*, in ZAGARRIO Vito (dir.), *Storia del cinema italiano – 1977-1985*, Venezia, Marsilio, 2011, p. 125.

CC-BY-NC-ND

œuvre méta-filmique qui se penche sur la vie d'un groupe de jeunes présumés auteurs de cette décennie. Les personnages de ce film voudraient fonder un nouveau courant néoréaliste sans connaître les rudiments de l'art cinématographique, ni son histoire. Leur sous-culture est issue des productions télévisuelles dont ils sont imprégnés, et leur film révolutionnaire n'est autre qu'une version longue d'une caméra cachée. Bien que les images produites par ces "auteurs" en herbe soient directement tirées du réel, elles ne donnent aucune information valable des réalités filmées. Le voyeurisme de ces personnages ne suffit pas à exprimer la complexité du monde, et le résultat de leur travail est un produit visuel vulgaire. Ce film contient des éléments propres à un format télévisuel qui s'imposera dans les années à venir : celui de la téléréalité[255]. À travers la réalisation de *Mes chers amis 2* [Amici miei Atto II°] (1982), l'auteur reprend l'histoire du premier opus, limitant les actes goliardiques pour privilégier le sentiment de pessimisme qui affecte ses personnages. Le portrait qu'il effectue du côté masculin de la société italienne ne bénéficie pas d'un regard positif : les individus de cette période sont faibles, indécis, incapables de maîtriser un destin qui leur échappe. Les femmes semblent les seules capables de racheter une société en perte de repères. Avec le film *Pourvu que ce soit une fille* [Speriamo che sia femmina] (1986), Monicelli jette les bases d'une nouvelle société conduite par des femmes fortes et justes, capables de faire face aux dictas patriarcaux décadents dont la vulgarité est montrée dans un film en costume tel que *Une catin pour deux larrons [I Picari]* (1987). Ce dernier film exploite de façon réaliste les thèmes de la famine, de la misère, des injustices sociales transposées sous le code d'un comique aigre-doux qui métaphorise la barbarie qui se répand au sein des sociétés contemporaines[256]. La famille devient l'une de ses cibles dans *Parenti serpenti* (1992) et *Panni sporchi* (1999), films à travers lesquels l'auteur dissèque et analyse en profondeur les maux de la famille italienne, symbolisant les vices des sociétés occidentales.

Scola se renferme également dans les espaces qui symbolisent l'intimité et met en exergue les changements influencés par le monde extérieur qui s'y manifestent. Réalisant *La Terrasse* [La Terrazza] (1980), il clôt officiellement la saison de la Comédie à l'italienne. Ce film présente un groupe d'intellectuels vieillissants enfermés dans leur tour d'ivoire : au fil des décennies ils ont accédé à des positions sociales qui semblent enviables mais qui en réalité ne les satisfont pas. Ces individus ont gaspillé leur talent et leurs énergies pour des projets voués à l'échec. Ils ont raté leur occasion de modifier une société qu'ils auraient pu améliorer

[255] BUCCHERI, Vincenzo, *La "bottega" di Monicelli*, in *Ibid.*, p. 131.
[256] BRUNETTA, (2008), *op.cit.*, p. 321.

CC-BY-NC-ND

et qui désormais part à la dérive[257].

Les films *Le bal* [Ballando, ballando] (1983) et *La Famille* [La Famiglia] (1987), en revanche, peuvent être considérés comme des analyses évolutives du couple et de la famille, des institutions ayant muté profondément tout au long du XX^{e} siècle[258]. À travers la réalisation de *Quelle heure est-il ?* [Che ora è ?] (1989) Scola met en exergue les contrastes générationnels entre des pères ayant renoncé à leurs principes et une jeunesse qui veut se détacher de leur culture consumériste. Malgré ces efforts, cette jeunesse, dépeinte également dans *Le roman d'un jeune homme pauvre* [Romanzo di un giovane povero] (1995), ne semble pas pouvoir trouver d'issue pour le futur qui semble encore plus incertain qu'auparavant.

Après plusieurs années passées à enrichir la Comédie à l'italienne, Risi se laisse tenter par les codes de la comédie sexy. Au-delà de cette production, que nous ne citerons pas parce que trop éloignée de notre axe de recherche consacré au réel, l'auteur réalise quelques films capables d'exprimer les détails saillants de la société italienne. Pensons au film *Le Fou de guerre* [Scemo di guerra] (1985), qui illustre les dérives dues à l'amateurisme et à la folie de certains dirigeants. C'est ainsi qu'une compagnie militaire est troublée par les fanfaronnades d'un petit despote mentalement atteint ; le camp est la reproduction d'une société parfaitement réglée qui s'écroule à cause de l'incompétence de ses cadres. La folie semble désormais généralisée : le film *Valse d'amour* [Tolgo il disturbo] (1990) propose un personnage magistralement interprété par Vittorio Gassman. Atteint de problèmes psychiques, il montre somme toute que sa folie est bien plus saine si on la met en rapport avec la normalité déroutante prônée par les autres adultes qui l'entourent.

3.2.3) D'autres formes de cinéma d'auteur

Parmi les maîtres subversifs des années 1960, Marco Ferreri est l'une des figures qui marque encore le cinéma italien, avec une production qui s'étale jusqu'aux années 1990. L'auteur exploite magistralement le thème de la folie en s'inspirant de l'œuvre de l'écrivain Charles Bukowski intitulée *Nouveaux contes de la folie ordinaire* : il réalise, en 1981, le film *Conte de la folie ordinaire* [Storie di ordinaria follia]. Il filme des histoires de folie ordinaire, des réalités emplies de personnages sentimentalement perdus, n'ayant plus de liens

[257] GILI, *op.cit.*, p. 269.
[258] *Ibid.*, p. 333.

CC-BY-NC-ND

identitaires, des individus sexuellement frustrés et culturellement égarés[259]. L'auteur consacre le film *L'histoire de Piera* [La storia di Piera] (1983) aux femmes, qu'il voit comme des êtres mystérieux, énigmatiques et assez forts pour assurer des changements sociétaux concrets. Le personnage principal de son œuvre se montre apte à renverser le déterminisme dans lequel l'avait placé la situation sociale et psychique de sa mère. L'auteur soigne une histoire qui au premier abord peu sembler uniquement réaliste, mais capable en réalité de puiser dans la mythologie, représentant de façon moderne les histoires de Médée et d'Œdipe. Puis, par souci de modernité, Ferreri filme les habitations et les environnements extérieurs avec soin, il les charge de sens pour en montrer la dégradation, et construit une histoire non linéaire qui permet au récit d'avancer naturellement à travers des structures imperceptibles[260]. Sa foi dans les femmes est célébrée manifestement à travers le film *Le futur est femme* [Il futuro è donna] (1984). Les hommes, quant à eux, sont dépeints de façon bestiale, incapables d'aucun acte civil et constructif. L'ineptie masculine est l'ingrédient principal du film *Diario di un vizio* (1993) où l'auteur s'attarde sur l'histoire d'un personnage incapable d'instaurer des rapports constructifs avec l'autre sexe, qu'il perçoit comme un objet sexuel, et avec le monde. En 1986, l'auteur s'intéresse aux rapports amoureux atypiques en réalisant le film *I Love You*. L'œuvre retrace l'histoire d'amour entre un homme et un porte-clés à la forme de visage féminin : la référence aux femmes objets semble plus qu'évidente. Finissons avec le dernier film des années 80 que Ferreri consacre à la condition des personnes âgées, intitulé *La Maison du sourire* [La casa del sorriso] (1988). Privés de leur quotidien, et enfermés dans une maison de retraite, les personnes âgées sont perçues par la jeunesse de la société italienne comme des individus inaptes à toute forme de socialisation. L'amour naissant entre deux individus vieillissants est perçu comme étrange, anormal et dérangeant dans une société où le culte de la jeunesse est désormais ancré dans les mentalités des masses.

Les couples atypiques continuent d'attirer les cinéastes de cette période : Bellocchio analyse le rapport morbide entre un frère et une sœur vivant sous le même toit. Ce couple atypique s'attire et se déteste, dans un jeu de pouvoir où l'un tente de supprimer l'autre. La famille est le terrain d'analyse privilégié du film *Les Yeux, la Bouche* [Gli occhi, la bocca] (1982) où l'on ressent la présence accablante de la famille traditionnelle. Le personnage principal de cette œuvre se retrouve dans l'obligation de se plier aux normes que lui imposent

[259] ZAGARRIO, *op.cit.*, p. 18.
[260] TINAZZI, Giorgio, *La generazione degli anni '60*, in ZAGARRIO Vito (dir.), *Storia del cinema italiano – 1977-1985*, Venezia, Marsilio, 2011, p. 158.

CC-BY-NC-ND

ses racines bourgeoises, cela après avoir vécu une période d'anarchie. L'homme tente de porter un masque qui ne le représente pas, un déguisement qu'il repousse face à la femme libre qu'il veut convoiter. Cette rencontre, en équilibre entre le monde réel et le rêve qui s'hybrident, donne naissance à une réalité figée entre ces deux univers, la seule capable de fournir une existence supportable aux deux personnages du film[261].

Les réalités intérieures tiraillées composent un fil rouge que Bellocchio suit tout au long des années 1990. En 2002, il continue dans ce sens et il réalise *Le Sourire de ma mère* [L'ora di religione], un film qui analyse le monde intérieur d'un artiste en contraste avec une mère qui cache, derrière son masque bienveillant, un caractère despotique et froid. Bellocchio montre qu'il est très attentif aux maux qui enveniment la société italienne et en 2003 il décide de tourner *Buongiorno, notte*. Il s'agit d'une revisitation cinématographique des derniers jours de la vie d'Aldo Moro, perçus à travers le regard et les vicissitudes de ses geôliers. Ce film brasse des images documentaires, une histoire réaliste et des moments oniriques, rouvrant une plaie encore sanglante de l'Histoire italienne récente dont il analyse, à travers des portraits psychologiques précis, les incohérences.

L'Histoire italienne est une source d'inspiration également pour les frères Taviani qui, en 1982, réalisent *La Nuit de San Lorenzo* [La notte di San Lorenzo]. L'histoire de ce film, située après la seconde guerre mondiale, fait écho au quotidien de cette période, aux luttes contre un pouvoir despotique qui écrase tout sur son passage. Cette histoire, aux apparences naturalistes, exploite les codes du drame et filtre les événements du passé pour que le spectateur puisse en avoir conscience et fasse des liens avec le présent. L'œuvre des deux auteurs n'est pas contemplative mais explicative : c'est en connaissant le passé que nous pouvons comprendre le présent. Dans le même but, ils réalisent le film *Kaos, contes siciliens* [Kaos] (1984) et *Kaos II* [Tu ridi] (1998). Les deux frères s'inspirent librement des *Nouvelles pour une année* de Luigi Pirandello, s'intéressant à des contes qui retracent la vie du petit peuple. Ils traitent des thématiques tel l'abandon ou la migration, encore actuelles dans l'Italie contemporaine. C'est au sein de cette Sicile mythique que l'on retrouve des réalités individuelles qui reflètent des problématiques universelles[262]. Dans les années 2000, les Taviani surprennent le public et la critique avec le film *César doit mourir* [Cesare deve morire] (2012). Avec une fraîcheur propre aux jeunes cinéastes, ils décrivent le milieu pénitentiaire, ses mécanismes et son quotidien fait aussi d'art : en effet, les détenus que l'on

[261] *Ibid.*, p. 161.
[262] BRUNETTA, (2008), *op.cit.*, p. 235.

CC-BY-NC-ND

montre mettent en scène le *Jules César* de William Shakespeare. Les deux auteurs filment deux individus exclus par la société en les humanisant, montrant que l'art peut germer au sein des réalités les plus rudes ; avec un regard réaliste que l'on pourrait dire pasolinien, ils montrent la beauté là où celle-ci ne semblerait pas avoir de place.

Le style personnel d'un autre auteur tel que Ermanno Olmi lui a permis de traverser les décennies à travers une œuvre construite autour de la sauvegarde d'un passé désormais disparu qui nous touche malgré tout encore. Avec un style qui parfois frôle le documentaire, il montre des réalités en évolution : il privilégie le monde paysan sans pour autant ignorer le monde moderne et ses évolutions rapides[263]. Même si ses films le rapprochent du Néoréalisme, avec l'utilisation d'acteurs non professionnels, d'environnements naturels et du dialecte dans des contextes quotidiens, il se détache de ces racines en proposant de nouvelles formules cinématographiques. Dans un film comme *Longue vie à la signora* [Lunga vita alla signora] (1987), il réalise un portrait social de la grande bourgeoisie italienne, mettant en exergue ses mesquineries et son manque d'humanité. La lutte des classes traverse tout ce film qui, à travers son jeune personnage principal, propose la fuite comme solution alternative face à une société en décadence. L'auteur n'hésite pas à critiquer les rythmes frénétiques de la société contemporaine dans le film *Il segreto del bosco vecchio* (1993), une fable réaliste qui nous dévoile les aspects les plus artificiels du comportement humain, la course effrénée vers l'accumulation de biens et l'oubli d'un environnement dont nous dépendons et qui tôt au tard peut se retourner contre nous.

Les parcours de ces cinéastes sont le résultat d'un cinéma italien hétérogène qui a toujours gardé les yeux rivés sur la société qui l'entoure. Les multiples expérimentations, appartenant à des poétiques parfois très personnelles, montrent qu'à partir des années 1980 certains auteurs, jeunes ou âgés, ont œuvré pour imposer leur art malgré les difficultés économiques et artistiques qui les accablaient. Le cinéma consacré au réel de ces trois dernières décennies est le résultat d'un bouillonnement artistique dont nous allons étudier les mécanismes à travers le parcours d'un groupe nombreux de jeunes auteurs. L'expérimentation a été, et demeure encore, le maître mot du cinéma contemporain, un cinéma que l'on peut tenter de catégoriser à travers des genres mais qui parfois produit des œuvres qu'il est impossible d'étiqueter.

[263] *Ibid.*, p. 43.

CC-BY-NC-ND

Les genres propres au cinéma italien des années 1960 et 1970 ont disparu laissant place, à partir des années 1980 et 1990, à une cinématographie d'auteur, mais également à une nouvelle forme de comédie de qualité produite et réalisée par de nouveaux comiques. La télévision a absorbé des genres comme le mélodrame et le policier, mais ces codes sont encore exploités par des réalisateurs réalisant des films personnels, relevant d'une poétique bien précise. Il faut signaler que certains genres n'ont jamais cessé d'exister : pensons au cinéma d'horreur ou encore aux films de science-fiction. Il s'agit de productions qui peinent à trouver leur place dans les salles, boudées par la distribution, mais qui malgré tout enrichissent une industrie qui tente de regagner des parts de marché nationales et internationales. Du grotesque au drame, de la comédie noire au film de super héros, le cinéma italien montre une vitalité qui contraste avec l'idée reçue d'un cinéma perpétuellement en crise[264].

3.3) Les nouvelles générations, retour aux sources : les néo-néo-réalismes

Le bouillonnement créatif qui se produit lors de la deuxième moitié des années 1980 permet, pendant les années 1990, la production d'œuvres novatrices qui explorent les réalités d'une Italie profondément changée. Certains auteurs proposent des histoires de fuite vers des paradis qui ne semblent pas atteints par la société de consommation devenue la société tout court. Les utopies du passé ne sont désormais que de simples souvenirs, le sens de faillite générationnel est désormais devenu aussi personnel. Les repères tels que la famille, le couple ou la religion n'ont plus de bases solides : le seul sentiment fort et sincère qui demeure intact est l'amitié, une forme de relation qui n'impose pas l'utilisation d'un masque social. En revanche, les personnages de ces nouvelles formes de cinéma ressentent visiblement le besoin de communiquer, d'échanger, mais sans posséder les instruments adaptés pour le faire. L'incertitude devient le maître mot, l'égoïsme semble encore plus exacerbé. Cependant, certaines histoires tendent le regard vers le passé, tentent de récupérer l'âme perdue d'un pays à la dérive et se concentrent sur un réel qui n'a jamais été si polymorphe. La volonté d'interrompre toute relation avec un passé souillé pousse certains auteurs à s'exprimer de façon nouvelle.

[264] GILI, *op.cit.*, p. 271.

CC-BY-NC-ND

C'est ainsi que la fièvre du "neuf", en politique, en économie et dans le monde du cinéma, représente une constante de cette décennie. Cette nécessité n'est que le résultat d'un besoin qui parcourt tout le XX^{e} siècle et qui accompagne le cinéma dès sa naissance. Elle a été le catalyseur des premières avant-gardes, l'obsession des futuristes, le mobile qui a poussé les cinéastes tel que Blasetti à créer une nouvelle forme de cinéma dans les années 1920, l'ingrédient indispensable des néoréalismes, qu'ils soient cinématographique, artistique et littéraire. Après cette phase, l'idée d'un renouveau a coïncidé avec les nouvelles vagues générationnelles post-néoréalistes, avec des metteurs en scène qui réinventent et élèvent des formes de cinéma populaire tels que Piscicelli, des artistes novateurs tels que Moretti ; jusqu'aux "novissimi", des jeunes auteurs du cinéma italien qui, à partir des années 1980 et jusqu'à la fin du siècle, proposent un cinéma issu d'expérimentations nouvelles, aux bases solides, qui ne dédaigne pas les racines réalistes qui ont fait la fortune de leurs prédécesseurs. La nouveauté devient le symbole de l'espoir, d'une amélioration sociétale encore attendue, et dans le secteur cinématographique la possibilité de (re)faire du cinéma un instrument de dénonciation sociale et de création artistique[265]. C'est ainsi que s'imposent de nouveaux modèles imaginaires, comportementaux et productifs. Les éléments gagnants de la production future se forment lors de cette période où les critiques qualifient le cinéma fait par ses ''novissimi'' de « nouveau-nouveau cinéma italien[266] ». C'est ainsi que les jeunes auteurs détrônent les anciens maîtres, proposant un cinéma désormais moderne. Ils brassent les évolutions techniques et stylistiques de leurs prédécesseurs sans renoncer à l'expérimentation qui leur permet de se démarquer à travers des travaux qui puisent, comme dans la meilleure tradition, dans le réel.

Le renouvellement structurel et artistique de l'industrie cinématographique italienne facilite non seulement l'essor de nouveaux auteurs mais également celui de nouveaux scénaristes. Si, pendant une certaine période, le scénario était devenu superflu, il retrouve son importance à partir de la moitié des années 1980. Les scénaristes qui se démarquent le font à travers des histoires qui s'intéressent aux réalités d'un pays qui tente de se reconstruire après les années de plomb et leur révolution manquée. Ils façonnent des récits avec des personnages psychologiquement construits, des individus qui expriment des dialogues concrets. Ces éléments sont le résultat d'une recherche minutieuse, d'un travail d'artisanat redonnant une vraie dignité au récit cinématographique qui avait été diminué et morcelé par les règles

[265] BRUNETTA, (2008), *op.cit.*, p. 393.
[266] ZAGARRIO, *op.cit.*, p. 2.

CC-BY-NC-ND

télévisuelles. Ces jeunes scénaristes comprennent quelles histoires méritent d'être racontées, et tentent à travers leur écriture de créer des réalités capables d'élever le produit filmique sans oublier de rechercher un consensus de la part des publics qui le consomment. Ils tentent ainsi de faire ce qu'avaient fait leurs prédécesseurs : construire un regard commun sur la société italienne. Les vicissitudes des personnages représentés retrouvent une connexion avec la réalité qui les entoure, faite de bouleversements politiques, économiques et sociaux, mais également du contact, physique ou médiatique, avec des individus provenant d'autres cultures[267]. L'un des scénaristes les plus doués de sa génération est certainement Vincenzo Cerami qui redore le blason du cinéma comique italien. Ses récits privilégient les rapports entre pères et fils, illustrent leurs contrastes, se placent dans une dimension antihistorique et immuable qui les rend universels. C'est ainsi qu'il analyse minutieusement les sentiments humains dans leur profondeur psychologique. Retenons également le nom du critique et documentariste Sandro Petraglia qui collabore avec des auteurs tels que Marco Tullio Giordana et Nanni Moretti. Au début des années 1980, il exploite le topos du retour, et plonge ses personnages, cristallisés dans une dimension temporelle qui n'est plus, dans le présent : leurs réactions permettent de comprendre les profondes et rapides évolutions sociétales du pays. Citons également Carla Apuzzo, que nous prenons comme représentante d'un métier qui ouvre ses portes aux femmes. Cette scénariste enrichit le cinéma italien avec des histoires qui s'intéressent à des réalités nouvelles au féminin. En collaboration avec Salvatore Piscicelli, elle met en avant des histoires de femmes plongées dans des environnements post-modernes décadents et frappées par des formes de violence quotidienne[268]. Pensons aux œuvres *Le occasioni di Rosa*, *Regina* et *Rose e pistole*.

Mais qu'en est-il des jeunes auteurs de cette période ? Lesquels parmi eux font preuve d'un engagement réel, où du moins de la volonté de raconter les vices et les qualités de l'Italie moderne ?

Initialement, les jeunes auteurs qui se font remarquer au cours des années 1980 ne bénéficient pas de l'appui des critiques, figures capables de les promouvoir auprès des grands publics. Malgré cela, leurs œuvres marquent l'opinion publique qui accueille positivement, même si graduellement, ces "petits maîtres". Ces auteurs novateurs s'expriment à travers un cinéma d'auteur qui exploite les codes du drame, de la comédie, ou encore du policier, brassés avec des éléments tirés des enquêtes sociales. Cette vague de cinéastes multiplie les points de

[267] BRUNETTA, (2008), *op.cit.*, p. 389.
[268] PERNIOLA, *op.cit.*, p. 249.

CC-BY-NC-ND

vue sur la multiforme société italienne, dépasse les limites nationales et propose des histoires capables d'exprimer des messages universels. Tout comme leurs scénaristes, leur regard se concentre sur les zones d'ombres du réel, noue des rapports entre les individus filmés et leur environnement d'appartenance, analyse les conflits sociaux et lie l'instabilité sentimentale à l'instabilité idéologique[269]. En dépit d'un travail effectué singulièrement, et malgré les différences d'âge qui les séparent, ces jeunes auteurs sont unis par des éléments communs. Ils maîtrisent les codes du cinéma moderne et ils en connaissent parfaitement les techniques : pensons à l'utilisation du plan séquence, de la profondeur de champ, à la présence palpable des caméras, à la maîtrise de l'improvisation et du travail sur l'image capable de dégager du sens. Ces auteurs sont obsédés par le cinéma – ils sont pour la plupart cinéphiles – et s'inspirent des maîtres italiens tout comme ceux venant de l'étranger tels que Rainer Werner Fassbinder où Douglas Sirk. Ils inventent de nouvelles formules productives pour assurer la pérennité de leurs choix esthétiques, sans refuser de se former à travers toutes les formes médiatiques à leur disposition : Gianni Amelio se forme à la télévision, Giuseppe Bertolucci grâce à la production théâtrale alternative romaine dénommée les "cantine romane" (littérairement les "caves romaines"), d'autres à travers les productions du cinéma de genre. Ces cinéastes possèdent un goût commun pour l'originalité, exprimé à travers l'unicité de leurs travaux. Ils sont excessifs, révoltés, et brassent les pratiques hautes du spectacle cinématographique avec ses formes les plus basses. Le drame, par exemple, est exploité pour charger émotivement des analyses crues de la société les rendant accessibles aux grands publics[270].

Amelio démarre sa carrière cinématographique en 1983 avec le film *Colpire al cuore*, réalisé avec très peu de moyens et offrant aux spectateurs une histoire qui plonge dans la réalité encore critique de la société italienne. Le scénario du film, écrit par Vincenzo Cerami, propose l'histoire structurée d'un père et d'un fils qui incarnent des générations que tout oppose[271]. Pour retrouver les racines de cette violence générationnelle, il tourne deux films situés pendant la dictature fasciste ; il dénonce le racisme antisémite à travers *I ragazzi di via Panisperna* (1989) puis la propagande du régime dans *Portes ouvertes* [Porte aperte] (1990), capable de soutenir des aberrations telles que la peine de mort. Ces premiers films font preuve d'un réalisme qui puise dans le cinéma du passé. Amelio ne cache pas ses sources

[270] CANOVA, *op.cit.*, p. 178.
[271] BRUNETTA, (2008), *op.cit.*, p. 244.

CC-BY-NC-ND

d'inspiration néoréalistes : il puise dans le cinéma de Rossellini, de De Sica et de Visconti. Par conséquent, l'auteur est considéré comme un héritier direct du mouvement néoréaliste, dont il maîtrise les codes qu'il adapte à une forme de cinéma moderne ancrée dans la réalité contemporaine. En 1992, il réalise *Les Enfants volés* [Il ladro di bambini], film capable qui frappe son public par les thèmes traités. L'auteur dévoile une réalité tabou et impensable, celle d'enfants à l'insouciance arrachée de force. À travers leur voyage en Italie, l'on découvre des paysages toujours précaires et inadaptés aux formes de vie civiles.

Son intérêt se tourne vers les migrants, thème principal du film *Lamerica* (1994). L'auteur pose son regard sur un pays à la mémoire courte qui ne sait pas faire face aux vagues migratoires qui l'intéressent. Il dépoussière les connexions historiques entre l'Italie fasciste et l'Albanie, considérée dans le passé comme une province italienne, et les met au goût du jour pour démontrer que la horde de migrants clandestins qui emplit les paquebots n'est pas si différente de celle composée de milliers de combattants et de migrants italiens d'antan. Le film, tourné en bonne partie par des acteurs non professionnels, étudie avec réalisme les contrastes entre les Européens les plus humbles et les occidentaux les plus arrivistes[272]. L'auteur effectue un saut en arrière dans le temps avec *Mon frère* [Così ridevano] (1998). Par cette œuvre, Amelio expérimente une narration non linéaire, qui exploite et renverse les codes du mélodrame, et les brasse avec une histoire réaliste consacrée aux minorités culturelles. Turin est le théâtre des vicissitudes de ses personnages ; c'est ainsi que le cinéma italien retrouve l'usine, l'architecture hétérogène de cette métropole, le thème migratoire et la multiplicité des langues, symboles de racines différentes, des éléments tous présent dans *Rocco et ses frères*, dont l'œuvre d'Amelio représente une sorte de suite[273]. Le choc des cultures est la pièce maitresse du film *L'Étoile imaginaire* [La stella che non c'è] (2006), qui retrace le voyage en Asie d'un ouvrier spécialisé dont les compétences sont devenues obsolètes. Dernier survivant d'une classe désormais disparue, cet homme se lance dans une quête impossible qui, quoique inutile, redonne un nouveau sens à sa vie et lui ouvre de nouvelles routes vers le bonheur. Les enseignements arrivant des cultures étrangères sont ainsi perçus comme salvateurs, le contact avec un être autre constructif. La lutte de cet homme prêt à tout pour aider son prochain rappelle celle du personnage principal de *L'intrepido* (2013). Ce film dénonce une Italie où l'ascenseur social est figé à cause de l'incompétence de ses dirigeants, par le népotisme de ses cadres et par la corruption désormais généralisée. Un homme juste, seul contre tous, mène son combat quotidien pour survivre sans oublier d'aider

[272] BONDANELLA, *op.cit.*, p. 546.
[273] GILI, *op.cit.*, p. 312.

CC-BY-NC-ND

son prochain. L'Italie de *Le Voleur de bicyclette* n'a jamais disparu, le boom n'a rien changé, les plus démunis doivent toujours lutter, et le personnage de ce film se bat sans crainte, sachant que l'inertie n'est pas un luxe possible. Amelio, naturellement, n'est pas le seul représentant d'un cinéma italien renaissant et de qualité.

3.3.1) Les "Vesuviani[274]"

Parmi les auteurs italiens, nous avons cité à plusieurs reprises Salvatore Piscicelli, cinéaste napolitain hors norme et initiateur d'une production napolitaine engagée et de qualité. Il débute sa carrière en tant que critique cinématographique, s'intéressant aux auteurs néoréalistes qu'il fréquente personnellement. C'est ainsi qu'il retravaille les théories de Cesare Zavattini les brassant avec le mélodrame napolitain. Son cinéma redonne un souffle nouveau au cinéma de la Campanie qui désormais ne produit plus uniquement des films populaires, mais laisse place au cinéma d'auteur. Ses œuvres sont capitales parce que utilisées comme source d'inspiration par de jeunes auteurs de sa région, capables de fonder ce que les critiques dénomment « l'école napolitaine ». En 1981, il réalise *Le occasioni di Rosa* (1981) tourné dans des zones extra-urbaines de Naples, partagées entre des traditions encore paysannes et une néo-culture issue des influences consuméristes. Le personnage de Rosa erre dans les rues des "Vele" du quartier de Scampia, des infrastructures immobilières en forme de voile occupées par le sous-prolétariat napolitain. Dans ce monde sans espoir, cette belle ouvrière décide de se prostituer pour des raisons purement économiques. La dégradation morale de ces lieux et d'une partie de ses habitants inspire l'auteur pour la réalisation du film *Blues metropolitano* (1985) qui retrace les mésaventures d'un jeune musicien toxicomane et trompeur. La violence semble omniprésente dans l'univers filmique de Piscicelli, même quand il s'agit de décrire l'histoire d'amour retracée par le film *Regina* (1987). Dans ce film, il dresse le portrait d'un couple qui s'adonne à des pratiques sexuelles violentes, qui débouchent sur un final tragiquement prévisible. Le parcours artistique de l'auteur s'inspire des scénarios cataclysmiques des œuvres de Fassbinder, qui lui permettent de réaliser *Baby gang* (1992). Cette œuvre au style pasolinien met en exergue la descente aux enfers d'un enfant à peine âgé de 9 ans. L'auteur montre des réalités sombres, cruellement réalistes, une

[274] Il s'agit des représentants de l' "école napolitaine", mouvement cinématographique actif lors des années 1980-90. Une partie de ces auteurs réalise le film à épisodes *I vesuviani* en 1997.

CC-BY-NC-ND

Italie obscure, placée hors de la modernité des sociétés occidentales[275]. Dans le panorama napolitain, la présence de cet auteur, critique et écrivain, est incontournable. Son exemple inspire des auteurs parthénopéens qui revendiquent ses mêmes racines artistiques et culturelles, et qui sont considérés comme des "post-pasoliniens".

Le monde des enfants intéresse particulièrement Antonio Capuano dont le premier long-métrage s'intitule *Vito e gli altri* (1991). Il s'agit de la descente aux enfers d'un enfant frappé par un destin funeste. Le milieu social où il se retrouve conditionne négativement sa conduite, qui devient violente, le poussant à intégrer un groupuscule criminel au service de la Camorra. Le fléau de la criminalité organisée est le fil rouge de l'œuvre de ce cinéaste qui dénonce la perversion d'un monde sans issue à travers le film *Pianese Nunzio, 14 anni a maggio* (1996). La jeunesse de Naples ne semble pas pouvoir s'épanouir dans un environnement où la Camorra est appréciée par les parents et laissée libre d'agir par les institutions. Même l'amour interdit d'un curé n'arrive pas à sauver un enfant qui semble victime d'un déterminisme social inébranlable. En somme, Naples demeure une sorte de cour des miracles post-moderne, magistralement décrite dans le film d'inspiration desichienne *Polvere di Napoli* (1998). Dans *Luna rossa* (2001), Capuano dévoile de façon réaliste les rouages de la Camorra, ses rapports avec le Pouvoir et les conséquences subies par les séparatistes de service. Mais Naples n'est pas cloisonnée uniquement dans ses quartiers populaires : ses territoires contrastent avec les quartiers bourgeois de la ville, où les habitants les plus aisés vivent loin des problématiques de leur concitoyens les plus pauvres. Tout les éloigne : leur condition sociale, leur culture et leur rapport au quotidien et donc à la vie.

La production réaliste de Capuano enrichit le groupe de l'école napolitaine dont fait également partie Pappi Corsicato. Ce dernier propose une approche de la réalité filtrée par les codes du surréalisme. Son cinéma exploite un genre rare dans la production italienne, même si les thématiques qu'il traite sont ancrées dans le social. Dans le film *Libera* (1993) il raconte les vicissitudes de femmes napolitaines issues de toutes les catégories sociales. À travers des images fantasques, il propose un portrait des maux d'une Italie où l'art de la débrouille demeure encore la voie privilégiée pour survivre. En 1995, il réalise *I buchi neri*, centré sur le thème de la prostitution racontée à travers une histoire d'amour qui ne rentre pas dans les normes. Les personnages de ce film, tout droit sortis d'un enfer dantesque haut en couleur,

[275] CANOVA, *op.cit.*, p. 189.

CC-BY-NC-ND

vivent dans des conditions misérables : seul l'arrivée d'un œuf magique résout tous leurs problèmes, car la réalité n'offre pas d'issue de secours. Ces œuvres s'inspirent fortement du cinéma d'auteurs tels que Pasolini, Buñuel, Truffaut ou encore Kaurismäki[276].

Le réalisateur Giuseppe Gaudino est le troisième pilier de cette école hors norme. En 1997, il réalise *Giro di lune tra terra e mare* (1997), un film pasolinien, qui exploite également des images d'archive, proposant l'histoire d'une famille humble en quête continuelle d'un domicile. Les personnages itinérants de ce film circulent dans les zones de Naples dépourvues de toute sorte d'infrastructure ; les spectateurs sont accompagnés par la voix d'un jeune narrateur qui parle de ses rêves, d'une réussite qui pourrait se concrétiser grâce à sa carrière de footballeur. Le sport, puis la télévision, reprennent le rôle de la religion et donnent de l'espoir à des individus auxquels on a nié une existence paisible. En 2015, l'auteur tourne *Par amour* [Per Amor Vostro], un film retraçant le quotidien d'une mère de famille qui fait tout ce qu'elle peut pour que ses proches soient heureux. La Naples que l'on nous dépeint est populaire, ses habitants mêlés avec la petite et la grande criminalité. Gaudino nous montre l'influence néfaste du monde télévisuel sur les gens simples, écrasés d'autant plus par des brutes qui infestent le monde réel. La force de l'amour semble être la seule capable de démonter les rouages d'une réalité noire qui accable ces individus.

Les auteurs de cette école ne sont pas les seuls à profiter de l'humus créatif napolitain de cette période. En effet, Piscicelli inspire un autre grand nom du cinéma italien, qui fait ses preuves initialement dans sa ville natale : Mario Martone. L'auteur tourne son premier long-métrage, intitulé *Mort d'un mathématicien napolitain* [Morte di un matematico napoletano], en 1993. Ce film retrace la dernière semaine du mathématicien Renato Caccioppoli, personnage emblématique de la ville de Naples. Ce savant, capable de s'adapter sans snobisme dans tous les milieux sociaux, est un électron libre, engagé politiquement comme dans la vie, un homme qui se sert de la raison pour analyser le monde en décadence qui l'entoure. À travers ce personnage, l'auteur nous montre une ville conformiste, miséreuse, cristallisée dans un réel immobile. L'acte ultime de Caccioppoli ne représente pas forcement une défaite, mais la dernière décision libre d'un homme qui a compris que la liberté est un luxe dont très peu d'individus de sa société profitent, une société devenue désormais tristement immuable[277]. Martone revient dans sa ville de prédilection avec *L'amour meurtri*

[276] BRUNETTA, (2008), *op.cit.*, p. 433.
[277] GILI, *op.cit.*, p. 296.

CC-BY-NC-ND

[L'amore molesto] (1995), qui raconte l'histoire d'une femme contrainte d'affronter un passé qu'elle avait voulu oublier. L'intrigue est fortement influencé par le cinéma d'Antonioni des années 1960 et traite les problèmes de communication entre individus ayant un regard très personnel sur le réel. Le film propose des allers-retours continus entre un passé traumatique à effacer et un présent soudainement bouleversé, utiles pour comprendre les rapports entre une mère et une fille que tout oppose.

3.3.2) Les industries cinématographiques italiennes : des histoires régionales

Les paysages du Sud de l'Italie, figé entre des réalités ancestrales et les débris d'infrastructures modernes jamais abouties, est la cible de prédilection de deux cinéastes qui ont fait du surréalisme et de l'hyperréalisme le maître mot de leurs œuvres : nous parlons de Daniele Ciprì et de Franco Maresco. Ces deux auteurs sont parmi les représentant majeurs du bouillonnement artistique observable à Palerme lors des années 1980-90. Leur cinéma s'inspire, comme celui de Corsicato, de la production de Pasolini et de Buñuel, mais possède également des influences tirées du cinéma hollywoodien classique – Jonh Ford, Laurel et Hardy, Buster Keaton, les Marx Brothers – et des auteurs de la New Hollywood. À travers des films qui se positionnent en dehors de la production institutionnelle, ils proposent des œuvres capables d'exprimer la dégradation humaine racontant des histoires profondément nihilistes. La ville de Palerme est leur terrain de tournage privilégié, capable de montrer à travers ses contrastes l'hétérogénéité des sociétés post-modernes. Leur premier long-métrage s'intitule *L'Oncle de Brooklyn* [Lo Zio di Broklyn] (1996), une œuvre privilégiant l'esthétique du laid, du dégoûtant et capable de bousculer le regard de ses spectateurs désormais uniquement habitués à un cinéma trop policé et politiquement correct. Nul n'est bon ou gentil dans ce film : ses personnages, proches du stade animal, vivent leur quotidien sans buts, dans un présent qui semble post-apolitique. Les deux auteurs développent ces mêmes thématiques dans le film *Totò qui vécut deux fois* [Totò che visse due volte] (1998) mettant en exergue des réalités décadentes où la religion, critiquée âprement tout comme les autres institutions, est tournée en dérision. C'est ainsi que ce qui reste du sacré se retrouve sur le même plan que le vulgaire, dans la tentative de questionner la société sur les maux qu'elle continue à perpétuer. La Mafia est l'un des arguments âprement critiqués tout au long de la filmographie de ces deux auteurs qui se conclut avec le film *Le Retour de Cagliostro* [Il ritorno di Cagliostro] (2003). Ce film exploite moins l'humour scatologique qui avait marqué les réalisations

CC-BY-NC-ND

précédentes, mais demeure malgré cela une œuvre de dénonciation sociale redoutable.

Le Sud du pays attire, durant sa carrière, l'auteur Marco Risi. Après avoir tourné trois comédies sur la jeunesse italienne immature et perdue, il décide de se consacrer à un cinéma plus engagé. En 1987, il réalise *Soldati – 365 all'alba*, un films qui retrace avec sérieux les vicissitudes d'un groupe de jeunes hommes contraints d'effectuer leur période de conscription obligatoire. Puis, il décide de pointer son regard sur les périphéries de Palerme, et en 1989 il réalise un film qui met d'accord les critiques et les publics : *Mery per sempre*. Cette œuvre retrace l'année scolaire d'un professeur muté dans la prison pour mineurs Malaspina de Palerme. Risi retrace les éléments déclenchant d'une violence juvénile qui semble sans limites. À travers son paisible personnage principal, il déniche l'humanité au sein d'une jeunesse perdue qui a commis comme unique faute celle d'être née dans un contexte social très défavorable. Le film *Ragazzi fuori* (1990) est la suite de l'opus précédent : comme l'indique son titre italien – littéralement "garçons dehors" - l'œuvre retrace les vicissitudes des jeunes personnages précédemment analysés, mais cette fois-ci en dehors des murs de l'établissement pénitentiaire pour mineurs où ils séjournaient. Malgré l'envie d'une partie de ces jeunes garçons de réintégrer licitement la société, la réalité malsaine de Palerme et Naples rattrape très tôt leurs rêves. Ce film, qui s'insère dans le courant défini par les critiques en tant que Néo-néoréalisme, reprend et réutilise les codes du cinéma réaliste du passé. La production qui en découle propose des œuvres de forte dénonciation sociale[278]. Risi se consacre encore à la jeunesse italienne maudite en réalisant *Il branco* (1994), une reconstruction filmique d'un fait divers ayant eu réellement lieu. L'histoire est celle d'un groupe de brutes qui séquestrent, violent et vouent à la prostitution deux touristes allemandes. Cette œuvre crue arrive après le film *Il muro di gomma* (1991), une reconstruction cinématographique réaliste de la Tragédie d'Ustica, un accident aérien dont les circonstances n'ont jamais été élucidées. Citons également le film *Fortapàsc* (2009) qui met en exergue l'homicide du journaliste Giancarlo Siani. Risi retrace les quatre derniers mois de la vie de cet homme, coupable, aux yeux de la Camorra, d'avoir fait capturer une série de délinquants affiliés à l'organisation criminelle, à travers ses enquêtes et ses articles de dénonciation qui ont aidé considérablement les autorités compétentes.

Ce courant renaissant du cinéma civil italien est enrichi par le film *Ultrà*, tourné en

[278] D'AGOSTINI, *op.cit.*, p. 217.

CC-BY-NC-ND

1991 par Ricky Tognazzi. Considéré par les critiques comme néo-néoréaliste, ce film retrace le quotidien violent d'une bande de supporters. L'auteur effectue une incursion dans un monde dont parlent uniquement les journaux. Il nous propose une traversée qui démarre à Rome pour terminer à Turin, deux villes unies par la violence d'une partie de sa jeunesse, incapable d'imaginer un futur constructif. Avec *La scorta* (1993) Tognazzi s'inspire de faits réels pour dénoncer à travers la fiction les connexions désormais reconnues entre le gouvernement italien et la Mafia. Ce film propose fidèlement une partie des problématiques sociales de cette période, mettant en exergue un cinéma qui joue le rôle de témoin historique[279].

Loin du Sud de l'Italie, Peter Del Monte montre qu'il est stimulé par les mêmes inspirations artistiques et sociales que ses contemporains. À travers son cinéma personnel et engagé qui ne cherche pas à plaire à tout prix, il réalise *Piso Pisello* (1981). Ce film retrace la vie dégradée d'un enfant milanais de treize ans déjà père. L'auteur analyse la cruauté du réel à travers les yeux des plus petits ; il en montre les tribulations également dans le film *Piccoli fuochi* (1985), qui dévoile les mécanismes affectifs de deux parents incapables de s'occuper de leur enfant. En 1998, il réalise *La ballata dei lavavetri*, dédié aux individus "invisibles" des sociétés modernes, dont on oublie souvent les sentiments et qui malgré leur situation défavorisée font preuve de pudeur face aux difficultés[280].

Après une série de documentaires, Mario Brenta tourne son deuxième film intitulé *Maicol* (1989) dans la métropole milanaise. L'auteur raconte, sans bons sentiments et de façon réaliste, l'histoire d'une mère irresponsable et de son fils atteint probablement d'autisme. La mère décrite par Brenta n'incarne aucunement le symbole de la *mater familias* classique, mais plutôt celui d'une adolescente déjà adulte mais encore irresponsable. Ce film renoue avec la tradition du cinéma réaliste mais possède des éléments novateurs qui hissent nouvellement le cinéma italien dans les sphères du cinéma international.

Brenta construit une carrière qui s'écarte des logiques restrictives du marché mais n'oublie pas de s'intéresser à la société et à ses publics. Comme d'autres auteurs, il est profondément marqué par sa collaboration avec Ermanno Olmi qui, outre son activité de cinéaste, fonde en 1982 l'école de cinéma *Ipotesi Cinema*.

[279] BONDANELLA, Peter, *A history of italian cinema*, New York, Continuum, 2009, p. 484.
[280] BRUNETTA, *op.cit.*, p. 440.

CC-BY-NC-ND

3.3.3) Les auteurs de *Ipotesi Cinema* et le cercle des morettiens

Cette école veut être une alternative aux écoles de cinéma classiques considérées désormais incapables de former correctement de jeunes cinéastes. En effet, ses cadres influencent fortement le renouvellement qualitatif du cinéma italien, qu'il s'agisse de ses techniciens ou de ses auteurs. Citons par exemple Francesca Archibugi ou Giorgio Diritti, capables de transposer en images des réalités importantes d'une Italie parfois refoulée. Le cinéma de Archibugi traite des années de plomb, des problèmes psychiatriques enfantins et de ceux liés à la consommation de substances psychotropes. Diritti démarre sa carrière de cinéaste à travers un film influencé fortement par la poétique de Olmi, puis il décide d'analyser l'histoire de la Résistance italienne, sans oublier les histoires quotidiennes traitées à travers l'expérience personnelle d'une femme malmenée par la vie et en quête de paix intérieure.

Le passage de témoin à travers de jeunes auteurs se concrétise grâce à des personnalités fortes, capables de créer des réalités cinématographiques nouvelles et d'influencer le parcours d'autres cinéastes. L'exemple de Nanni Moretti est l'un des plus marquants. Pour de nombreux auteurs, le succès de ses premiers films, réalisés, rappelons-nous, avec peu de moyens, est un exemple à suivre.

En 1980, le jeune Marco Tullio Giordana partage avec Moretti, Claudio Caligari et Francesca Comencini le même besoin de s'exprimer à travers un cinéma moderne, de qualité, engagé, personnel et réalisé avec peu de moyens[281]. Lors des années 1980, Giordana tourne une série de films qui s'intéressent aux conséquences civiles et morales des années de plomb. Ce thème est déjà repérable dans *Maudits je vous aimerai !* [Maledetti vi amerò] (1980), qui retrace une histoire faite de bilans et d'analyses qui intéressent une société rapidement transformée. Après avoir tourné un film consacré à la mort de Pasolini, il ouvre les années 2000 avec le film *Les cents pas* [I cento passi] (2000), dédié à la figure de l'activiste politique Peppino Impastato. Cette œuvre confirme davantage l'engagement de cet auteur, capable de s'inspirer à la cinématographie de Rosi pour raconter une histoire d'engagement civil. Son lien avec les racines réalistes du cinéma italien sont idéologiques mais aussi formelles : Giordana décide de tourner dans le village de Cinisi où Peppino a réellement vécu, se servant

[281] D'AGOSTINI, *op.cit.*, p. 220.

CC-BY-NC-ND

en partie d'acteurs non professionnels. Le scénario du film est élaboré grâce à une importante recherche documentaire et enrichi par les témoignages des proches de ce "martyre laïc"[282].

L'engagement est l'une des prérogatives du cinéma de Moretti à partir des années 1980. Ses films ont la qualité de repérer avec un excellant timing les bouleversements sociaux et politiques de cette période par des histoires qui retracent le quotidien d'une jeune génération sans repères. Dans *Sogni d'oro* (1981) l'auteur raconte les tribulations d'un jeune intellectuel qui doit faire face à une société poujadiste de plus en plus influente qui donnera naissance à la vague d'arrivisme symbolisée par la « Milano da bere[283] ». Avec le film *Bianca* (1984), il dénonce une modernisation brutale de la société italienne et montre son adversité pour un monde imparfait où il n'arrive pas à vivre. Ce même monde est perçu comme complexe et incompréhensible par le personnage principal de *La messe est finie* [La messa è finita] (1985), œuvre consacrée à la crise des valeurs de la société italienne. Le curé interprété par Moretti revient dans sa ville natale – tout comme le personnage principal du premier film de Giordana – et tente d'aider son prochain. Il observe son entourage avec le filtre naïf de sa morale, qui contraste profondément avec les mœurs d'une société désormais (des)évoluée, désunie, où l'amour et la fraternité ne semblent plus avoir de place[284].
Utilisant les codes de la comédie décalée, l'auteur réalise *Palombella rossa* (1989) décidant, à partir de ce moment-là, de critiquer ouvertement les incohérences de la politique italienne. Il en dénonce les vices, les actes illégaux, l'arrogance et le sentiment d'impunité.

La corruption politique est le thème principal d'un des premiers films de Daniele Luchetti intitulé *Le Porteur de serviette* [Il portaborse] (1991). À travers une histoire qui se glisse entre le cinéma civique et la comédie à l'italienne, l'auteur ouvre une troisième nouvelle voie cinématographique proposant un film qui semblerait léger mais qui souligne les failles profondes du système politique italien. Luchetti dénonce la gauche italienne, tout aussi corrompue que les partis de droite, et devance l'Histoire en décrivant une réalité où les intérêts d'un petit nombre sont soutenus par des liens douteux et par un système complexe de pots de vin. L'auteur, en effet, anticipe l'affaire juridique des *Mains propres* [Mani pulite] qui éclatera quelques mois après la sortie de son film, bouleversant les partis politiques traditionnels qui se verront privés de leurs cadres poursuivis par la justice. L'un des

[282] BONDANELLA, *op.cit.*, p. 486.
[283] BALLIN, Luisa, *Milan : Audacieuse et orgueilleuse : L'Âme des peuples*, Bruxelles, Primento, 2015.
[284] GILI, *op.cit.*, p. 282.

CC-BY-NC-ND

personnages principaux de cette œuvre est interprété par Nanni Moretti, qui endosse également la casquette de producteur. En effet, en 1986 Moretti a fondé la maison de production *Sacher Films*, qui produit ses propres films et ceux des auteurs dont les projets le convainquent. Cette maison de production indépendante défend un cinéma de qualité, qui se positionne à l'écart des logiques dominantes et délétères du marché italien. Précurseur comme toujours, ce *factotum* du cinéma italien impose sa vision cinématographique qui inspirera d'autres futurs producteurs en herbe à partir des années 1990[285].

Luchetti fait partie de l'écurie morettienne depuis bien longtemps, ayant paru, entre autres, dans bon nombre de ses films. Libre de réaliser des œuvres personnelles et de qualité, il réalise, en 1992, le film *Arriva la bufera*. Sur le ton surréaliste, il décrit les liens entre les pouvoirs publics et les organisations criminelles du Sud de l'Italie. La politique, toujours visée, est ici symbolisée par un groupe de femmes qui entreprennent des activités souterraines et influentes[286]. L'auteur continue à puiser dans le réel à travers un film qui décrit cyniquement le monde de l'éducation nationale italienne : *La scuola* (1995). C'est avec ironie qu'il décrit la décadence d'une institution qui devrait niveler les différences sociales et qui, faute de subventions, est profondément minée à la base. L'incompétence de ses cadres et l'égoïsme d'une partie de ses enseignants ne semblent pas laisser de place à l'espoir ni à la valorisation d'élèves qui sont désormais le fruit d'une société superficielle. Inspiré par le roman *Il fasciocomunista* (2003) de Antonio Pennacchi, Luchetti réalise en 2007 *Mon frère est fils unique* [Mio fratello è figlio unico]. S'inspirant de l'ouvrage écrit, il retrace les vicissitudes d'une fratrie séparée par des idéaux politiques aux antipodes. L'auteur montre l'inutilité des actes violents gratuits, qu'ils soient menés par des extrémistes de gauche ou par ceux de droite. Il se plonge dans une période noire de l'Histoire du pays, où être "noir ou rouge" n'a désormais plus d'importance. L'un de ses derniers films s'intitule *La nostra vita* (2010), portrait réaliste d'une jeune famille prolétaire contemporaine. Ce film met en exergue l'équilibre délicat d'une famille frappée par le deuil, douleur que l'on ne peut combler, et que le jeune père dont on raconte l'histoire décide d'effacer à travers une panacée moderne : celle des biens matériels. La société consumériste dans laquelle il vit propose de le combler à travers l'accumulation d'objets inanimés aux qualités presque métaphysiques, mais qui souvent ont un prix prohibitif. C'est ainsi que commence sa course au gain, sa soif d'argent, décrite par Luchetti comme une chute rapide vers l'illégalité, la seule capable d'enrichir tout homme rapidement et grandement, souillant même les individus les plus honnêtes.

[285] GILI, *op.cit.*, p. 291.
[286] BRUNETTA, (2008), *op.cit.*, p 315.

CC-BY-NC-ND

Ces Italiens, « peuple stupide et conditionné, gavé de télévision, esclave de fausses valeurs, soumis à la tyrannie d'un hédonisme sans horizon et d'un égoïsme sans conscience sociale[287] » sont analysés avec soin dans le film *Journal intime* [Caro diario] (1993). Nanni Moretti propose une œuvre où il interprète lui-même, un long-métrage très personnel dont il est l'auteur, le producteur et le scénariste. Dans cette œuvre il est question de cinéma, d'enfants, de maladie, d'architecture, de philosophie, et de tant d'autres sujets traités par l'auteur avec ironie. Les tons se font plus politiques et mordants dans *Aprile* (1998), considéré comme une suite du journal intime précédent ; à travers ce film, il dénonce les incohérences du parti *Forza Italia* fondé par Silvio Berlusconi dont les activités politiques contrastent avec les activités économiques. De même que dans le film précédent, il n'oublie pas de parler de lui-même et de son quotidien en tant que père dévoué. La famille est le thème porteur du film *La Chambre du fils* [La stanza del figlio] (2001) ; cette communauté d'individus unis par des liens de sang est soudainement frappée par la perte d'un fils. Moretti analyse leur deuil, les tiraillements provoqués par la douleur d'un tel événement, capable de désagréger leur unité. Il semble impossible d'accepter un tel deuil, de dépasser une telle épreuve : c'est avec délicatesse et avec rigueur que l'auteur pénètre dans une réalité obscure et souvent tabou, enrichissant le cinéma italien d'une nouvelle pièce maitresse. Pour une fois, Moretti abandonne la représentation de soi, laissant place à une histoire chorale construite avec les codes d'un drame réaliste aux images épurées. Les tons redeviennent nettement plus politiques dans *Le Caïman* [Il caimano] (2006), un film qui incarne le symbole de la lutte contre le berlusconisme, capable de retracer les vices d'une société qui a élu démocratiquement un homme qui les a menés à la ruine. Personne n'en sort gagnant, ou presque : une grande partie de la population civile se fait prendre au piège par le populisme grandissant, les intellectuels sont trop occupés par leurs discours vides et grandiloquents, et seul les opportunistes, aussitôt rentrés en politique, profitent de cette situation.

Toujours attiré par l'analyse des différentes formes de pouvoir l'auteur décide, en 2011, de réaliser le film *Habemus Papam* centré sur les États Pontificaux, l'une des institutions religieuses les plus influentes de la planète. Après avoir endossé, dans *La messe est finie*, la robe d'un curé éloigné du monde qui l'entoure, il décide de parcourir le quotidien des représentants majeurs de l'institution catholique, tout aussi perdus et tout autant méconnaissant la réalité qui les entoure, que le prélat que Moretti avait interprété dans le

[287] GILI, *op.cit.*, p. 300.

CC-BY-NC-ND

passé. Le pape qu'ils ont élu ne se sent pas capable d'occuper une place plus grande que lui ; reconnaissant ses limites, il trouve la force de laisser sa place à quelqu'un de plus approprié, de plus politique, de plus médiatique que lui. L'auteur traite avec clairvoyance un sujet de société pour lequel la réalité rattrapera la fiction peu de temps après.

Dans le cercle de Moretti l'on retrouve un autre auteur dont le premier film est produit à l'aide de la Sacher Film : il s'agit de Carlo Mazzacurati[288]. Cette première œuvre qui s'intitule *Notte italiana* (1987) dénonce, à travers l'histoire d'amour de son personnage principal, l'affaire des spéculations immobilières, perpétrées également au Nord de l'Italie. L'auteur, l'un des représentants majeurs du cinéma italien de la période que nous traitons, permet d'écraser les stéréotypes du passé mettant en exergue un pays uni par la corruption, au Nord comme au Sud. Son histoire s'appuie sur une réalité en devenir, qui aurait pu être meilleure mais qui devient, à coup de pots de vin et de corruption, plus mauvaise que ce qu'elle était[289]. Après avoir montré, dans *Il prete bello* (1989), les racines gangrénées de cette société, il se consacre aux choc culturels engendrés par la présence d'individus "Autres", porteurs d'histoires nouvelles et aux racines culturelles différentes. L'auteur réalise une trilogie de films centrés sur les migrants d'Europe de l'Est, dont font partie les films *Un'altra vita* (1992), *Il toro* (1994) et *Vesna va veloce* (1996). À travers ses trois œuvres, l'auteur propose des personnages italiens provenant de toute extraction sociale. Ces individus sont les membres d'une même société qui doit réfléchir sur les rapports à entretenir avec des migrants arrivés dans leur pays. Ces italiens font face également à d'autres êtres humains croisés dans des pays étrangers aux normes sociales inhabituelles et bien souvent méconnues. La seule possibilité de dépasser les différences culturelles est soutenue par le recours aux sentiments d'amour ou d'amitié, universellement humains et n'ayant nul besoin de décodifications ou de traductions, capables d'unir des êtres aux destins divergents. Suivant la voie ouverte par Peter Del Monte, qui avait avant d'autres traité ces sujets dans le film *L'altra donna* (1981), Mazzacurati s'intéresse aux migrants à travers une production qui s'inspire des films d'enquête de Francesco Rosi et du réalisme des images des Borgate pasoliniennes. L'auteur redonne aux spectateurs italiens le goût d'un cinéma fait aussi de silences, de regards et de gestes révélateurs du réel qui nous entoure[290]. Avec *L'Estate di Davide* (1998), il stimule un choc culturel, croisant des personnages issus de la bourgeoisie italienne avec ceux provenant

[288] D'AGOSTINI, *op.cit.*, p. 233.
[289] BRUNETTA, (2008), *op.cit.*, p. 210.
[290] *Ibid.*, p. 402.

CC-BY-NC-ND

du nouveau sous-prolétariat du pays composé par des migrants précaires. L'intégration de ces nouveaux citoyens semble possible dans *La bonne distance* [La giusta distanza] (2007), mais ce n'est pas le cas. Dans ce film, l'auteur retrace le quotidien d'une petite réalité provinciale formée par des individus tiraillés par les préjudices et les stéréotypes, porteurs de maux sociétaux profonds. C'est dans ce microcosme que les citoyens d'origine étrangère deviennent les boucs émissaires parfaits, les cibles d'un racisme qui cache des problématiques aux racines historiques profondes[291].

L'engagement politique sérieux de ces nouveaux auteurs s'exprimant à travers un cinéma moderne donne naissance en 1994 au film collectif *L'unico paese al mondo* (1994) réalisé par Daniele Luchetti, Nanni Moretti, Mario Martone, Marco Risi, Francesca Archibugi, Marco Tullio Giordana, Carlo Mazzacurati, Antonio Capuano et Stefano Rulli. Cette œuvre est le résultat d'une collaboration entre morettiens, olmiens et Napolitains. Il s'agit du résultat d'une cohésion mettant en exergue la volonté commune de dénoncer à travers l'art les failles du réel, identifiées en la personne de Silvio Berlusconi. La candidature de cet homme de pouvoir est perçue comme une menace à l'intégrité du système démocratique italien. En tant que précurseurs, ces auteurs pointent le doigt sur le symbole d'un système défaillant, sur le fruit légitime d'une société à la dérive contre laquelle les auteurs du passé nous avaient mis en garde.

3.4.4) Les nouveaux comiques et les jeunes cinéastes italiens du "cinéma monde"

À l'heure où le cinéma d'auteur classé *Art et Essai* semble engagé plus que jamais dans l'analyse du réel et dans la reproduction de toutes ses facettes, qu'en est-il des autres formes de cinéma ?

Le passé du cinéma italien a été marqué, comme nous l'avons vu, par la présence de la comédie cinématographique autoriale. Nous avons déjà évoqué le début de carrière d'auteurs tels que Giuseppe Bertolucci et Maurizio Nichetti, dédions-nous maintenant à leur filmographie et parlons des autres nouvelles recrues actives depuis les années 1980.

Nichetti continue à utiliser le cinéma comme un terrain d'expérimentation et de

[291] GILI, *op.cit.*, p. 333.

CC-BY-NC-ND

dénonciation. En 1982, il critique âprement les effets néfastes d'une surconsommation télévisuelle à travers le film *Domani si balla !* L'auteur montre à quel point les producteurs des télévisions privées voudraient contrôler leurs publics à travers des émissions abrutissantes qui les privent d'élans vitaux. À travers *Ladri di saponette* (1988), il propose une reprise du film *Le Voleur de bicyclette*, interrompu continuellement par des messages publicitaires. Au fil du temps, les personnages de ces annonces se retrouvent magiquement dans le film, altérant l'histoire originelle et influençant les personnages humbles qui la caractérisent. Tout cela se déroule devant les yeux de spectateurs télévisés atteints d'une catatonie aiguë, les rendant incapables de distinguer la différence entre le film originel et sa nouvelle version publicitaire. C'est à travers les codes du comique et du surréalisme que Nichetti décrit le monde de l'entreprise dans le film *Honolulu Baby* (2001). Le monde du travail décrit par l'auteur fait écho à celui de *Fantozzi* ; l'environnement professionnel est autoritaire, ses dirigeants écrasent leurs employés de façon dictatoriale et les obligent à se plier aux stratégies entrepreneuriales les plus loufoques.

L'expérimentation est l'un des fils rouges de la production de Giuseppe Bertolucci qui, après un premier film plébiscité par la critique, se concentre encore sur un personnage imaginé avec la collaboration de Roberto Benigni. En 1983, il réalise *Effetti personali* (1983), une critique sans filtre du régime fasciste. L'histoire est laissée dans les mains du personnage principal, qui à travers une série de dialogues en cascade ne cesse pas d'exprimer son dédain. L'improvisation, dans ce cas, n'est pas un défaut mais une arme qui bouleverse des spectateurs désormais accoutumés à des images normées. La carrière de l'auteur est enrichie par des œuvres expérimentales qui refusent toute sorte d'étiquette. Le film *Segreti segreti* (1984) traite le thème du terrorisme, dénoncé à travers une histoire surréaliste. Bertolucci prend le point de vue des terroristes, dont il raconte les histoires personnelles. Leur haine est le résultat d'un désamour éprouvé pour une société désunie où l'égoïsme galopant multiplie les blessures[292]. En 2005, il réalise *Raccionepeccui*, un film atypique, pour sa durée et sa forme, imprégné profondément par sa culture théâtrale et par un humour noir et grotesque. Bertolucci propose un personnage féminin seul, qui exprime les points essentiels d'une vie marquée par la précarité à travers une déflagration verbale. Cette femme, mentalement atteinte, nous explique son parcours du combattant à travers une langue artificielle, mélangeant les idiomes du Sud d'où elle vient, un territoire où elle a été marginalisée,

[292] CANOVA, *op.cit.*, p. 177.

CC-BY-NC-ND

exploitée et profondément blessée.

Ces exemples de comicité expérimentale ne sont pas les seul capables d'illustrer et de critiquer la société italienne contemporaine. Les nouveaux auteurs, souvent réalisateurs, scénographes et acteurs de leurs films, agissent en tant que cinéastes pour créer des comédies qui renouent les rapports avec la société et les individus qui la forment. Il s'agit d'une production qui brasse le comique et le dramatique, qui puise ses sources dans la *Comédie à l'Italienne*, dans la *Commedia dell'arte* et plus amplement, pour utiliser les mots d'Honoré de Balzac, dans la *comédie humaine*.

Roberto Benigni fait partie d'un groupe de jeunes comiques qui se lancent avec sérieux dans la réalisation de leurs propres films. Déjà connu pour son personnage de Cioni Mario, interprété au théâtre, à la radio, à la télévision et puis dans les films de Giuseppe Bertolucci, il interprète le masque de Benigno dans le film *Tu mi turbi* (1984). Ce premier long-métrage est composé de quatre épisodes où il est l'auteur mais également le personnage principal ; les dialogues du film font appel à une comicité démentielle et ils sont le fruit d'un long travail linguistique. Benigno s'exprime à travers des phrases déstructurées tachées de sonorités toscanes, accompagnées par des mouvements corporels convulsifs. Ce film critique avec un ton faussement léger le couple, désacralise la religion et l'Armée et dénonce un système économique contrôlé par les banques[293]. Lors des années 1990, Benigni noue une collaboration avec Vincenzo Cerami qui sera, dès la réalisation de *Johnny Stecchino* (1992), le coscénariste de tous ses films à venir. Cette comédie s'inspire directement du cinéma de Totò et de celui des Marx Brothers[294] et raconte, à travers les codes du comique, le fléau de la criminalité organisée. L'auteur propose une alternative comique au cinéma engagé, se démarquant d'une production italienne qui exploite le même thème à travers les codes du drame ou du cinéma policier. On retrouve le personnage naïf de ce film dans *Le Monstre* [Il mostro] (1994), pris au piège cette fois-ci dans une affaire dont il ignore les tenants et aboutissants. Ce personnage loufoque et hors du commun, est mal servi par son caractère hors norme qui attire le regard des forces de l'ordre lors d'une affaire de meurtre. Benigni propose une critique satyrique d'une société hypocrite et normée, où des médias tout puissants peuvent

[293] MILESCHI Christophe, SACCHELLI, Oreste, *Le clown amoureux, L'œuvre cinématographique de Roberto Benigni*, Lyon, La fosse aux ours, 2007, p. 27.
[294] BRUNETTA, (2008), *op.cit.*, p. 400.

CC-BY-NC-ND

transformer la vie d'un citoyen lambda en enfer[295]. C'est à travers la comédie qu'il se lance dans ce qui semble être une tâche impossible, raconter une histoire d'amour que la Shoa n'arrive pas à effacer. Le résultat est *La vie est belle* [La vita è bella] (1997), un film qui épate par la justesse de ses propos, une histoire qui raconte avec simplicité la complexité de la déportation subie par une famille de juifs italiens. Ce film puise dans les sources historiques, nous fait ressentir le drame vécu par des millions de personnes, s'approprie du sujet et l'universalise, le rendant accessible même à ceux qui n'ont pas vécu directement ces horreurs[296]. Benigni dénonce mais avec le sourire, un sourire sincère, jamais moqueur, capable d'apporter la joie de vivre dans un lieu où cette même vie a été anéantie. Après avoir réalisé son *Pinocchio* (2002), sorti tout droit du monde des fables et aux tons parfois felliniens, l'auteur se penche sur la réalisation de *Le Tigre et la neige* [La tigre e la neve] (2005), œuvre poétique qui retrace les horreurs de la guerre à travers le regard d'un personnage hagard[297].

Dans sa carrière, Benigni a la possibilité de coécrire et coréaliser un film qui aura un grand succès : Il s'agit de *Non ci resta che piangere* (1984) où joue Massimo Troisi. L'auteur et acteur vient de Naples, ville où il apprend les rudiments du métier à travers une formation théâtrale liée à la tradition de la *Commedia dell'arte*. Digne héritier de Eduardo De Filippo, il réalise un premier film qui s'intitule *Ricomincio da tre* (1981)[298]. Troisi analyse à travers la comédie le thème de la migration interne qui intéresse l'Italie depuis plusieurs décennies et, loin des stéréotypes, il impose un personnage à la comicité non vulgaire qui se présente comme un touriste napolitain. Ce dernier, tout droit sorti du monde imaginaire de son auteur, impose sa présence à travers son masque et sa langue, qui se place entre l'italien et le napolitain, koiné universellement compréhensible. Le voyage qu'il entreprend donne lieu à de vrais chocs culturels : grâce à la confrontation avec un monde qui ne ressemble en rien au sien, il évolue, dépassant l'étape d'une enfance trop longtemps prolongée. Pour son deuxième film, Trosi revient à Naples, où il représente un microcosme familial. L'auteur décrit une famille de prolétaires qui n'a aucun lien avec la criminalité organisée, s'écartant ainsi des réalités les plus sombres de cette ville controversée. En 1987, il réalise *Le vie del Signore sono finite*, film qui tourne en dérision le régime fasciste à travers un personnage principal ayant été rendu infirme par une maladie psychosomatique. Puis il tourne, en 1991, *Pensavo*

[295] MILESCHI, SACCHELLI, *op.cit.*, p. 74.
[296] GILI, *op.cit.*, p. 309.
[297] MILESCHI, SACCHELLI, *op.cit.*, p. 107.
[298] FREZZA, *op.cit.*, p. 453.

CC-BY-NC-ND

fosse amore…invece era un calesse, dédié aux vicissitudes endurées par amour. Travaillant sans arrêt, il se consacre corps et âme à la réalisation du film qui lui permet d'atteindre le succès international : *Le Facteur* [Il postino] (1994), codirigé avec Michael Radford. Pour ce film, il crée le personnage d'un facteur simple et timide qui accompagne le poète Pablo Neruda lors de son séjour forcé sur une île du Sud de l'Italie. Inspiré par l'œuvre *El cartero de Neruda* (1986) de Antonio Skármeta, Troisi propose une histoire qui met face à face ces deux personnages culturellement distants qui apprendront à se connaître et à s'enrichir mutuellement. L'auteur déploie toutes ses qualités pour raconter l'histoire d'une amitié sincère, dans une œuvre devenue, après sa mort prématurée, son testament artistique.

L'un des auteurs les plus doués de sa génération, qui s'unit aux deux précédents grâce à la qualité de ses réalisations, se dénomme Carlo Verdone. Quasi-méconnu au-delà de la péninsule italienne[299], il mérite notre attention pour avoir su créer une comicité nouvelle, capable de puiser dans le réel pour proposer des personnages qui symbolisent les maux des Italiens contemporains. Son premier film *Un sacco bello* (1980) est construit autour d'une série de personnages que l'auteur avait pu tester lors de ses apparitions télévisuelles. L'œuvre s'articule à travers trois histoires situées dans la ville de Rome. Les spectateurs sont agréablement surpris par le transformisme de Verdone qui rappelle celui de Peter Seller. Pour sa deuxième réalisation, il croise le chemin de Sergio Leone qui décide non seulement de produire son film mais qui l'accompagne également lors du tournage. Le résultat de cette collaboration s'intitule *Bianco, rosso e verdone* (1981), un film qui s'appuie encore sur le transformisme du cinéaste qui cette fois-ci propose un *road trip* à l'italienne. Ses trois personnages sont des représentants soigneusement reconstruits de l'Italien moyen. Loin d'être de simples masques, ils possèdent des qualités psychologiques réalistes. L'un d'eux se dénomme Pasquale, un migrant italien désormais installé en Allemagne, qui décide de revenir en Italie pendant la période des élections. Symbole d'une société désormais révolue, il observe l'Italie contemporaine en silence, étonné par la barbarie qui l'entoure et dont il subit les conséquences. Symbole parfait du migrant tiraillé entre deux cultures, il nous rappelle le personnage interprété par Nino Manfredi dans *Pain et Chocolat* [Pane e cioccolata] (1974) de Franco Brusati. Ses silences et sa mimique sont inspirés du personnage de Monsieur Hulot

[299] CAVALERI, Giuseppe, *Discussion autour du cinéma italien contemporain avec Oreste Sacchelli*, le 19 février 2016, Cf. Annexes, p. 544.

CC-BY-NC-ND

créé par le génie de Jacques Tati, dont Verdone déclare s'être inspiré[300]. Ce personnage s'oppose à celui de Furio, prolixe et envahissant. La construction de ces personnages semble être une des prérogatives du premier cinéma de Verdone qui en 1986 décide de réaliser *Troppo forte*. L'auteur écrit le scénario de tous ses films, et à cette occasion il travaille en collaboration avec Sergio Leone et Alberto Sordi. La présence de ce dernier ne semble pas anodine, vu que le personnage principal de cette œuvre semble une version contemporaine de son Nando Moriconi. Le jeune auteur est, en effet, considéré comme l'héritier direct de ce grand maître de la Comédie à l'italienne. Refusant les comparaisons, Verdone ne nie pas puiser dans les racines de ce courant, tout comme il s'inspire d'autres films du patrimoine du cinéma dont les traces sont repérables au sein de toute sa filmographie. Après avoir abandonné ses masques, l'auteur propose des comédies douces-amères qui retracent l'évolution d'une partie de la société italienne. Observateur attentif de la société où il tire ses histoires, il réalise en 1988 *Compagni di scuola*, film générationnel qui dresse le portrait d'un groupe de jeunes trentenaires nés dans les années 1950 ; ces jeunes adultes cachent, derrière le masque de la réussite, des vies désastreuses, symbolisant une jeunesse en perte de valeurs. Il est possible de rattacher à cette même jeunesse, le personnage principal du film *Gallo cedrone* (1998) qui propose l'histoire d'un macho égoïste et vulgaire, n'hésitant pas à exprimer son goût prononcé pour les femmes. À la fin d'une série de péripéties, l'homme décide de débuter une carrière politique soutenue par un programme aux tons populistes. Verdone s'intéresse également aux maux de l'âme qu'il traite dans le film *Maledetto il giorno che t'ho incontrato* (1992) parlant de dépression et d'hypocondrie. Les soins psychologiques sont le pivot du film *Ma che colpa ne abbiamo noi* (2003) pour lequel l'auteur a effectué une recherche documentaire conséquente. C'est avec délicatesse qu'il exploite les codes de la comédie dramatique pour aborder le thème du handicap dans le film *Perdiamoci di vista* (1994). Cette œuvre décrit le rapport entre un homme de spectacle cynique et une jeune femme en fauteuil roulant pleine de vie. Leur rapport les pousse à dépasser leurs préjugés montrant que le contact avec un être "autre" peut être agréablement constructif. Verdone relativise toute forme de handicap – social pour le premier personnage, physique pour le deuxième – montrant que la bonne volonté de ses personnages leur permet de dépasser les limites qui les cloisonnent. L'auteur ébauche également un portrait âpre de l'industrie du spectacle, qu'il critique dans des films comme *Sono pazzo di Iris Blond* (1996) et *C'era un cinese in coma* (2000). Tout comme ses prédécesseurs, il décrit les failles du système médiatique, les individus mesquins

[300] STUDER, Massimiliano, *Intervista a Carlo Verdone parte 3/3*, Formacinema, mise en ligne le 4 septembre 2012, https://vimeo.com/48825172, consultée le 3 août 2016.

CC-BY-NC-ND

et irascibles qui en tirent les ficelles et montre la fragilité du succès qui n'a que très rarement des bases solides. À travers une filmographie riche et variée, cet auteur a su documenter grâce à ses fictions les évolutions d'une société italienne plus que jamais multiforme.

Verdone, en compagnie de Benigni et de Troisi, a su élever nouvellement la comédie italienne, minée par des films négligeables et parfois sans grand intérêt. Naturellement, ces trois auteurs ne sont pas les seuls héritiers de la comédie d'antan. Nous pourrions citer d'autres auteurs tels que Silvio Soldini, Roberta Torre, Riccardo Milani, Emma Dante, Alessandro D'Alatri[301], Cristina Comencini ou Paolo Virzì, capables de filmer une panoplie de réalités représentant la société italienne – désormais lancée dans le XXI^{e} siècle –, mais cela n'est pas le but de ce travail de recherche qui se veut complet mais non dispersif.

Citons, en revanche, deux jeunes auteurs des années 1980 qui ont su fonder une carrière dont la filmographie propose des œuvres que l'on insère dans le "cinéma monde". Il s'agit de films capables de dépasser les limites nationales, proposant des histoires universelles, parfois en langue étrangère pour faciliter leur distribution internationale. Adaptés aux grands publics, ils possèdent de grandes qualités formelles : ce sont de fait des films spectaculaires mais qui possèdent des qualités artistiques reflétant le travail d'un auteur bien précis, s'éloignant ainsi des simples production commerciales.

L'un d'entre eux s'appelle Giuseppe Tornatore, auteur qui débute sa carrière avec la réalisation d'une série de documentaires pour la RAI ; il tourne son premier film, *Le Maître de la camorra* [Il camorrista], en 1986. Stylistiquement, ce film est proche de celui des auteurs du cinéma politique des années 1960. Tornatore, en effet, possède un regard conscient du passé dont il transpose cinématographiquement les dérives encore actuelles[302]. Suite à ce début de carrière éclatant, il tourne le film qui lui permet d'acquérir une renommée internationale : *Cinema Paradiso* [Nuovo cinema Paradiso] (1989). Cette œuvre est un hommage à une forme de spectacle en voie de disparition, un spectacle dont l'auteur choisit de citer les œuvres populaires qui emplissent l'écran d'un petit cinéma de la province sicilienne. Le film obtient un franc succès de public dans des pays comme la France et les États-Unis, et permet à ses spectateurs de revivre les mythes d'un passé qui n'est plus[303].

[301] ZAGARRIO, *op.cit.*, p. 16.
[302] BRUNETTA, (2008), *op.cit.*, p. 371.
[303] GILI, *op.cit.*, p. 284.

CC-BY-NC-ND

Fidèle aux racines du cinéma d'après-guerre, il tourne *Ils vont tous bien !* [Stanno tutti bene] (1990), l'histoire d'un vieil homme sicilien qui part rendre visite à ses enfants installés en Italie continentale. À travers cette œuvre, l'auteur fait le point sur la société italienne qu'il compare avec celle du passé et dont il imagine les évolutions futures, comme l'avaient fait avant lui Visconti, Pasolini et Scola. Tornatore, issu d'une réalité productive sicilienne florissante, se plie aux règles du marché tout en gardant des marges de manœuvre lui permettant de réaliser des films marqués par son empreinte d'auteur[304]. C'est ainsi qu'il réalise *Une pure formalité* [Una pura formalità] (1994), tourné en Italie avec des acteurs de renommée internationale tels que Roman Polanski et Gérard Depardieu, film qui impose nouvellement la production italienne sur les marchés internationaux. Qu'il s'agisse de films tournés en italien comme *Marchand de rêves* [L'uomo delle stelle] (1995), *Malèna* (2000), *L'inconnue* [La sconosciuta] (2006), *Baarìa* (2009) ou en langue étrangère comme *La Légende du pianiste sur l'océan* [La leggenda del pianista sull'oceano] (1998), *The Best Offer* [La migliore offerta] (2013) et *La corrispondenza* (2016), Tornatore bénéficie d'une distribution internationale conséquente due à la qualité indéniable de toutes ces œuvres. Ces dernières, parfois mécomprises par une partie de la critique, font partie de plein droit du patrimoine cinématographique mondial ; elles ne se cantonnent pas à un auditoire uniquement italien et se différencient d'une partie de la cinématographie italienne concentrée sur des production provinciales.

Gabriele Salvatores fait partie de la même génération que Tornatore, et a bâti au fil des années une filmographie tout aussi respectable. Ayant commencé sa carrière dans le milieu théâtral d'avant-garde milanais, il tourne ses deux premiers films à l'aide d'une troupe formée essentiellement par des amis acteurs. Puis, il se consacre définitivement au cinéma avec la réalisation de *Marrakech Express* (1987), premier de quatre films intégrés dans sa "tétralogie de la fuite". L'auteur décrit la fuite d'une génération à la recherche de nouveaux repères au-delà des frontières italiennes. Les personnages de ces films échappent à une société qu'ils ne peuvent pas changer, se détachent de la réalité qui les opprime et cherchent à entamer un nouveau départ dans des paradis où ils retrouvent avant tout eux-mêmes[305]. Les autres films qui composent ce groupe sont : *Turné* (1990), *Mediterraneo* (1991) et *Puerto Escondido* (1992). Le troisième opus *Mediterraneo* offre à Salvatores une renommée internationale lui permettant de remporter, deux ans après Tornatore, l'Oscar pour le meilleur film étranger. Ce

[304] D'AGOSTINI, *op.cit.*, p. 223.
[305] BRUNETTA, *op.cit.*, p. 391.

CC-BY-NC-ND

film sort dans un contexte historique marqué par la guerre du Golfe et par les scandales italiens liés à la corruption politique. La société de cette période, ressentie comme artificielle par une partie de la population, n'indique que les prémisses d'une évolution négative qui portera au pouvoir une « personnalité peu fréquentable[306]». Une fois cette parenthèse cinématographique close, Salvatores n'arrête pas d'expérimenter plusieurs formes de cinéma : il passe du policier à la science fiction sans négliger la comédie. Sa filmographie lui permet d'obtenir une visibilité internationale à travers des œuvres italiennes telles que *L'été où j'ai grandi* [Io non ho paura] (2003) ou *Le garçon invisible* [Il ragazzo invisibile] (2014) mais également à travers des films tournés en langue étrangère comme *Nirvana* (1997) et *Educazione siberiana* (2013). Durant son parcours, l'auteur a affronté les thèmes de la famille, de la criminalité organisée, de la précarité, exploré les mondes de l'art, du travail, des paradis perdus et des territoires en guerre. Il a traité des histoires passées, analysé le présent et proposé des solutions futures, décrivant même des histoires futuristes. La richesse de son œuvre en fait l'un des auteurs les plus prolifiques et doués de sa génération, capable de traverser les genres, de proposer un cinéma d'auteur et d'enrichir le cinéma monde.

Tous ces auteurs contemporains ainsi traités ne sont que la pointe d'un iceberg beaucoup plus profond. Si nous prenons comme exemple l'année 2015, il est possible de constater que le cinéma italien a produit 113 films intégralement nationaux et établi 22 coproductions majoritaires[307]. Ces chiffres, en revanche, ne reflètent pas la réalité du marché, dominé par des productions américaines sensées combler la demande de films que le cinéma italien ne serait pas en état de produire. La réalité est bien différente : en 2015, le cinéma italien a produit des films de tous genres, des comédies et des films d'auteur qui trouvent tant bien que mal des canaux de distribution leur assurant une certaine visibilité, mais également des films de science-fiction, d'aventure, surréels, historiques, sportifs et pas moins de 40 films d'animation[308]. Ces productions, qui puisent parfois dans le réel pour produire des histoires à transposer cinématographiquement, portent presque toujours la mention "sans distribution". Dans un travail de recherche comme le nôtre, pour lequel nous avons déjà restreint le champ de recherche aux seuls films capables d'exprimer des réalités italiennes, que nous reste-t-il à

[306] GILI, *op.cit.*, p. 294.
[307] ANICA, *Tutti i numeri del cinema italiano, anno 2015*, p.1, http://www.anica.it/allegati/Tutti%20i%20numeri%20del%20cinema%20italiano_dati%202015.pdf, consulté le 5 mai 2016.
[308] cinemaitaliano.info, http://www.cinemaitaliano.info/ricercafilm.php?tipo=anno&anno=2015&genere=animazione, consulté le 7 mai 2016.

CC-BY-NC-ND

analyser étant conscient de l'état du cinéma italien actuel ? Quels œuvres analyser si une bonne partie d'entre elles n'est pas distribué en Italie, et donc encore moins à l'étranger ? Lesquelles parmi elles sont réellement capables de documenter le réel d'une société multiforme comme l'est la société italienne ? C'est en ayant d'emblée pensé à ces problématiques que nous avons choisi d'analyser la filmographie d'un petit groupe d'auteurs capables de produire des films ayant trouvé des canaux de distribution nationaux et étrangers, et possédant une filmographie qui atteste d'un travail d'auteur effectué dans la continuité. C'est le travail de ces cinéastes et leurs œuvres que nous allons analyser dans la deuxième partie de ce travail, avant de nous consacrer aux réactions que leurs œuvres ont engendrées en France.

CC-BY-NC-ND

II : Le Cinéma contemporain italien e(s)t le reflet de sa société

CC-BY-NC-ND

1) Les traces du réel exploitées comme source d'analyse sociologique

À travers nos recherches, nous avons constaté que dans l'histoire du cinéma italien, le réel revient constamment. Même si c'est sous différentes formes, une partie des auteurs italiens ont tenté de représenter le monde qui les entoure en proposant sous forme cinématographique une suite de réalités parfois placées dans l'ombre, invisibles aux regards distraits du quotidien. C'est ainsi que le cinéma est devenu une source d'information riche d'éléments à exploiter, une fois contextualisés, pour comprendre l'évolution d'une société ou ses problématiques saillantes à un moment donné de l'Histoire. Au vu de la richesse de cette source hétérogène, quels instruments pouvons-nous exploiter pour que le cinéma italien puisse éclairer les zones d'ombre de sa société ? Puis, quelle partie de sa production devons-nous analyser pour être capables d'y retrouver les signes du monde qui l'a inspirée ? C'est en gardant à l'esprit ces questionnements que nous allons nous pencher sur l'analyse du cinéma italien contemporain.

1.1) Pourquoi une analyse sociologique

Le cinéma a attiré maints experts, appartenant à des domaines de recherche disparates, et qui au fil des décennies ont tenté d'en explorer les contenus, la forme ou encore les techniques. Le caractère photographique de cette forme d'art a très tôt intéressé les philosophes tels que Galvano della Volpe, dont les recherches se concentrent sur le caractère vraisemblable de ces productions[309]. Cet universitaire est l'un des premiers à reconnaître le caractère discursif des films et plus précisément de leurs images. Selon ses conclusions, toute image filmique possède la capacité d'exprimer des symboles, renforcés ou même créés par les techniques de production filmique. Il cite l'importance du montage, qui structure toute œuvre filmée, lui donnant du sens, définissant la durée de l'action, conférant de l'importance à certaines images plus qu'à d'autres. Ce qui en résulte est une forme d'expression visuelle capable d'exprimer des messages que l'expression verbale ne pourrait pas décrire convenablement. C'est ainsi que le film devient capable de divulguer des idées abstraites tout comme le font les expressions verbale et écrite. Le cinéma est capable de dépasser les limites

[309] TRIVELLI, Anita, *Editoria cinematografica*, in DE VINCENTI Giorgio (dir.), *Storia del cinema italiano – 1960-1964*, Venezia, Marsilio, 2011, p. 569.

CC-BY-NC-ND

des formes d'expression qui l'ont précédé : à travers ses images « optico-éloquentes[310] », il arrive à transposer des réalités autrefois indescriptibles. Cet outil prive l'image de son caractère ineffable et strictement intuitif, la connecte à une structure spécifique et discursive, distincte non seulement de l'expression verbale mais également du caractère statique de la peinture. C'est ainsi que le film se transforme, n'étant plus une copie vide du réel, mais sa reproduction vraisemblable, qui à travers un discours rationnel fuit l'intuition et l'abstraction pour reproduire à travers ses contenus les spécificités saillantes du Monde. Le cinéma devient capable de reproduire non seulement les contours de la matière mais également les contenus abstraits. Pour qu'un film soit vraisemblable et crédible aux yeux des spectateurs, ses contenus doivent être crédibles. Pour qu'ils soient crédibles, ils doivent coïncider avec un horizon d'attente déterminé par le savoir des spectateurs. Della Volpe applique la notion aristotélicienne du vraisemblable au cinéma et place au centre de toute observation le savoir de son observateur. C'est ainsi qu'il analyse scientifiquement un objet d'art, utilisant ses théories philosophiques, comparant le cinéma à un "miroir" capable de refléter le réel, la société et l'Histoire. Les recherches du philosophe tendent à définir une théorie esthétique matérialiste rationnelle, capable de mettre en évidence les connexions et les échanges entre un milieu historico-social et une œuvre d'art[311].

Le cinéma étant finalement devenu un objet d'étude scientifiquement reconnu, à partir des années 1950 les chercheurs d'autres secteurs s'en emparent et l'étudient à travers leurs instruments de recherche ; les théories sont nombreuses, et même si elles ne sont pas toutes adaptées à nos travaux de recherche, l'on se doit d'en citer quelques échantillons pour comprendre l'hétérogénéité de ce champ d'études.

Les chercheurs des domaines les plus divers se sont emparés du cinéma et l'ont analysé à travers des théories liées aux sciences humaines telles que la psychologie, la linguistique et plus tard la sociologie. Le psychologue Rudolph Arnheim se penche sur les principes à la base de la création cinématographique et il énonce l'existence d'une série de lois visuelles qui influencent les futures images filmiques durant la pré-production d'un film, donc avant le tournage[312]. Imaginé ainsi, le cinéma n'est pas perçu comme une technique de pure reproductibilité, puisque ses produits finis possèdent des contenus formalisés et pensés en amont. Cette théorie tend à structurer les procédés créatifs qui ne sont plus le résultat d'une

[310] DE GAETANO, Roberto, *Il lessico della teoria*, in BERNARDI Sandro (dir.), *Storia del cinema italiano – 1954-1959*, Venezia, Marsilio, 2011, p. 527
[311] MASI, *op.cit.*, p. 569.
[312] TRIVELLI, *op.cit.*, p. 572.

CC-BY-NC-ND

création aléatoire, mais le brassage de contenus créatifs et rationnels, un échange actif entre intellect et intuition, entre raison et sentiments.

Influencé par André Bazin, Edgar Morin se penche sur la portée symbolique du cinéma, étudiant sont caractère mythopoïétique[313]. En effet, le cinéma a le pouvoir de créer des mythes modernes, qui de nos jours font partie de la culture de masse. Dans les sociétés modernes, l'image acquiert une grande puissance, et les producteurs de supports visuels, comme le cinéma, sont capables de générer des symboles à vénérer incarnés par les stars. Ces produits spécifiques de la civilisation capitaliste contemporaine réactivent les croyances humaines liées au mythe et nourrissant les cultes religieux. L'évolution de ces théories illustre le fonctionnement de l'industrie du spectacle, même si nous sommes encore loin de savoir ce que ses productions captent des sociétés qui sont leurs sources d'inspiration. En effet, ces théories, développées à partir des années 1960, délaissent le contenu des films et se concentrent sur leurs techniques productrices et leur style : la sémiologie est l'une d'elles. Cette science des signes ne s'intéresse pas aux contenus des productions cinématographiques, mais se concentre sur leur structure formelle, ignorant les jugements de valeur exprimés par les critiques.

Pier Paolo Pasolini est l'un des penseurs qui suit la voie de la sémiotique appliquée au cinéma, outil comparé à la littérature. Cette dernière possède, selon lui, une structure stable et complexe, alors que le cinéma fait appel à des formes de langage visuelles primitives qui sont plus simples, liées au rêve et à la mémoire humaine. L'auteur reconnaît l'absence d'une « langue cinématographique[314] » structurée, une contrainte qui oblige les cinéastes à puiser dans le chaos des signes propres à la communication visuelle pour construire leur forme de langage cinématographique personnel. C'est ainsi que le cinéaste doit non seulement créer des solutions esthétiques comme les écrivains, mais doit en outre constituer des structures linguistiques en les inventant de toutes pièces. Pasolini constate que chaque auteur emploie et exploite une forme de grammaire visuelle qui lui appartient pour créer des œuvres unies par le fil rouge de sa poétique autoriale. C'est ainsi que la filmographie d'un auteur se transforme en un discours unique et évolutif lui permettant de s'exprimer film après film. Les théories pasoliniennes comparent la langue écrite au cinéma ; les deux seraient capables de fixer un langage préexistant. Pour la littérature, il s'agit de fixer la langue orale, pour le cinéma le langage de l'action humaine. Umberto Eco reprend et critique ces théories, expliquant que les

[313] *Ibid.*, p. 573.
[314] BOSCHI, Alberto*, La riflessione e il dibattito teorico : dal contenuto alla forma (e ritorno)*, in CANOVA Gianni (dir.), *Storia del cinema italiano – 1965-1969*, Venezia, Marsilio, 2011, p. 490.

CC-BY-NC-ND

images filmées par un auteur ne sont pas le symbole d'un langage archaïque, mais qu'elles fixent des habitudes culturelles à un moment donné et présent de l'Histoire[315]. Eco n'est pas le seul à reprendre ces théories : il est suivi par Gilles Deleuze qui en donne une vision philosophique[316].

Ce bouillonnement est la preuve que les discussions autour du cinéma ne cessent d'évoluer. Le cinéma devient l'une des formes d'art privilégiées dans les débats culturels des années 1970, et la sémiotique l'une des voies d'étude exploitée couramment. Les théories pasoliniennes sont mises à l'écart et le cinéma, désormais perçu comme un outil pouvant être manipulé, se fait porteur d'une série d'idéologies : nous sommes déjà bien loin d'un cinéma pur qui se fait langue. La sémiotique, capable de systématiser les données repérables dans une œuvre, est encore la voie privilégiée par certains chercheurs qui arrivent à la conclusion que le cinéma est une forme d'art hétérogène comme le sont toutes les autres. C'est à cause de cette hétérogénéité que l'on peut utiliser différentes formes d'analyse, et constituer un grand nombre d'études pour comprendre la complexité du contenu d'un film[317].

Au cours de cette décennie, les experts de cinéma se détachent peu à peu des analyses qui privilégiaient les systèmes structurés, délaissent les recherches uniquement sémiotiques et se consacrent à l'analyse d'autres facteurs filmiques. L'étude de l'image, qui était primordiale, est redimensionnée, laissant de la place aux recherches qui se penchent sur des problématiques concernant le récit filmique. D'autres chercheurs se lancent dans l'étude des icônes, présentes tant dans le cinéma classique que dans le cinéma moderne. C'est ainsi que les films commencent à être perçus comme des produits capables de favoriser l'échange et la diffusion d'informations, avec un impact supérieur à celui de la littérature et du théâtre. Le rôle du spectateur devient alors nécessairement important, dont on envisage désormais l'étude de la réception filmique. On se concentre sur les messages contenus dans un film, et sur leur pouvoir de communiquer des informations. L'évolution de ces recherches amènera à englober le cinéma parmi les autres formes de communication. En effet, cette forme d'art possède des capacités médiatiques exploitées, en partie, par la télévision et dont l'impact sur les publics est indéniable. Cette fragmentation de la recherche cinématographique génère une littérature

[315] *Ibid.*, p. 493.
[316] ZUCCONI, Francesco, *La sopravvivenza delle immagini nel cinema*, Milano, Mimesis Edizioni, 2013, p. 41.
[317] BISONI, Claudio, *La stagione d'oro delle teorie : la semiotica in Italia*, in DE BERNARDINIS Flavio (dir.), *Storia del cinema italiano – 1970-1976*, Venezia, Marsilio, 2011, p. 538.

CC-BY-NC-ND

qui, quoique simplifiée par rapport aux recherches sémiotiques, perd ses canaux d'expression généralistes et intègre les mondes de la didactique, de la recherche universitaire et les milieux professionnels de la télévision et de la publicité[318]. Les écrits qui nous intéressent exploitent le cinéma comme une source nous fournissant des produits qui savent traduire et expliciter le réel. La compréhension des films est facilitée par les théories de certains sociologues qui ont su exploiter ce matériau, devenu la base de leurs études ; ces experts s'intéressent tant à son contenu culturel qu'à son impact sur les publics. Selon Edgar Morin, le cinéma est capable non seulement de brasser le réel et l'imaginaire pour créer des œuvres aux contenus réalistes, mais encore d'influencer le cerveau humain en lui donnant le sentiment de vivre des expériences réelles autres que celles perçues dans le quotidien. Le sociologue admet, en outre, que le cinéma est un outil pertinent quant à l'étude de l'homme et de ses sociétés. En effet, à travers la sociologie du cinéma il est possible de retracer l'évolution d'un groupe humain, de repérer ses mutations, de faire un compte rendu de ses acquis et de ses pertes[319]. Les films peuvent être considérés comme des objets "symboliques", ou encore comme des produits culturels, exploités par des sociologues tels que Marc Ferro, pour mieux appréhender les sociétés actuelles. Contrairement à la sémiologie et à l'esthétique, la sociologie ne peut que travailler sur un *corpus* de films importants[320]. Le but est d'examiner des groupes de films auxquels il est possible d'appliquer les méthodes comparatives qui sont propres à cette discipline. Le travail de recherche que nous menons, par exemple, s'appuie sur les filmographiques complètes de trois auteurs italiens contemporains, en mesure de nous fournir des informations probantes sur la société italienne. Pour qu'un tel *corpus* hétérogène puisse être correctement analysé, les sociologues du cinéma choisissent préalablement un principe directeur : dans notre cas, il s'agit d'une quête d'informations tirées du réel. Chaque film ne possède pas une seule signification, comme l'affirment les sémiologues et les esthéticiens, mais autant de significations que d'individus qui le regardent. Ces positions divergentes sont le résultat de la diversité des contextes sociaux, économiques et historiques propres à chaque spectateur. C'est ainsi qu'un groupe de films, déjà porteur d'une multitude de réalités, peut générer une vaste quantité de réactions divergentes, dont on peut relever les éléments communs pour en dégager des théories générales. Les films analysés doivent être mis en connexion avec leur époque et la société dont ils sont issus ; ce rapprochement nous permet

[318] LISCHI, op.cit., p. 530.
[319] PEYRIERE, Monique, *Le cinéma, une anthropologie du visuel, Entretien avec Edgar Morin*, in HAMUS-VALLÉE Réjane (dir.), *Sociologie de l'image, sociologie par l'image*, Condé-sur-Noireau, Éditions Charles Corlet, 2013, p.16.
[320] *Ibid.*, p. 58.

CC-BY-NC-ND

d'en comprendre les contenus, perçus comme des sources probantes d'une réalité particulière. Grâce aux théories sociologiques, il est possible de décoder les contenus d'un film pour en tirer des informations qui peuvent être utilisées pour enquêter de façon empirique sur l'organisation d'une société, sur la signification de sa culture et sur ses procédés psychologiques[321].

Le cinéma devient ainsi un outil privilégié pour comprendre le réel : il vulgarise l'accès à des formes de culture complexes et les propose aux spectateurs en attirant leur attention à travers une multitudes d'astuces. Un film comme *Enquête sur un citoyen au-dessus de tout soupçon*, par exemple, nous permet d'accéder à une série d'informations sur l'univers des forces de l'ordre à travers les codes du policier en vogue au moment de sa sortie. C'est ainsi que par le truchement d'une fiction possédant des éléments spectaculaires, Elio Petri fait passer des messages capables de nous faire comprendre la situation politique au sein du gouvernement italien à l'époque de la sortie du film. Le "*medium* cinéma" peut être ainsi perçu comme l'un des protagonistes de l'histoire sociale italienne, capable d'en absorber le réel, qu'il influence ultérieurement à travers ses productions. Ce genre d'analyse, possible à travers des outils sociologiques, nous permet de nous pencher sur les images, les sons et les dialogues d'une série de films qui nous dévoilent ainsi les aspects saillants d'une société.

1.2) Le film perçu comme une « représentation collective partagée »

L'Histoire nous enseigne qu'entre 1919 et 1930 le cinématographe évolue vers la forme que nous connaissons, devenant le cinéma. Initialement, nous sommes face à une forme de divertissement populaire qui propose des images animées. Puis cette production évolue, elle s'émancipe en tant que phénomène socioculturel plus complexe, elle acquiert des qualités culturelles et artistiques et se transforme en une forme d'art. Cette mutation est possible grâce au travail de ses premiers auteurs ; le cinéma ne se détache pas des traditions culturelles d'antan, mais il les absorbe, puis il les détrône et devient l'art dominant du XX^{e} siècle. Ces mêmes auteurs créent de nouvelles formes de langage, rendues possibles par des constructions visuelles novatrices. Les éléments culturels absorbés sont ainsi reproposés sous une forme

[321] ALPINI, Stefano, *Sociologia del cinema, I mutamenti della società italiana attraverso opere cinematografiche*, Firenze, Edizioni ETS, 2008, p. 25.

CC-BY-NC-ND

nouvelle : Dziga Vertov, par exemple, s'éloigne des premières techniques cinématographes et se penche sur des reproductions qui donnent l'illusion de la réalité telle que la perçoit l'œil humain. L'auteur russe s'écarte de la simple reproduction mécanique pour pouvoir rendre visible ce qui ne l'est pas, et cela pour éclaircir les zones d'ombres du monde, pour rendre évident ce qui est caché et découvrir ce qui se trouve derrières les masques sociaux. C'est ainsi que le cinéma s'imprègne de la "matière sociale", commençant à produire des représentations véridiques du quotidien[322].

En Italie, suite à la période néoréaliste, l'industrie cinématographique commence à générer un cinéma qu'il serait possible de définir comme national, définition donnée par les critiques en amont. En effet, à partir des années d'après-guerre, le cinéma italien propose une filmographie très riche en éléments réels, qui fait office d'historiographie du pays : les auteurs italiens sont ainsi comparés à des hagiographes des temps modernes. Ce cinéma donne naissance des publics multiformes, provenant de diverses catégories sociales transversales aux classes. Cette culture, que les Anglais dénomment "popular", n'est pas uniquement populaire, parce qu'elle sait s'approprier des formes d'art réservées aux élites pour les rendre plus simples et plus accessibles ; c'est ainsi que la production filmique attire des auteurs littéraires et de théâtre. Le cinéma, enrichi par ces sources et stimulé par les codes néoréalistes, produit des œuvres qui conquièrent d'amples publics, racontant des histoires qui proposent des récits partagés collectivement par une grande partie de la population. Visconti, par exemple, exploite dans *Senso* le mélodrame populaire, qu'il brasse avec l'iconographie tirée de la peinture bourgeoise et des références issues de l'opéra[323]. Ce film, comme tant d'autres, devient l'une des pièces d'un patrimoine partagé par une collectivité hétérogène, unie par les mêmes références filmiques. L'auteur milanais suit ce même chemin, et à partir de données tirées de la presse quotidienne, il réalise *Rocco et ses frères*. Ce film est construit comme une histoire tragique qui réinvente le grand roman cinématographique. Il s'inspire, en effet, du roman *I Malavoglia* de Giovanni Verga et propose un film qui devient le portrait réaliste d'une société en pleine mutation. Les Italiens abandonnent leur culture paysanne, imprégnée de croyances archaïques, et absorbent rapidement les valeurs modernes instaurées par la société industrielle. Ce déchirement culturel est accentué par la migration forcée d'une partie de la population, une migration qui accélère les modifications anthropologiques de la nation. Visconti est l'un des auteurs qui arrivent à conjuguer les réalités sociales les plus âpres aux

[322] *Ibid.*, p. 28
[323] BERNARDI, Sandro, *Gli anni del centrismo e del cinema popolare*, in BERNARDI Sandro (dir.), *Storia del cinema italiano – 1954-1959*, Venezia, Marsilio, 2011, p. 17

CC-BY-NC-ND

formes d'art les plus pures et hautes, proposant de grands spectacles qui sont à la fois considérés comme des œuvres d'art et des témoignages sociaux[324].

Le cinéma, tout comme la littérature, peut alors être perçu comme un réservoir social contenant des éléments qui nous permettent de tirer des informations d'une ou plusieurs sociétés à un moment donné de l'Histoire. Il a influencé et réinventé les façons de raconter l'Histoire – pensons aux fresques historiques d'un précurseur tel que Roberto Rossellini : des films tels que *PaÏsa* [Paisà] (1946) ou *Allemagne année zero* [Germania anno zero] (1948) qui nous font revivre les horreurs des conflits armés, et véhiculent des messages de paix ou de propagande. Chaque film peut être considéré comme un "discours social", capable non seulement d'exprimer du sens, mais également d'influencer ceux qui l'absorbent. Comme dans un discours direct, l'échange d'informations entre une œuvre filmique et des spectateurs se fonde sur un cadre conceptuel de références communes. Un film qui se veut réaliste, par exemple, propose un discours social dont les éléments sont reconnus comme vrais par les spectateurs qui les voient. Si les informations données sont considérées comme vraies, l'auteur peut se permettre de proposer des histoires qui seront reconnues comme collectives, partagées par les individus d'une même société, et reconnaissables par les spectateurs extérieurs comme des preuves réelles d'une société donnée. En dépit de leur faculté à contenir des éléments tirés du réel, les œuvres fictionnelles ne sont pas à considérer comme des preuves documentaires, mais comme des constructions artistiques capables de nous fournir des symboles universels qui témoignent d'un état social. La fratrie de Rocco n'a jamais réellement existé, mais cette famille symbolique représente le parcours réel de millions de migrants qui ont subi les drames du déracinement, de la précarité économique et du racisme.

Chaque film, néanmoins, nécessite d'être interprété, ce qui permet d'en tirer des données parfois invisibles au premier abord ; cette analyse est essentielle pour qu'une filmographie devienne une source sociologique exploitable, et que chaque film soit considéré comme une représentation collective fiable[325]. Des chercheurs tels Marc Ferro et Pierre Sorlin suivent les traces d'André Bazin et, à travers l'analyse d'une partie du cinéma italien, ils admettent que l'on peut regarder le cinéma comme une source primaire afin de comprendre les enjeux du monde contemporain. Aujourd'hui, en effet, l'industrie culturelle, dont le cinéma fait partie, est devenue le témoin de notre temps. Ses productions collectent et diffusent des formes de connaissance communes, composant le socle commun de l'opinion

[324] DE GIUSTI, Luciano, *La transizione di Visconti*, in DE VINCENTI Giorgio (dir.), *Storia del cinema italiano – 1960-1964*, Venezia, Marsilio, 2011, p. 73.
[325] PERNIOLA, Ivelise, *Cinema e letteratura: percorsi di confine*, Venezia, Marsilio, 2002, p. 25.

CC-BY-NC-ND

publique. Loin du flux des informations en temps réel, difficilement contrôlables et peu fiables, le cinéma se présente désormais comme un outil capable de faire usage d'esprit critique, un des seuls à pouvoir nous fournir un semblant de vérité. Ses œuvres regardent le monde de façon nouvelle, elles s'insèrent dans une culture de masse qui s'est désormais imposée. Avant l'arrivée de la télévision et des médias numériques, le cinéma a su se dresser comme le symbole d'une culture universelle, la première de l'histoire de l'humanité, capable d'absorber mais aussi de corroder les autres formes de culture. C'est ainsi que le cinéma s'impose comme une forme de « mémoire publique »[326], un *medium* capable de récolter et d'absorber les facettes multiples du réel, et d'en influencer l'essence à travers ses productions. Capable d'interpréter les transformations sociales, il montre également les us et coutumes de certaines collectivités. Pierre Sorlin caractérise le cinéma comme un artefact au pouvoir révélateur, et le film comme une image globale du réel. Quoique fictionnelles, toutes les histoires filmiques reposent sur des informations réelles que les auteurs retravaillent pour réaliser des œuvres qui illustrent avec efficacité les différents aspects de la société contemporaine. Leurs œuvres sont capables de faire connaître les traits d'une identité culturelle difficilement représentables par d'autres formes d'art. Le sociologue définit le film comme un "agent de l'Histoire" qui permet de construire un réservoir d'histoires collectives communes, reconnues par les cultures les plus disparates et par leurs représentants institutionnels[327].

L'importance acquise par les médias tels que le cinéma fait de ce dernier une institution contemporaine à part entière, capable d'influencer non seulement l'opinion publique, mais également les processus de communication de nos sociétés. Ce média, désormais profondément ancré dans la vie sociale – et diffusé même par les nouveaux canaux de distribution – est capable de fournir des formes d'expérience par procuration. Son influence touche et implique l'identité individuelle et celle d'un groupe, modifiant par exemple le concept d'autorité, transformant l'arène politique désormais médiatique, et changeant les procédés de socialisation. C'est ainsi que les films deviennent des documents historiques, décrivant minutieusement un ou des aspects d'une société.

Pour représenter des drames universels, le cinéma exploite bien souvent des drames individuels dont il analyse l'évolution. C'est à travers les actions quotidiennes de gens simples qu'il arrive à décrire les évolutions de toute l'humanité. Les traces du réel s'insinuent dans la narration qui raconte une période temporelle précise, mais elles sont exprimées

[326] ALPINI, *op.cit.*, p. 32.
[327] *Ibid.*, p. 33.

CC-BY-NC-ND

indirectement à travers les styles exploités par l'auteur, en vogue à un moment donné de l'histoire du cinéma et symbole d'un type de production ou d'un courant précis. Les contenus et les aspects formels du film deviennent ainsi des traces d'un passé qui bien souvent n'est plus. Jacques Le Goff parle du film comme d'un « document social »[328], un outil d'étude qui n'est jamais neutre mais un produit qui consciemment, ou inconsciemment, nous offre la possibilité d'analyser les traces d'une société déterminée.

En revanche, le film n'est pas une simple fenêtre ouverte vers un autre univers, mais l'un des instruments que chaque société exploite pour se mettre en scène. Certains films d'anticipation du passé, comme *La Dixième Victime* par exemple, nous montrent comment une société donnée imaginait les mondes à venir.

Pour qu'un film, ou un *corpus* de films, puisse être exploité en tant que document fiable, tout chercheur doit tenir compte de sa structure, savoir percevoir les traces directes d'une réalité, comprendre les sources indirectes, et extraire toutes les informations qui en font le reflet des mentalités et de l'imaginaire collectif. Un film peut donc être exploité comme une source d'analyse, seulement une fois comprise sa complexité, due à l'ambivalence entre ses contenus réels et fictionnels. Pour que le résultat soit probant, il faut effectuer une lecture historique du film tout en "lisant cinématographiquement l'Histoire".

Concernant le cinéma italien, nous pouvons affirmer que ses auteurs ont intégré dans leurs récits des éléments tirés de l'Histoire, puisés directement dans l'identité nationale du pays. Cette forme d'art a exploité les conventions réalistes pour intégrer aux "mondes diégétiques" de ses films les univers réels qui composent l'Italie contemporaine. Les autres codes, soumis parfois au régime de l'excès – pensons au grotesque ou au surréalisme –, ont servi à exprimer les changements parfois traumatiques au sein des univers économique, politique, social et sentimental[329]. La décentralisation du cinéma italien a permis de créer des formes de cinéma qui puisent leurs histoires au sein des réalités régionales. Dans l'Italie post-moderne, les territoires méridionaux, par exemple, génèrent une série d'histoires locales exploitées par les jeunes auteurs pour comprendre des problématiques plus vastes telles que les effets de la mondialisation ou les mouvements migratoires postcoloniaux. Parmi ces zones de frontière, l'histoire quotidienne rend visible les tensions qui tiraillent la société italienne tout entière. Le cinéma contemporain éclaire ces zones d'ombre où la précarité du monde rural n'a jamais disparu. Derrière l'image moderne que certains films donnent du pays, se cachent des réalités passéistes placées à des années-lumière du monde moderne. Qu'il s'agisse

[328] *Ibid.*, p. 97.
[329] WOOD, Mary P., *Le cinéma italien*, Paris, G3J sarl., 2005, p. 216.

CC-BY-NC-ND

du Nord ou du Sud du pays, les zones rurales demeurent pauvres, et leurs habitants peu instruits et souvent sans emploi. L'Italie rurale naïve et paisible montrée par le cinéma des années 1950, s'est transformée en un territoire diabolisé, troublé par la présence criminelle, par la négligence politique et par les failles évidentes du système social. La religion, qui s'était chargée d'imposer sa morale chrétienne en remplissant un vide laissé par les institutions, n'a plus de poids dans une société devenue vénale. C'est ainsi que dans un film tel que *L'Été où j'ai grandi*, les femmes et les hommes d'une petite communauté rurale sont perçus comme des prédateurs. Le chaos mis en avant par certaines productions à partir de la fin du XX^{e} siècle veut symboliser l'instabilité qui frappe la société tout entière, où l'ordre social ne semble plus garanti. Ces symboles, compréhensibles grâce à l'analyse sociologique d'un *corpus* filmique, fournissent des informations qui poussent les publics à la réflexion.

Souvent mise en avant, la criminalité organisée semble ainsi représenter l'une des abominations les plus néfastes et les plus influentes de la société italienne contemporaine. Le cinéma italien a donné et donne à voir l'existence de plusieurs organisations criminelles réparties sur tout le territoire. Qu'il s'agisse de Cosa Nostra, de Camorra, de 'Ndrangheta ou de Sacra corona unita, on remarque que ces organisations criminelles ne s'imposent plus uniquement sur le plan local, mais qu'elles s'étendent désormais à l'échelle nationale, voire internationale. Même si ce n'est parfois que de façon liminaire, elles sont présentes dans un bon nombre de films italiens réalistes, ou du moins engagés. Leurs auteurs tentent d'en dévoiler les mécanismes, d'en comprendre les mobiles ; ce qui en ressort est que les mafias n'ont pas forcément changé leurs horizons d'attente, et cela malgré les évolutions socio-économiques du pays. Les criminels poursuivent les mêmes buts, cherchant à obtenir du pouvoir et des gains faciles et conséquents. Leur *modus operandi* exploite la menace, l'homicide et la manipulation. Parler de criminalité est une façon comme une autre de décrire les zones d'ombres d'une société imparfaite, conduite par une classe dirigeante incapable d'extirper ce contre-pouvoir ancré dans sa société. L'analyse sociologique de ce thème nous en dit long sur la situation d'un pays a priori démocratique comme l'Italie. Une société où les sous-prolétaires modernes sont devenus de la chair à canon, privés d'un futur stable et soumis au culte du superficiel.

Si les sous-prolétaires pasoliniens de *Accattone* étaient marqués physiquement par une précarité séculaire, les sous-prolétaires modernes sont les copies conformes des personnages qui nourrissent la presse à scandale. Leur mode de vie ostentatoire, typique des sociétés de consommation, affecte même le fonctionnement de certaines organisations criminelles qui n'agissent plus dans l'ombre mais qui préfèrent opérer à travers des actions éclatantes.

CC-BY-NC-ND

L'analyse de ces phénomènes devient capitale pour comprendre les maux qui affectent une communauté tout entière[330].

D'après l'analyse sociologique de certains films du cinéma italien contemporain, il est possible de repérer une série d'histoires dont les thèmes sont partagés universellement par toute la communauté. Au sein de la production réaliste contemporaine, on parle par exemple des différentes formes d'emploi. On passe de la classe ouvrière "2.0" – citons le film *Tutta la vita davanti* (2008) de Paolo Virzì –, différente de celle en bleu de travail décrite dans le passé, aux petits entrepreneurs étouffés par la crise, par un système de cotisations sociales vétuste et onéreux et par la concurrence déloyale. Le monde du travail est perçu comme un territoire en guerre, où les victimes sont bien souvent cachées parce qu'employées au noir. On parle de reconversion, de logiques entrepreneuriales inhumaines, de délocalisation, et naturellement de précariat. La migration, thème transversal, fait partie de ce monde, enrichi par un nouveau sous-prolétariat qui ne vient pas de la campagne mais de terres lointaines et méconnues. La précarité rime avec la criminalité, qui exploite à moindre coût une force de travail sans perspectives professionnelles. Dans une Italie où les plus diplômés sont en fuite, les moins aisés se contentent d'emplois humbles, au service du dernier patrimoine économique stable de la nation : les retraités[331]. Ces réalités italiennes sont finalement le fruit d'une société contemporaine plus vaste, englobée dans le monde occidental. Les thèmes traités par les auteurs italiens s'avèrent finalement universels, et les problématiques dénoncées, présentes, à quelques détails près, au sein d'autres communautés nationales. En outre, le cinéma italien contemporain ne doit pas être uniquement perçu comme une représentation collective partagée seulement par les Italiens, mais comme une forme d'art capable de donner voix aux maux universels qui affectent les sociétés post-modernes où nous vivons.

1.3) Le choix du corpus filmique : choisir parmi un courant, un style, une génération

D'après les données précédentes, il est aisé de constater la richesse de la production cinématographique italienne. Après avoir restreint notre champ d'analyse et privilégié

[330] MODUGNO, Paolo, *La mafia nel cinema italiano dell'ultimo decennio,* in CARTADITALIA, Stockholm, Istituto Italiano di Cultura, aprile, 2010, p. 58.
[331] SACCHELLI, Oreste, *Storie di manager, precari e extracomunitari,* in *Ibid.*, p. 26.

CC-BY-NC-ND

uniquement les œuvres que l'on peut appréhender comme réalistes, la matière à analyser à notre disposition demeure encore très vaste. La filmographie que nous avons parcourue, avec ses courants et ses genres, est bien trop riche pour que l'on puisse l'exploiter intégralement. Quelle production devrions-nous privilégier ? Et quels critères devons-nous adopter pour choisir une filmographie apte à soutenir nos réflexions sur le cinéma et la société ?

Pour aiguiller ce choix, il nous semble important de nous appuyer sur des méthodes sociologiques. En effet, pour obtenir une base de données fiable, les sociologues s'appuient sur un *corpus* important de films susceptibles de leur permettre d'appliquer des méthodes comparatistes. Pour comprendre comment le cinéma italien absorbe certaines problématiques réelles à un moment donné de l'Histoire, et réfléchir au rôle joué par ses films au sein d'une société, il faut analyser un échantillon conséquent de ses œuvres. Ce *corpus* filmique doit appartenir à un même ensemble, et être uni par un courant, un style où une génération. Les films que nous avons choisi d'analyser appartiennent à trois auteurs de la même génération, ayant chacun son style personnel, mais étant tous capables, par des moyens différents, de se confronter au réel. Pour collecter les données contenues par ce *corpus*, nous allons en étudier l'origine, les propriétés particulières, les thèmes communs, et le contexte socio-historique. Quant aux publics, nous ne pouvons pas nous substituer à eux, mais nous pouvons en étudier les réactions pour mieux comprendre ce que le contenu de ces films leur a apporté.[332]

Désormais, nous savons que le réalisme traverse toute l'histoire du cinéma italien. Ce fil rouge que nous avons préalablement choisi, traverse une partie de sa production muette, se développe pendant la première période du sonore, et manifeste sa présence même au sein d'œuvres produites durant la période de la dictature fasciste. Nous aurions pu choisir des œuvres de cette période, mais leur repérage demeure complexe et les documents à notre disposition sur la production de cette période, limités. La période néoréaliste, en revanche, nous fournit une documentation copieuse, et les films qui en composent le mouvement sont réalisés par des auteurs que réunit la volonté de s'opposer aux schémas imposés par le cinéma du régime. Les débats autour de cette cinématographie ont été et sont encore nombreux, ce qui m'a poussé vers un terrain de recherche moins connu en France. La comédie, tant appréciée de ce côté des Alpes, aurait pu attirer mon attention, tout comme le cinéma de genre, mais ces cinématographies possèdent déjà une littérature scientifique adéquate et complète. Il en va de même des auteurs les plus talentueux et originaux ayant débuté leur carrière dans les années

[332] ESQUENAZI, Jean Pierre, *L'analyse sociologique du film*, in HAMUS-VALLÉZ Réjane (dir.), *Sociologie de l'image, sociologie par l'image*, Condé-sur-Noireau, Éditions Charles Corlet, 2013, p. 59.

CC-BY-NC-ND

1960 et 1970. Les noms de Visconti, Antonioni, Rossellini, Pasolini, Fellini, Rosi, Petri, Bellocchio, font partie de générations différentes, sont encore vivants dans l'esprit des cinéphiles français, et bénéficient toujours, à juste titre, d'attentions particulières. En revanche, exception faite de Nanni Moretti, et des œuvres disparates d'auteurs aux qualités indéniables, le cinéma italien contemporain demeure assez méconnu en France. Ce désintérêt n'est certainement pas dû à un manque qualitatif. En gardant en tête le fil rouge de nos recherches, nous avons décidé de nous pencher sur cette période de la production italienne qui demeure pour certains aspects encore dans l'ombre. Comme nous avons pu le constater, les nouvelles générations d'auteurs ont repris les rênes d'un cinéma réaliste qui avait failli s'égarer, produisant des œuvres contemporaines puisant dans le réel, des histoires capables d'analyser les évolutions récentes de la société italienne. Ces auteurs ont intégré les codes du cinéma contemporain, gardant à l'esprit les évolutions du cinéma italien d'antan. Le cinéma, qu'il soit italien ou pas, n'est plus la principale ressource médiatique des sociétés modernes. Dans un monde complexe où les citoyens possèdent une multitude de médias à leur disposition, le cinéma n'a plus un rôle décisif à jouer. Malgré cela, il demeure l'un des seuls médias capables d'archiver une série indéfinie de fragments du Monde, tissés à travers des histoires fictives dont les réalités nous aident à comprendre l'environnement où nous vivons. Le cinéma italien contemporain n'a pas perdu sa connexion avec le réel ; il représente une sorte d'encyclopédie médiatique capable d'exprimer l'imaginaire d'une société précise à un moment donné[333]. Les auteurs choisis pour ce travail ont conscience des qualités artistiques du cinéma du passé et des enjeux artistiques, médiatiques et spectaculaires du cinéma du présent. Ils se sont affranchis d'une production repliée sur elle-même, se confrontant à une société où ils puisent de nouvelles réalités à dévoiler. Leurs films sont capables de s'intéresser au présent et de le décrire avec précision, exprimant des histoires qui s'intéressent avec soin au réel. Ils savent se mouvoir au sein d'espaces urbains qui ont muté, aux limites désormais indéfinies ; ils peuvent étudier une société où certaines classes sociales ont disparu et où celles qui ont survécu ne se distinguent plus par des différences culturelles mais uniquement par leur pouvoir d'achat.

Ces auteurs ont métabolisé les leçons des auteurs italiens réalistes du passé : il en maîtrisent les codes et les techniques, mais ils ont grandi dans un contexte historico-culturel qui leur a permis d'absorber des références culturelles étrangères. Leur style et leurs codes visuels sont issus du cinéma européen autant que du cinéma américain. Ils maîtrisent les codes

[333] CANOVA, Gianni, *Premessa, L'impianto e la metodologia della ricerca*, in CANOVA Gianni (dir.), *Atlante del cinema italiano*, Milano, Garzanti, 2011, p. XIII.

CC-BY-NC-ND

sonores essentiels pour représenter un environnement ou une émotion, et contrôlent chaque étape de la réalisation de leurs œuvres. Ils peuvent jouer avec la perspective pour augmenter le réalisme de leurs images, ou avec les clairs obscurs pour intensifier la charge émotionnelle de leur histoires[334].

Cette partie de la production italienne reprend les codes du drame au sein d'histoires qui mettent en exergue la violation de la vérité, la méconnaissance de l'éthique, des manquements qui atteignent négativement les manières de vivre d'une société. Les films sociaux, ou encore politiques, ont souvent recours à ces codes qu'ils brassent avec des données réalistes afin de fournir aux publics des symboles crédibles du monde actuel. Ce cinéma contemporain ne se contente pas d'utiliser un seul code, mais en exploite d'autres en même temps : les codes du policier sont utiles pour mettre facilement en exergue les relations de pouvoir de la société italienne et ses dysfonctionnements. La monumentalité des environnements choisis, ou encore la beauté frappante des espaces où se déroule l'histoire racontée, renforcent les éléments poétiques de films qui s'inspirent des arts visuels pour saturer d'émotions humaines les réalités montrées. Le réalisme exprimé par ces films est élevé, la réalité augmentée. À partir des années 1990, le noir est l'un des codes privilégiés par le cinéma italien, mais également par la littérature italienne. Ces codes sont majoritairement exploités dans les films d'auteurs qui ne se consacrent pas forcement à la quête d'un coupable comme dans le passé. Les auteurs exploitant le noir analysent de façon rigoureuses des sociétés malades incapables de résoudre leurs conflits internes, exaspérées par la peur de l' "Autre" et dont les modèles sont décadents. Presque tous ces films portent un regard critique sur le contemporain, et parlent avec clairvoyance du présent. « Le noir est devenu un territoire de l'imaginaire, où des personnages inquiétants reflètent le désarroi et les obsessions publiques et privées d'une société sans certitudes[335]. » Certains films que nous analyserons possèdent des attributs baroques, proposent des mondes où l'ordre et le désordre coexistent. Le plan d'ensemble de ces œuvres n'est dévoilé qu'à leur fin, montrant aux spectateurs les vices des puissants analysés, tout comme l'étendue de leur pouvoir. Les codes de ce cinéma moderne sont donc variés, issus non seulement du cinéma, mais parfois d'autres formes de communication telles que la publicité[336]. Les rythmes frénétiques de ce médium, ou au contraire ses images contemplatives, font partie d'un imaginaire visuel dont ces auteurs s'inspirent parfois, et qu'ils peuvent à leur tour inspirer.

[334] WOOD*, op.cit.*, p. 218.
[335] BICHON, Alain, *Il giallo dell'anima*, in CARTADITALIA, Stockholm, Istituto Italiano di Cultura, aprile, 2010, p. 44.
[336] *Ibid.*, p. 238.

CC-BY-NC-ND

On doit la variété de ce cinéma à de jeunes auteurs désormais affirmés provenant des milieux professionnels les plus disparates tels que l'université, l'écriture scénaristique, les expériences à l'étranger – bien souvent aux États-Unis – ou encore les secteurs de production cinématographique régionale, très actifs depuis presque trois décennies. Les débutants des années 2000 constituent un ensemble hétérogène, et parmi une production finançant massivement des films commerciaux ayant une ascendance télévisuelle, nous avons préféré choisir des auteurs qui s'appuient initialement sur des moyens économiques limités mais dont la richesse artistique leur permet de réaliser des œuvres aux thèmes sociaux importants. Les messages de ces films sont exprimés à travers un brassage de codes provenant des genres – le noir, la comédie, le cinéma civil, etc. – avec un goût marqué pour le réalisme[337]. Ces auteurs se consacrent majoritairement aux périphéries de la ville, et plus généralement aux espaces liminaires de nos sociétés, sans oublier d'observer les frontières de l'âme humaine. Leurs sources d'inspiration proviennent du réel, des faits divers, mais également de la littérature, contemporaine ou classique. L'Histoire italienne récente, encore considérée comme tabou, est l'une des sources que peu de cinéastes choisissent de traiter et qui demeure encore d'un abord difficile. Les films choisis sont connus des critiques nationaux et internationaux, ils sont défendus et décriés, cela dépend de la formation de leur observateur[338]. Leur visibilité, en tous cas, leur permet d'atteindre un nombre assez conséquent de spectateurs, qui sont à la base du succès d'un film et de sa diffusion. Les réactions de ceux-ci sont utiles pour comprendre, au moins en partie, l'intérêt porté par d'autres peuples sur la société italienne, une nation qui, malgré tout, ne cesse pas de "faire son cinéma".

[337] PATERNÒ, Cristina, *Generi, sottogeneri, outsider. Alla ricerca di una storia*, in MONTINI Franco (dir.), *Il cinema italiano del terzo millennio - I protagonisti della rinascita*, Torino, Lindau, 2002, p. 174.

[338] FERZETTI, Fabio, *Gli esordienti e la critica. Due o tre cose che (non) sappiamo di loro. E loro di noi* in *Ibid.*, p. 189.

CC-BY-NC-ND

2) Des artisans du « art et essai » : Emanuele Crialese, Matteo Garrone, Paolo Sorrentino

La production cinématographique italienne contemporaine représente une source d'inspiration riche pour tout chercheur qui s'intéresse aux mutations en cours au sein des sociétés occidentales. Parmi les auteurs italiens en activité, les noms de Emanuele Crialese, Matteo Garrone et Paolo Sorrentino sont ceux qui ont majoritairement attiré notre attention. Leurs œuvres et leur travail demeurent parmi les probants pour appuyer et illustrer les théories de ce travail de recherche. Ce choix a été véhiculé par une suite de réflexions concernant leurs filmographies, leurs activités au sein du monde du cinéma et leurs actions au sein de la société civile. Mais sur quelles bases s'appuie ce choix ? Quelle légitimité peuvent avoir leurs filmographies ?

2.1.) Pourquoi ces trois metteurs en scène ?

Premièrement, il est nécessaire d'expliquer que ces trois auteurs possèdent des points communs nous permettant d'effectuer des analyses sociologiques en bonne et due forme, et cela malgré l'hétérogénéité de leur parcours et de leurs sources. Ayant commencé à travailler pour le cinéma au cours des années 1990, ils atteignent un large succès et une certaine maturité artistique au début des années 2000. Parmi tous les débutants de cette période, leurs noms se distinguent et s'imposent au sein de la production filmique transalpine. Crialese, par exemple, prouve qu'il maîtrise parfaitement des éléments cinématographiques tels que la construction narrative, les aspects récitatifs et les techniques photographiques. En outre, il est capable de conférer à ses histoires une dimension mythique, inédite dans la cinématographie italienne de cette époque.

Garrone s'impose par sa forte personnalité artistique, la plus marquante de sa génération.

En 2001, Sorrentino exprime la puissance de son talent avec une première œuvre d'une perfection rare : *L'homme en plus* [L'uomo in più] (2001)[339]. Ces années d'opulence arrivent après une période de "vache maigre" lors de laquelle le cinéma italien avait, dans de

[339] BRUNETTA, Gian Piero, *Cent'anni di cinema italiano - Dal '45 a oggi*, Roma-Bari, Editori Laterza, 2008, p. 447.

CC-BY-NC-ND

rares cas, montré une vitalité frappante. En effet, lors de cette période apparaissent une série d'auteurs importants, dont font partie les trois que nous traitons : ces cinéastes s'imposent comme de grands noms du cinéma italien. Leurs productions font partie de l'un « des cinémas les plus importants que l'on puisse observer[340] », une importance due au renouement avec le réel de cette industrie. Le réel, ignoré par une partie des réalisateurs des deux décennies précédentes, fait la fortune de tous ces auteurs qui décident d'en exploiter le potentiel. Initialement, leur production demeure méconnue par les grands publics et les publics téléphages[341]. Les critiques, en revanche, en apprécient, parfois, les qualités dès les premières productions. Nous sommes dans l'obligation d'utiliser l'adverbe "parfois" parce que les représentants de ce milieu ne sont pas forcement tous attentifs à l'intégralité des sorties cinématographiques. Crialese, par exemple, accuse les critiques des grands journaux italiens de s'intéresser superficiellement aux sorties nationales, même si elles ont été sélectionnées par des festivals prestigieux comme celui de Cannes[342]. Ce manque de soutiens, en effet, peut nuire à leur diffusion.

Concernant ces trois auteurs, les critiques demeurent somme toute attentifs à la sortie leurs nouvelles œuvres, bien que leurs avis soient, de temps à autre, contrastants.

Leurs filmographies sont englobées sous l'étiquette de l'art et de l'essai, subissant une distribution différente par rapport à certains films étiquetés comme "tout public". Leur diffusion s'effectue à échelle réduite, intéressant majoritairement les publics curieux qui font l'effort de rechercher des œuvres au-delà de l'offre généraliste. Cet étiquetage coupe les ponts entre cette production et les publics les moins informés, qui ont potentiellement les capacités de bénéficier de ce type d'offre culturelle. C'est ainsi que des films aux thématiques universelles parfaitement adaptés aux grands auditoires subissent une distribution moindre qui les pénalise économiquement[343].

Ces manques sont bien heureusement palliés par l'impulsion médiatique des festivals internationaux, qui à partir des années 2000 témoignent d'un vrai regain d'intérêt envers le cinéma italien. Qu'il s'agisse de Crialese, Garrone ou Sorrentino, leurs films attirent les sélectionneurs du *Festival international du film de Venise*, de celui de *Berlin*, des *Césars*, de l'*European Film Awards*, ou encore de *Cannes*. C'est au sein de la croisette cannoise qu'en

[340] CAVALERI, Giuseppe, *Discussion autour du cinéma italien contemporain avec Jean A. Gili*, menée le 8 janvier 2016, Cf. Annexes, p. (2)… .
[341] MASONI, Tullio, *Emanuele Crialese, Mito mediterraneo e elegia*, in CERETTO Luisa et CHIESI Roberto (dir.), *Una distanza estranea, , Il cinema di Emanuele Crialese, Matteo Garrone e Paolo Sorrentino,* Torre Boldone, Edizioni Cineforum, 2006, p. 11.
[342] MONTINARI, Mazzino, *« Una visione propizia a tutti i miraggi », Dichiarazioni di Emanuele Crialese*, in *Ibid.*, p. 16.
[343] *Ibid.*, p. 17.

CC-BY-NC-ND

2008, les films *Il divo* et *Gomorra* reçoivent respectivement le Grand Prix du Jury et le Prix du Jury. Cette double victoire italienne égale celle de 1972 qui prima Francesco Rosi pour *L'Affaire Mattei* et Elio Petri pour *La classe ouvrière va au paradis*[344].

Se différenciant des réalisateurs italiens contemporains, les trois auteurs choisis ont imposé leur cinéma personnel, qui puise parmi les grandes sources de référence cinématographiques mondiales. Leur cinéma propose des solutions nouvelles à travers des films devenus très rapidement des exemples à suivre. Ces trois cinéastes ont eu le mérite de sortir le cinéma italien d'un provincialisme qui l'accablait depuis fort longtemps pour en faire quelque chose de grand : avant leur arrivée cette entreprise semblait titanesque, presque impossible[345]. Dès ses premières productions comme *Ospiti* (1998), Garrone impose un regard nouveau sur le réel, s'inspirant du cinéma international et des arts visuels. Puis, il aborde les problématiques du "Mezzogiorno" à travers des films où il hybride volontiers les codes du noir et ceux du réel, créant des images à la plasticité impeccable. Ces films novateurs intègrent tout naturellement le panorama cinématographique mondial[346].

Les cinématographies de ces trois auteurs proposent des œuvres qui, bien que produites par le savoir faire de professionnels italiens, enrichissent ce que l'on peut dénommer le "cinéma monde". Ces films sont intimement liés au style et au projet de leurs metteurs en scène, dont on reconnaît certains éléments visuels et d'autres liés à l'écriture, mais qui ne proposent pas des histoires ou des personnages liés à l'Italie. Il s'agit d'œuvres universelles : leur diffusion est facilitée par le choix de la langue anglaise, dominante dans la diffusion cinématographique mondiale[347]. Loin d'être des œuvres impersonnelles, elles permettent aux trois auteurs d'expérimenter des formes de cinéma nouvelles. Cette démarche, déjà exploitée par des auteurs tels que Michelangelo Antonioni, Bernardo Bertolucci ou Sergio Leone, est ainsi reprise et remise au goût du jour. Ces films sont la preuve que l'industrie cinématographique italienne est capable de proposer des produits attirant des publics culturellement différents.

Si nous nous concentrons sur les films nationaux de Crialese, Garrone et Sorrentino, il est possible de constater que ces trois auteurs ont été capables, tout comme leurs prédécesseurs, d'analyser et de proposer des problématiques typiquement italiennes, mais qui

[344] BONDANELLA, Peter, *A history of italian cinema*, New York, Continuum, 2009, p. 557.
[345] MENARINI, Roy, *Matteo Garrone cinefilo, citazioni di genere*, in AGUSTO Serena et MORSIANI Alberto (dir.), *Cronache del sottosuolo, il cinema di Matteo Garrone*, Alessandria, Edizioni Falsopiano, 2013, p. 23.
[346] SABOURDIN, Mathias, *Dictionnaire du cinéma italien: ses créateurs de 1943 à nos jours*, Paris, Nouveau monde, 2014, p. 506.
[347] CAVALERI, Giuseppe, *Discussion autour du cinéma italien contemporain avec Oreste Sacchelli*, menée le 19 février 2016, Cf. Annexes, p. (3)… .

CC-BY-NC-ND

intéressent également d'autres populations occidentales. Pensons aux crises politiques et financières – *Il divo* (2008) –, à la criminalité organisée – *Gomorra* (2008) – et à la migration – *Terraferma* (2011). Ces sujets font de ces œuvres des produits susceptibles d'intéresser des publics au-delà des frontières du pays qu'ils décrivent.

Formellement, ces filmographies possèdent des éléments de la culture cinématographique mondiale. Tout comme Tarantino, ces auteurs proposent un cinéma post-moderne qui ne renonce pas aux citations. Cette caractéristique les unit malgré des parcours professionnels différents[348]. Les trois ont commencé avec des films locaux, s'intéressant à leurs territoires de provenance ou d'élection, et traitant des problématiques qui affligent la société italienne. Le migrant italien de *Once We Were Stragers* (1997) de Crialese possède des traits culturels communs aux Italiens qui interagissent avec les migrants européens et extra-européens du premier film de Garrone. L'un des deux Pisapia, des personnages présents dans le premier long-métrage de Sorrentino, envisage de quitter l'Italie pour intégrer, en tant qu'entraineur, un club de football étranger.

Ces productions, qui pointent leurs caméras sur des réalités sociales provinciales, traitent des thématiques universelles. Documentant par la fiction une partie de la société, ces auteurs arrivent à décrire et à raconter la complexité du monde à un moment donné de l'Histoire. Un film comme *Reality* est capable, par exemple, de mettre en avant des phénomènes occidentaux tout en montrant des réalités culturellement marquées par un provincialisme fort.

Les thématiques traitées par ces auteurs ne sont pas les seules qui ont attiré notre attention. Leurs procédés originaux possèdent en effet des qualités dues à une maîtrise hors pair des techniques cinématographiques modernes. Seuls de rares auteurs italiens de cette période arrivent à exploiter pleinement "l'outil cinéma" : pensons à Saverio Costanzo au à certains auteurs des générations précédentes comme Marco Bellocchio et Nanni Moretti. D'autres entreprennent le même chemin, sans toutefois arriver à obtenir les mêmes résultats[349]. Crialese, Garrone et Sorrentino arrivent à maîtriser parfaitement la puissance des images contemporaines enregistrant le réel à travers de nouvelles formules cinématographiques. Le dernier de ces trois cinéastes, arrive à représenter des réalités précises à travers des déformations filmiques novatrices pour le cinéma italien, mais courantes dans le cinéma international. Ces techniques contemporaines offrent à ses films une esthétique

[348] *Ibid.*, Cf. Annexes, p. (3)…
[349] DE SANCTIS Pierpaolo, *Forme della sensualità, Il cinema di Paolo Sorrentino*, in DE SANCTIS Pierpaolo, MONETTI Domenico et PALLANCH Luca (dir.), *Divi & antidivi, Il cinema di Paolo Sorrentino*, Roma, Edizioni Laboratorio Gutemberg, 2010, p. 23.

CC-BY-NC-ND

internationale, capable d'attirer le regard d'un auditoire très vaste.

Malgré ces qualités universelles et ces trouvailles cinématographiques, leurs filmographies ne se détachent pas de leur matrice italienne et ne renoncent pas à exploiter la veine la plus féconde du cinéma italien : celle qui représente le réel. En effet, ces trois auteurs « sont des représentants éminents de la poursuite d'un discours sur la société italienne, sur les mœurs de ce pays, sur ses comportements[350] ». À traves des films qui brassent des éléments documentaires et fictionnels, ils suivent le fil rouge du réel qui traverse la cinématographie italienne depuis l'avènement du cinématographe, et proposent des œuvres que l'on peut considérer comme des représentations de l'Italie contemporaine[351].

En outre, ces trois auteurs font preuve d'un goût prononcé pour le romanesque, proposant des histoires magistralement ficelées, capables de soutenir des films riches, qu'il s'agisse de leur contenu, de leur qualités formelles ou esthétiques. Ce brassage fait le succès de ces films, symbolisant en partie la renaissance du cinéma Italien.

Nous avons cité leur présence dans les festivals internationaux : ces événements peuvent parfois faciliter leur distribution en agissant en tant que catalyseur médiatiques, devenant ainsi une caisse de résonnance qui interpelle de vastes publics. En France, par exemple, les derniers films de Garrone ou de Sorrentino bénéficient d'une distribution majeure par rapport à d'autres productions italiennes reléguées uniquement dans les salles art et essai. Leur distribution, calculée par rapport au potentiel économique de ces films, pousse non seulement les distributeurs à s'intéresser nouvellement au cinéma italien, mais motive certains producteurs à coproduire des films transalpins. Pour citer quelques exemples, pensons aux films *Reality* (2012), *Il divo* (2008) ou encore *Respiro* (2002) coproduits par des producteurs français et introduits plus aisément sur le marché cinématographique de l'Hexagone. Avec *Respiro* les distributeurs ont compris que sa présence en salle devait être appuyée par une diffusion intense apte à cibler des publics larges. C'est ainsi qu'en une seule semaine le film obtient le même nombre d'entrées que celles obtenues en Italie après quatre mois d'exploitation, montrant que le cinéma italien de qualité peut encore représenter un bon investissement[352].

Les films les plus connus de nos trois auteurs connaissent le même succès en France et sont désormais entrés dans l'imaginaire des publics européens. Ce même succès n'est pas la source de séparatismes exacerbés, mais au contraire, il a permis à ces auteurs issus de la

[350] CAVALERI, (8 janvier 2016), *op.cit.*, Cf. Annexes, p. (1)… .
[351] *Ibid.*, Cf. Annexes, p. (4)… .
[352] MONTINARI, *op.cit.*, p. 17

CC-BY-NC-ND

même génération de se rapprocher, de s'apprécier et de trouver des correspondances entre leurs productions[353]. Il s'agit d'une forme réelle de solidarité artistique, mais pas d'une école ; un moyen d'affronter conjointement les risques du marché cinématographique, italien ou international. Cette proximité artistique les a certainement influencés, les poussant a un moment donné de leurs parcours à utiliser des codes d'expression parfois similaires : pensons aux films *L'ami de la famille* et *L'étrange Monsieur Peppino*, deux œuvres exploitant les codes du noir et du grotesque, qui se consacrent à des territoires où l'aliénation est le maître mot[354]. Ces affinités artistiques ne sont pas les seules, et elles sont renforcées par la même volonté de produire un cinéma de qualité, culturellement riche mais accessible à tout public.

Toutes ces raisons nous ont ainsi poussé à vouloir exploiter les œuvres et le parcours de ces trois auteurs, initialement prometteurs et désormais affirmés, qui n'ont pas encore terminé de nous étonner.

2.1.1) L'artisanat de leurs productions

Les trois auteurs qui stimulent notre intérêt ne se définissent pas en tant que tels, mais préfèrent parler de leur travail le comparant à celui des artisans.

Crialese, par exemple, considère ses films comme des partitions qu'il compose au fur et à mesure, créant finalement une sorte de symphonie filmique, polyphonique mais homogène. Il crée des œuvres originales qui se structurent, initialement, de façon classique, et qui intègrent au fur et à mesure le mythe ; elles se concluent avec un final post-moderne qui laisse libre cours à l'amertume des réalités méditerranéennes actuelles. Le cinéaste exploite l'outil cinématographique pour exprimer ce qu'il ressent au plus profond de lui-même, et préfère entrer en contact avec les lieux qu'il veut représenter, bien avant de se pencher sur l'écriture d'un film. Cette démarche unique lui permet de puiser *in situ* les éléments dont il a besoin, qu'il brasse avec ses sensations et sa vision du monde. Le film qui en résulte est le produit artisanal d'un artiste *factotum* qui maîtrise parfaitement les éléments filmiques à sa disposition. La conception du scénario et sa mise en œuvre cinématographique nous font penser aux techniques utilisées par les artistes d'antan, capables de s'approprier la matière du

[353] CODELLI, Lorenzo, « Entretien avec Paolo Sorrentino, Un homme et un hôtel », *Positif*, n°528, février 2005, p. 36.
[354] MONETTI, Domenico, PALLANCH, Luca, *Conversazione con Paolo Sorrentino*, in DE SANCTIS Pierpaolo, MONETTI Domenico et PALLANCH Luca (dir.), *Divi & antidivi, Il cinema di Paolo Sorrentino*, Roma, Edizioni Laboratorio Gutemberg, 2010, p. 149.

CC-BY-NC-ND

réel pour en faire des œuvres à travers lesquelles transmettre des messages personnels. L'auteur soigne tous les détails de ses œuvres, dont le choix de ses acteurs. Pour *Respiro*, il ne s'est pas servi de castings classiques pour toute la troupe, mais il a déniché l'un de ses personnages principaux directement dans la rue. Lors d'un casting à Palerme, il en choisit un autre qui était sur place uniquement pour servir du café[355]. L'une des qualités de Crialese est donc l'esprit d'observation, durant et hors tournage.

L'importance donnée au choix des acteurs concerne également Garrone, qui lors de ses tournages n'hésite pas à former des équipes hétérogènes. Pour *Gomorra*, l'auteur décide de mettre aux côtés d'un acteur expérimenté comme Toni Servillo des acteurs semi-professionnels et amateurs. Ces derniers peuvent parfois avoir des liens directs avec la petite et la grande criminalité organisée, ce qui leur permet d'enrichir leur interprétation à travers leur vécu[356]. L'un des jeunes garçons du film s'est formé dans une compagnie théâtrale de Scampia, d'autres ont fait du théâtre en prison. Ces acteurs, dirigés indistinctement avec soin par Garrone – qui pose des repères dès le début du tournage – ont la possibilité d'apporter leurs solutions pendant la phase de réalisation. L'auteur échange avec eux en s'adressant au personnage : pour lui, durant la phase de tournage, le personnage et l'acteur ne font qu'un. Ce mariage de rôles engendre des solutions parfois imprévues, intégrées au scénario initialement prévu[357].

Ces techniques sont issues d'un parcours artistique établi des années durant ; les solutions trouvées par Garrone lui permettent d'observer ses acteurs/personnages de façon objective, dépouillés de toute caractérisation psychologique, avec un savoir faire documentaire. Ses caméras sont maîtrisées avec une manualité artisanale, tout comme artisanales sont ses scénographies : les lieux choisis pour ses tournages sont bien souvent laissés en l'état, et résultent d'un travail de repérage que l'auteur s'efforce d'effectuer personnellement[358]. Ce goût de la découverte s'est déclenché grâce à la formation qu'il a suivie bien avant le début de son activité cinématographique. Garrone étudie l'histoire de l'art et passe de la peinture au travail d'assistant opérateur, avant de produire personnellement ses premiers films. Ces activités lui permettent de jeter les bases de son environnement de travail,

[355] MONTINARI, *op.cit.*, p. 15.
[356] DANESE, Silvio, *Gomorra*, in AGUSTO Serena et MORSIANI Alberto (dir.), *Cronache del sottosuolo, il cinema di Matteo Garrone*, Alessandria, Edizioni Falsopiano, 2013, p. 62.
[357] CODELLI, Lorenzo, « Entretien avec Matteo Garrone, Du figuratif à l'abstrait », *Positif*, n°569-570, juillet-août 2008, p. 120.
[358] CERETTO, Luisa, *Matteo Garrone, Il cinema della conflittualità*, in CERETTO Luisa et CHIESI Roberto (dir.), *Una distanza estranea*, , *Il cinema di Emanuele Crialese, Matteo Garrone e Paolo Sorrentino,* Torre Boldone, Edizioni Cineforum, 2006, p. 22.

CC-BY-NC-ND

aidé par une équipe de professionnels avec qui il entretient des liens d'amitié. Le groupe musical dénommé *Banda Osiris*, par exemple, se noue à l'auteur lors de ses premiers films. Cette forme particulière de travail permet à Garrone de s'auto-définir en tant qu'artisan du cinéma italien, écartant l'étiquette d'auteur que les critiques lui confèrent[359]. L'équipe qu'il a formée, malgré les quelques modifications subies, demeure quasiment inchangée, et même si les dernières œuvres garroniennes ont bénéficié de subventions majeures, elles gardent la même structure artisanale que les premiers tournages. L'auteur a constitué une sorte de *Factory* à laquelle il ne renonce jamais et dont les membres l'accompagnent même dans la vie privée[360]. Travailler avec les mêmes personnes, comme le monteur Marco Spoletini, ou le regretté Marco Onorato, permet à Garrone de s'exprimer en liberté. Tournant bien souvent de façon libre, suivant un schéma peu structuré mais respecté par tous ses collaborateurs, il ne dédaigne pas d'écouter les avis de tous ces professionnels. Il est possible d'affirmer que l'auteur tourne ses œuvres de façon presque collaborative. Ses proches lui ont permis, dans le passé, d'effectuer des économies matérielles sur les lieux de tournage : pour *L'étrange monsieur Peppino* l'auteur a pu héberger toute son équipe directement dans des appartements qui se trouvaient sur les lieux du tournage. Ces dépenses stratégiques lui ont permis de maîtriser des budgets limités, lui donnant la possibilité d'investir majoritairement dans certains secteurs essentiels pour ses productions[361]. Ces trouvailles font de lui un artisan capable d'expérimenter des solutions novatrices, des astuces d'adaptation exploitées dans tous les secteurs. Pour ce qui concerne les scénarios de ses films, il réalise des tableaux visuels structurés par cases, qu'il remplit avec ses collaborateurs au fur et à mesure que le scénario trouve sa forme définitive. Ce support se présente comme une partition musicale, fixe mais jamais figée, conditionnée par la réalité que Garrone rencontre lors du tournage. Pour un film complexe comme *Gomorra*, l'auteur décide de symboliser visuellement chaque histoire écrite avec un code couleur, ce qui fait de son travail de pré-tournage un "patchwork visuel et visible" avant la réalisation du film[362]. L'originalité de son travail consiste dans la construction de réalités vraisemblables à travers des matériaux réels qui permettent d'exprimer une idée où un ressenti immatériel. Pour renforcer les aspects vraisemblables de ses créations, il s'appuie sur des inventions techniques : l'une d'entre elles est liée au son et

[359] CERETTO, Luisa, *Il paesaggio è protagonista dei miei film, Conversazione con Matteo Garrone*, in *Ibid.*, p. 33.
[360] VECCHI, Paolo, *Anni di apprendistato ? Appunti sul primo Garrone*, in AGUSTO Serena et MORSIANI Alberto (dir.), *Cronache del sottosuolo, il cinema di Matteo Garrone*, Alessandria, Edizioni Falsopiano, 2013, p. 32.
[361] AUGUSTO, Serena, *La morale della forma, Conversazione con Matteo Garrone*, in *Ibid.*, 2013, p. 17.
[362] CODELLI, (2008, Juillet-Août), *op.cit.*, p. 118.

CC-BY-NC-ND

aux bruitages. Garrone, en effet, emploie les services d'un "sound designer", un métier méconnus en Italie mais fortement répandu aux États-Unis. Ce professionnel construit littérairement les sons et les musiques de chaque scène de ses derniers films, rythmés en musique pour impliquer majoritairement les publics[363].

Les effets sonores et la musique sont essentiels également pour Sorrentino, qui soigne personnellement les musiques de toutes ses œuvres et qui puise au sein du patrimoine musical mondial, utilisé, en outre, comme source d'inspiration lors de l'écriture de ses scénarios[364]. Ce cinéaste écrit, réalise et monte ses films en ne renonçant jamais à sa liberté créative. S'exprimer librement à travers une œuvre portée par de grands enjeux économiques n'est pas une tâche aisée, et pour cette raison il préfère financer ses films à l'aide de fonds européens. Soutenu par une maison de production qui a grandi avec lui, et formée par des personnes auxquels il fait confiance, il entreprend des opérations financières laborieuses pour éviter d'exploiter des fonds américains soumis à des contraintes. Ce choix lui a permis de tourner une grande production telle que *This Must Be the Place* : bien que tournée en partie aux Etats-Unis, cette œuvre demeure financièrement européenne. Cette collecte de fonds presque artisanale ne l'a pas empêché d'avoir affaire à des professionnels américains qui ont intégré son équipe européenne lors du tournage et qui ont contribué positivement à l'aboutissement de son projet[365].

Malgré les grands budgets alloués à ses productions, Sorrentino ne renonce pas à tourner quasi exclusivement dans des décors réels[366]. Il demeure attaché à une vision artisanale du cinéma, sans oublier les enjeux contemporains qui investissent ce secteur productif. Il construit soigneusement ses scènes : celle initiale de *La grande bellezza* lui a demandé la présence d'environ trois cents figurants, présents sur les lieux du tournage pendant trois nuits[367] : le tout a été filmé sans aucun effet spécial. Ce soin méticuleux apporté à la création de ses œuvres passe également par le choix d'acteurs issus de tous horizons : l'auteur puise dans le théâtre, dans la télévision, dans la production cinématographique moins prestigieuse et ne dédaigne pas la présence d'acteurs méconnus ou à relancer. Tous ces professionnels ont longuement travaillé dans leurs secteurs, ayant acquis des qualités

[363] *Ibid.*, p. 120.
[364] GILI, Jean A., « Entretien avec Paolo Sorrentino, Entre la réalité et la beauté, je choisis la beauté », *Positif*, n°575, janvier 2009, p. 38.
[365] GILI, Jean A., « Entretien avec Paolo Sorrentino, Raconter la Shoah à travers un homme d'aujourd'hui », *Positif*, n°607, septembre 2011, p. 26-8.
[366] CODELLI, Lorenzo, (2005, Février), *op.cit.*, p. 38.
[367] CODELLI, Lorenzo, « Entretien avec Paolo Sorrentino, Je cherche un père», *Positif*, n° 628, juillet 2013, p. 28.

CC-BY-NC-ND

potentielles que Sorrentino exploite et met en avant de façon magistrale[368].

Le cinéma de ces trois auteurs est le fruit d'un travail de recherche acharné et minutieux, d'une série de solutions inventées *ad hoc* pour la création d'œuvres originales et novatrices. Ces artisans de la mémoire reviennent aux sources d'un cinéma de qualité, loin d'être nombriliste, et qui sait marier spectacle et contenus.

2.1.2) Cinéastes engagés

Les œuvres de nos trois auteurs de référence sont tout sauf autotéliques. Leurs filmographies, que nous analyserons dans le détail d'ici peu, sont la preuve d'un engagement qui n'a pas uniquement des mérites artistiques. En quelques mots, Crialese, Garrone et Sorrentino ne sont pas des adeptes de l'art pour l'art. Chacun de leurs films possède un fond de vérité, un mystère à résoudre, une zone d'ombre à éclairer. Il serait impossible de nier la qualité artistique de leurs productions, mais aisé de constater que chacune de leurs œuvres possède des contenus culturels solides. Sans avoir recours à des films trop didactiques, ces auteurs ont décidé de raconter des histoires qui reflètent les problématiques propres aux années que nous vivons. Ces maux créent des tensions au sein de la société italienne, et plus amplement dans les sociétés occidentales, opposant des citoyens vivant parfois des réalités aux antipodes.

Si nous nous concentrons sur les pays européens, il est possible de constater que la crise économique de certains contraste avec le bien-être d'autres individus ; le progrès technologique profite aux élites culturelles ayant accès à l'information pendant que d'autres subissent toute sorte de dégradation culturelle. À cela, il faut ajouter l'homologation dénoncée par Pier Paolo Pasolini qui désormais est devenue monnaie courante dans des sociétés de plus en plus marchandes. Les exceptions heureuses existent, naturellement, mais à quoi bon les énoncer si le reste de la société s'enfonce. La décadence, la dégradation civile, et d'autres thèmes encore sont les sources exploitées par le cinéma de ces cinéastes capables de nous montrer à traves des miroirs déformés les sociétés où nous baignons [369]. Le film *Estate romana*, par exemple, au premier abord léger et distrayant, explicite indirectement le

[368] MONETTI, PALLANCH, *op.cit.*, p. 154.
[369] CHIESI, Roberto, CERETTO, *Luisa, Isole, alberghi e distanze*, in CERETTO Luisa et CHIESI Roberto (dir.), *Una distanza estranea*, , *Il cinema di Emanuele Crialese, Matteo Garrone e Paolo Sorrentino,* Torre Boldone, Edizioni Cineforum, 2006, p. 6.

CC-BY-NC-ND

bouillonnement d'une ville multiculturelle telle que Rome. On y parle de migrants profondément stigmatisés par des autochtones en colère, mais également de normalisation de leurs problématiques et de l'impossibilité d'intégrer une société à cause de différences culturelles. Ce dernier thème n'est pas incarné par des individus d'origine étrangère mais par le personnage italien de Rossella, étrangère chez elle. Le monde où elle revient ne lui offre pas de place : elle est repoussée parce que inadaptée et fragile, elle est considérée comme inapte à vivre dans un environnement où la suprématie du plus fort et du plus bruyant s'imposent. Sans pointer directement le doigt sur la société italienne, Garrone montre son engagement en dénonçant à sa façon une communauté qui vit une dégradation sociale irréversible. Pour cette œuvre, tout comme pour les autres, l'auteur donne une grande importance à son regard sur le réel : à son avis, le « cinéma est regard [370]» et à travers cet instrument il est possible de reproduire, une fois que le filtre de la vision personnelle de l'auteur a opéré, certains aspects des univers qui nous entourent.

L'auteur compare la peinture au cinéma, explicitant ce qui les sépare. La première n'est pas cloisonnée à une représentation imitative du monde, alors que la base photographique du cinéma l'oblige à avoir affaire avec une reproduction conforme du réel. Pour en exprimer l'essence, et donc pour raconter un réel vrai, l'auteur de cinéma doit s'efforcer de raconter l'essence même des choses utilisant un regard qui aille au-delà du simple aspect extérieur des objets filmés[371]. Ce travail réflexif, créatif et forcement engagé est à la base d'un cinéma capable de raconter le Monde.

Sorrentino, en revanche, donne libre cours à sa fantaisie de scénariste pour créer des dialogues poignants et subtils, capables de renforcer des images où l'on dénonce indirectement la partie nécrosée des sociétés occidentales. Dès *L'homme en plus*, l'auteur se détache des préoccupations petites-bourgeoises d'une partie de ses contemporains pour sonder le réel d'un pays dont il décrit subtilement le climat moral[372].

L'engagement de Crialese se concrétise à travers le fil rouge du voyage, qu'il soit physique ou imaginaire ; en tout cas, il est bien souvent forcé et ses conséquences frappent inexorablement ses personnages. Les personnages migrants filmés, qu'ils soient contemporains comme dans *Once We Were Strangers* ou anciens comme dans *Golden Door* [Nuovomondo] (2006), traversent les continents ou se heurtent à l'immobilité de l'île,

[370] VECCHI, *op.cit.*, p. 32.
[371] CODELLI, Lorenzo, (2008, Juillet-Août), *op.cit.*, p. 116.
[372] SABOURDIN, *op.cit.*, p. 990.

CC-BY-NC-ND

territoire de passage d'autres individus et de marchandises[373]. L'auteur parle de migration, mais à travers des œuvres novatrices qui délaissent le didactisme et qui exploitent la recherche documentaire pour renforcer les aspects vraisemblables d'histoires où se brassent des contenus oniriques. À travers le vrai et le songe, l'on dénonce des situations réelles : la fiction est ainsi capable d'exprimer la complexité de nos problématiques contemporaines. Le voyage, et plus particulièrement la migration, n'est autre qu'un prétexte pour soulever d'autres problématiques d'ordre social : dans son premier film, l'auteur met en exergue les pressions sociétales subies par ses personnages masculins, il dénonce leurs conditions de travail, il montre le pouvoir écrasant des institutions et pointe du doigt toutes les problématiques qui affectent leurs histoires d'amour. Ces individus ne peuvent détourner le contexte défavorable imposé par leur société d'accueil sans être rapidement rappelés à l'ordre. Ces contraintes sont encore plus évidentes dans *Golden Door*, où elles se concrétisent à travers des barrières physiques qui séparent les dominants des dominés. Dans ce monde tourné vers l'eugénisme, les conduites à suivre pour devenir un "citoyen parfait" sont structurées par des normes que tous les individus arrivés sur Ellis Island doivent rapidement intégrer. Ces règles coercitives capables de plier tout individu laissent place à la violence pure dans *Respiro* où Crialese continue à dénoncer l'éviction subie par des individus "autres"[374].

Les films *Terra di mezzo* et *Ospiti* de Garrone exploitent indirectement le thème de la migration pour énoncer, sans juger, les thèmes de la guerre, de l'intolérance ou encore de l'exclusion violente des minorités culturelles.

Dans *L'ami de la famille*, Sorrentino énonce, sans l'expliciter, le phénomène des mariages arrangés entre de jeunes femmes venues de l'étranger et des hommes d'âge avancé. Ces unions garantissent, tant bien que mal, une cohabitation soutenue par des intérêts divers qui arrangent les deux parties, et qui naturellement n'ont rien à voir avec les idéaux du mariage, qu'il soit civil ou religieux.

Ces films demeurent, avec d'autres, des exceptions au sein du système productif italien composé également par d'autres professionnels qui préfèrent se désengager de ces thèmes, privilégiant un cinéma plus léger[375].

L'engagement de nos trois auteurs s'exprime à travers d'autres thématiques, la criminalité

[373] SMALL, Pauline, *Crossing Continents in the Cinema of Emanuele Crialese*, in Hope William (dir.), *Italians Films Directors in the New Millennium*, Newcastle, Cambridge Scholars Publishing, 2010, p. 91.
[374] CHIMENTI, Dimitri, Riccardo, *Estraneità, differenza e rinascita. Il cinema di Emanuele Crialese*, in GUERRINI Riccardo, TAGLIANI Giacomo et ZUCCHONI Francesco (dir.), *Lo spazio del reale nel cinema italiano contemporaneo*, Genova, Le Mani, 2009, p. 127.
[375] DE VICENTI, Giorgio, *L'eredità del moderno nella produzione italiana recente. Pratiche,teorie, metodologie*, in *Ibid.*, p. 29.

CC-BY-NC-ND

étant l'une d'entre elles. Sorrentino analyse les différentes facettes de ce fléau, ses connexions avec la finance, l'industrie et la politique, à travers les histoires de vie solitaire de ses personnages Titta Di Girolamo et Geremia Geremei[376]. La société qu'il désigne est érigée sous le culte de l'argent, un élément qui pousse les plus humbles comme les plus aisés à réagir de façon inconsidérée. La vénalité des échanges humains mis en exergue désagrège tout rapport constructif, obligeant les individus décrits par l'auteur à vivre une vie faite de méfiance et de solitude. Ces thèmes forts et dérangeants n'épargnent aucun individu et aucune institution : l'oligarchie politique qui règne en Italie en prend également pour son grade. Un film comme *Il Divo* traite un sujet difficile et délicat, s'attaquant à toute la classe politique, sans être pour autant éversif mais en demeurant engagé. Malgré les attaques indirectes lancées par ce film, Sorrentino a réussi à obtenir le plébiscite d'une bonne partie des Italiens. Cette œuvre a la force de concrétiser cinématographiquement une gêne invisible qui traverse toute la société italienne, une sensation générée par des mystères irrésolus qui l'ont abasourdie à maintes reprises[377].

Qu'il s'agisse de *Il Divo* ou de *Gomorra*, nous sommes face à une production qui renoue avec le cinéma d'engagement civil, capable de nous rappeler les aspects abominables du pays que ces auteurs ont décidé d'observer. Les zones d'ombre éclairées sont celles qui attirent les publics internationaux, qui remplissent les salles des festivals et qui permettent de générer un nombre conséquent d'entrées. Ce cinéma attire par ses qualités artistiques tout comme par les messages qu'il véhicule subtilement[378].

L'ami de la famille, en revanche, n'a pas reçu l'accueil espéré : cette œuvre complexe ne juge pas l'usurier dont elle retrace le quotidien, mais elle le traite comme un individu parmi d'autres, observé sans répit par des caméras. S'inspirant d'une société où tous sont foncièrement et humainement égaux, un personnage abject comme celui de Geremia dérange parce qu'il est capable de tous nous représenter : par conséquent, sa présence provoque un rejet immédiat. Le film qui lui est consacré a subi ainsi le même sort, demeurant l'une des œuvres les plus incomprises de l'auteur napolitain[379].

Toute sa filmographie demeure extrêmement politique et son engagement civil se manifeste à travers un langage cinématographique savamment retravaillé. Les événements

[376] BONDANELLA, *op.cit.*, p. 493.
[377] MONETTI, Domenico, PALLANCH, Luca, *Conversazione con Francesca Cima e Nicola Giuliano*, in DE SANCTIS Pierpaolo, MONETTI Domenico et PALLANCH Luca (dir.), *Divi & antidivi, Il cinema di Paolo Sorrentino*, Roma, Edizioni Laboratorio Gutemberg, 2010, p. 170.
[378] MONETTI, Domenico*, À rebours : viaggio nella spettralità critica sul cinema di Paolo Sorrentino*, in *Ibid.*, p. 131.
[379] MONETTI, PALLANCH, *op.cit.*, p. 149.

CC-BY-NC-ND

réels dont l'auteur s'inspire sont parfois très connus et ont perdu leur force communicatrice. C'est ainsi qu'il les retravaille et les propose sous un autre angle, réalisant des images authentiques et frappantes qui rappellent à l'opinion publique des horreurs désormais tombées aux oubliettes[380].

L'engagement de nos trois auteurs dépasse le terrain de la création cinématographique pure et se manifeste à travers une production documentaire que nous ne traiterons pas dans ce travail de thèse. Cet engagement sincère est renforcé par l'action politique sur le terrain. En effet, Crialese, Garrone et Sorrentino ont signé, en compagnie d'autres auteurs et professionnels du cinéma européen, un "Appel des cinéastes européens" adressé aux autorités nationales et européennes, afin de renforcer et de règlementer la circulation des films produits sur le continent. Ce document important a été rendu public en 2015, lors de la cinquième édition des *Rendez-vous avec le nouveau cinéma français* qui s'est tenue à Rome. À travers ce texte, les auteurs décrivent leurs œuvres comme des outils culturels participant à la fondation de l'identité européenne, des produits capables de capturer des réalités hétérogènes et complexes. Leur volonté est de soutenir un cinéma qui n'atteint pas correctement ses publics, qui peine à raconter ses histoires au plus grand nombre, et qui mérite d'être épaulé durant cette période marquée, entre autres, par l'évolution rapide des médias[381]. Cette action importante et directe, sommée à un engagement artistique assidu au fil du temps, montre à quel point ces auteurs s'intéressent au réel, une source toujours inépuisable d'histoires.

2.2) Styles, modèles et parcours personnels

Les affinités constatées entre Crialese, Garrone et Sorrentino ne nous éclairent pas assez sur le parcours personnel et professionnel qui a porté ses trois auteurs au succès. Pour cette raison, avant de nous consacrer à l'analyse de leurs œuvres, il est préférable de comprendre leurs parcours qui parfois se croisent indépendamment de leurs choix.

Leur carrière débute comme celle de beaucoup de metteurs en scène faisant leurs premières armes : grâce aux festivals. Le festival Sacher accueille en présélection les premiers

[380] DE SANCTIS, Pierpaolo, *Conversazione con Luca Bigazzi*, in *Ibid.*, p. 193.
[381] LEMERCIER, Fabien, *Appel des cinéastes européens*, http://www.cineuropa.org/nw.aspx?t=newsdetail&l=fr&did=289440, consulté le 7 mai 2016.

CC-BY-NC-ND

courts-métrages de Garrone et de Sorrentino. Promu par la maison de production *Sacher Film*, ce festival a la fonction de promouvoir les productions de qualité de jeunes metteurs en scène capables de marier « le culte du bien fait, du soin artisanal [et] de la pratique de travail "entre amis"[382]». Moretti, qui choisit et analyse personnellement les films à transmettre, garantit aux cinéastes gagnants de s'épanouir artistiquement ; il les accompagne vers une certaine indépendance économique en finançant leurs futurs projets grâce à une récompense pécuniaire. Les films analysés, et parfois choisis pour son événement, doivent répondre aux mêmes règles que l'auteur s'impose : créer des œuvres qui ne serviront pas simplement à se satisfaire soi-même, des produits conçus avec réflexion, possédant des qualités artistiques certaines et capables d'obtenir un retour économique qui puisse éviter d'engendrer des pertes qui compromettraient la création d'autres projets futurs.

Garrone, par exemple, est primé au Sacher Festival en 1996 pour son premier court-métrage *Silhouette*. Comme nous le verrons, le coup de pouce économique dû à ce prix lui permettra, en partie, de lancer sa carrière en tant que cinéaste.

Le premier court-métrage de Sorrentino, intitulé *L'amore non ha confini*, passe entre les mains de Moretti en 1998. Le directeur du festival refuse de l'intégrer aux œuvres transmises cette année-là, parce que cette première expérience exploite les codes du surréel, inadaptés à ce type d'événement. En revanche, l'auteur romain, clairvoyant comme toujours, annonce aux producteurs qui soutiennent le jeune Sorrentino qu'ils ont déniché un réalisateur de qualité qu'il faudra avoir à l'œil[383]. Crialese ne rencontre Moretti qu'une fois sa carrière entamée, dans le cadre de plusieurs festivals. Son premier long-métrage, qui reçoit le Grand Prix du Sundance Film Festival, lui permet d'attirer des producteurs européens. L'œuvre est tournée entièrement à New York, ville qui attire également nos deux autres auteurs.

En 1997, Garrone tourne au sein de cette métropole multiculturelle un documentaire décrivant le phénomène du pentecôtisme, un mouvement dérivé du christianisme, né au début du XX^{e} siècle[384].

New York attire le personnage d'origine juive du film *This Must Be the Place* réalisé par Sorrentino, qui en montre les quartiers résidentiels. Cette ville a incarné bien longtemps l'idée que l'auteur se faisait des États-Unis, parce que c'était une des seules qu'il avait visitées fréquemment. Ainsi que San Francisco, elle emplissait en outre son imaginaire filmique

[382] D'AGOSTINI, Paolo, *Gli albori del ''nuovo cinema'' anni 90*, in ZAGARRIO Vito (dir.), *Storia del cinema italiano – 1977-1985*, Venezia, Marsilio, 2011, p. 232.
[383] MONETTI, PALLANCH, *op.cit.*, p. 163.
[384] CERETTO, CHIESI, *op.cit.*, p. 57.

CC-BY-NC-ND

américain[385].

Les connexions entre ces auteurs sont nombreuses : malgré des parcours divergents, leur talent ne cesse de les situer sur le chemin commun de la réussite.

2.2.1) 3 filmographies, 3 biographies filmiques

Emanuele Crialese naît à Rome en 1965 de parents d'origine sicilienne. Ce qui pourrait être une simple terre d'origine devient pour l'auteur une réelle source d'inspiration, un *leitmotiv* cinématographique qui taraude son esprit et qui le pousse à en étudier les drames, l'Histoire et la mythologie. Il démarre ses études universitaires à l'Université de la Sapienza à Rome, mais passionné par le cinéma, il décide de quitter la ville où il a grandi pour s'installer à New York. Son départ est soutenu par un projet d'études concret : il intègre la *Tisch School of the Arts* de New York en 1991, où il fréquente des cours de mise en scène. Lors d'un projet d'étude, il réalise son premier court-métrage intitulé *Call me* (1991) ; cette première expérience est suivie d'un autre projet qui se concrétise en 1992 et pour lequel l'auteur écrit le sujet et le scénario. Il s'agit d'un deuxième court s'intitulant *Hearthless* (1992), dont la photographie est assurée par John P. Adams, qui décide de cofinancer une partie de ce projet produit personnellement par Crialese. *Hearthless* attire l'attention de plusieurs festivals et remporte plusieurs prix[386]. Après sa formation, qui se termine en 1995, l'auteur se lance dans la création de son premier long-métrage. En 1997, il termine la réalisation de *Once We Were Strangers*, premier film tourné entièrement à New York, qui retrace le quotidien de deux migrants, l'un Italien, l'autre Indien, au sein de cette grande métropole. Dès ce premier film, il est possible de cerner les qualités de l'auteur qui raconte avoir quitté temporairement les États-Unis après le succès de ce film. Ayant mis en chantier le scénario d'un projet filmique sur Ellis Island, qu'il propose au producteur Bob Chartoff en 1999[387], il décide de se ressourcer dans la terre de ses ancêtres. Il s'installe à Lampedusa où il demeure pendant six mois : lors de cette période il écrit, sans s'en rendre compte, une ébauche de scénario. Il est stimulé par une culture qu'il ne connaît pas mais dont il sait, au fond, qu'elle fait partie de lui. Il exploite alors l'outil cinématographique pour explorer ce qu'il considère comme un monde

[385] GILI, (2011, Septembre), *op.cit.*, p. 26.
[386] HOPE, William, *Italians Films Directors in the New Millennium*, Newcastle, Cambridge Scholars Publishing, 2010, p. 89.
[387] CERETTO, CHIESI, *op.cit.*, p. 48.

CC-BY-NC-ND

nouveau et pour retraduire en images et sons ce qu'il ressent au plus profond de lui. Le cinéma devient un moyen d'expression personnel à travers lequel transmettre des réalités qu'il est possible de partager avec d'autres individus, dans ce cas les publics.

Crialese décide de s'exprimer à travers des codes de communication bien précis ; pour son deuxième film, par exemple, il exploite pleinement le sicilien, langue dont il était possible d'entendre un nombre très restreint de mots lors de son premier long-métrage. Les dialogues du film, qui finalement s'intitulera *Respiro*, sont pondus après l'écriture de la toute première version du scénario. L'auteur comprend que le sicilien est le seul idiome capable de reproduire poétiquement, musicalement et immédiatement des messages que l'italien standard n'aurait pas pu transmettre si efficacement.

Voulant exprimer la puissance du mythe et évoquer un réel primitif et encore magique, l'auteur exploite la lumière de ces lieux qui rappellent la Grèce antique. Le Soleil semble être un élément omniprésent, accablant, capable de générer des mirages qui brouillent les sens des personnages de son film.

Le seul moyen d'échapper à cette prison étouffante est de se ressourcer dans la mer. Crialese donne une grande importance à l'élément marin, qui selon lui évoque une certaine forme de liberté. Seul en mer le personnage principal de *Respiro* se sent libre, capable de respirer vraiment ; dans cette même mer, elle se dépouille de son identité initiale pour renaître nouvellement aux yeux de la communauté qui finalement l'accepte[388].

Ce rejet initial nous rappelle que le thème du "bouc émissaire" traverse toute la filmographie de l'auteur. Chaque société ressent le besoin de défouler ses frustrations sur un individu ou une minorité bien souvent sans défense et incapable de proposer ou d'imposer son avis. Cette situation de subordination est dès lors plus visible dans un environnement où l'expression verbale se limite à quelques échanges fonctionnels et où la loi du plus fort se concrétise à travers des actes physiques. Pour exprimer ces contrastes, Crialese donne une grande importance aux silences, qui permettent aux spectateurs de se concentrer sur les paysages filmés bien souvent cuits par le Soleil. Ces œuvres, presque muettes, décrivent un Sud à la lumière aveuglante, un Sud où la chaleur ralentit les mouvements, où son emprise génère des mirages et des fantômes et donc, par conséquent, des légendes.

La capitale romaine est également le lieu de naissance de Matteo Garrone, né le 15 octobre 1968. Fils du critique théâtral Nico Garrone et de la photographe Donatella Rimoldi,

[388] MONTINARI, *op.cit.*, p. 15

CC-BY-NC-ND

il baigne dans un environnement créatif qui le voue tout naturellement à poursuivre des études dans un lycée artistique. Sa formation de plasticien le pousse à s'intéresser à la peinture, même s'il ne dédaigne pas de travailler, très jeune, dans le milieu du cinéma. Au début des années 1990, il est l'assistant opérateur de Giovanna Gagliardo sur les lieux de tournage du film *Caldo soffocante* (1991)[389]. La formation de l'auteur, qui à ce moment était essentiellement picturale, et grâce à l'influence du père, théâtrale, se renforce à travers cette expérience formatrice. C'est à ce moment qu'il comprend les enjeux d'un tournage, les erreurs à éviter, les modalités de direction d'une équipe cinématographique, autant d'éléments essentiels pour maîtriser un film à travers lequel l'auteur doit exprimer ce qu'il a dans l'esprit[390]. Ce parcours multiforme lui permet d'imaginer des œuvres qui peuvent posséder des éléments formalistes ou hyperréalistes, des récits qui peuvent s'éloigner des faits racontés ou être visiblement engagés[391]. Son premier court-métrage est le résultat de toutes ces influences, et il naît par pur hasard après des repérages utiles à la création d'une œuvre picturale. Le prix gagné lors du festival morettien auquel il participe est rapidement investi pour la fondation de sa maison de production et distribution *Archimede s.r.l.*. C'est ainsi qu'il produit deux autres courts-métrages, intitulés *Euglen & Gertian* et *Self Service*, qui, ajoutés à son premier, iront former le triptyque filmique intitulé *Terra di mezzo*. Ce long-métrage en trois parties est distribué par la maison de distribution *Tandem* cofondée par Nanni Moretti, Angelo Bargallo, Roberto Cicutto et Luigi Musini. C'est ainsi que Garrone entre dans le cercle des "protégés" de Moretti où l'on retrouve des auteurs internationaux tels que Wim Wenders.

Concernant les courts-métrages, nous avons d'ores et déjà cité *Bienvenido Espirito Santo*, suivi en 1997 par *Un caso di forza maggiore*, codirigé par Carlo Cresto-Dina. L'année suivante, outre la réalisation de son vrai premier long-métrage, il tourne le moyen-métrage *Oreste Pipolo, fotografo di matrimoni* (1998), qui l'approche de la ville de Naples où un photographe fantasque organise et photographie les mariages baroques d'une partie de la population napolitaine. Ce projet lui permet d'analyser *in vivo* les fondements de cette microsociété, liée au symbole de la famille, la seule institution où elle puise des valeurs identitaires et morales[392]. Parmi cette production, Garrone précise que son moyen-métrage est le seul documentaire qu'il ait jamais tourné. Ses films, qui sont parfois extrêmement réalistes, ne sont que des fictions orchestrées et ficelées par un scénario préalablement écrit. Les seuls

[389] CERETTO, CHIESI, *op.cit.*, p. 48.
[390] CODELLI, (2008, juillet-août), *op.cit.*, p. 116.
[391] SABOURDIN, *op.cit.*, p. 504.
[392] CERETTO, CHIESI, *op.cit.*, p. 60.

CC-BY-NC-ND

éléments artificieux de ce premier projet napolitain sont bien souvent non voulus par l'auteur qui filme une société aux rapports humains très théâtralisés[393].

Qu'il s'agisse de courts, moyens ou longs-métrages, le but de Garrone est de mettre en exergue des personnages au sein d'environnements précaires, sans forcément dénoncer directement leurs conditions. Il cherche à exprimer le réel, montrer où ils vivent, les vicissitudes qui les frappent, sans pour autant vouloir informer didactiquement et à tout prix ses publics[394].

Ses personnages sont issus d'ensembles humains multiethniques, ils sont bien souvent marginaux par choix ou par dépit. Dans ses œuvres initiales, l'auteur propose des récits de groupe, filmant des individus qui vivent à l'écart du bien-être matériel généré par la société de consommation. Ces êtres humains sont relégués dans les périphéries citadines : ces images frôlent l'enquête sociale. Puis, à partir de *Estate Romana*, il commence à proposer des regards introspectifs sur un seul personnage principal, analysant ses relations avec la société qui l'entoure. Garrone ne propose pas une vision positive des environnements qu'il filme, montrant des rapports humains voués à l'échec. Si les rapports amicaux semblent possibles lors des premiers longs-métrages, demeurant somme toute fragiles, ils semblent impossibles à partir du film *L'étrange monsieur Peppino*, où les personnages vivent dans une aliénation qui ne leur permet pas de nouer des relations humaines saines. La proximité de ces individus engendre des rapports de force qui instrumentalisent l'être humain : tout le monde semble exploitable, voire maîtrisable. Chaque individu peut devenir une cible sur laquelle projeter des obsessions. Ces rapports ne sont en aucun cas constructifs et présentent systématiquement un bourreau et une victime[395].

En dépit de l'hétérogénéité de sa production, les éléments documentaires sont présents dans tous ses films, même dans ceux où ils sont exprimés tacitement. C'est en étudiant une partie du réel qu'il peut en étudier les hommes, construisant des récits filmiques qui ont toujours un lien avec nos quotidiens.

L'auteur observe la précarité humaine au Nord comme au Sud du pays, une précarité qui homogénéise et uniformise le pays sous l'égide de la dégradation, qu'elle soit physique ou morale. La diversité est souvent perçue avec inquiétude par les systèmes normés, vue comme une anomalie. Les réactions extrêmes des êtres autres ont parfois des racines profondes, cachés sous le voile de la normalité instaurée. Garrone est très attentif à cette diversité sociale,

[393] AUGUSTO, *op.cit.*, p. 10.
[394] CERETTO, *op.cit.*, p. 29.
[395] CERETTO, *op.cit.*, p. 20.

CC-BY-NC-ND

qui règne dans toutes ses œuvres et qui lui permet de les enrichir[396]. Qu'il s'agisse de la grande métropole ou de la province, l'auteur suit les divagations physiques et mentales de ses personnages influencés par les environnements où ils vivent, et il propose des récits aux thématiques qui dépassent les terres filmées et qui deviennent des exemples universels. Ces individus ne sont jamais jugés, et leur parcours ne donne pas toujours de réponses, mais montre en priorité les spécificités de leur quotidien[397]. Garrone consacre un soin particulier aux univers qu'il crée, et ses personnages bénéficient d'une construction psychologique où aucun détail n'est laissé au hasard. Leur métier, par exemple, n'est pas simplement cité mais décrit soigneusement parce que faisant partie de leur identité. Il s'agit bien souvent de métiers liés intrinsèquement à leur diversité, et qui génèrent une partie de leur traits identitaires : pensons aux professions des deux personnages principaux du film *Primo amore*. Vittorio a hérité d'un atelier d'orfèvrerie où sont père l'obligeait à travailler, délaissant sa passion pour la musique; Sonia travaille comme modèle pour une école des beaux arts, et sublime son manque de confiance en exposant son corps aux étudiants qui peuvent ainsi l'admirer et l'apprécier. Cet emploi, sûrement peu rémunérateur, l'oblige à travailler dans un magasin de décorations qui lui permet d'obtenir un salaire décent. Ces activités, qui leur offrent une stabilité économique, sont souvent minées par leurs rapports humains maladifs, et parfois ravagées par des passions destructrices[398].

L'un des fils rouges de sa filmographie est la présence d'un "ogre", qui transforme ces récits réalistes en fables noires. Ces individus vivent dans des lieux clos qui ressemblent aux enfers antiques, des environnements bien souvent souterrains, sombres et désagréables. Il s'agit de monstres quotidiens, cachant leur intention derrière un aspect attirant et trompeur. Pensons aux deux personnages de *L'étrange monsieur Peppino*, qui renversent au fil du film leur rapport de domination, nous montrant que le jeune apprenti à la beauté hors norme est en réalité d'une laideur morale sans limites. Ce film, qui commence avec une histoire d'amitié sincère, tourne à la fable obscène. Dans *Primo amore*, la fable du prince charmant se transforme en un enfer dominé par les privations. L'amour maladif de son personnage masculin fait de lui un vampire qui puise dans la sève vitale de sa victime. Le personnage noir n'est pas toujours identifié par un individu en chair et en os, mais parfois peut être immatériel : pensons à l'émission de téléréalité *Grande fratello* qui pousse le personnage

[396] CHIESI, Roberto, *Le corde fragili e violente dell'anomalia. Matteo Garrone e gli estremi della marginalità*, in CERETTO Luisa et CHIESI Roberto (dir.), *Una distanza estranea, , Il cinema di Emanuele Crialese, Matteo Garrone e Paolo Sorrentino,* Torre Boldone, Edizioni Cineforum, 2006, p. 23.
[397] CERETTO, *op.cit.*, p. 31.
[398] CHIESI, *op.cit.*, p. 28.

CC-BY-NC-ND

principal de *Reality* à intégrer un monde éphémère auquel il n'aura jamais accès. Tous ces personnages sont bien souvent les victimes et les bourreaux de leur situation, stimulés par un excès de désir et de jouissance insatisfaits. Ces individus imparfaits souffrent parce qu'ils vivent dans un monde qui les repousse, un réel composé par des zombies sans âme à la quête d'une plastique parfaite[399].

Garrone développe son savoir-faire tout au long de sa carrière, son style se bâtit peu à peu avec le temps, mais certaines de ses caractéristiques sont repérables dès son premier film. Ses cadrages atypiques, jamais banals, résultent d'un travail de recherche perfectionniste lui permettant de façonner des compositions visuelles complexes. Son style est reconnaissable par la présence de plans d'ensemble, par des travellings fluides, par l'abstraction donnée à certains des paysages filmés, par le jeux de lumière, la lenteur de certaines pérégrinations visuelles ou encore par des commentaires musicaux ironiques ou dramatiques[400].

Dans *Reality*, par exemple, le quotidien de tous les personnages est filmé avec des techniques visuelles qui calquent celle des émissions télévisuelles. Au début du film, l'auteur propose une perspective horizontale appuyée par un travelling qui entre dans une suite d'habitations. Les individus qu'on y retrouve sont montrés pendant qu'ils entreprennent les activités les plus disparates : le "vrai" de ces images semble être le maître mot[401].

Dans *Gomorra*, l'auteur est également l'opérateur lors du tournage, ce qu'il vaut pour tous ses films : il tient la caméra à l'épaule et il effectue des mouvements instinctifs. Le mouvement convulsif de certaines images rappelle les documentaires américains de la seconde guerre mondiale. Garrone tourne les cinq histoires du film en séquence, de la première à la dernière scène, vivant directement le parcours dramatique de chacun de ses personnages[402]. L'œuvre aboutie est le résultat d'un montage atypique qui calque la technique du reportage, et cela pour exprimer un style pareil à celui du réalisme documentaire. Parfois nous avons l'impression de faire face à des images tirées d'une série d'enregistrements de caméras de surveillance ; d'autres fois les plans séquences permettent aux spectateurs d'occuper le rôle du témoin silencieux[403]. C'est ainsi que l'œuvre génère un double regard : l'un concerne l'œuvre en tant que telle, l'autre les zones d'ombres d'un monde généralement

[399] MORSIANI, Alberto, *Chi ha paura dell'orco cattivo ? Una trilogia di favole nere*, in AGUSTO Serena et MORSIANI Alberto (dir.), *Cronache del sottosuolo, il cinema di Matteo Garrone*, Alessandria, Edizioni Falsopiano, 2013, p. 47.
[400] VECCHI, Paolo, *Anni di apprendistato ? Appunti sul primo Garrone*, in *Ibid.*, p. 32.
[401] CAUSO, Massimo, *Reality : ipotesi della finzione*, in *Ibid.*, p. 70.
[402] CODELLI, (2008, Juillet-Août), *op.cit.*, p. 118-120.
[403] DANESE, *op.cit.*, p. 66.

CC-BY-NC-ND

ignoré par nos yeux. L'auteur donne une grande importance aux plans séquence qu'il tourne parfois à plusieurs reprises dans le but d'obtenir le résultat souhaité[404].

Outre ces thématiques et ces techniques, Garrone privilégie un environnement professionnel où il peut se reconnaître. Nous avons déjà cité sa *Factory*, formée par des professionnels qui le suivent depuis la fondation de sa maison de production et de distribution, et parfois bien avant. Ces collègues lui ont permis de bénéficier d'une évolution professionnelle et personnelle à laquelle on doit les qualités repérables dans toutes ses œuvres.

Paolo Sorrentino, en revanche, préfère garder ses fréquentations professionnelles en dehors de la sphère privée, et cela depuis le début de sa carrière. Tout comme Garrone, il a su s'entourer de collaborateurs qui soutiennent ses projets depuis toujours : pensons aux producteurs de la *Indigo Film* qui ont produit toutes ses créations[405]. Né à Naples le 31 mai 1970, l'auteur entre en contact précocement avec les membres de l'école napolitaine, sans faire partie pour autant de leur réseau parce que encore trop jeune.

Il tourne un premier court-métrage intitulé *Un paradiso* en 1994, même si ses premières expériences dans le monde du cinéma démarrent en 1995 : lors de cette année, il travaille comme assistant sur le plateau de tournage du film *Il verificatore* (1995) de Stefano Incerti. Puis, il est choisi comme assistant opérateur pour le film *Drogheria* (1995) de Enzo Decaro et Maurizio Fiume. C'est en 1997 que Antonio Capuano, attiré par ses qualités d'écriture qui lui ont permis de remporter le prix *Solinas* grâce au scénario du court-métrage *Dragoncelli di fuoco* (1997), l'invite à coécrire le scénario du long-métrage *Polvere di Napoli* (1998). Cette collaboration apporte à Sorrentino un savoir-faire cinématographique qui dépasse le simple stade de l'écriture, lui fournissant un bagage de connaissances qui lui sera essentiel pour sa carrière à venir[406]. Toujours en tant que scénariste, il écrit le scénario *La voce dell'amore* en collaboration avec Umberto Contarello – un film qui ne verra jamais le jour, lui permettant en revanche de nouer des rapports avec ce scénariste de Padoue – et il expérimente l'écriture télévisuelle s'occupant du scénario de la série policière *La squadra* produite par la RAI. Ces activités ne l'empêchent pas de continuer à s'exercer en tant que réalisateur : en 1998, il met en scène le court-métrage *L'amore non ha confini*, une œuvre expressionniste et symboliste dans le style des œuvres de Pappi Corsicato, dont Sorrentino a écrit le sujet et le scénario, et qui est présentée au *Torino Film Festival*. En 2001, il réalise *La*

[404] MONETTI, PALLANCH, *op.cit.*, p. 66.
[405] MONETTI, PALLANCH, *op.cit.*, p. 153.
[406] CERETTO, CHIESI, *op.cit.*, p. 44.

CC-BY-NC-ND

notte lunga, un court-métrage qui raconte l'histoire d'un coiffeur prétentieux qui rêve d'une vie alternative. *La partita lenta* (2009) fait partie d'un projet commun dénommé *perFiducia* concrétisé avec Ermanno Olmi et Gabriele Salvatores : il s'agit d'un court-métrage muet, en noir et blanc, consacré à une équipe de rugby. Sorrentino ne dédaigne pas de tourner des "publicités d'auteur" : citons *Allo specchio* (2011) et *Sabbia* (2014) qui frappent pour la qualité du résultat et qui font partie d'une liste qui risque de s'allonger au fil du temps.

La réalisation de courts-métrages et de long-métrages n'a pas monopolisé son attention. L'auteur, en effet, s'est arrogé la possibilité d'expérimenter d'autres formes d'expression. Après avoir mis en scène le projet *Quando le cose vanno male* (2004) écrit par Ludovica Rampolli, il dirige le tournage du spectacle théâtral *Sabato, domenica e lunedì* (2005), tiré de la comédie éponyme de Eduardo De Filippo et interprétée par la compagnie de Toni Servillo. Il filme ce spectacle sur commande de la RAI, et s'approche à nouveau du monde de la télévision avec lequel il collabore à travers des projets originaux[407]. *The Young Pope* (2016) est le dernier en lice, un projet pour lequel il utilise son savoir-faire cinématographique en le déclinant au format sérial : le résultat est une série télévisuelle d'auteur, à l'instar des sériés télévisuelles américaines.

Toutes ces activités sont à mettre en connexion, parce que fidèles à un même style que l'auteur prône depuis toujours. Sorrentino s'est imposé au sein du cinéma italien avec des films qu'il maîtrise d'un point de vue narratif et technique : pensons au montage, au découpage et au cadrage. Dès ses débuts, il a su imposer sa singularité de cinéaste, proposant un style élevé, parfois ostentatoire, qui brasse des travellings enveloppants, des cadrages atypiques, un montage elliptique, des raccords graphiques et un découpage tiré du vidéo-clip. Ces éléments sont renforcés par un récit qui procède par à-coups. Son écriture est féroce, comme dans ses deux romans dédiés au personnage de Tony Pagoda, l'un intitulé *Ils ont tous raison* [Hanno tutti ragione] (2010), l'autre *Tony pagoda e i suoi amici* (2012). Ses dialogues sont truffés d'expressions ironiques, parfois absurdes qui assurent à ses œuvres un humour dévastateur[408]. Ce travail a été bâti dans la continuité, se démarquant grâce à des récits à la solidité hors norme[409]. Sa poétique est très précise : elle traite la solitude, les rapports de force, exploitant une esthétique délicate renforcée par les codes du grotesque, peu utilisés par la majorité des réalisateurs italiens contemporains. En effet, l'auteur façonne le réel à sa façon, il le transperce de son regard puis il en propose des réalités construites à travers une

[407] *Ibid.*, p. 71.
[408] SABOURDIN, *op.cit.*, p. 990.
[409] CAVALERI, (8 janvier 2016), *op.cit.*, Cf. Annexes, p. (5)….

CC-BY-NC-ND

esthétique internationale et contemporaine[410]. Tout comme une œuvre de la Renaissance, ses films enferment leurs personnages principaux dans une dimension géométriquement limitée, focalisant le regard du spectateur sur eux. Sorrentino ne cache jamais l'artifice du regard déformant que l'on ressent à chaque scène, qu'il souligne d'autant de plus en se servant de jeux de lumière et en théâtralisant ses images. Il n'a pas la prétention de construire des illusions, mais il filme à sa façon le réel tel qu'il est. Ce style particulier met en avant sa présence : l'auteur se charge personnellement du message qu'il nous adresse, assumant son contenu. Ses œuvres sont fortement imprégnées par la marque de leur auteur. Elles ne s'inspirent d'aucune école particulière, ni ne prétendent lancer à tout prix un nouveau courant. Elles veulent, à travers un travail parfaitement maîtrisé, exprimer le génie de Sorrentino, sa vision du monde et des sociétés avec lesquelles il possède des affinités. Pour un film comme *Il divo*, il utilise les codes du surréalisme et de l'hyperréalisme, des codes qu'il n'invente pas mais qu'il réélabore de façon tout à fait personnelle. Augmentant la puissance du réel filmé, il arrive à en extraire l'essence, nous fournissant finalement des images qui semblent, au premier abord, déformées. En réalité, ce travail leur confère une vraisemblance qui leur permet de reproduire les zones d'ombre que ces films veulent éclairer[411]. Au sein de la production sorrentinienne l'on retrouve des films hyper-stylisés, capables d'étonner les spectateurs : leur but est de secouer des auditoires désormais obnubilés par un univers médiatique stérile et policé[412].

En effet, il est difficile de représenter une société déjà déformée, une société où les masques sont portés de façon permanente par les individus qui la composent. Utiliser les codes du réalisme serait inopportun, parce que la superficie visible des choses ne nous en donne pas la valence intérieure. Pour dénicher le vrai qui se cache dans le théâtre du monde, Sorrentino exploite donc les codes du grotesque, renforcés pas des éléments super et hyper réalistes, qui déforment encore plus le réel à la recherche du vrai[413]. L'auteur arrive à reproduire ainsi les situations absurdes de l'Histoire italienne, mettant en exergue les peurs et les failles des sociétés occidentales, sans utiliser un réalisme documentaire cher à d'autres cinéastes. Dans un film comme *Il divo*, ces éléments s'additionnent aux situations kitchs

[410] DE BERNARDINIS, Flavio, *La poetica della solitudine e dei rapporti di forza*, in DE SANCTIS Pierpaolo, MONETTI Domenico et PALLANCH Luca (dir.), *Divi & antidivi, Il cinema di Paolo Sorrentino*, Roma, Edizioni Laboratorio Gutemberg, 2010, p. 24
[411] MONETTI, *op.cit.*, p. 119.
[412] MORSIANI, Alberto, *Brutto, sporco e cattivo. Metafisica dei luoghi e disfacimento dei sentimenti in L'amico di famiglia*, in CERETTO Luisa et CHIESI Roberto (dir.), *Una distanza estranea, Il cinema di Emanuele Crialese, Matteo Garrone e Paolo Sorrentino,* Torre Boldone, Edizioni Cineforum, 2006, p. 39.
[413] DE BERNARDINIS, *op.cit.*, p. 15.

CC-BY-NC-ND

soulignées par une bande son décalée. La classe politique italienne est ainsi désacralisée et tournée subtilement en dérision[414].

Toute cette complexité est tenue pas des scénarios solides. Sorrentino donne une très grande importance à l'écriture de ses scénarios, tâche qui l'attire particulièrement et que, malgré ses facilités, il considère comme très complexe. L'écriture de ses films est très souvent rapide, presque immédiate. Cette rapidité est due à une longue phase de documentation, qui lui permet d'établir un schéma, puis de tout écrire. Il préfère rencontrer des personnes réelles qui inspireront la création de ses personnages et qui peuvent lui donner des détails documentaires utilisés pour étoffer ses histoires[415].

Une fois ses scénarios aboutis, il reste fidèle à la hiérarchie de ses écrits : il ne change que rarement la structure de ses dialogues. L'auteur est très attaché à son storyboard, le seul qui peut être modifié par l'ajout éventuel d'une scène lors du tournage. Durant la phase d'écriture, il s'impose des règles apprises lors des collaborations avec Antonio Capuano et Umberto Contarello. Il privilégie la structure rédactionnelle américaine[416], même s'il ne l'applique pas de façon rigide[417]. Ses scénarios peuvent suivre une structure initiale somme toute classique, bouleversée au cours du film par des flashbacks ou des révélations parallèles. Ayant toujours privilégié l'écriture individuelle, depuis plusieurs années il a décidé d'entreprendre des collaborations avec d'autres scénaristes. Lors de ces rédactions, il effectue des réunions communes qui lui permettent d'échanger avec ses collègues. Les scénarios sont bien souvent finalisés après une série d'allers-retours qui permettent de faire évoluer les ébauches[418]. La présence d'un ou plusieurs collaborateurs écrivains lui permet d'exploiter le regard d'un spectateur compétent, dont il analyse les réactions, qui l'aident à construire son film[419].

Les personnages de ces œuvres sont souvent imposants, isolés à cause de leurs ambitions qui les éloignent du reste de la communauté. Malgré leurs efforts, aucun d'entre eux n'arrive à neutraliser les changements soudains qui s'imposent à leur vie. Même leur

[414] DE SANCTIS, *op.cit.*, p. 84.
[415] GILI, (2009, Janvier), *op.cit.*, p. 38.
[416] Il s'agit d'une forme d'écriture très structurée. Ce genre de scénario ne dépasse pas les 120 pages, il se compose de trois actes, le document doit être intégralement rédigé en caractère courrier, la largeur des pages et des colonnes est normalisée. D'un point de vue narratif, le texte suit des règles précises : Page 1 – séquence d'ouverture visuelle, Page 5 - les personnages doivent être présentés, Page 10 à 15 – mise en place de l'élément déclencheur, et ainsi de suite.
[417] MONETTI, PALLANCH, *op.cit.*, p. 152.
[418] GILI, (2011, Septembre), *op.cit.*, p. 26.
[419] CODELLI, (2013, Juillet), *op.cit.*, p. 28.

CC-BY-NC-ND

solitude ne les aide pas à résister face aux formes de pouvoir qui les écrasent[420]. Tous ces personnages vivent parmi les hommes sans faire partie du monde ; ils observent les autres, les jugent, et prennent acte de leur quotidien stérile qui ne les satisfait pas[421]. Sorrentino est attiré par des personnages aux marges de la société, des asociaux considérés communément comme des perdants mais qui en réalité poursuivent des rêves parfois inatteignables qui en font des héros idéaux. Ces individus tentent d'obtenir une revanche qui ne se concrétise pas, ils arrivent bien souvent au sommet de leurs univers d'élection sans pérenniser leurs conquêtes. À travers leur différence, ils incarnent l'altérité au sein d'univers vides et aseptiques[422]. Chacun d'entre eux possède une partie du cinéaste : à travers leurs voix et leur personnalité il est possible de reconnaître la patte de leur auteur. L'auteur intègre leur histoire au moment de leur chute, filmant les vicissitudes générées par un drame personnel qui les oblige à se réinventer jour après jour.

Pour les incarner, il choisit des acteurs professionnels sans s'attarder sur leur origine artistique et en exploitant leurs qualités au moment venu. Giacomo Rizzo, par exemple, est un acteur de genre qui a su exploiter ses spécificités physiques pour incarner des personnages sorrentiens qui veulent plaire aux femmes malgré leur laideur physique. Ce personnage, comme d'autres, possède les qualités d'un animal. Avec Giacomo nous sommes face à un rat humanisé dont l'auteur explore la vie souterraine, comme il le ferait avec celle d'un vrai rongeur[423].

Pour raconter la grande désharmonie qui règne dans le quotidien de Jep Gambardella, Sorrentino choisit de placer à ses côtés des personnages interprétés par des acteurs provenant du théâtre comme de la télévision, en passant par le cinéma. L'acteur de genre Carlo Buccirosso se retrouve ainsi aux côtés d'une starlette déchue comme Serena Grandi[424].

Malgré la rigidité de la structure pré-filmique préalablement esquissée, l'auteur n'hésite pas à inciter ses acteurs à apporter des inventions qui pourraient enrichir leurs personnages. Sean Penn, par exemple, a été laissé libre de façonner son personnage d'après les instructions reçues par Sorrentino. Ce dernier s'est fié aux qualités de cet acteur qui a été capable de créer un masque qui incarnait, avec sensibilité, le message que le film voulait

[420] SESTI, Mario, *Prefazione,* in DE SANCTIS Pierpaolo, MONETTI Domenico et PALLANCH Luca (dir.), *Divi & antidivi, Il cinema di Paolo Sorrentino*, Roma, Edizioni Laboratorio Gutemberg, 2010, p. 10.
[421] MORSIANI, (2006), *op.cit.*, p. 40.
[422] MONETTI, PALLANCH, *op.cit.*, p. 148.
[423] *Ibid.*, p. 157.
[424] CODELLI, (2013, Juillet), *op.cit.*, p. 30.

CC-BY-NC-ND

transmettre[425].

La musique est l'un des pivots de la filmographie sorrentinienne, que l'auteur considère comme une source d'inspiration et un moyen de communication. Sa culture musicale personnelle l'a souvent aidé à composer des bandes son à partir de chansons qu'il aime personnellement écouter. Citons uniquement l'exemple de David Byrne – que Sorrentino apprécie depuis son adolescence – ayant composé une partie de la bande son de *This Must Be the Place*, essentielle pour structurer une partie de ce film[426]. Généralement, en revanche, l'auteur choisit des morceaux peu connus, ce qui lui permet de limiter les dépenses concernant les droits d'auteur. Pensons à la musique minimaliste exploitée pour *Les Conséquences de l'amour*, produite en Allemagne et jamais transmise par les chaînes radio généralistes[427]. Trouver des solutions musicales est un travail continu qui demande une ouverture d'esprit qui ne s'arrête pas face aux morceaux ayant eu un grand succès[428]. L'auteur ose brasser la musique classique à celle électronique sans oublier le rock : *Il divo* en est un exemple marquant, considéré par l'auteur comme un "opéra rock" dynamique capable de mouvementer un monde à la base très statique[429]. Le cinéaste n'hésite pas à mettre en contraste le sacré et le profane à travers des choix musicaux hasardeux mais réussis. Les zones d'ombre et de lumière de la ville de Rome présente dans *La Grande Bellezza* sont soulignées parfaitement par le début du film effectué en musique, à travers une bande son initiale composée de deux morceaux que tout oppose et qui incarnent les contradictions de la ville éternelle[430]. Ces différences sonores mettent en exergue les contrastes déjà présents dans les images du film : l'envie de manipuler le spectateur est évidente, et le but est de le transporter dans un tourbillons de réalités divergentes. Le milieu clérical contraste avec celui de la jet set, le silence des églises laisse rapidement place au brouhaha des lieux mondains.

Outre la bande son, l'auteur exploite des dialogues en voix off exprimés de façon atypique : sans éclairer didactiquement la complexité des histoires racontées, ils renseignent avec ironie les spectateurs à travers des phrases sans aucune connexion apparente avec les faits montrés[431].

[425] GILI, (2011, Septembre), *op.cit.*, p. 28.
[426] *Ibid.*, p. 28.
[427] CERETTO, CHIESI, *op.cit.*, p. 46.
[428] MONETTI, PALLANCH, *op.cit.*, p. 147.
[429] GILI, (2009, Janvier), *op.cit.*, p. 40.
[430] CODELLI, (2013 Juillet), *op.cit.*, p. 28.
[431] CERETTO, CHIESI, *op.cit.*, p. 45.

CC-BY-NC-ND

Puis, il exprime son style unique à travers la photographie, capable de concrétiser visuellement les parties du réel qui l'attirent. Son funambulisme photographique est rapidement reconnaissable, capable de dépasser les limites cinématographiques connues et résultat d'un travail collaboratif effectué sur le terrain. Chacun de ses films bénéficie de solutions nouvelles souvent uniques, adaptées au type d'histoire racontée, et au vécu de chacun de ses personnages[432].

La lumière influence fortement ses images : l'on passe de la lumière surnaturelle qui éclaire les surfaces lisses des bâtiments suisses qui abritent Titta di Girolamo (*Les Conséquences de l'amour*), aux lumières parfois naturalistes qui entourent les environnements fréquentés par Giulio Andreotti (*Il divo*), sans oublier les lumières aveuglantes ou totalement absentes du monde de Geremia Geremei (*L'Ami de la famille*).

Par toutes ces astuces, l'auteur arrive à créer des œuvres capables de repérer la beauté à partir d'une matière qui parfois génère le dégoût. Au sein d'espaces submergés, obscurs et malades, il déniche ce qui reste de positif d'une société, il le brasse avec des éléments fictifs pour restituer la beauté d'un réel invisible à nos yeux[433]. La perspicacité de ses observations le pousse à dépeindre des réalités parfois vraies: pensons à la séance rocambolesque de chirurgie plastique qui se déroule sous les yeux abasourdis de Jep (*La Grande bellezza*)[434].

La filmographie de Sorrentino est donc le résultat de recherches et d'expérimentations continues, effectuées bien avant sa carrière de cinéaste. L'auteur met en exergue l'absurdité de l'existence, et il donne une forme esthétique aux plaisirs et aux souffrances de la vie[435]. Il puise dans plusieurs mondes : le clergé, la noblesse, la politique, la télévision, le cinéma, la population qu'il observe, et bien d'autres. Brassant le sacré et le profane, la richesse et la pauvreté, le beau et le laid, il nous fournit une vision kaléidoscopique du Monde. Parlant de cinéma, il n'hésite pas à admettre que : « La bonne réussite d'un film est liée au fait de calibrer l'attention sur tout : la mise en scène, l'écriture, les acteurs, les costumes, tout[436] ».

[432] DE SANCTIS, Pierpaolo, MONETTI, Domenico, PALLANCH, Luca, *Conversazione con Luca Bigazzi*, in DE SANCTIS Pierpaolo, MONETTI Domenico et PALLANCH Luca (dir.), *Divi & antidivi, Il cinema di Paolo Sorrentino*, Roma, Edizioni Laboratorio Gutemberg, 2010, p. 191.
[433] MONETTI, *op.cit.*, 126.
[434] CODELLI, (2013, Juillet), *op.cit.*, p. 28.
[435] MORSIANI, (2006), *op.cit.*, p. 40.
[436] Traduction : MONETTI, PALLANCH, *op.cit.*, p. 144.

CC-BY-NC-ND

2.2.2) Les sources d'inspirations : trois cinéastes cinéphiles, trois observateurs minutieux.

Les longues années d'apprentissage de ces trois auteurs sont à la base du travail qualitatif qu'ils savent fournir. Considérant le cinéma comme une forme d'expression à privilégier, ils nourrissent leurs projets à l'aide de leur bagage culturel qui puise dans de multiples champs. Leur source primordiale, naturellement, demeure le cinéma : qu'il s'agisse de Crialese, de Garrone ou de Sorrentino, le patrimoine cinématographique les interpelle avant d'autres. Leur cinéma manifeste un grand intérêt à l'égard des événements quotidiens, analysant des réalités anthropologiques, sociales et politiques[437]. Ce travail sur le réel, qui parfois peut rapprocher leurs fictions du documentaire, est renforcé par des techniques réalistes développées dans le cinéma italien à partir des années d'après-guerre. Nos trois auteurs s'engagent dans un travail qui se place dans la continuité, ils traitent des histoires de personnages bien souvent exclus par la société, ou intégrés dans un contexte qui met en exergue leur diversité[438]. D'un point de vue technique, pensons à l'utilisation de la voix off chez Sorrentino, ironique, mordante et au premier abord hors sujet ; voix off que l'on retrouve chez Garrone dans *Primo amore*, capable de nous expliciter les névroses de son personnage principal sans les énoncer de façon didactique, ou encore dans *Respiro* de Crialese où elle incarne la pensée générale de la communauté qui juge hypocritement le personnage de Grazia considéré comme différent. Il faut souligner que le résultat de cette continuité n'aboutit pas à un cinéma maniériste qui tente stérilement de recopier les formes du cinéma passé, mais il nous met face à trois auteurs qui en renouvellent les formes. Ils exploitent, par exemple, les cinémas de genre, qui comme nous le savons ont laissé place à d'autres formes de cinématographie dès la fin des années 1970. Ils puisent dans cet héritage de façon totalement personnelle, exploitent les codes du noir, du thriller et du mélodrame. Puis, ils utilisent des acteurs capables de construire des masques sociaux, conformes à de vrais individus, comme Ernesto Mahieux, Giacomo Rizzo ou Aurora Quattrocchi. Naturellement, leurs œuvres ne sont pas à insérer dans un genre, parce que ces codes sont utilisés comme prétexte pour exprimer des messages autres. Dans un film comme *Gomorra*, où la scène d'ouverture semble tirée d'un film de gangster, l'on retrouve des scènes de "réalisme abstrait" capables de brasser réel et abstrait au sein de la même scène. Sorrentino exploite le western dans *L'ami de la*

[437] DE VINCENTI, Giorgio, *Realismi e irrealismi nel cinema italiano*, in BERTETTO Paolo (dir.), *Storia del cinema italiano – Uno sguardo d'insieme*, Venezia, Marsilio, 2011, p. 114.
[438] FARASSINO, *op.cit.*, p. 207.

CC-BY-NC-ND

famille pour donner une âme au personnage au caractère double interprété par Fabrizio Bentivoglio, un genre qu'il cite dans *Il Divo*. Ces auteurs ne négligent pas non plus le grotesque, exploité par la *Comédie à l'italienne* et par certains films du courant civil, qu'ils utilisent pour exprimer le degré extrême du réalisme. Tout comme le cinéma civil d'antan, ces cinéastes utilisent des données réelles qui garantissent l'authenticité géographique et sociale des réalités montrées. On retrouve même des figures du "cinéma bis"[439] : des individus atteint de nanisme ou des pin-up, savamment détournés et approchés avec des outils psychanalytiques. Les thèmes de la voracité, du voyeurisme, de la déformation sont réinventés de façon post-moderne pour décrire des sociétés désormais monstrueuses[440].

2.2.2.1) Le patrimoine cinématographique italien

Ces citations ne sont pas toujours évidentes, mais accessibles aux regards attentifs des publics. Crialese s'inspire des œuvres du patrimoine néoréaliste, il utilise des sites naturels qui rappellent ceux de Visconti dans *La terre tremble*, repris dans des films plus récents comme *Cinema Paradiso* ou *Mediterraneo*. Il exploite l'imaginaire socio-politique de l'île, mettant également en exergue la puissance visuelle de ces lieux, et ne dédaigne pas l'utilisation du dialecte. Ces matériaux sont réélaborés à travers des histoires où les rapports personnels ont évolué, où la famille n'est plus cristallisée dans sa forme classique et où le réel est exprimé même à travers son côté onirique[441]. Les territoires du Sud qu'il nous montre ne peuvent pas être ceux des films de Rosi ou de Damiani, appartenant à une réalité méridionale désormais épuisée, mais s'approchent plutôt des formes du documentaire de Vittorio De Seta, Gian Vittorio Baldi et Gianfranco Mingozzi. Les éléments pittoresques de *Respiro*, qui en font une sorte de fable réaliste, s'inspirent de *Miracle à Milan* de De Sica, auteur néoréaliste que Crialese apprécie particulièrement ; c'est toujours De Sica qu'il cite, mais en tant qu'acteur, quand il s'agit de mettre en place une relation amoureuse naissante entre un carabinier et la jeune fille de Grazia, une situation qui fait écho à *Pain, amour et fantaisie* de Comencini[442].

[439] Il s'agit de films qui reprennent des thématiques ayant eu un certain succès commercial. Ils sont tournés avec peu de moyens, ils visent un public populaire et une exploitation rapide et rémunératrice. L'appellatif "bis" désigne généralement les films de série B, de série Z et certains produits du cinéma d'exploitation.
[440] MENARINI, Roy, *Generi nascosti ed espliciti nel recente cinema italiano*, in GUERRINI Riccardo, TAGLIANI Giacomo et ZUCCHONI Francesco (dir.), *Lo spazio del reale nel cinema italiano contemporaneo*, Genova, Le Mani, 2009, p. 43.
[441] SMALL, *op.cit.*, p. 95.
[442] MONTINARI, *op.cit.*, p. 14.

CC-BY-NC-ND

Dans *Once We Were Strangers*, il est possible de repérer d'autres sources d'inspirations : pensons à *Permette? Rocco Papaleo* (1971) de Scola qui nous décrit le quotidien d'un immigré italien occupé par la conquête d'une femme américaine pour qui il est prêt à tout. Dans ce film, comme dans celui de Crialese, la métropole newyorkaise est perçue comme un espace étrange, hostile et incompréhensible. *Golden Door* n'est pas exempt de références cinéphiliques apportées par son auteur : dans une scène où la famille Mancuso pose pour un portrait photographique de famille, l'auteur fait écho à la photographie familiale du film de Scola *La Famille* [La Famiglia]. Le navire de son film nous rappelle celui de *Et vogue le navire*... [E la nave va] (1984) de Fellini, même si l'auteur nous montre uniquement les vicissitudes des passagers de troisième classe. Ces passagers subissent le même sort que ceux visibles dans *Emigrantes* (1949) de Aldo Fabrizi. Ce film d'après-guerre retrace le voyage migratoire d'une famille italienne qui décide de s'installer en Argentine. Bloqués initialement par une série de contrôles bureaucratiques, ils sont sépares en groupes de femmes et d'hommes, puis il risquent de perdre l'un des leurs qui a été condamné au rapatriement.



Et vogue le navire... (1984) F. Fellini



Golden Door (2006) E. Crialese

Le cinéma du passé est une source à laquelle Garrone puise, qu'il s'agisse du cinéma de genre ou de la comédie, sans imiter les déformations bienpensantes que d'autres auteurs contemporains proposent. Dès son premier long-métrage, il est possible de dénicher des références au cinéma du passé : le troisième épisode de *Terra di Mezzo* nous propose une scène qui rappelle *Le Grand Embouteillage* de Comencini. Le pompiste Amhed se retrouve face à une longue file de voitures conduites par une série de personnages grossiers qui semblent tout droit sortis d'une comédie à l'italienne. L'auteur admet avoir été influencé par des films comme *Paisà* de Rossellini lors de l'élaboration de *Gomorra*, un film qui en effet fait ressurgir le potentiel des pratiques néoréalistes, qui privilégie une écriture scénaristique

CC-BY-NC-ND

effectuée par plusieurs auteurs et capable de décomposer et recomposer l'histoire du roman originel dans une création nouvelle. Dans *Reality* il met en avant les stratagèmes de survie d'un homme pas si différent du personnage principal de *Voleurs de bicyclettes*, capable de toute sorte d'astuces pour gagner son pain quotidien dans le but de rendre heureuse sa progéniture[443]. Outre les néoréalistes, l'auteur apprécie les post-néoréalistes comme Pasolini. Il en apprécie le regard, proche de la peinture, un terrain que Garrone maîtrise. L'auteur regarde la nature avec les yeux du peintre, il en extrait les couleurs les plus marquantes. Tout comme son prédécesseur, il s'exprime en privilégiant des images statiques et moins spectaculaires, qu'il pourrait également puiser dans les filmographies de Fellini et Visconti dont il apprécie l'Œuvre[444]. Comme pour Crialese, nous ne pouvons pas parler d'un "cinéma clone", mais plutôt d'un "cinéma de citation" post-moderne[445], qui réélabore ses sources pour en faire des produits novateurs. Toujours dans *Reality*, l'on retrouve une version contemporaine des Napolitains de *L'or de Naples* de De Sica, le monde du spectacle critiqué dans *Bellissima* de Visconti et dans *Le Cheick blanc* de Fellini, sans oublier le personnage principal qui rend hommage à la figure de Totò[446]. Fellini est indirectement cité grâce aux "monstres" qui composent la famille de Luciano, mais également à travers le déguisement de ce dernier lors d'un mariage, qui nous rappelle un jeune Alberto Sordi tout droit sorti d'une soirée de débauches dans *Les Vitelloni*[447]. Mais comment oublier également la scène de déguisement dans *Les Damnés* (1969) ou encore celles montrées dans *La cage aux folles* de Édouard Molinaro. Dans le film de Garrone, comment nier la parenté de son incipit aérien avec celui de *La dolce vita*, capable de nous plonger dans un monde fantasque où l'on retrouve les symboles d'une société en perdition. Dans ce cas, l'icône transportée n'est pas celle du Christ, mais celle de Enzo, le concurrent d'une émission de téléréalité érigé en divinité populaire, en figure messianique par ses adeptes[448]. Garrone montre qu'il est un savant cinéphile sans pour autant faire preuve de didactisme ou de pédanterie. Ses citations sont subtiles mais toujours présentes : dans *Primo amore* il traite le thème de la privation alimentaire et de ses conséquences, tout en connaissant l'importance du thème de l'alimentation dans le cinéma italien. Pensons au film *Longue vie à la signora* de Olmi où un banquet devient le prétexte pour montrer les rapports de pouvoir au sein de la société italienne, rapports en acte au sein du film de Garrone où son personnage principal subit le

[443] DANESE, *op.cit.*, p. 68.
[444] CERETTO, *op.cit.*, p. 33.
[445] CAVALERI, (19 février 2016), *op.cit.*, Cf. Annexes, p. (1)…
[446] AUGUSTO, *op.cit.*, p. 15.
[447] MORSIANI, (2013), *op.cit.*, p. 51.
[448] CAUSO, *op.cit.*, p. 70.

CC-BY-NC-ND

caractère despotique de son compagnon. Dans une scène du film, cette jeune femme se nourrit en cachette dans un restaurant, un spectacle qui nous rappelle une scène bien connue dans la culture cinématographique italienne, proposé dans le film *Fantozzi contro tutti* (1980) de Paolo Villaggio et Neri Parenti. À la différence de ce film, la scène de Garrone n'exploite pas les codes du comique. Les spectateurs italiens se retrouvent ainsi dans une situation ambiguë : ils ont à l'esprit la scène comique de Villaggio, ils observent une situation similaire, mais l'histoire dramatique dont ils sont témoins ne leur permet pas de se laisser emporter par un rire libératoire[449].

La comédie demeure une source d'inspiration inépuisable à laquelle recourt volontiers Sorrentino. Dans *L'ami de la famille* il nous présente une sorte de comédie où le personnage principal n'est plus une caricature, mais une personne hideuse que l'on peut croiser réellement. Les codes de la comédie sont transformés et modifiés à travers la contemplation du laid, tout comme l'avaient fait Ciprì et Maresco dans leur filmographie[450]. Il admet que grâce à la *Comédie à l'italienne* il a formé, en partie, son regard d'auteur sur le monde, privilégiant des histoires douces-amères où le rire peut laisser place au drame et vice-versa. Dans ses œuvres, l'on retrouve des éléments tirés du *Fanfaron*, *La Grande Guerre* et *Nous nous sommes tant aimés*, de Risi, Monicelli et Scola, des auteurs qu'il aime citer et dont il aime regarder les films, même à plusieurs reprises[451]. Rossellini est le nom qui ressort quand l'on regarde la fin du film *L'homme en plus* : tout comme Totò dans *Où est la liberté ?* [Dov'è la libertà…?] (1952), Tony décide d'atteindre une certaine forme de liberté en décidant de passer le restant de ses jours dans une prison près de la mer[452]. Les personnages de *L'ami de la famille* semblent avoir été générés par ceux de *Affreux, sales et méchants*, dont l'auteur a l'ambition de s'inspirer. Pour rester dans le milieu de la comédie, n'oublions pas Germi, l'un des maîtres incontestés de ce genre qui, en revanche, inspire Sorrentino avec ses farces politiques où les zones d'ombre de ce milieu sont mises en avant dans des histoires nourries par les codes du grotesque.

L'un des auteurs post-néoréalistes qui unit le cinéaste napolitain aux autres deux auteurs de référence est souvent cité en tant que source cinématographique privilégiée par le critiques : nous parlons de Federico Fellini. Sorrentino juge son influence heureuse mais pas forcément voulue. Le cinéaste le considère comme un père artistique qui lui appris des choses qui

[449] MENARINI, *op.cit.*, 20.
[450] MONETTI, *op.cit.*, p. 126.
[451] CODELLI, (2005, Février), *op.cit.*, p. 36.
[452] CERETTO, CHIESI, *op.cit.*, p. 37.

CC-BY-NC-ND

ressortent malgré lui durant la production de ses œuvres. Il admet que, étant un cinéaste italien s'étant formé en Italie, l'influence fellinienne ne peut pas être écartée. Le personnage de Iaia Forte dans *La Grande Bellezza* semble s'inspirer de celui de Juliette dans *Juliette des esprits*, un film où les personnages felliniens ressentent les mêmes inquiétudes réelles que ceux sorrentiniens : « la difficulté des rapports homme/femme, les fatigues, les pesanteurs, les ambiguïtés, l'impossibilité de connaître l'autre à fond[453] ». Parfois, les citations sont plus marquées : le personnage de Titta di Girolamo est un hommage au personnage homonyme de *Amarcord*. Parfois plus subtiles, comme dans *Il divo*, où les paparazzi sont omniprésents autour d'une classe politique qui devient de plus en plus médiatique et qui rappelle le monde du spectacle de *La dolce vita*. Puis, d'un point de vue technique, les personnages du film n'hésitent pas à utiliser le regard-caméra pour attirer les spectateurs dans un monde qu'on leur donne uniquement le droit d'observer[454].

Le Néoréalisme et la Comédie à l'italienne sont visiblement deux pivots importants de la formation de nos auteurs, mais ils ne sont pas les seuls.

En effet, tous trois s'inspirent également d'auteurs aux parcours personnels comme Michelangelo Antonioni. Ses déserts, qu'ils soient urbains ou naturels, sont une source d'inspiration esthétique, et ses œuvres des exemples techniques à connaître. Son goût pour le « documentarisme réflexif [455]», ses références artistiques et la construction fragmentaire de la narration filmique – le sens de l'histoire racontée est compréhensible uniquement à la fin de chaque œuvre – sont des éléments qu'on retrouve chez Crialese, Garrone et Sorrentino.

Dans *Respiro*, Crialese s'inspire du thème de la disparition traité dans *L'avventura*, même si dans son film il est revisité et exploité selon les besoins du récit[456]. Grazia est retrouvée par miracle, mais sa disparition provisoire aura engendré les passions de la communauté de l'île où elle vit, composée par des individus qui se rendent rapidement compte des conséquences de leur intolérance envers autrui.

Chez Garrone et Sorrentino, l'on reconnaît d'autres thèmes comme celui de la prévarication, de la conflictualité des rapports, qui impacte les couples de tous leurs films. N'oublions pas la technique : ces deux auteurs font preuve d'une utilisation savante des

[453] CODELLI, (2013, Juillet), *op.cit.*, p. 30.
[454] MONETTI, *op.cit.*, p. 134.
[455] APRÀ, Adriano, *Antonioni all'estero*, DE BERNARDINIS Flavio, *Storia del cinema italiano – 1970-1976*, Venezia, Marsilio, 2011, p. 240.
[456] MASONI, *op.cit.*, p. 12.

CC-BY-NC-ND

espaces filmés, tout comme le ferait le cinéaste de Ferrare[457].

Antonioni, naturellement, n'est pas le seul auteur italien capable d'inspirer ces cinéastes. La filmographie de Marco Ferreri, qui traite également les thèmes que l'on vient de citer, demeure une référence. Bien qu'il soit inimitable, Garrone s'inspire de son œuvre pour filmer des paysages antinaturalistes dans *L'étrange monsieur Peppino*, film qui se situe dans la localité maritime de Villaggio Coppola, un lieu désolant et désert qui nous rappelle celui de *La Maison du sourire* [La casa del sorriso] (1988)[458]. Le sadisme social, typique des premières œuvres de Ferreri, est repérable dans *Reality*, un film où les violences morales de la société italienne s'abattent sur son personnage principal sans qu'il puisse s'en défendre[459].

De Ferreri, Sorrentino reprend le style de certaines comédies qui désacralisent les fondements des sociétés occidentales : dans *Il Divo* et *La Grande Bellezza*, il désacralise la classe politique italienne, et plus amplement les détenteurs du pouvoir, des individus ayant constitué des oligarchies vulgaires qui piétinent gaîment les symboles de la démocratie[460].

L'engagement de ces trois auteurs les pousse tout naturellement à citer, parfois indirectement, deux auteurs comme Petri et Rosi, symboles d'un cinéma civil et personnel capable de bousculer l'opinion publique. *Gomorra* semble s'inspirer du film *L'Assassin* [L'assassino] (1961) qui tente de dépasser les limites du cinéma réaliste exploitant également les codes du genre policier. Les divagations de l'acteur de théâtre Salvo Randone dans *Les Jours comptés* sont similaires à celles de Rossella Or dans l'*Estate romana,* film qui s'inspire du théâtre expérimental romain, soutenu par des figures comme Victor Cavallo, acteur pour Garrone mais réalisateur de films *underground* comme *Sconcerto rock* (1982)[461].

Sorrentino synthétise de façon personnelle les codes du grotesque contenus dans les farces politiques de Petri, tout en proposant des récits éclatés qui rappellent ceux des films de Rosi. Le cinéma de l'auteur napolitain puise dans leurs filmographies pour proposer un cinéma de "fracture dialectique"[462] : prenons comme exemple *Il divo*, où le personnage médiocre de Andreotti contraste visiblement avec le monde médiatique qui l'entoure. Figé dans sa carapace, il ressemble à une statue issue de la *Pop Art*, un courant artistique qui

[457] CERETTO, *op.cit.*, p. 21.
[458] MARTINI, Emanuela, *Il gigante e la bambina (e il nano)*, in AGUSTO Serena et MORSIANI Alberto (dir.), *Cronache del sottosuolo, il cinema di Matteo Garrone*, Alessandria, Edizioni Falsopiano, 2013, p. 38.
[459] MORSIANI, (2013), *op.cit.*, p. 51
[460] DE SANCTIS, *op.cit.*, p. 83
[461] MENARINI, *op.cit.*, p. 21.
[462] Il s'agit d'un cinéma qui propose des éléments que tout oppose. Andreotti, homme granitique et extrêmement statique, contraste avec le monde bouillonnant de la politique italienne.

CC-BY-NC-ND

influence fortement *La Dixième Victime* de Petri[463]. Toni Servillo, qui incarne ce personnage, utilise une force interprétative rappelant celle de Gian Maria Volonté dans le rôle du personnage principal de *Todo modo*. Servillo, comme Volontè, réinvente la posture de l'individu originel, sa déambulation, sa gestualité imperméable et sa tonalité de voix, tout en restituant l'impassibilité granitique de son visage. Seulement lors d'une scène, l'Andreotti sorrentinien quitte sa posture flegmatique pour laisser place à une éruption verbale et corporelle durant laquelle il exprime sa pensée réelle, et qui s'inspire en partie des scènes d'explosion verbale visibles dans le film *La Propriété, c'est plus le vol*[464]. Généralement, tous les personnages agissent de façon codifiée, tout comme les prélats de *Todo modo*, même si dans ce cas nous sommes face à une classe politique formée par des "catholiques laïques", proches de l'Église romaine mais indépendants dans leur choix[465]. Loin des canons télévisuels, *Il divo* s'inspire esthétiquement d'œuvres comme *Enquête sur un citoyen au-dessus de tout soupçon* ou *Cadavres exquis.*

Sorrentino apprécie le dynamisme de Petri, ses mouvements de caméra complexes créant des images qui font surgir le doute chez les spectateurs. Il se sent proche de cet auteur avec qui il partage la virtuosité de la technique. De Rosi, en revanche, il apprécie la qualité et la précision des histoires : pensons à *Main basse sur la ville*. Ce film influence visiblement Garrone, dont *Gomorra* semble être une suite post-moderne[466]. Rosi pourrait être également l'une des sources de *Tale of Tales* : en effet, l'auteur réalise en 1966 *La Belle et le Cavalier*, œuvre tirée du *Pentamerone* de Giovan Battista Basile[467].

Outre ces deux auteurs, le cinéma de Garrone et de Crialese tient compte des leçons contenues dans la filmographie de Pasolini. Ce dernier a su interpréter le réel à travers des codes que ces deux auteurs reprennent sans vouloir les imiter. Ils imposent une vision poétique du monde qui parfois n'atteint pas forcément tous les publics, mais qui peut être considérée comme un langage tout à fait valable pour exprimer l'hétérogénéité des réalités mises en exergue. Les sociétés précaires perçues dans *Terra di mezzo* et dans *Terraferma*, observées à travers des images esthétiquement riches, rappellent celles des banlieues pasoliniennes de *Accattone* et *Mamma Roma*[468]. Puis, comment ignorer la connexion avec la dernière scène de *Gomorra*, où les corps de deux jeunes garçons sont ensevelis par une excavatrice, et le titre du poème *La plainte du bulldozer* [Il pianto della scavatrice] (1957).

[463] DE BERNARDINIS, *op.cit.*, p. 19
[464] DE SANCTIS, *op.cit.*, p. 82.
[465] MONETTI, PALLANCH, *op.cit.*, p. 156.
[466] GILI, (2009, Janvier), *op.cit.*, p. 40.
[467] CAVALERI, (8 janvier 2016), *op.cit.*, Cf. Annexes, p. (6)…
[468] CERETTO, *op.cit.*, p. 33.

CC-BY-NC-ND

Cette scène, tout comme l'œuvre de Pasolini, nous décrit des "objets" qui disparaissent : qu'il s'agisse de deux garçons rêveurs, ou d'un monde désormais révolu, la sensation que l'on ressent est celle d'un non retour, celle d'une perte définitive.

Avant de nous plonger dans l'analyse des sources littéraires repérables dans les filmographies de nos trois auteurs, rappelons-nous que ces cinéastes pouvant afficher des parcours artistiques internationaux s'inspirent également des œuvres d'auteurs étrangers. Ces trois auteurs contemporains se retrouvent dans une société désormais globale et leur travail leur permet de traverser les continents encore plus facilement que leurs prédécesseurs. Les œuvres qui en résultent sont réalisées à travers des techniques cinématographiques originaires de cultures, parfois, bien différentes.

Citons rapidement, en outre, les influences artistiques qui les inspirent et qui dépassent facilement des limites culturelles souvent très perméables. Crialese, par exemple, utilise une série de techniques cinématographiques issues de ses formations italienne et américaine : sa filmographie peut être considérée comme un "pont cinématographique" symbolique entre Europe et États-Unis[469]. Lors de leur séjour forcé sur Ellis Island, trois des personnages féminins de *Golden Door* sont filmés lentement de face à deux reprises: ayant trois âges différents, ces images nous rappellent le tableau *Les Trois Âges et la mort* (1510) de Hans Baldung, mais également une version féminine de *Les Trois Âges de l'Homme* (1500-1) de Giorgione.



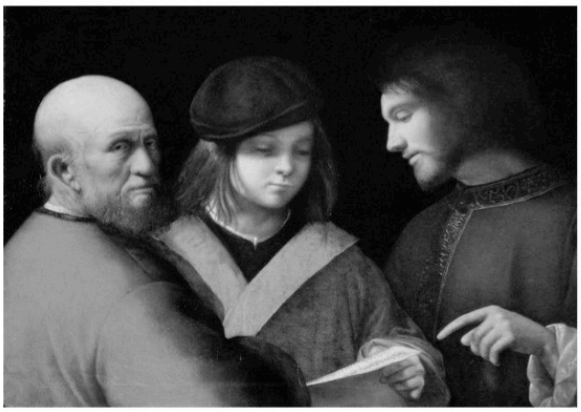
Les Trois Âges et la mort (1510) H.Baldung (détail)



Golden Door (2006) E.Crialese

[469] SMALL, *op.cit.*, p. 90.

CC-BY-NC-ND



Les Trois Âges de l'Homme (1500-1) Giorgione



Golden Door (2006) E.Crialese (détail)

À travers cette composition, l'auteur nous rappelle le goût pour la représentation de Jean-Luc Godard qui, s'inspirant à son tour de Pasolini, nous offre une série de tableaux vivants dans le film *Passion* (1982).

Les arts visuels, en revanche, ne sont pas les seules sources d'inspirations de nos trois auteurs de référence.

2.2.2.2) Les sources cinématographiques étrangères

Toujours dans *Golden Door*, Crialese s'inspire probablement du cinéma américain, et plus précisément du film *L'Émigrant* [The immigrant] (1917) de Charlie Chaplin pour certaines scènes de son film. Pensons à la scène de la tempête en mer, reprise de façon dramatique par l'auteur, ou encore à la dernière scène du film de Chaplin qui se conclut par un mariage, comme une des scènes finales de notre film. Au vu de sa formation, l'auteur ne peut certainement pas ignorer ces détails qu'il retravaille dans un film qui traite la même thématique. La scène finale de *Respiro*, en revanche, nous offre une vision sous-marine de la plongée de Grazia. L'auteur emprunte cette scène directement de l'imaginaire cinématographique mondial, et rend hommage à la scène de plongée visible dans *L'Atalante* (1934) de Jean Vigo, un film imprégné par les codes du réalisme poétique. Bien que cette forme de réalisme soit présente également dans le film de Crialese, l'auteur préfère suivre le fil rouge de la mythologie[470], qu'il brasse au lyrisme repérable dans les œuvres de Robert Joseph Flaherty. Pensons, par exemple, à *L'homme d'Aran* [Man of Aran] (1934) où une famille est mise face à une nature primordiale aux forces immaitrisables : le tout est filmé à

[470] MASONI, *op.cit.*, p. 12.

CC-BY-NC-ND

travers des images qui subliment la beauté rude de lieux qui tentent d'effacer continuellement la vie, sans y parvenir. Les qualités réalistes de ce film, tout comme la façon d'observer la diversité de Grazia sans la juger, nous rappellent une œuvre d'un réalisme sans failles telles que *Une femme sous influence* [A woman Under the Influence] (1974) de John Cassavetes. Ce film, comme celui de Crialese, met en exergue la diversité, voire les fragilités, d'une femme mécomprise par la communauté normalisatrice dont elle fait partie, un groupe social incapable de dépasser les limites de ses habitudes ancestrales[471].

Les sources culturelles de Garrone le poussent à intégrer dans sa production des éléments qu'il ne tire pas seulement du patrimoine audiovisuel italien. Naturellement nous ne pouvons pas nier la connexion entre son film *L'étrange monsieur Peppino* et le cinéma italien à cheval entre les années 1990 et 2000, capable de représenter la dégradation morale et matérielle du pays à travers des œuvres qui s'intéressent à des lieux post-apocalyptiques. Le paysage des plages de Villaggio Coppola est l'un des symboles de cette décadence morale, culturelle et structurelle. L'auteur tente, dans ce film, de nouvelles voies d'expression cinématographique, explore la société italienne à travers une œuvre qui n'exploite pas uniquement les codes du cinéma réaliste, mais qui parfois s'en éloigne pour s'approcher du surréalisme typique du cinéma napolitain de Pappi Corsicato. La source surréaliste de ce film puise également dans le cinéma de Luis Buñuel, bien connu pour ses expérimentations qui exploitent tous les genres, ou encore de David Lynch : cette histoire qui se déroule au pied du Vésuve emprunte en effet les codes du cinéma américain. Pensons également à la filmographie de Tarantino, capable d'inspirer par ses œuvres maints auteurs autour du Monde. La bravoure verbale de ses personnages se mélange avec des scènes d'action savamment maîtrisées capables de générer du suspense. Le suspense est l'un des pivots de la filmographie d'Alfred Hitchcock, que Garrone admire et auquel il rend hommage avec deux séquences de *L'étrange monsieur Peppino* rappelant *Psychose* [Psycho] (1960)[472]. La première scène de ce film, par exemple, s'inspire de *L'inconnu du Nord-Express* [Strangers on a train] (1951) : elle anticipe, dès le départ, la fin funeste des personnages filmés[473]. L'auteur admet également s'inspirer du cinéma européen de François Truffaut et de l'autodidacte Aki Kaurismäki[474]. Les œuvres de l'auteur allemand Rainer Werner Fassbinder nourrissent sa formation éclectique, et

[471] MONTINARI, *op.cit.*, p. 16.
[472] CERETTO, CHIESI, *op.cit.*, p. 63.
[473] MORSIANI, (2013), *op.cit.*, p. 46.
[474] BRUNETTA, *Cent'anni di cinema italiano, Dal 1945 ai giorni nostri*, Roma-Bari, Edizioni Laterza, 2008, p. 433.

CC-BY-NC-ND

le cinéma anglais de Ken Loach lui fournit des histoires aux marges de la société que Garrone est capable de retrouver dans les territoires italiens[475]. Il raconte les vicissitudes d'individus qui vivent au sein de territoires qui ressemblent à des prisons à ciel ouvert. Sa production se lie à ce cinéma européen contemporain dont font partie également les œuvres des frères Dardenne[476].

Garrone est un grand cinéphile qui exploite fréquemment ses sources sans les étaler devant ses publics de façon trop voyante. Outre les formes de cinéma d'après-guerre, moderne et contemporain, le cinéaste prouve qu'il connaît le cinéma produit avant l'avènement du parlant. Il donne beaucoup d'importance au cinéma muet, parce que capable de créer des émotions principalement par l'image. Les dialogues deviennent ainsi secondaires, quoique importants, et l'expression visuelle prend du poids face à l'information[477]. Certaines images surréalistes de *Estate romana*, comme la scène de livraison d'un globe terrestre en papier mâché effectuée par un artiste paresseux, nous rappellent des séquences de la filmographie de Joseph Franck Keaton, plus connu sous le nom de Buster Keaton[478]. Dans *Primo amore*, en revanche, Garrone ne s'inspire pas de la comédie mais du cinéma d'horreur, utilisant un personnage qui, dans certaines scènes du film, nous rappelle le personnage principal de *Nosferatu le vampire* [Nosferatu, eine Symphonie des Grauens] (1922) de Friedrich Wilhelm Murnau. Vittorio, le personnage crée par Garrone pour ce film, possède les mêmes traits cadavériques que Dracula : étrange personnage conduit par ses démons intérieurs, il vampirise sa victime qui, dans un élan de rage, le frappe mortellement à la fin du film. La dernière image de l'homme est celle d'un corps qui se vide de son sang[479].



Nosferatu le vampire (1922) F.W.Murnau



Primo amore (2004) M. Garrone

[475] AUGUSTO, *op.cit.*, p. 13.
[476] MORSIANI, (2013), *op.cit.*, p. 55.
[477] CODELLI, (2008, Juillet-Août), *op.cit.*, p. 116.
[478] VECCHI, *op.cit.*, p. 29.
[479] MORSIANI, (2013), *op.cit.*, p. 48.

CC-BY-NC-ND



Nosferatu le vampire (1922) F.W.Murnau



Primo amore (2004) M. Garrone

Le vampire de Murnau inspire également Sorrentino pour la création de Giulio Andreotti. Les scènes de *Il divo* tournées en intérieur mettent en exergue les aspects lugubres de ce personnage qui se déplace bien souvent dans le noir, déambulant de façon atypique[480]. L'auteur puise dans le cinéma muet une esthétique qu'il repropose de façon contemporaine : dans *Les Conséquences de l'amour*, les paysages suisses qu'il filme nous rappellent parfois les scènes expressionnistes proposées par la cinématographie de Fritz Lang.[481] L'on passe des sous-sols d'un garage aux sommets d'un building ultramoderne grâce au personnage principal du film devenu le pont entre les bas fonds de nos sociétés et les hautes sphères de la finance. Cette ascension nous rappelle visuellement celle du film *Metropolis* (1927), qui divise verticalement une société faite de dominés, vivant et travaillant dans les sous-sols, et de dominants, au quotidien aseptisé et dans un certain sens idyllique.

Outre le cinéma muet, le cinéaste se laisse inspirer par les auteurs français tels que Claude Sautet, Claude Chabrol et Eric Rohmer, et préfère utiliser les dialogues avec parcimonie, faisant plutôt parler les regards de ses personnages[482]. Tout comme ses deux homologues, il apprécie particulièrement Godard, dont il reprend la philosophie cinématographique : calquant ses mots, il admet que « Le film doit partir du réel pour arriver à un résultat tout autre[483] ». Le résultat de cette transformation ne débouche pas sur des films irréels mais sur des œuvres hyper-réelles capables, à travers un concentré de symboles, de fournir un panoramique exhaustif du Monde réel. Dans la scène du discours fleuve de *Il divo*, les paroles prononcées par Andreotti sont théâtralisées. Le personnage parle comme le

[480] MONETTI, *op.cit.*, p. 133.
[481] MORSIANI, *op.cit.*, p. 39.
[482] CERETTO, CHIESI, *op.cit.*, p. 46.
[483] DE SANCTIS, *op.cit.*, p. 32.

CC-BY-NC-ND

feraient ceux de l'auteur suisse, les lumières artificielles et visibles illuminent son visage de façon métaphysique comme le ferait une lumière divine : ses aveux deviennent ainsi des révélations divines à considérer comme véridiques[484].

Le cinéma européen est seulement l'une des sources d'un cinéaste qui apprécie des auteurs américains tels que Paul Thomas, Jim Jarmush, Wes Anderson et les frères Coen. Dans *This Must Be the Place*, il s'inspire du style de ces deux derniers, proposant une œuvre post-moderne au style européen et américain[485]. Pour *Les Conséquences de l'amour* il retravaille les mouvements de caméra en s'inspirant de *Ghost Dog* (1999) de Jarmush, un film d'action au ralenti qui laisse place à la réflexion. Généralement il s'inspire du style cinématographique « pulp[486]» dont Tarantino est le maître incontesté. Le nom de ce cinéaste, tout comme celui de Oliver Stone et de Martin Scorsese, revient souvent quand on observe la filmographie de Sorrentino : dans *Il divo*, les citations visuelles faisant référence au cinéma tarantinien sont nombreuses : le film débute par une explosion de violence inouïe[487].



Reservoir Dogs (1992) Q. Tarantino



Il Divo (2008) P. Sorrentino

Comme pour beaucoup de ses contemporains, Scorsese demeure un exemple à suivre quand il s'agit de bâtir la structure d'un film. Sorrentino soigne dans le moindre détail ses mouvements de caméra, et la précision obsessionnelle de ses cadrages donne naissance à des scènes virtuoses qui déroutent et captivent ses spectateurs[488]. Les atouts esthétiques forts de ce film, qu'on retrouve dans toute la filmographie de l'auteur, s'inspirent également des œuvres de Stanley Kubrick. Les personnages d'un film comme *L'ami de la famille* ou ceux qu'on croise dans le palais du pouvoir fréquenté par Servillo/Andreotti, nous rappellent ceux des

[484] DE SANCTIS, *op.cit.*, p. 77.
[485] SABOURDIN, *op.cit.*, p. 990.
[486] MENARINI, (2009), *op.cit.*, p. 45.
[487] MONETTI, *op.cit.*, p. 132.
[488] GILI, (2009, Janvier), *op.cit.*, p. 40.

CC-BY-NC-ND

parties fines en masque de *Eyes Wide Shut* (1998), un film qui, comme celui de Sorrentino, nous dévoile les bassesses des hommes de pouvoir[489].

Le cinéma de notre auteur fait sentir la marque de ses cadrages, mouvementés par le déplacement puis l'arrêt impromptu de la caméra. Cet outil est toujours maîtrisé et exploité pour générer des émotions. Les mondes parfaitement organisés qu'il filme nous rappellent ceux de Gus Van Sant : les personnages et les objets sont tous rigidement encadrés au sein de l'image. Cette maîtrise outrepasse le professionnalisme américain et nous rappelle le cinéma du cinéaste asiatique Wong Kar-wia[490]. Même d'un point de vue esthétique, les couleurs vives, parfois acidulées, des films de cet auteur nous rappellent la palette chromatique sorrentinienne, marquée par un style unique dès la réalisation de *L'homme en plus*.

Ces sources d'inspiration, pour différentes qu'elles soient, concernent uniquement le monde du cinéma. Nous savons, en revanche, que nos trois auteurs, ne s'inspirent pas uniquement de cette forme d'art. Leurs formations et leur curiosité les poussent continuellement à puiser au sein des sources les plus disparates[491].

La littérature, par exemple, demeure une des sources privilégiées de leurs filmographies. Les personnages siciliens de *Terraferma* vivent les mêmes vicissitudes que la famille de pêcheurs dénommée Toscano du roman *I Malavoglia.* Tout comme le patriarche de l'œuvre de Giovanni Verga, celui de Crialese perd l'un de ses fils en mer ; l'autre se lance dans des affaires douteuses initialement rémunératrices.

Primo amore est librement inspiré du roman *Il cacciatore di anoressiche*, que l'on pourrait littéralement traduire par le "chasseur d'anorexiques", écrit par Marco Mariolini. Il s'agit une autofiction qui relève les réelles habitudes de son écrivain, auteur de cet unique ouvrage, et emprisonné pour avoir tué sa compagne un an après la sortie du livre. Garrone ne transpose pas simplement ce roman, mais il en donne une version filmographique personnelle, proposant un final ouvert qui nous ne nous dévoile pas la fin funeste qui incombe sur son personnage féminin[492].

Les vicissitudes de *L'étrange monsieur Peppino* nous rappellent la fable de La Fontaine *Le vieux Chat et la jeune Souris* (1694), même si dans notre cas, le jeune individu sous l'emprise de son maître se révèle être un calculateur voulant exploiter sa richesse, prêt à tout pour défendre ses maigres acquis. Le bourreau se fait victime, et la victime montre qu'elle

[489] MONETTI, *op.cit.*, p. 134.
[490] DE SANCTIS, *op.cit.*, p. 35.
[491] BRUNETTA, (2008), *op.cit.*, p. 428.
[492] CERETTO, CHIESI, *op.cit.*, p. 64.

CC-BY-NC-ND

a toujours maîtrisé la situation sous le masque de l'innocence et de la jeunesse[493]. Le monde des fables et des contes semble attirer l'auteur romain depuis toujours. Dans *Reality* il est possible de repérer l'influence du roman *Les aventures de Pinocchio. Histoire d'un pantin* [Les avventure di Pinocchio. Storia di un burattino] (1826-1890) de Carlo Collodi. Tout comme le célèbre pantin, Luciano se laisse convaincre par ses proches qu'il est ce qu'en réalité il n'est pas : dans son cas, une future star de la télévision italienne. Luciano accepte toutes les tentations qu'on lui propose, il entre en contact avec un univers qui lui permet de fuir la réalité décadente et tente d'accéder à un "Pays de Cocagne" moderne, dirigé savamment par des experts en communication impitoyables[494]. Les références au roman pour enfant sont multiples : pensons au grillon qui espionne Luciano dans sa maison, une claire référence au Grillon-qui-parle qui symbolise la conscience de Pinocchio. Le goût pour les fables et les contes qui pousse Garrone à réaliser *Tale of tales* n'est donc pas nouveau ; rappelons-nous que cette œuvre n'est qu'une des dernières transpositions cinématographiques du *Pentamerone* (1634-36), un recueil de quarante-neuf contes populaires écrit par Giambattista Basile.

Notre cinéaste aime puiser dans toute sorte de littérature : toujours dans *Reality*, comment ignorer les références à l'œil observateur du Big Brother créé par George Orwell ? Son roman *1984* [Nineteen Eighty-Four] (1949) est constamment cité, la présence d'un observateur invisible mais omniprésent est écrasante, capable d'influencer même le quotidien d'un humble poissonnier. Dans *Gomorra*, en revanche, il est possible d'observer un univers criminel vécu au quotidien. Les personnages qui défilent devant les caméras sont dignes d'un roman de Balzac : leur monde est décrit minutieusement et son fonctionnement vulgarisé sans l'utilisation de didactismes ; la psychologie de ses personnages est dévoilée au grand public[495]. Inspiré par le roman d'enquête éponyme écrit par Roberto Saviano, cette œuvre nous montre l'âme noire de la société italienne et concrétise en images ce que l'écrivain s'efforce de dénoncer inlassablement depuis le début de sa carrière. Le goût pour la littérature de Garrone n'est pas nouveau : en effet, l'auteur exploite le roman *Bartleby* [Bartleby, the Scrivener – A Story of Wall Street] (1853) de Herman Melville pour construire le personnage de Rossella dans *Estate romana*, une femme vivant à contre-courant de la société dont elle ne fait plus partie et dans laquelle elle ne trouve pas sa place[496].

La littérature est l'une des sources d'inspiration principales de Sorrentino qui

[493] MARTINI, *op.cit.*, p. 39.
[494] CAUSO, *op.cit.*, p. 71.
[495] DANESE, *op.cit.*, p. 55.
[496] AUGUSTO, *op.cit.*, p. 12.

CC-BY-NC-ND

considère le roman *Voyage au bout de la nuit* (1932) de Louis Ferdinand Céline comme le fil rouge de ses créations. Il en apprécie la puissance des descriptions, la précision des représentations et la lucidité avec laquelle il analyse la décadence de ce monde[497]. Dans *L'ami de la famille*, l'auteur nous propose d'observer l'Italie contemporaine à travers le point de vue déformé d'un usurier habitant en province. Même si ce personnage attire sur lui le regard désapprobateur des gens communs qui stigmatisent l'altérité et l'illégalité, l'auteur ne le juge pas. Ce procédé est similaire à celui exploité par Jim Thompson pour analyser la province américaine dans le l'œuvre *Le Démon dans ma peau* [The Killer Inside Me] (1952). Le film de Sorrentino utilise l'humour noir, typique des œuvres de l'écrivaine anglaise Agatha Christie. Son roman policier *Une poignée de seigle* [A Pocket Full of Rye] (1953) inspire l'auteur qui décrit la désagrégation des rapports familiaux, parfois soutenus par une bonne dose d'hypocrisie, une attitude que le personnage de Rosalba, jeune femme fascinante, exploite avant de capituler[498]. La littérature française demeure une source inépuisable pour un bibliophile tel que Sorrentino qui nous propose un personnage qui semble tout droit sorti du monde d'Albert Camus dans *Les Conséquences de l'amour*. Titta Di Girolamo, en effet, vit dans un monde absurde dont il a pleine conscience. Poussé par son penchant amoureux vers une jeune femme interprétée par la fascinante Olivia Magnani, il se révolte contre la structure criminelle qui maîtrise ses faits et gestes, donne un sens à sa vie à travers un acte de générosité gratuite, puis meurt sans regrets en sachant que son seul ami, malgré la distance et les années de silence, pensera toujours à lui[499]. Dans ce film, les mots laissent beaucoup de place aux regards qui catalysent le suspense typique des œuvres de l'auteur belge Georges Simenon, écrivain aux histoires simplement compréhensibles mais aux personnages à la structure psychologique solide[500]. *La Grande Bellezza*, en revanche, fonde sa structure sur le souvenir, sur le regret d'une jeunesse perdue, sur l'utilité d'une vie remplie de passe-temps vains. Tel un passage de *La recherche* de Proust, ce film nous propose le quotidien d'un personnage mondain, un homme loin d'être superficiel, fasciné par la vie et ennuyé par la faune humaine carnavalesque qui l'entoure[501]. Toute la filmographie sorrentinienne possède des traces littéraires : dans *Youth*, pas exemple, un jeune acteur qui cherche à s'épanouir cite le jeune auteur romantique Georg Philipp Friedrich, connu sous le pseudonyme de Novalis.

[497] MONETTI, PALANCH, *op.cit.*, p. 145.
[498] ZANELLO, *Il cowboy, la bella e il cattivo*, in DE SANCTIS Pierpaolo, MONETTI Domenico et PALLANCH Luca (dir.), *Divi & antidivi, Il cinema di Paolo Sorrentino*, Roma, Edizioni Laboratorio Gutemberg, 2010, p. 71.
[499] BONDANELLA, *op.cit.*, p. 492.
[500] CERETTO, CHIESI, *op.cit.*, p. 46.
[501] CODELLI, (2013, Juillet), *op.cit.*, p. 30.

CC-BY-NC-ND

2.2.2.3) Théâtre, peinture, pop culture et sources documentaires hétérogènes

La diversité des formations de ces trois cinéastes leur permet également de puiser dans les champs du théâtre et des arts visuels. Concernant Garrone, son expérience au sein du monde théâtral, qu'il fréquente grâce à son père, lui permet d'en apprécier les acteurs majeurs. *Estate Romana* est, en partie, un hommage au théâtre d'avant-garde des années 1970-80. Le documentaire *L'altro teatro* (1980) réalisé par Giuseppe Bertolucci, Maria Bosio et Nico Garrone représente l'une des sources privilégiées par l'auteur qui veut mettre en avant l'évolution d'un univers créatif désormais révolu mais à l'impact culturel encore actuel. La présence dans ce film de l'actrice Rossella Or, qui interprète un personnage très personnel, confirme l'importance de cette source culturelle d'inspiration[502]. Ces productions ont formé son goût, qui ne s'arrête pas à la production contemporaine : *Reality*, en effet, contient des éléments typiques du théâtre napolitain incarné par Eduardo De Filippo. Ce film, tourné dans les "rioni" de Naples, peut être considéré comme une version revisitée de façon moderne des spectacles théâtraux d'antan, issus directement de la *Commedia dell'arte*[503].

Le théâtre napolitain, classique ou moderne, représente une source culturelle féconde. Sorrentino imagine le monologue andreottien de *Il divo* après avoir visionné le spectacle intitulé *Rasoi* (1994), proposé par la compagnie théâtrale de Toni Servillo. Le monologue final est comparable à un déluge de mots catapultés dans le public par un personnage aux mimiques prononcées et au comportement colérique. Nous sommes loin de l'image granitique du politicien italien, mais grâce à ce contraste, les vérités dénoncées semblent encore plus vraies : elles sont, en tout cas, encore plus frappantes[504]. La puissance de ce passage est renforcée par une théâtralisation des actions de Andreotti : à la manière de Bertolt Brecht, Sorrentino veut pousser ses spectateurs à la réflexion à travers des messages clairs, ouvertement explicatifs, capables de leur fournir un regard critique sur le monde qui les entoure[505]. Les techniques artistiques sont ainsi exploitées pour renforcer la véridicité du message que l'auteur veut nous transmettre. Garrone exploite les arts graphiques pour enrichir le sens des réalités qu'il nous présente[506]. Crialese, comme nous avons pu le constater, s'inspire des arts visuels et les réactualise à travers sa cinématographie. Il utilise les allégories exploitées en peinture pour renforcer l'altérité des migrants de *Nuovomondo* et s'éloigner des

[502] AUGUSTO, *op.cit.*, p. 12.
[503] CAUSO, *op.cit.*, p. 71.
[504] DE SANCTIS, SESTI, *op.cit.*, p. 180.
[505] DE SANCTIS, *op.cit.*, p. 87.
[506] CERETTO, *op.cit.*, p. 22.

CC-BY-NC-ND

représentations migratoires qui tendent à effacer l'humanité des migrants, perçus par les média modernes uniquement comme des chiffres à énumérer.

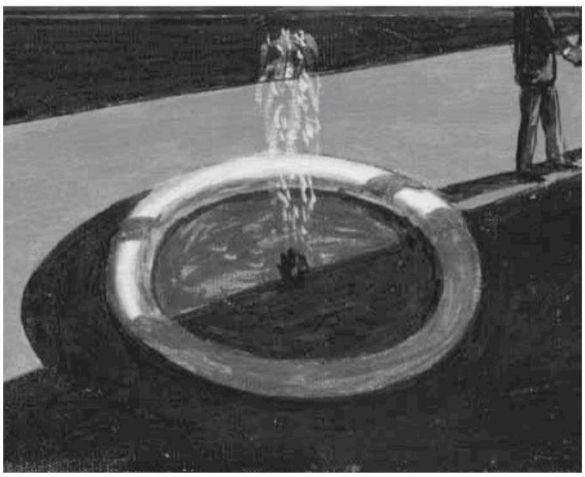
Pour souligner la désolation de certains territoires, Garrone construit des images métaphysiques qui s'inspirent directement des œuvres de Giorgio De Chirico, Mario Sironi et Carlo Carrà. Les exemples sont nombreux, que l'on retrouve dans des films tels que *L'étrange monsieur Peppino*, *Primo amore* et *Reality*.



Paesaggio (1949) M. Sironi



L'étrange monsieur Peppino (2001) M. Garrone

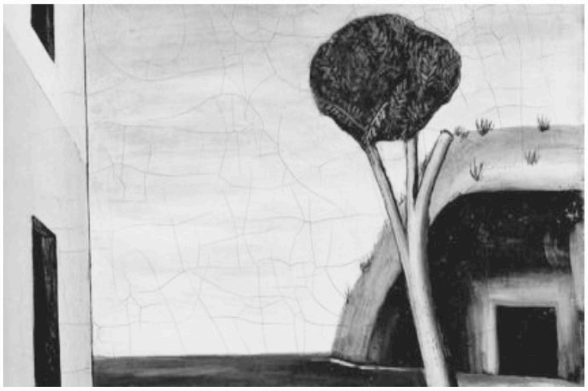


L'addio dell'amico che parte all'amico che rimane (1950)



Primo Amore (2004) M. Garrone G. De Chirico (détail)

CC-BY-NC-ND



Pino sul mare (1921) C. Carrà



Reality (2012) M. Garrone

Pour ce qui concerne les créations en or de Vittorio dans *Primo amore*, elles sont comparables aux sculptures longilignes, quasi-abstraites et surréalistes, de Alberto Giacometti. L'artiste, tout comme le personnage de Garrone, dépouille ses œuvres de leurs formes pour rendre leurs traits distinctifs méconnaissables. Vittorio, en revanche, applique les mêmes techniques sur le corps de sa compagne qu'il façonne avec abnégation pour la transformer en l'objet de ses fantasmes[507]. Vittorio, tout comme Peppino ou d'autres personnages garroniens de Naples, est un monstre, qui semble issu des jardins de Bomarzo, un complexe monumental où l'on retrouve des sculptures extravagantes et effrayantes. À mi-chemin entre le réel et le fantastique, ce parc contient des personnages qui semblent issus d'une fable noire[508].

Les références de Sorrentino insistent principalement sur l'œuvre De Chirico : qu'il s'agisse de la Suisse de son deuxième film, ou des villes de Rome et de Naples, il choisit de filmer des architectures rationnelles[509]. Dans *L'ami de la famille* la ville de Sabaudia est épurée et dépourvue quasi entièrement de la présence humaine : ce qui en résulte est une ville métaphysique visuellement surréaliste. La technique de la désertification des espaces est utilisée également pour certaines scènes de *Il divo* qui propose la ville de Rome comme un musée à ciel ouvert, capable d'exprimer sa beauté par ses traits essentiels[510]. Andreotti et son épouse sont un couple grotesque représenté de façon surréaliste. Les deux vieillards côte à côte nous rappellent l'œuvre *Ritratto dei coniugi Bellini* (1932), toujours de De Chirico. L'artiste, tout comme le cinéaste, met en exergue les mains disproportionnées de ses personnages, marque les traits de leurs visages et les fige dans une position rigide, presque

[507] MARTINI, *op.cit.*, p. 41.
[508] MORSIANI, (2013), *op.cit.*, p. 47.
[509] MORSIANI, (2006), *op.cit.*, p. 39.
[510] DE SANCTIS, *op.cit.*, p. 27.

CC-BY-NC-ND

statuaire[511].



Ritratto dei coniugi Bellini (1932) G. De Chirico



Il Divo (2008) P. Sorrentino

Les images de *Les Conséquences de l'amour* sont construites à travers des schémas géométriques parfaits, les lieux extérieurs filmés sont lumineux, les surfaces des bâtiments sont lisses et reflètent le monde qui les entoure, un monde presque surnaturel. Ces paysages semblent directement issus des œuvres d'art de Leornardo Cremonini, artiste bolonais qui exploite une palette de couleurs vives et des formes stylisées. Les scènes tournées à l'intérieur de l'hôtel où réside Titta, en revanche, semblent avoir été inspirées par le courant néo-figuratif, marqué par un style expressionniste[512]. L'un des courants artistiques qui inspire majoritairement Sorrentino est la *Pop art*, dont on retrouve des traces parsemées partout dans sa filmographie[513]. Qu'il s'agisse de la décoration de l'appartement de Tony Pisapia dans *L'homme en plus*, des barils de lessive en poudre utilisés par Geremia de' Geremei pour stocker son argent dans *L'ami de la famille* ou des boites de pizzas produites en série, visibles dans un supermarché américain fréquenté par Cheyenne dans *This Must Be the Place*, ce courant artistique semble être omniprésent au sein de l'univers filmique de l'auteur.

Crialese, Garrone et Sorrentino possèdent un esprit d'observation capable de sonder plusieurs sources, formelles et informelles, susceptibles de catalyser leur créativité. Le personnage de Cheyenne, par exemple, est inspiré directement d'une pochette d'un vinyle du groupe musical The Cure[514]. *Golden Door* naît d'un projet qui s'appuie sur une vaste

[511] BONDANELLA, *op.cit.*, p. 494.
[512] MONETTI, *op.cit.*, p. 120.
[513] DE BERNARDIS, *op.cit.*, p. 17.
[514] GILI, (2011, Septembre), *op.cit.*, p. 26.

CC-BY-NC-ND

recherche documentaire. Crialese s'est penché sur toutes les photographies de propagande envoyées en Europe par les Américains du Nord, des photographies qui contiennent des images de fruits et légumes gigantesques et d'arbres à fruits produisant des pièces en or. Puis sur les lettres que les migrants italiens dictaient à leurs familles restées en Italie. Ces supports mémoriels contenant des histoires personnelles lui ont permis de se concentrer sur la création d'un groupe restreint de personnages, et non pas sur une masse informe décrite par les livres d'Histoire[515]. Pour *Respiro* la situation est différente : ce film naît de façon imprévue, d'un projet proposé à l'auteur d'origine sicilienne durant un séjour à Lampedusa. Une fois acquise la confiance des habitants de l'île, il apprend les détails d'une histoire concernant une femme souffrant de troubles comportementaux. Cette histoire est plurielle, parce que différente à chaque fois qu'un habitant de l'île la raconte. Ce fait divers, entré dans la mémoire commune des habitants, pousse Crialese à en faire la base d'un film qui veut montrer le Sud dans toutes ses facettes. L'auteur crée des personnages s'inspirant de la mythologie grecque : le mari de Grazia est imaginé physiologiquement comme un Ulysse, un pêcheur brûlé par le Soleil. Le personnage de Grazia n'a rien à voir avec la douce et patiente Pénélope et son comportement s'approche plutôt de celui de Circé, une enchanteresse passionnelle et sensuelle. L'auteur, en revanche, ne veut pas reproduire des symboles, mais recréer le mystère que possèdent les récits homériques[516].

Garrone puise dans les faits divers et en réélabore les histoires pour construire certaines de ses œuvres. Pensons à *L'étrange monsieur Peppino* qui retrace les dernières années de Domenico Semeraro, dénommé le "nain de Termini", tué à Rome en 1990 par son jeune amant. L'auteur déplace son histoire au Villaggio Coppola – une horreur architecturale née d'après une série de spéculations immobilières – pour mettre en exergue les ambiguïtés liées à leur rapport, et plus amplement la dégradation des rapports interpersonnels des sociétés contemporaines rongées par l'égoïsme[517]. Parfois, les histoires que Garrone aime raconter naissent des rencontres qu'il fait : il se laisse transporter par les individus qui croisent son chemin, par leurs passions, leurs obsessions, par les lieux qu'ils habitent[518]. *Terraferma* de Crialese a été fortement influencé par la rencontre de l'auteur avec une migrante réelle : Timnit. Cette femme a été l'une des seules survivantes d'un groupe de soixante-dix-neuf migrants dont soixante-seize ont perdu la vie. Ayant erré trois semaines durant dans un canot pneumatique, elle a vécu un enfer qui a secoué l'auteur. Son expérience a été utile pour

[515] CERETTO, CHIESI, *op.cit.*, p. 52.
[516] *Ibid.*, p. 16.
[517] *Ibid.*, p. 63.
[518] AUGUSTO, *op.cit.*, p. 12.

CC-BY-NC-ND

étoffer le scénario du film, dès la phase d'écriture : elle a apporté des détails que les articles de journaux analysés par l'auteur ne racontaient pas forcément[519].

Sorrentino se considère comme un grand observateur, capable d'absorber les situations qui l'entourent. Le récit raconté dans *L'ami de la famille* lui vient à l'esprit lors d'un voyage effectué en Sibérie : dans ces lieux, il remarque un couple atypique à l'intérieur d'un car, composé par une mère âgée et par son fils. Ce dernier observe une autre femme de son âge, et rapidement il est dévisagé par sa mère qui éprouve de la jalousie. Ce rapport malsain, dramatique mais également comique pour un observateur extérieur, devient la source d'un film où les passions d'un personnage hors-norme le poussent à sa perte[520]. *Les Conséquences de l'amour* est imaginé suivant les mêmes dynamiques, quoique son objet d'intérêt est différent : les hommes d'affaires. Sorrentino les observe dans tous les hôtels qu'il fréquente lors de la promotion de son premier film. Qu'il s'agisse de Stockholm ou du Brésil, où il fait 40°C, ces individus vêtus d'un ensemble costume-cravate demeurent impassibles et mystérieux. Ce sont presque des apparitions temporaires et fugaces, ils racontent des histoires ambiguës et peuvent, en réalité, cacher toute sorte d'identité[521]. La rencontre catalyse également le film *This Must Be the Place* : lors de la promotion de *Il divo* à Cannes, l'auteur rencontre Sean Penn qui lui propose de collaborer à un projet filmique qui porterait sur les États-Unis. Il contacte alors Umberto Contarello, qu'il avait rencontré pour un projet qui n'a jamais vu le jour, et qui connaît bien ce pays pour y avoir travaillé précédemment. À travers ce film, il décide de traiter indirectement le thème de la Shoah, suivant un chemin d'analyse atypique. L'auteur s'est lancé dans l'étude d'articles qui traitent d'anciens nazis expatriés dans les Amériques, parfois encore en vie. Il ne choisit pas de construire un personnage principal engagé dans la poursuite de ces criminels, mais il préfère laisser cette tâche dans les mains d'un personnage atypique qui ignore son passé et qui décide de le redécouvrir à travers un voyage initiatique. La figure du chasseur est présente, mais reléguée au deuxième plan et incarnée par un personnage qui s'inspire de Simon Weisenthal, un homme qui a consacré sa vie à la quête des criminels nazis cachés ici et là dans le monde[522]. Pour *L'homme en plus* il choisit, tout comme Garrone, d'exploiter un fait divers pour tisser une partie de l'histoire du film. Le personnage de Antonio Pisapia, en effet, s'inspire du footballeur professionnel Agostino Bartolomei. Ce sportif joue pour le club de la Salernitana, puis pour l'A.C. Roma,

[519] DE MARCO, Camillo, *Terraferma è un film sulla libertà di andare altrove,* http://cineuropa.org/ff.aspx?t=ffocusinterview&l=it&tid=2351&did=209120, consulté le 8 mai 2016.
[520] CERETTO, CHIESI, *op.cit.*, p. 72.
[521] CODELLI, (2005, Février), *op.cit.*, p. 37.
[522] GILI, (2011, Septembre), *op.cit.*, p. 27.

CC-BY-NC-ND

avant de tenter une carrière en tant qu'entraîneur, puis de se suicider. Tony Pisapia, en revanche, n'incarne pas un homme réel, mais tout le star-system musical italien, composé par des chanteurs contemporains vivant comme des stars mais sans l'être vraiment[523]. Sorrentino ne lésine pas sur les citations footballistiques. La première est celle en ouverture du film, tirée d'une déclaration de Pelé : « Le mach nul n'existe pas[524]». Cette phrase, qui pourrait paraître anodine, nous dévoile une vérité universelle, celle d'un monde fait de gagnants ou de perdants, un monde ou l'entre-deux ne semble pas avoir de place. L'idée de faire un film sur Andreotti lui vient d'une constatation faite après la lecture d'une interview effectuée par Roberto Gervaso, contenue dans l'ouvrage *Il dito nell'occhio* (1956) : Sorrentino remarque, suivant les lignes qui concernent cet homme politique, que son personnage est transposable cinématographiquement, et que sa vie présente des caractéristiques utiles pour composer un scénario[525]. L'écriture journalistique est une mine d'informations inépuisable pour l'auteur qui admet avoir exploité la rubrique photographique dénommée *Cafonal,* présente sur le journal informatique people *Dagospia*. Cette source informatique lui a été utile pour décrire la société mondaine qui se cache dans les palais de la capitale italienne. Tous les personnages qui emplissent les soirées organisées par Jep Gambardella semblent tirés de cette rubrique qui montre, de façon satyrique, les fresques et les frasques des femmes et hommes de pouvoir italiens[526].

L'hétérogénéité de ces sources nous éclaire sur un élément commun aux trois auteurs ici analysés : la curiosité. Loin de s'arrêter face aux préjugés, Crialese, Garrone et Sorrentino puisent dans la société italienne, et plus amplement dans la société occidentale, pour en analyser les multiples facettes. Leur travail de recherche, précis et dévoué, nous fait mieux comprendre la richesse de leurs œuvres, qui, au-delà de l'exploit artistique, demeurent des sources précieuses où puiser des informations capables de nous éclairer sur le fonctionnement de nos sociétés.

2.2.3) Les œuvres analysées

Nous avons longuement cité les œuvres de nos trois auteurs, mais avant de passer à

[523] CERETTO, CHIESI, *op.cit.*, p. 44.
[524] PALLANCH, *op.cit.*, p. 39.
[525] MONETTI, PALLANCH, *op.cit.*, p. 149.
[526] MONETTI, PALLANCH, *op.cit.*, p. 171.

CC-BY-NC-ND

leur analyse sociologique, il nous semble nécessaire de présenter l'intégralité de leurs filmographies. Cette étape, quoique énumérative, nous semble essentielle pour avoir à l'esprit les réalités observées et enregistrées par les caméras de ces cinéastes.

2.2.3.1) Crialese

Le premier film de Emanuele Crialese s'intitule *Once We Were Strangers*. Mis en scène par l'auteur, qui co-écrit le sujet et le scénario avec John P. Scholz et qu'il produit partiellement, il est financé par John P. Adams, Domenico Albonetti, Carlo Corazza, Stefano Celesti, Angelo Loy pour Acquario Films/Backpain Productions/Videa. Le producteur Bob Chartoff, connu pour avoir produit la saga de *Rocky* ou des films indépendants tels que *Raging Bull* (1980) de Martin Scorsese, soutient également l'auteur italien. Le film sort pour la première fois au *Montreal World Film Festival* le 29 août 1997, et sa distribution initiale se fait au sein de festivals anglophones. L'œuvre lance la carrière de l'auteur qui décide de réaliser son film à New York, ville où il habite depuis quelques années. À cause des coûts prohibitifs liés aux autorisations de tournage dans les lieux emblématiques de la ville, Crialese décide de tourner ses scènes dans des espaces plus anonymes comme les laveries automatiques, les bars et les petits restaurants[527]. L'histoire racontée est binaire : nous sommes face à deux personnages principaux, l'un italien – provenant de Sicile – rejetant l'assimilation américaine, l'autre indien prêt à tout pour pouvoir intégrer la culture dominante du pays. Leurs deux histoires, liées par une amitié sincère, se croisent et recroisent au fil du temps, mettant en exergue les difficultés rencontrées par ces deux migrants contemporains. Au fil des expériences, ces deux individus refusent le conformisme qui les écrase et décident, poussés par l'amour de deux femmes, de laisser libre cours à leurs désirs de liberté[528]. Ce premier film possède d'ores et déjà les éléments qui marquent toute la filmographie de Crialese : l'île – n'oublions pas qu'une bonne partie des territoires newyorkais sont étalés sur des îles et des péninsules –, la migration, le lien avec la terre d'origine et les contrastes avec une culture dominante.

On retrouve ces éléments dans *Respiro*, un film mis en scène, imaginé et écrit par l'auteur. Crialese étant revenu en Europe, la production de cette œuvre est confiée aux producteurs italiens Domenico Procacci et Anne-Dominique Toussaint pour Fandango, à ceux

[527] SMALL, *op.cit.*, p. 92.
[528] CERETTO, CHIESI, *op.cit.*, p. 50.

CC-BY-NC-ND

de Medusa Film et de Tele+, et aux producteurs français Les films des Tournelles, Roissy Film et TPS Cinéma. Le film sort pour la première fois au *Festival de Cannes* le 18 mai 2002. Grâce à la photographie de Fabio Zamarion, l'auteur arrive à capturer la splendeur dégagée par l'île de Lampedusa, un lieu où se produisent les aventures d'une famille de pêcheurs du Sud de l'Italie. Avec ce film, Crialese se lie à la cinématographie méridionale italienne de ces dernières décennies, capable de montrer la dégradation de paysages malgré tout encore splendides. Il est possible de retrouver les thèmes porteurs traités par cette œuvre dans des films à succès comme *Nuovo cinema paradiso* (1989), *Mediterraneo* (1992) et *Il Postino* (1994) et dans d'autres long-métrages plébiscités par la critique comme *Sangue vivo* (2000) de Eduardo Winspeare, *Giro di lune tra terra e mare* (1997) de Giuseppe M. Gaudino, *Totò che visse due volte* (1998) de Daniele Ciprì et Francesco Maresco et *Lacapagira* (1999) de Alessandro Piva[529]. Crialese, d'origine sicilienne, filme un monde parsemé d'épaves modernes, un territoire où le présent, le passé et le futur coexistent. Dans ce monde socialement archaïque, la famille de Grazia absorbe et reproduit les formes de violence de la société qui l'entoure. Cette violence semble ancrée dans le quotidien d'individus fortement influencés par des croyances païennes et par des rapports communautaires profondément normés. Grazia, en revanche, échappe aux logiques de la culture dominante, entretient avec ses enfants des rapports presque incestueux, ce qui témoigne d'un monde sans règles où les plus jeunes vivent à l'état sauvage[530]. Ce personnage vit un réel sentiment d'étrangeté et ses réactions donnent naissance à une suite de situations qui permettent au récit filmique d'évoluer. Les individus de l'île vivent de pêche ou de commerce, tandis que Grazia passe une bonne partie de son temps avec ses enfants ou seule dans la cour de sa maison en écoutant la chanson *La bambola* (1968) de Patty Pravo, artiste connue pour ses positions féministes. Son empathie pour tout être vivant et sa fragilité la poussent à effectuer des actes considérés comme insensés par le reste des habitants de l'île : elle libère une meute de chiens errants pour qu'ils vivent sans contraintes. Risquant de se faire interner dans une clinique psychiatrique du Nord de l'Italie, elle décide de fuir, puis de réapparaitre miraculeusement lors d'une fête paysanne. Son absence, puis son apparition, modifient les rapports de force au sein du village, et celle qui était considérée comme un danger devient le symbole d'une renaissance mystique : elle revient parmi les vivants surgissant de la mer, élément liquide créateur[531].

[529] MASONI, *op.cit.*, p. 11.
[530] SMALL, *op.cit.*, p. 95.
[531] CERETTO, CHIESI, *op.cit.*, p. 51

CC-BY-NC-ND

Le succès critique et commercial de ce film donne à Crialese la possibilité de se dédier au projet pour lequel il avait commencé à se documenter concernant la migration italienne débutée à la fin du XIX[e] siècle[532]. Il continue ses recherches sur l'île de Ellis Island pour pouvoir créer le sujet de *Golden Door* [Nuovomondo] dont il écrit personnellement le scénario et qu'il met en scène. Produit par Fabrizio Mosca, Alexandre Mallet-Guy et Emanuele Crialese pour RAI Cinema puis par Titti Film, Memento Films et Respiro, il est projeté pour la première fois au *Festival international du film de Venise* le 8 septembre 2006. L'auteur décide de raconter le voyage migratoire de femmes et d'hommes se dirigeant vers leur (supposée) terre promise. À travers les vicissitudes vécues par une famille du Sud de l'Italie, il met en exergue des individus de bonne volonté à la recherche d'un emploi qui puisse leur garantir un avenir meilleur. Le spectateur découvre au fil du film les mécanismes liés à ces départs, soutenus par les pouvoirs institutionnels et orchestrés par des hommes d'Église et des passeurs. Une fois qu'ils sont montés à bord de leur paquebot, le film se passe quasi-exclusivement à huis clos. Exception faite pour quelques images de la mer, les personnages suivis par la caméra passent de la soute de leur embarcation aux grandes pièces froides et stériles du centre d'accueil de Ellis Island. Au fil du temps, la présence des institutions se fait de plus en plus concrète, et le poids de leurs règles insensées de plus en plus écrasant. Le déracinement des migrants arrivés sur le territoire américain est visible grâce à une scène du film, devenue le symbole d'une blessure historique qui ne sera jamais cicatrisée. Après l'embarquement, le plan en plongée réalisé par l'auteur nous montre une foule visuellement unie. Le lent mouvement de départ du paquebot déchire cette unité, sépare les migrants de ceux qui sont restés et nous fait ressentir la sensation de non-retour éprouvée par ces individus. Pour décrire ce sentiment si fort et bouleversant, citons l'une des sources exploitées par Crialese, un passage d'une lettre écrite par un vrai migrant :

> « […] nous sommes tous des âmes décollées vers un paradis qui, si la fortune le voudra, nous sera accordé pendant notre vie ; mais malgré tout, après le franchissement de chaque vague que nous fendons, nous mourons peu à peu[533] ».

Après cette incursion dans le monde migratoire du passé, l'auteur décide de raconter les horreurs des migrations méditerranées contemporaines. C'est ainsi que naît le projet de *Terraferma*, réalisé et imaginé par l'auteur, co-écrit avec Vittorio Moroni, produit par les

[532] MONTINARI, *op.cit.*, p. 17.
[533] CERETTO, CHIESI, *op.cit.*, p. 53.

CC-BY-NC-ND

maisons de production italiennes Cattleya, Rai Cinema, Cinesicilia et françaises Babe Film, France 2 Cinéma, Canal+, CinéCinéma et sorti au *Festival international du film de Venise* le 4 septembre 2011. La migrante éthiopienne rencontrée par Crialese pendant la phase de recherche documentaire, ne lui raconte pas son histoire personnelle, qu'elle veut oublier, mais elle l'aiguille sur les pistes à suivre pour son scénario. L'auteur décide de raconter ce que la presse et la télévision occultent, parce que trop dérangeant ou peu sensationnel, et ce que les politiques s'empressent à dissimuler pour sauvegarder les intérêts économiques des nations occidentales[534]. Le film démarre avec le débarquement d'une série de migrants africains, sauvés par un ancien pêcheur et par sa troupe. Au fil du film, les migrants perdent leur étiquette, ils sont humanisés, leur quotidien se fond avec celui de la famille qui les accueille. Après avoir compris le désastre humanitaire qui l'entoure, le jeune cadet de cette famille décide d'aider la femme africaine accueillie dans sa maison. Il décide d'ignorer les règles institutionnelles, inhumaines et inadaptées à la situation, et part avec elle et ses enfants en direction des terres continentales grâce au bateau familial. Ce jeune pêcheur, tout comme son grand-père, ne perd pas la raison, et suivant des règles morales qui lui imposent d'aider son prochain, il décide de mettre sa vie en péril pour sauver celle d'autres innocents[535].

2.2.3.2) Garrone

La filmographie de Garrone démarre officiellement avec son premier long-métrage *Terra di Mezzo*. Ce film en épisodes est imaginé, écrit, mis en scène et produit par l'auteur qui fonde sa maison de production Archimede pour l'occasion. Sorti le 2 mai 1997, il est rapidement remarqué par les critiques, et reçoit le prix Cipputi et le prix spécial du jury au *Festival International Cinema Giovani Torino*. La première partie de ce triptyque filmique s'intitule *Silhouette* et s'occupe de dévoiler le quotidien d'un groupe de prostituées nigérianes et des leurs clients, pour la plupart d'un âge bien avancé. Sans juger, l'auteur filme les échanges entre des clients fauchés, qui tentent d'obtenir des prix au rabais, et des prostituées souriantes qui discutent amicalement avec ces derniers. Seule l'expérience d'une prostituée étrangement silencieuse laisse sous-entendre la gravité de la situation : les femmes filmées sont des esclaves sexuelles contraintes de vendre leurs corps pour un maître qui demeure

[534] CAVALERI, Giuseppe, *Intervista a Fabrizio Gatti*, Cf. Annexes, p. (3)… .
[535] DE MARCO, *op.cit.*, consulté le 8 mai 2015.

CC-BY-NC-ND

invisible[536]. Le deuxième épisode, intitulé *Euglen & Gertian*, s'occupe d'une autre sorte d'exploitation : celle de la main d'œuvre à bas coût fournie par les migrants sans papiers présents sur le territoire italien. Garrone se focalise sur deux jeunes et sur leurs clients qui semblent sortis d'une pièce du dramaturge argentin Copi, ou du théâtre de l'absurde. Les pérégrinations des migrants et de leurs clients nous dévoilent avec ironie un monde précaire ignoré par le reste de la société. Lors du dernier épisode intitulé *Self Service*, l'auteur se concentre sur un seul personnage dont il nous dévoile le vécu à travers une suite de flash-backs. Le bestiaire humain qui l'entoure se montre curieux, intolérant, grossier, immature ou atteint des pires maux que la sénilité puisse générer. La scène finale de cet épisode conclut le film, et nous dévoile les conditions d'hébergement précaires de ces migrants, forcés à vivre dans des logements miteux et exigus où ils s'aliènent[537].

Ospiti confirme son goût pour la contemplation du réel, même si la construction psychologique des personnages de ce deuxième long-métrage est renforcée[538]. Le discours sur la marginalité demeure l'axe principal de cette œuvre, même si cette fois-ci il est exploité avec un regard plus intime et moins choral. Le sujet et la mise en scène du film sont à la charge de Garrone qui co-écrit le scénario du film avec Attilio Caselli. La première projection a lieu au *Festival international du film de Venise* en 1998, mais c'est au *Festival Premiers Plans d'Angers* qu'il obtient une mention spéciale. L'histoire racontée par l'auteur est double : les caméras suivent les vicissitudes de deux jeunes cousins aux trajectoires très différentes. L'un décide de s'intégrer au pays d'accueil en adoptant un style de vie qui lui permet de gagner l'amitié d'un jeune homme qui les héberge, l'autre préfère garder les traits marquants de son altérité et se noue d'amitié avec un ancien retraité d'origine sarde ayant vécu la migration interne. Les pérégrinations et le vagabondage sont la clef d'un film qui met en exergue l'instabilité de la vie d'un migrant, l'impossibilité de se construire un chez soi[539]. Malgré leurs efforts, le passé ou les préjugés présents rattrapent ces deux garçons ayant uniquement envie de vivre une vie normale. Les séquences ironiques du film nous font oublier le sentiment de mort qui flotte sur leurs existences, renforcé par le décès de la femme du vieil homme sarde, et par un voyage final en bateau, symbole d'évasion mais également de mort en mer.

L'auteur ouvre le nouveau millénaire en se faisant remarquer encore au *Festival international du film de Venise*, où le 31 août 2000 son film *Estate romana* est projeté pour la

[536] CHIESI, *op.cit.*, p. 25.
[537] VECCHI, *op.cit.*, p. 27.
[538] SABOURDIN, *op.cit.*, p. 506.
[539] CERETTO, CHIESI, *op.cit.*, p. 58.

CC-BY-NC-ND

première fois. Le sujet et le scénario de ce film sont issus d'une collaboration avec les scénaristes Massimo Gaudioso et Attilio Caselli. Ce film réalisé par Garrone est financé par les maisons de production Archimede, Bianca Film et Istituto Luce. Cette œuvre hybride, consacrée au théâtre romain d'avant-garde et au personnage littéraire Bartleby, décrit les pérégrinations de Rossella. Elle revient à Rome pour renouer ses anciennes amitiés mais elle sent qu'elle est en fort décalage avec le monde qui l'entoure[540]. La ville qui se présente à elle est empaquetée à cause des travaux liés au Jubilée : ses routes en travaux et ses bâtiments enveloppés dans le polyane la font ressembler à une grande scène où se déroule le théâtre du monde. Ce film met en avant la force et les faiblesses de deux générations qui ne comprennent pas les changements sociétaux actuels. Qu'il s'agisse des anciennes générations désormais homologuées ou des nouvelles en quête d'un équilibre économique et sentimental, le chaos semble être le maître mot. Ces individus, en outre, se braquent devant la présence de nouveaux citoyens venus d'ailleurs, vivant dans des quartiers de la ville devenus désormais multiculturels[541].

La sortie de *L'étrange monsieur Peppino* change la donne du cinéma garronien du point de vue de la plasticité des images exploitées et par le style du récit qui devient plus narratif et brassé avec les codes du noir et du drame[542]. Mise en scène par Garrone, cette œuvre est imaginée et structurée sous forme de scénario par lui-même, Ugo Chiti et Massimo Gaudioso. Le film est produit intégralement par la maison de production Fandango de Domenico Procacci. L'auteur met en exergue les vicissitudes d'un taxidermiste et de son jeune apprenti. L'histoire pourrait sembler banale, si elle n'était pas tournée dans le paysage dégradé du Villaggio Coppola près de Caserte, gagné par la violence du béton et par les déchets de ses résidents. Ces lieux deviennent les symboles d'une Italie camorriste et berlusconienne, un pays éloigné des lumières de la civilisation[543]. Garrone scinde son film en deux parties : la première montre le plus âgé de ces deux personnages subjuguer l'autre grâce à son charisme, son argent et son envie de transmettre son savoir. Puis, la situation bascule, le jeune homme fugue et décide de s'installer chez son maître, tiraillé entre l'envie de tout lui apprendre et celle de le posséder charnellement. La connivence entre affection paternelle et affection amoureuse devient incompatible une fois que la vie de ces deux hommes est bouleversée par l'arrivée d'une jeune femme perdue et attirée par le cadet[544]. C'est ainsi que

[540] CERETTO, *op.cit.*, p. 20.
[541] CERETTO, CHIESI, *op.cit.*, p. 61.
[542] SABOURDIN, *op.cit.*, p. 505.
[543] CHIESI, *op.cit.*, p. 26
[544] CERETTO, CHIESI, *op.cit.*, p. 63.

CC-BY-NC-ND

le jeune Vittorio, tel est le nom du personnage, dévoile ses réelles intentions : il apparaît finalement comme un jeune arriviste prêt à tout pour obtenir la position économique qu'il convoite. L'union avec cette jeune femme plus aisée lui semble une échappatoire possible, sauf que ses fantasmes sont déçus par le quotidien morne qui l'attend avec elle. Les dernières tentations soumises au jeune homme par Peppino auront des résultats funestes, et dévoileront l'inconsistance du caractère de Valerio. Ce film que l'on pourrait définir comme politique, n'exprime pas directement l'engagement de son auteur qui préfère construire des réalités extrêmement réalistes contenues dans un récit comparable à une fable noire[545].

Le goût pour le noir de Garrone est repérable dans *Primo amore*, qui possède des traces communes avec le film qui le précède. Garrone continue à collaborer avec Massimo Gaudioso pour structurer le scénario qui est co-écrit par Vitaliano Trevisan, écrivain qui porte la double casquette de coscénariste et acteur principal. Produit par Fandango et Medusa Film, il est projeté pour la première fois le 4 février 2004 au *Festival international du film de Berlin*. Le début de ce long-métrage décalque la scène d'observation de *L'étrange Monsieur Peppino*, où les deux personnages sont observés par un marabout. Dans ce cas, le marabout est incarné symboliquement par Vittorio, qui observe impassiblement sa proie arriver dans une gare routière. Contrairement à Peppino, Vittorio ne veut pas donner une aura de vie aux morts, mais modeler les vivants selon des règles strictes et inhumaines. Sa compagne se plie à son vouloir à cause de l'affection que l'homme lui porte malgré tout. Ses demandes, davantage contraignantes, deviennent impossibles à accepter, et la femme, dans un élan de lucidité, décide de se libérer de cette domination amoureuse à travers un acte drastique mais essentiel[546]. L'auteur observe objectivement les actes de ces deux personnages, l'un atteint de troubles psychiques qui semblent être issus d'une enfance difficile, l'autre démunie et à la recherche de reconnaissance et d'affection. Le film propose des scènes oniriques liées aux délires dus à la faim de Sonia, accompagnées parfois par la voix off de Vittorio prononçant une série de phrases délirantes[547].

Ce film donne à Garrone la possibilité d'attirer les grands publics qui s'étaient déjà intéressés à son quatrième long-métrage. Il arrive à unir unanimement les publics et à la critique grâce au film *Gomorra*, co-écrit avec une équipe de scénaristes bien fournie composée par Maurizio Braucci, Ugo Chiti, Gianni Di Gregorio, Massimo Gaudioso et Roberto Saviano. Produit par Fandango, Rai Cinema et Sky Italia, il reçoit le soutien du

[545] MARTINI, *op.cit.*, p. 36.
[546] *Ibid.*, p. 43.
[547] CERETTO, CHIESI, *op.cit.*, p. 64.

CC-BY-NC-ND

ministère italien de la culture. Cette œuvre se plonge véritablement dans l'univers de la camorra, sans se servir des codes et des clichés du cinéma civil qui mêle l'action policière et les démonstrations politiques. La tension du film est dégagée par des images documentaires qui proposent la violence véritable des lieux frappés par cette gangrène. Garrone privilégie l'éloignement des codes émotionnels, renonçant aux musiques qui pourraient augmenter l'emphase de certaines scènes, et sans recourir à des explications didactiques et psychologiques. Le film, présenté sous forme de cinq chapitres, nous fait part de ce monde avec intelligence à travers des reconstitutions analytiques effectuées avec distance et objectivité[548]. Le tournage débute dans un solarium pour nous montrer les changements anthropologiques d'une partie de la société italienne : le criminel n'est plus représenté par des individus négligés, mais par des femmes et des hommes qui prennent extrêmement soin d'eux, frôlant bien souvent le grotesque. L'œuvre continue suivant les vicissitudes d'une série de personnages : celle de Don Ciro, un intermédiaire qui distribue des allocations fournies par la camorra aux familles des criminels morts ou emprisonnés ; celle de Totò, un enfant qui rêve de faire partie d'un groupe criminel de son quartier ; celle de Roberto, un jeune homme diplômé qui collabore avec Franco, le représentant d'une société de traitement de déchets toxiques contrôlée par la camorra ; celle de Pasquale, couturier clandestin qui livre ses créations aux grandes firmes de la haute-couture sans jamais recevoir la reconnaissance qu'il mérite ; puis, pour finir, celle de Marco et Ciro, deux jeunes hommes qui rêvent d'acquérir la renommée des criminels fictifs qu'ils observent au cinéma. Ces deux personnages nous rappellent une version contemporaine de Don Quichotte et Sancho Pança : convaincus d'être les héritiers d'un personnage fictif, ils poursuivent une entreprise loufoque courant ainsi à leur perte. Ces histoires rendent visibles les zones grises de nos sociétés, les espaces en équilibre entre les pouvoirs légaux et les organisations illicites, des lieux brutaux mais bien réels[549].

Cette œuvre ouvre définitivement les portes du cinéma international au cinéaste romain mais ne l'empêche pas de continuer ses expérimentations. Il réalise ainsi *Reality*, dont il écrit le scénario en compagnie de Massimo Gaudioso. Ce projet financé par les producteurs italiens Fandango, Archimede et Rai Cinema est soutenu également par le producteur français Le Pacte. L'auteur met en exergue une famille napolitaine installée dans un quartier qui semble issu tout droit du monde des fables populaires, mais existant en vrai. À travers le vécu de ses personnages, il montre que toute la société contemporaine semble postiche : qu'il s'agisse d'une salle de mariage, d'un aqua-Park ou d'un centre commercial tout est artificiel,

[548] SABOURDIN, *op.cit.*, p. 506.
[549] CODELLI, (2008, Juillet-Août), *op.cit.*, p. 117.

CC-BY-NC-ND

colorié, plastique[550]. Ce monde qui se veut parfait cache une grande misère, effacée seulement par l'amour d'un homme simple attaché aux valeurs familiales. Cette même famille lui inculque des valeurs qui ne sont pas les siennes, lui fait miroiter une carrière qui n'en est pas une, et le pousse à intégrer les mécanismes d'une émission de téléréalité qui deviendra son obsession, le symbole des rêves frustrés de perfection. Sa quête impossible l'éloigne de sa famille et l'aliène du reste de la société réelle[551]. L'émission de téléréalité qu'il veut intégrer semble être l'antidote à tous ses problèmes : vivant dans une situation économiquement précaire, il s'est lassé de devoir arrondir les fins de mois difficiles avec des subterfuges et des escroqueries. Son métier de poissonnier, en effet, ne lui rapporte pas assez. Suivant la descente aux enfers de son personnage, Garrone nous dévoile le chemin de croix d'un pauvre diable qui tente de survivre tant bien que mal. Lui, comme d'autres individus, est l'une des victimes de cette société où les droits des moins fortunés sont écrasés, leurs rêves transformés en besoins marchands. Le seul ascenseur social disponible semble celui fourni par une émission télévisuelle, qui promet l'Eden sur terre, mais qui veut en réalité augmenter uniquement son audimat[552].

Tout au long de la filmographie garronienne, la fable et le conte reviennent bien souvent à la surface de nos discours. Il n'est donc pas étonnant que *Tale of tales* puise directement dans le monde de la fantaisie littéraire. Compte tenu du parcours et des goûts de l'auteur, son choix de tourner un film tel que celui-ci semble somme toute logique. Co-écrit par Edoardo Albinati, Ugo Chiti et Massimo Gaudioso, il est produit par les maisons de production italiennes Rai Cinema et Archimede, par la française Le Pacte et par l'anglaise Recorded Picture Company. L'auteur surprend les moins avisés et propose trois histoires qui s'entrecroisent, tirées de l'œuvre posthume de Giambattista Basile. Son goût pour la fable noire est repérable dans les œuvres précédentes : pensons aux enfers à huis clos de Vicence ou de Villaggio Coppola, peuplés par des ogres contemporains sans pitié[553]. Malgré le sujet traité, le film demeure, par les thèmes traités, très actuel. À travers trois récits fantastiques, il évoque avec modernité les zones d'ombre du pouvoir, il montre des femmes et des hommes aux egos démesurés et obnubilés par leurs obsessions. L'on passe d'une quête de fertilité de la part d'une reine prête à tout pour avoir un enfant, aux relations d'amitié entre un roi et une puce géante, puis aux frasques amoureuses d'un autre régnant libertin. Les vices de ces personnages sont ceux des sociétés contemporaines : pensons à la quête d'une nouvelle

[550] AUGUSTO, *op.cit.*, p. 15.
[551] MARTINI, *op.cit.*, p. 44.
[552] CAUSO, *op.cit.*, p. 74.
[553] MORSIANI, *op.cit.*, p. 45.

CC-BY-NC-ND

jeunesse de la part de deux sœurs, qui en pousse une à se scarifier pour pouvoir regagner l'aspect d'antan. Derrière un film qui semblerait l'une des nombreuses productions de fantaisie de ces dernières années se cache une œuvre complexe possédant plusieurs clefs de lecture, capable d'évoquer le réel tout en exploitant les codes du conte de fée pour adultes. En outre, la qualité des images filmées dépasse largement celle des productions européennes de ce genre ; l'esthétique de chaque plan est très soignée, les effets spéciaux limités. Ces qualités mettent en exergue le potentiel créatif du cinéma italien, capable de dépasser ses limites et sachant offrir des spectacles complexes adaptés aux grands publics internationaux.

2.2.3.3) Sorrentino

Tout comme Garrone, Sorrentino met en exergue son goût pour un cinéma soigné et d'une qualité visuelle hors norme, dès son premier long-métrage intitulé *L'Homme en plus*. Au sein de sa première œuvre, il exploite les thèmes de la dualité et de l'homonymie pour nous présenter deux histoires qui à la fin du film convergent. L'auteur aurait pu en tirer deux films, mais il préfère condenser ses idées dans le même long-métrage[554]. Imaginé, écrit et réalisé par Sorrentino, il est produit par les maisons de production Indigo Film de Nicola Giuliano, Francesca Cima et Angelo Curti et par la Keyfilm de Kermit Smith. Il sort le 31 août 2001 au *Festival international du film de Venise*. Ses personnages sont plongés dans les années 1980, même si l'évolution de leur vécu, la décadence de leurs environnements et de leur société se nouent intimement aux sociétés contemporaines, mettant en exergue des vices hors du temps. L'environnement choisi est celui de Naples, une ville entièrement dépersonnalisée, dépourvue des ses traits caractéristiques, devenue pour l'occasion grise et froide[555]. Les deux personnages principaux font partie d'une couche sociale nouvelle, formée par les nouveaux riches qui n'ont pas eu le temps d'acquérir un capital culturel capable d'égaler leur capital économique. Leurs comportements sont ainsi démesurés, leurs maisons un hymne au mauvais goût, leurs environnements dictés par les règles de la société de consommation où humains et objets semblent jetables[556]. Les deux Pisapia, tel est leur nom de famille, atteignent l'apogée de leurs carrières : l'un est footballeur, l'autre chanteur de variété. Puis, leurs parcours professionnels respectifs marquent un coup d'arrêt brutal qui les oblige à

[554] MONETTI, PALLANCH, *op.cit.*, p. 145.
[555] MONETTI, *op.cit.*, p. 114.
[556] DE BERNARDINIS, *op.cit.*, p. 21.

CC-BY-NC-ND

changer de trajectoire, à modifier leurs projets. Ces personnages, devenus soudainement invisibles, luttent pour s'affirmer et pour trouver un nouvel équilibre. Ils perdent leur partie, mais ils perdent avec style. Le seul survivant du duo décide de trouver un équilibre atypique, et nous rappelant le personnage principal de *Dov'è la libertà* de Rossellini, il décide de vivre sereinement en prison, la seule place où ses qualités de cuisinier sont réellement appréciées[557].

L'auteur exploite le thème de la solitude, et dans *Les Conséquences de l'amour* il quitte Naples pour les espaces urbains aseptisés et géométriquement parfaits de Suisse[558]. Cette œuvre est imaginée et écrite par Sorrentino qui, sûr de ses moyens, en assure la réalisation. Continuant son aventure productive avec la Indigo Film, il attire dans le projet les maisons de production Fandango et Medusa Film. Le film est transmis pour première fois le 13 mai 2004 au *Festival de Cannes*. L'auteur nous propose le quotidien d'un personnage emprisonné dans des lieux qui garantissent l'anonymat, ordonnés, interchangeables et sans histoire. Titta Di Girolamo, en effet, est une figure arrachée à son passé, physiquement différent des hommes pour qui il travaille : il est corrompu même si insoupçonnable, le symbole d'une mafia contemporaine aux cols blancs. Son quotidien parfaitement ficelé cache les horreurs des organisations criminelles qui agissent en se jouant des règles imposées par les sociétés démocratiques[559]. L'existence de cet homme est bouleversée par la rencontre d'une jeune femme qui le pousse à quitter son masque pour laisser place aux sentiments, aux incertitudes et aux risques. Malgré ses efforts, il n'arrive pas à concrétiser sa fuite amoureuse, et désormais sans but dans la vie, il choisit de disparaître paisiblement, sachant qu'il a gagné sa petite bataille personnelle, menée contre des hommes plus puissants que lui qui n'hésitent pas à l'éliminer cruellement[560].

L'ami de la famille renferme les bases de cette Italie violente, un pays où celui qui semblerait un humble couturier est en réalité un usurier sans pitié. Dans ces territoires du Ouest italien le besoin et le pouvoir se heurtent donnant lieu à des contrastes violents réglés par les citoyens : soulignons que l'absence des institutions est flagrante[561]. Cette œuvre, imaginée, écrite et mise en scène par Sorrentino est le fruit d'une co-production italo-française, soutenue par les producteurs italiens Indigo Film, Fandango, Medusa Film et Sky, la maison de production Wild Bunch opérant, entre autres, en France et les deux françaises

[557] CERETTO, CHIESI, *op.cit.*, p. 67.
[558] DEL GROSSO, *Le conseguenze dell'amore, Stilisticamente. La solidità geometrica*, in DE SANCTIS Pierpaolo, MONETTI Domenico et PALLANCH Luca (dir.), *Divi & antidivi, Il cinema di Paolo Sorrentino*, Roma, Edizioni Laboratorio Gutemberg, 2010, p. 60.
[559] CURTI, *Le conseguenze dell'amore, Crudel tiranno amor*, in *Ibid.*, p. 56.
[560] CERETTO, CHIESI, *op.cit.*, p. 70.
[561] DE BERNARDINIS, *op.cit.*, p. 19.

CC-BY-NC-ND

Babe Films et Studio Canal. Projetée pour la première fois le 25 mai 2006 au *Festival de Cannes*, elle frappe son public par les thèmes traités et à travers son personnage qui représente le potentiel criminel qui est dans chaque individu. L'auteur considère que les êtres humains sont potentiellement tous égaux, et que donc tous peuvent incarner la quintessence du mal[562]. Geremia de Geremei répugne par son aspect et par ses actes, mais Sorrentino propose d'autres personnages comme Rosalba, jeune femme très avenante, cynique, arriviste et calculatrice issue de la culture télévisuelle de l'ère berlusconienne[563]. Celle qui semble une sirène cache en réalité la monstruosité de Méduse : elle attire sa proie dans ses filets pour la dépouiller de tout ce qu'elle possède. Ce film ambitieux nous montre un monde-égout, un univers souterrain où Geremia déambule tel un rat. Vivant toujours avec sa mère, l'homme entretient des rapports dégénérés avec son entourage, n'a pas d'amis et affronte cette vie difficile qu'il vaut la peine de vivre avec ironie. Même après sa chute, il n'en démord pas et continue sa quête pécuniaire, tentant de rebâtir un nouvel empire[564].

L'épopée cannoise de Sorrentino continue grâce au film *Il divo*, sur Giulio Andreotti, figure emblématique de la société italienne. Son scénario est le fruit de plusieurs recherches et interviews et la mise en scène structurée de façon précise. L'œuvre est produite par les collaborateurs fidèles de Indigo Film, par ceux de Lucky Red et Parco Film et par la maison de production française Babe Film. La complexité de son personnage principal est renforcée par ses multiples représentations médiatiques : c'est ainsi que l'auteur décide de nous présenter cet individu de façon non naturaliste. Le portrait des dernières années de pouvoir de cette figure politique écrasante devient finalement le portrait de la société italienne contemporaine[565]. Cette société, tout comme sa politique, est gérée par des personnages enfantins et médiocres, capables de figer le pays dans un immobilisme qui pérennise leur pouvoir. Ses représentants éminents agissent dans l'ombre, collaborent avec des organisations criminelles et étouffent des vérités inconfortables. Ce système, quoique encore puissant, montre ses failles qui en annoncent la future décadence. Impossible d'obtenir la vérité de la part de ces langues de bois : seul la fiction filmique dévoile la vérité au grand jour, une vérité dérangeante, occultée par ces individus mesquins. Quoique situé dans les années 1980, ce film possède des connexions directes avec la société contemporaine, nous montre la genèse d'un système politique qui a appauvri culturellement et économiquement l'Italie pendant vingt ans. Le passage entre une politique classique et une politique médiatique est décrit très

[562] MONETTI, PALLANCH, *op.cit.*, p. 149.
[563] ZANELLO, *op.cit.*, p.
[564] CERETTO, CHIESI, *op.cit.*, p. 69.
[565] SABOURDIN, *op.cit.*, p. 992.

CC-BY-NC-ND

précisément[566] : cette classe est formée par des individus fourbes, fainéants, incohérents, mafieux et bigots. Ces personnages sont à la tête d'un pays à l'économie instable qu'ils ne sont pas capables de réformer. Leurs réactions grandiloquentes et leurs propositions vides de sens mettent uniquement en exergue le vide représenté par leur pouvoir, un pouvoir qui s'épuise à cause des diatribes entre les partis et qui semble être une fin en soi[567]. L'ascension andreottienne est faite de rencontres douteuses, de manigances secrètes et de chantages. Quand ce système s'écroule, ce politicien à son apogée chute, sans obtenir la place de président tant convoitée : traduit en justice, même une fois acquitté, son nom est traîné dans la boue, une boue où il puise ses collaborateurs depuis toujours.

Ce film confirme les qualités de l'auteur, et lui donne la possibilité de se lancer dans un projet tel que *This Must Be the Place*. Cette œuvre post-moderne, tournée entre Europe et États-Unis, est imaginée et écrite par Sorrentino, qui collabore avec le scénariste Umberto Contarello. Elle est produite par les maisons de production italiennes Indigo Film, Lucky Red et Medusa Film, par la française ARP Sélection et par l'Irlandaise Element Pictures. Ce film unit des cultures au passé commun, montre les conséquences d'actes historiques collectifs comme la Shoah et la migration. L'auteur traite ces thèmes à travers l'histoire individuelle d'un personnage représentant la culture universelle du rock, un individu à la recherche d'un passé perdu qui l'aidera à bâtir sa personnalité d'adulte[568]. Les aventures de Cheyenne – le personnage principal du film – débutent avec la nouvelle du prochain décès de son père, un homme dur dont il ignore le passé. Une fois arrivé à New York, il découvre des détails importants de l'enfance du patriarche, ancien prisonnier juif qui a tenté pendant une bonne partie de sa vie de tuer le bourreau qui l'avait humilié dans les camps de concentration. Le fils décide alors de mener à terme cette tâche : au fil des rencontres, il s'approche d'un homme qu'il punit de façon originale. L'ancien soldat, désormais vieillard, doit se balader nu dans la neige ; l'image frappante de son corps longiligne et fragile puise dans l'iconographie des camps et connecte les spectateurs avec un passé qui ne cesse d'influencer le présent. Le parcours de formation de Cheyenne, grand enfant quinquagénaire, s'achève avec un retour au bercail, sous l'aspect d'un homme de son âge qui n'a plus besoin de se cacher derrière un masque d'adolescent révolté[569].

Sorrentino retourne aux États-Unis grâce à un film tourné en Italie qui lui permet de remporter sont premier trophée aux Academy Awads. Intitulé *La Grande Bellezza*, il est co-

[566] DE SANCTIS, *op.cit.*, p. 91.
[567] MONETTI, *op.cit.*, p. 135.
[568] SABOURDIN, op.cit., p. 990.
[569] GILI, (2011, Septembre), *op.cit.*, p. 28.

CC-BY-NC-ND

écrit par Sorrentino et Contarello et produit par Indigo Film, Medusa Film et les maisons de production françaises Babe Films et Pathé. L'œuvre décrit le monde de l'art, de la littérature, et plus amplement le monde médiatique. Cet univers délirant tourne autour d'événements mondains où l'on retrouve toute sorte d'êtres humains. L'auteur nous montre que toute beauté possède toujours un revers de la médaille, qu'une ville éternelle comme peut l'être Rome abrite des individus aux occupations charnelles et vaines. L'anniversaire de Jep Garmardella marque un tournant : l'homme comprend qu'il n'a plus beaucoup de temps pour les vanités et commence à réfléchir sur le sens de sa vie, tentant de poursuivre vers des chemins encore inexplorés. La rencontre avec une future sainte l'aide à apprécier les choses simples du quotidien qui avaient déjà marqué sa jeunesse, et décide finalement de se lancer dans une entreprise digne de ses qualités : l'écriture d'un roman. Cette œuvre aux multiples clefs de lecture dénonce les débauches des sociétés occidentales actuelles, tout en faisant réfléchir ses spectateurs sur des questions existentielles toujours actuelles comme le sens de la vie et l'importance de nos actes. Jep fait converger une infinité de mondes – médiatique, politique, religieux, aristocratique, populaire, artistique - et nous offre un condensé de la société contemporaine, capable du meilleur comme du pire[570].

En ce qui concerne *Youth*, Sorrentino réunit une série de producteurs européens tels que les italiens Indigo Film et Medusa Film, les suisses C-Films et RSI, les britanniques Number 9 Films et Film 4 et les français Barbary Films, Bis Films, France 2 Cinéma et Pathé. Imaginé, écrit et réalisé par le cinéaste, ce film est projeté pour la première fois au *Festival de Cannes* le 20 mai 2015[571]. L'œuvre nous décrit les années de retraite de deux artistes, l'un musicien, l'autre cinéaste. Le premier, flegmatique et sans but pour l'avenir, passe son temps à réfléchir paisiblement sur la vie ; le deuxième, toujours très actif, veut produire l'œuvre qui devrait couronner sa carrière, en compagnie d'une équipe composée de jeunes adultes. Lors d'un séjour thermal en Suisse, les deux entrecroisent le chemin de plusieurs personnages hauts en couleurs, capables de remettre en question leurs certitudes, et qui les poussent, tant bien que mal, à comprendre que tout changement est possible jusqu'au dernier soupir. Le troisième âge est seulement une dernière étape qui n'a rien de tracé, qui ne doit pas forcement être subie, et qui laisse à nos personnages la liberté d'agir comme ils le souhaitent. Le cinéaste clôt sa carrière – et son existence – avec un geste ultime éclatant, le musicien décide de s'ouvrir finalement au monde et d'accepter ce que de bon l'avenir lui réserve.

[570] CODELLI, (2013, Juillet), *op.cit.*, p. 28.
[571] *Youth*, http://www.imdb.com/title/tt3312830/, Consulté le 18 mai 2016.

CC-BY-NC-ND

3) Le cinéma italien de Garrone, Crialese, Sorrentino

3.1) Traces de la société italienne : les aspects communs et évidents

Ces trois filmographies sont une source riche d'informations exprimées parfois de façon indirecte. Dans leur globalité, elles peuvent être exploitées en tant que représentations collectives partagées par la société italienne, et sont donc à considérer comme véritables – c'est-à-dire conformes à la réalité –, voire réalistes. Nous savons qu'une partie de ces films situent leurs histoires au passé, mais nous sommes conscient que les thématiques traitées ont des répercussions, voire des connexions directes avec le présent. Soucieux d'exploiter de façon scientifique les données que nous pouvons retrouver dans ces œuvres, nous nous devons d'effectuer une analyse sociologique en bonne et due forme, exploitant l'intégralité de ce matériel pour en tirer des conclusions probantes sur la société italienne. C'est ainsi que nous avons choisi des thématiques globales qui touchent tous ces films à la fois, même si elles s'y expriment de façon hétérogène. Nous avons évité de traiter les thèmes qui pouvaient n'intéresser qu'une partie de ces productions et nous avons décidé de dédier un chapitre à part aux films que l'on peut insérer dans le cinéma monde. Nous allons tenter de faire un état des lieux d'un pays qui, comme nous l'avons vu, a subi de grands changements sociologiques, moraux, structurels, économiques et politiques.

3.1.1) Alimentation : plaisir et douleur

L'alimentation est l'un des éléments omniprésents au sein de cet échantillon cinématographique italien. Ce trait culturel n'est pas essentiel seulement pour la société italienne mais a toujours été central dans l'Histoire humaine. La nourriture, façonnée et retravaillée, devient à travers des recettes uniques l'un des traits spécifiques d'un pays que parfois elle représente. Le film *Once We Were Strangers* présente un personnage étroitement lié aux racines culinaires de son pays d'origine. Il refuse de pervertir la recette d'un plat de pâtes et préfère perdre son emploi plutôt que céder aux désirs d'un client exigeant. Étymologiquement parlant, la nourriture est culture : son homologue italien se traduit par le

CC-BY-NC-ND

mot *cibo*, qui dérive du latin *colere*, traduisible également par *cultiver* ou *culte*. La nourriture se noue historiquement avec le culte, bien souvent religieux, et la connaissance. Parfois, on lui attribue des propriétés curatives, même si les plats contemporains semblent avoir perdu cet aspect médical[572]. Dans *Golden Door* une boisson vendue au port semblerait avoir des propriétés curatives utiles lors du voyage périlleux que la famille Mancuso s'apprête à effectuer. La matriarche de cette famille se définit elle-même en tant que guérisseuse et utilise des plantes lors d'une séance d'exorcisme païen.

Le rituel du café est typique de la ville de Naples : dans *Gomorra*, l'on invite Don Ciro à s'asseoir et boire un café, un moment paisible durant lequel il est possible de discuter des faits divers, de la situation du quartier ou de demander plus d'argent, parce que le dédommagement alloué par la camorra aux familles de ses collaborateurs morts ne semble pas suffisant.

Pour Sonia, dans *Primo Amore*, se nourrir avec parcimonie devient un rituel quotidien. Contrainte par son compagnon qu'il veut qu'elle soit plus mince, elle décide de suivre un régime très strict qui la pousse à ne consommer quasiment que des légumes non assaisonnés. La répétitivité de ce rite structure l'existence sans aucun sens de Vittorio, qui gère ce régime. L'homme lui donne un but, il s'y consacre à l'instar des rituels du passé que l'on retrouve de façon détournée dans les sociétés contemporaines. Le personnage de Sonia ne représente que l'aboutissement symbolique des changements alimentaires identifiés par d'autres auteurs cinématographiques du passé. La femme, qui était considérée comme l'ange du foyer dans une société patriarcale d'après-guerre, capable de concocter des repas avec le peu qu'elle possède, se transforme en femme occidentale capable de profiter des bienfaits de l'opulence du boom économique. Dans le cinéma italien du passé les femmes en surpoids, symbolisant l'abondance, ne manquent pas : pensons à certains personnages populaires felliniens. Lors des années 1970-80, le régime forcé devient une habitude, l'esthétique du corps semble primaire, la nourriture est par conséquent diabolisée[573]. Dans une telle société, la privation ne semble plus à proscrire : Sonia accepte donc une des habitudes alimentaires dominantes, appuyées en outre par l'homme qu'elle aime. Pour mettre en exergue l'inconsistance de ces pratiques, Garrone filme un repas au restaurant effectué par ce couple lors duquel Sonia mange en cachette, niant avoir des aliments en bouche. Une fois découverte, elle tente d'ingurgiter tout ce qu'elle peut. Cette scène dramatique n'est pas anodine pour les publics italiens, parce

[572] NATALE, Alberto, *Food movies: l'immaginario del cibo e il cinema*, Bologna, Gedit, 2009, p. 27.
[573] LAPERTOSA, Viviana*, Dalla fame all'abbondanza, Gli italiani e il cibo nel cinema italiano dal dopoguerra ad oggi*, Torino, Lindau, 2002, p. 167.

CC-BY-NC-ND

qu'elle rappelle, comme nous l'avons précédemment énoncé, une scène faisant désormais partie de la culture populaire italienne, tirée du film comique *Fantozzi contro tutti* (1980) de Neri Parenti et Paolo Villaggio. Ce souvenir comique contraste avec la scène garronienne et laisse figés ses spectateurs, les plaçant dans une position inconfortable. Le personnage de Fantozzi possède un rapport problématique avec la nourriture, on le prive de certains aliments pour son bien, puis on l'oblige à ingurgiter des aliments alternatifs qu'il n'apprécie pas forcement. Avec une clef de lecture dramatique, Sonia subit le même sort. L'alimentation, ou plutôt son manque, est exploitée comme une torture. Ses propriétés nutritionnelles sont oubliées pour mettre en exergue ses dangers potentiels. Pensons au film *Le Pot de vin* [La mazzetta] (1978) de Sergio Corbucci où les aliments sont exploités comme instrument de torture ou à *La grande Bouffe* (1973) de Marco Ferreri où ses personnages décident de se suicider en mangeant des quantités disproportionnées de nourriture[574]. Cette opulence dénonce les excès de la société italienne, ou du moins d'une partie de sa population.

Dans *L'homme en plus*, Tony Pisapia s'offre des repas somptueux à base de poisson qu'il consomme bien souvent tout seul, ou en compagnie de personnes qui ne savent pas apprécier pleinement la fraîcheur des produits de la mer. *Dans Il divo*, lors d'un dîner qui calque visuellement celui de *La Cène* de Vinci, l'on peut apercevoir une mozzarella de bufflonne provenant de la ville de Mondragone. Ce fromage typique est anormalement grand et sa quantité exagérée par rapport au nombre de convives privilégiés de ce repas : il symbolise les bénéfices exorbitants de cette oligarchie politique qui néglige les besoins du reste du pays. La provenance de cet aliment n'est pas anodine : Mondragone, en effet, est connue pour ses problèmes d'ordre criminel. La ville abrite des membres puissants de la Camorra qui ont infiltré les institutions politiques régionales et ont perpétré plusieurs attentats lors des années 1990. Dans ce même film, l'auteur met en exergue les disparités sociales au sein du pays en filmant une procession laïque pendant laquelle Andreotti distribue des aliments et de l'argent aux plus démunis. Sorrentino se noue ainsi à une cinématographie qui explicite la faim et qui l'exploite pour dénoncer les disparités sociales et les abus[575]. Les disparités économiques d'un pays à l'autre sont soulignées par Crialese dans *Golden Door*. Une fois arrivés aux États-Unis, ses pauvres paysans se retrouvent à manger pour la première fois de leur vie du pain blanc et frais. Leur alimentation précédente n'était pas des meilleures, et la pauvreté de leurs moyens était représentée par la vétusté de leurs casseroles.

La Grande Bellezza met en contraste l'alimentation riche et grasse du cercle mondain

[574] *Ibid.*, p. 170.
[575] NATALE, *op.cit.*, p. 67.

CC-BY-NC-ND

de Jep et celle d'une bonne sœur très âgée qui se nourrit uniquement de racines. La perversion du corps de la riche société romaine, alourdie par les gratins de pâtes, les mousses et l'alcool, semble correspondre à la perversion de son âme. Cette perversion frappe également les représentants du pouvoir atemporel, qu'il s'agisse des curés et des bonnes-sœurs, qui boivent du champagne Cristal, ou des cardinaux, dont le représentant parle uniquement de recettes culinaires. Cet homme d'Église propose uniquement de la nourriture pour le corps, ne sachant aucunement dispenser la nourriture pour l'âme. *Terra di mezzo* et *Ospiti* se rattachent à la première partie de *Golden Door* en nous proposant des personnages pauvres qui se contentent de très peu. La nourriture dominante est simple, les repas de ces individus se résument bien souvent à des sandwichs mangés sur le pouce, et n'ont rien à voir avec un repas complet en bonne et due forme.

Le jeune couple de *Ospiti* semble déjeuner avec de simples pâtes, repas rapide et peu onéreux. Les pâtes représentent l'un des symboles de la cuisine italienne, présentes au cinéma depuis toujours, ayant contribué à enrichir des séquences cinématographiques devenues les symboles d'un peuple tout entier. Pensons au plat de "maccheroni" littéralement ingurgité par Nando Moriconi dans *Un americano a Roma*, une séquence entrée dans l'imaginaire commun et qui contraste avec l'alimentation contemporaine des Italiens. Le personnage de Salvatore de *Estate romana* attaque de façon virulente le repas préparé par Rossella, un repas froid, léger, composé d'aliments crus, aux antipodes du traditionnel plat de pâtes qu'il aimerait manger. Cette cuisine du terroir semble avoir quitté le quotidien des Italiens, effacée par la surabondance qui a fait oublier la faim d'après-guerre et qui a poussé les Italiens désormais occidentalisés au jeûne pour des questions esthétiques[576]. La gastronomie qui en résulte est donc une « soupe nauséabonde de styles, idées, images, ignorance [qui tente de récupérer la culture gastronomique du passé, proposant une nouvelle formule] partagée entre une vulgaire opulence et une culture approximative[577] ». Pensons au concours de lancer de pizza au sein d'une fête country tenue dans les Marais pontins de *L'ami de la famille*. La cuisine proposée par une partie des restaurateurs de Linosa attire les touristes aisés de *Terraferma*, habitués aux formules vacancières où tout est compris. *Primo amore*, *L'homme en plus* et *La Grande Bellezza* nous fournissent des exemples de plats qui se veulent raffinés, résultant de la tentative de réinviter une cuisine traditionnelle. On ne retrouve la vraie cuisine d'antan que dans les restaurants à gestion familiale fréquentés par Tony Pisapia.

Cette filmographie nous permet de constater que le marché de la restauration arrive

[576] *Ibid.*, p. 53.
[577] LAPERTOSA, *op.cit.*, p. 186.

CC-BY-NC-ND

toujours à générer de l'emploi, même s'il s'agit d'emplois précaires ou mal rémunérés. Pensons au père de Rosalba qui ne peut pas se permettre d'assumer les frais liés au mariage de sa fille ; aux deux adolescents de *Ospiti* qui travaillent à la plonge comme au service dans un restaurant spartiate pour un salaire dérisoire ; ou à Valerio qui quitte son emploi de chef cuisiner pour accepter de devenir un apprenti taxidermiste parce que mieux rémunéré. Ce secteur attire une population étrangère ou de jeunes Italiens, tous prêts à accepter des conditions de travail difficiles.

Les hybridations culturelles et le manque de temps ont fait surgir une nouvelle forme d'alimentation : la restauration rapide. La cuisine de rue a toujours existé, mais ses versions modernes ont envahi le marché depuis que l'Italie s'est occidentalisée. Cette offre modifie profondément les habitudes alimentaires des Italiens qui apprécient également les saveurs exotiques[578]. *Estate Romana* nous dévoile par exemple la restauration rapide orientale et nous montre que Rossella, visiblement sous-alimentée, se nourrit de chips et de boissons sucrées. Les saveurs exotiques, en revanche, peuvent générer une ouverture vers tout ce qui est Autre : lors d'un repas chinois le couturier Pasquale de *Gomorra* découvre des aspects de cette culture orientale qu'il ignorait.

Pour retrouver une cuisine saine et liée aux recettes du passé, il faut pénétrer dans certaines cuisines familiales où l'on consomme des aliments locaux introuvables dans les supermarchés, symboles de la société de consommation. Les petites boutiques résistent et continuent à exister uniquement dans le Sud du pays : elles sont devenues les symboles d'une société désormais désintégrée[579]. Pensons aux produits que l'on retrouve dans la petite boutique des Vele de Scampia dans *Gomorra*, aux produits de la mer proposés par des marchands de poissons dans *L'homme en plus*, *Reality* et *Respiro*. Dans ce dernier film, ce symbole ancien de richesse devient une monnaie d'échange utilisée par les enfants de l'île pour acheter des billets de loto et des sucreries. Certains aliments sont obtenus à travers la chasse, pratiquée par les enfants filmés par Crialese, capables de vivre encore au contact de la nature.

iro. Dans ce dernier film, ce symbole ancien de richesse devient une monnaie d'échange utilisée par les enfants de l'île pour acheter des billets de loto et des sucreries. Certains aliments sont obtenus à travers la chasse, pratiquée par les enfants filmés par Crialese, capables de vivre encore au contact de la nature.

[578] TOSCANO, Marco, *Chi non mangia non si vede. I luoghi del consumo alimentare*, in CANOVA Gianni (dir.), *Atlante del cinema italiano*, Milano, Garzanti, 2011, p. 139.
[579] TOSCANO, *op.cit.*, p. 141.

CC-BY-NC-ND

Tous ces produits sont à la base d'une cuisine qui rappelle l'enfance, une cuisine saine consommée à la maison. Geremia, Andreotti et Jep, par exemple, mis devant un plat préparé à la maison se font rapidement attaindre par le syndrome de la madeleine proustienne. La cuisine faite maison, outre qu'une nécessité, est redevenue un moment de partage et de discussion en compagnie d'amis ou de membres de la famille. Dans *Estate romana*, ce repas unit un groupe de personnes partageant de simples liens d'amitié ou de connaissance, qu'ils approfondissent à cette occasion. Dans *Il divo*, le patriarche Andreotti partage un repas simple et austère, composé de pain et de soupe, en compagnie de sa famille. Cette soupe, que nous ne verrons jamais, rappelle celle grise et fade du repas que Titta partage avec des amis locataires de l'hôtel dont il occupe une chambre. Cet hôtel est son habitation, mais également celle de ses compagnons de mésaventures, autrefois propriétaires de ces lieux. C'est à la maison que Tony déguste du bon poisson, au goût capable de lui rappeler sa jeunesse marquée par un séjour en prison et par la mort de son frère.

L'alimentation de tous ces personnages, de ces représentants vraisemblables de certains membres de la société italienne, nous aide à mieux comprendre les us et coutumes de ce peuple ayant profondément changé, qui est devenu hétérogène, et qui garde secrètement des poches encore vivantes d'une culture passée, résistant malgré les attaques du présent[580].

3.1.2) Famille(s) : formes hétérogènes d'une "institution"

La famille est l'une des entités sociologiques, économiques et juridiques primordiales dans toute société humaine. Cet ensemble d'individus, tout comme ses définitions, est en constante évolution. Le cinéma a contribué à enrichir l'imaginaire autour de ce groupe social, se nourrissant mutuellement de ce dernier pour enrichir ses histoires. La famille italienne est parfois encore perçue comme patriarcale, et imaginée de façon monolithique, même si en réalité les évolutions sociétales des dernières décennies en ont profondément modifié les fondements. Parler de famille traditionnelle italienne serait rétrograde et inexact : en effet, les traits de ce genre de famille sont tirés d'une série de stéréotypes utiles pour peindre un portrait familiale commun qui naturellement demeure fantaisiste.

Nous ne pouvons pas nier que la famille demeure une clef importante dans la constitution de la société italienne telle que nous la connaissons. Son poids social a influencé,

[580] LAPERTOSA, *op.cit.*, p. 6.

CC-BY-NC-ND

à travers les siècles, les pratiques d'union maritale, celles de séparation, aiguillé la conception des genres et de la sexualité, créé des mœurs et influencé les pratiques de procréation. La famille a fortement influencé la culture populaire, et ses dérives ont donné naissance à d'autres formes de groupes familiaux illicites ayant des liens de sang symboliques : les organisations criminelles. Cette vision de la famille demeure, en revanche, historiquement récente. En effet, si nous prenons en exemple la période du Moyen-Âge ou celle de la Renaissance, il est possible de constater qu'ils existent plusieurs formes de famille et que sa composition est hétérogène. Représenter une famille uniforme et somme toute universelle a toujours été complexe : pensons aux peintres du passé, qui unissent sous le même toit une mère, un père et des enfants, dans le but de symboliser l'idée de propriété, prospérité et responsabilité. Ces représentations montrent des familles nobles, des familles bourgeoises et plus tard des paysans. Seul le cinéma donnera un visage aux familles de la classe ouvrière, mais il faudra attendre pour cela le XX^{e} siècle.

L'attachement à la famille est l'une des valeurs constamment citée par la conscience populaire italienne moderne et tire ses exemples de représentations stéréotypées qui n'ont jamais été universelles. Cet attachement intense aux liens de sang aurait créé, au fil du temps, ce que Paul Ginsbourg dénomme le « familialisme amoral[581] » qui dans les sociétés paysannes du Sud a été à la source d'échanges sociaux clientélistes. Le cinéma italien de nos trois auteurs reprend cette vision familiale et l'exploite au sein de certains récits. Pensons à la famille de Grazia dans *Respiro*, qui semblerait au premier abord traditionnelle, mais qui en réalité possède des spécificités uniques. La mère de famille montrée par Crialese n'est pas une femme au foyer, elle n'a pas de rapports stéréotypés avec ses enfants qu'elle traite comme ses pairs, et elle est prête à quitter le bercail quand elle se trouve en désaccord avec son conjoint.

Les seules familles qui sembleraient se structurer suivant les canons traditionnels sont celle des parents de Rosalba dans *L'ami de la famille* et celle des parents de Deborah dans *L'Étrange Monsieur Peppino*. La première, respecte le dogme désormais caduc de la famille catholique traditionnelle, arrivant à pousser la jeune Rosalba à épouser son fiancé pour élever sa position sociale. Ses deux parents n'oublient pas que le mariage est avant tout un contrat apte à garantir des intérêts économiques, faisant passer l'amour de leur fille au second plan. La deuxième est le symbole d'une société petite-bourgeoise désormais en voie de disparition, ayant le rôle d'amortisseur social pour leur fille et pour Valerio. La seule famille unie semble être celle d'Andreotti : elle représente le prototype parfait de la famille patriarcale. L'union de

[581] LANDY, Marcial, *Italian Film*, Cambridge : Cambridge University Press, 2000, p. 206.

CC-BY-NC-ND

ses composants est garantie par le pouvoir du patriarche et non pas par son amour. Elle symbolise une utopie inexistante mais également un système politique fondé sur l'immobilisme et sur des valeurs périmées. Cette famille accueille sous le même toit plusieurs générations, tout comme celles de *Nuovomondo*, *Terraferma*, la famille bourgeoise de *Terra di Mezzo* et celle haute en couleur de *Reality*. Ces familles garantissent aux membres qui les composent un soutien économique et social. Dans ce cas, les liens de sang donnent accès à des bénéfices que l'État n'arrive pas à fournir démocratiquement. Cette proximité, en revanche, peut être source de problématiques futiles comme sérieuses. Dans *Once We Were Strangers* par exemple, un jeune homme est dans l'obligation d'épouser une jeune femme que sa famille lui impose, pratique qui n'est pas méconnue au sein des sociétés occidentales. Grazia dans *Respiro* doit se battre contre une belle-mère et une famille élargie envahissante ; Lucy dans *Golden Door* doit attendre que la matriarche de la famille Mancuso soit renvoyée dans le pays d'origine pour pouvoir la remplacer en tant que guide dans le nouveau monde. Giulietta, la mère de Filippo dans *Terraferma*, se heurte aux habitudes de son beau-père concernant l'éducation de son fils qu'elle voudrait plus instruit et indépendant. Pour les migrants albanais de *Terra di mezzo* et de *Ospiti*, la famille est un lien sûr dans le pays d'accueil mais en même temps une source de contrainte économique capable de les priver de leurs économies durement accumulées. Seul le vieillard Lino semble s'occuper de sa femme malade par amour. Il parle de sa famille en la taxant d'intolérante, incapable d'accepter la femme qu'il aime et qui aurait besoin de soins adaptés. Dans *Gomorra* la famille représente encore un lien vital, le seul qui garantit aux familles des criminels des ressources économiques sûres. Tony Pisapia s'est soumis à un mariage qu'il n'assume pas et qui ne correspond aucunement aux rythmes que lui impose son métier d'artiste. Sa mère, qui accueille très souvent sa femme, ne lui parle plus parce qu'il ne possède pas les atouts du fils modèle ; sa seule fille ne partage avec lui aucun lien affectif. Antonio Pisapia, en revanche, est marié avec une femme qui semble visiblement attirée pas son statut mais qui n'est pas disposée à partager avec lui une vie normale, faite également de difficultés. La jeune famille menacée par Geremia de Geremei dans *L'ami de la famille* préfère accepter les pressions de cet homme hideux pour éviter de renoncer aux bénéfices économiques de ses prêts. Cette famille, qui semblerait parfaite, se cache derrière un voile d'hypocrisie et de peur qui en met en exergue les défauts.

Nos trois cinéastes, soucieux de représenter le vrai, ne peuvent pas exploiter le stéréotype de la famille traditionnelle ignorant les évolutions de ces dernières décennies. Législativement, la famille italienne évolue lors des années 1970, grâce, entre autres, à la

CC-BY-NC-ND

circulation des idées féministes, qui mettent officiellement fin aux différences conjugales entre femmes et hommes. Elles redéfinissent l'imaginaire familial catholique, devenu désormais obsolète. Ces mutations sont catalysées également par des changements d'ordre économique, par l'urbanisation croissante, par une importance majeure accordée aux besoins individuels : s'unir avec un autre individu par amour devient l'un des besoins primaires. L'idée de famille patriarcale s'érode, laissant place à des évolutions d'ordre social et moral[582]. En effet, à partir de cette décennie, le mot famille acquiert une valeur plurielle et sa définition indique des formes hétérogènes de regroupement familial. L'amour semble être à la base des familles heureuses, mais sa force, étant aléatoire, rend les couples modernes plus instables. Leur rupture facilite la composition de formes familiales alternatives. Il est donc incorrect de parler de déclin de la famille, il faut plutôt mettre en exergue la disparition d'un archétype familial autrefois dominant. Les familles post-modernes, en effet, sont anthropologiquement multiformes, sociologiquement variées et psychologiquement complexes[583].

Antonio, l'un des personnages principaux du premier film de Crialese, compose ce que la sociologie dénomme une famille unipersonelle, c'est à dire une personne vivant seule et capable de subvenir, tant bien que mal, individuellement à ses besoins. C'est le cas du personnage du troisième volet de *Terra di mezzo*, vivant seul dans une chambre humble, tout comme est humble la mezzanine de Antonio dans *Once We Were Strangers*. L'ami indien de ce dernier vit initialement seul dans une cave insalubre sans fenêtres. Rossella (*Estate Romana*) n'a pas d'attaches et elle semble occuper une chambre dans un centre de soins qu'elle quitte pour vivre pendant une courte période en compagnie de Salvatore, personnage loufoque qui occupe seul et gratuitement son appartement au centre de Rome. Vittorio (*Primo amore*) occupe la maison parentale, un lieu empli de souvenirs majoritairement désagréables dont l'impact est amplifié par la solitude. Peppino (*L'étrange monsieur Peppino*) n'a aucune famille et vit dans un grand appartement de Villaggio Coppola qu'il occupe en compagnie de Valerio, seulement une fois que celui-ci a décidé de quitter la maison de son frère aîné. Les deux mettent en place une sorte de colocation intergénérationnelle qui leur permet de se connaître en dehors du laboratoire où ils travaillent ensemble. Le taxidermiste, initialement, devient une présence paternelle pour le jeune homme, lui apprenant son métier et l'initiant à la vie d'adulte. Cette sorte de famille monoparentale n'est pas la seule représentée par le cinéma italien, et elle apparaît très courante. Monica, dans *Estate romana*, est une jeune mère

[582] LANDY, *op.cit.*, p. 229.
[583] LAVIOSA, Flavia, *Francesca Archibugi : Families and Life Apprenticeship*, in HOPE William (dir), *Italian Cinema, New Directions*, Bern, Peter Lang, 2005, p. 202.

CC-BY-NC-ND

célibataire qui se partage entre deux boulots pour subvenir aux besoins de son enfant qu'elle ne peut pas voir souvent. Sa belle-mère, qui l'aide en cas de besoin, critique son style de vie hors norme, selon ses canons à elle, et lui reproche d'être une mauvaise mère. Cette vieille dame ne conçoit pas ce genre de composition familiale et s'attache à une vision dépassée et non majoritaire de la famille. Les familles de Scampia (*Gomorra*) son majoritairement monoparentales : en effet, les patriarches – il peut s'agir du père ou des grands-frères – sont souvent en prison ou décédés. Les mères de famille doivent alors subvenir aux besoins de leur progéniture. Ces femmes attendent le retour de leurs hommes partis en bataille comme les familles d'après-guerre. La situation semble similaire, bien que cette guerre soit intestine au pays et invisible pour le reste de la société civile. Au sein de ces groupes, tout comme pour la famille de Luciano dans *Reality*, les femmes ont un pouvoir décisionnaire non négligeable : elles sont en outre supérieures en nombre. En parlant des familles unipersonnelles, prenons en exemple également les personnages sorrentiniens de Titta di Girolamo (*Les Conséquences de l'amour*), Jep Gambardella (*La Grande bellezza*) ou encore Aloise Lange (*This Must Be the Place*). Il s'agit d'individus qui, pour une raison ou une autre, se retrouvent dans l'obligation de vivre seuls, ne nécessitant l'aide économique de personne mais ressentant le besoin d'échanges humains sincères. Cette solitude pousse certains personnages à demeurer en couple, parfois par besoin, parfois par intérêt. Dans le troisième épisode de *Terra di mezzo*, il est possible de repérer une série d'hommes mariés mais infidèles, tout comme sont infidèles une partie des individus formant les couples qu'on retrouve dans *Il divo* et *La Grande bellezza*.

Cette hétérogénéité fait surgir de nouvelles formes de cohabitation, comme celle mise en exergue par Garrone dans *Estate Romana* : Rossella cohabite en groupe avec Salvatore, Monica et sa petite fille. Ces individus n'ont aucun lien de sang, mais ils vivent sous le même toit partageant des moments intenses tout comme le ferait toute autre famille.

Toutes ces formes de cohabitation sont une source inépuisable pour des auteurs cinématographiques ayant l'envie de documenter les vicissitudes de l'Histoire italienne à travers le filtre des drames familiaux. La famille est perçue comme le lieu métaphorique où se développent les contradictions de la société italienne. Les tentatives de recomposition familiale, les diverses formes de famille représentées par nos auteurs et les solutions dispensées par ces derniers sont somme toute une tentative symbolique de constituer une société nouvelle, capable de partager les valeurs saines d'individus davantage égocentrés[584].

[584] GIANNERI, *Mimmo, Generi e generazioni*, in CANOVA Gianni (dir.), *Atlante del cinema italiano*, Milano, Garzanti, 2011, p. 184.

CC-BY-NC-ND

Les sociétés individualistes ont donné lieu à des dérives comme celle de la figure de l'enfant roi, représenté par Deborah (*L'étrange monsieur Peppino*). Cette jeune adulte ne se comporte pas en tant que telle, elle représente des générations d'individus qui prolongent leur adolescence très longtemps, et qui demeurent jeunes jusqu'à l'âge de cinquante ans. Cette jeunesse artificielle, incarnée par des personnages comme Peppino, comme Romano et Ramona de *La Grande bellezza* ou Corrado dans *Ospiti*, symbolise l'immobilisme d'un pays guidé par des patriarches attachés à leur statut mais refusant de reconnaître les premiers signes de leur sénilité. Les nouvelles générations semblent impuissantes face à cette situation : une partie d'entre eux, en outre, sont hébétés par la puissance de certains médias abrutissants qui les détachent du réel et du cœur de ces problématiques. Sans figures parentales solides, les plus jeunes se retrouvent à vivre dans des situations d'anarchie. Les enfants de Grazia (*Respiro*) vivent en captivité au contact d'une nature violente. Les enfants de Scampia (*Gomorra*) s'associent, dès leur jeune âge, aux groupes criminels dirigés par la Camorra, dont les membres adultes sont des sources d'inspiration pour ces enfants perdus. Les jeunes migrants de *Terraferma* et de *Ospiti* doivent faire face à des difficultés d'adulte, sans avoir la possibilité de vivre sereinement leur adolescence ; l'enfant artiste de *La Grande bellezza* n'a pas le droit de vivre son enfance sereinement, parce qu'il est exploité par des parents cupides et sans pitié. Les enfants de Luciano (*Reality*), chéris et aimés par leurs parents, sont lobotomisés dès leur jeune âge par les émissions de téléréalité dont regorgent les chaînes italiennes. Fort heureusement, la prise de conscience de certains personnages laisse espérer un avenir meilleur : pensons à Filippo dans *Terraferma*, capable de comprendre, à travers son expérience, la complexité de la question migratoire et de réagir intelligemment pour aider une famille qui demande uniquement le droit de vivre sereinement.

3.1.3) Travail : présence et absence

L'une des réalités mises en exergue par Crialese, Garrone et Sorrentino concerne le marché de l'emploi. Leur choix s'inscrit presque à contre-courant au sein d'un cinéma italien contemporain où la description du monde de l'emploi perd de la visibilité. Ce média, tout comme les autres dont nous disposons, semble vouloir ignorer des activités qui en réalité occupent une bonne partie du quotidien de la population. Cette perte de visibilité semble être liée à la perte de sa symbolique qui fut autrefois dominante : le travail possédait une forte

CC-BY-NC-ND

valeur sociale, une vision qui a disparu avec le démantèlement de la classe ouvrière[585]. Notre filmographie nous permet de constater que la quasi-intégralité des personnages montrés possède un emploi, dont parfois nos trois auteurs détaillent les spécificités. Ce travail de recherche n'est pas forcement effectué par tous les cinéastes du cinéma italien contemporain, et dans certains films la profession d'un personnage ne sert qu'à esquisser une partie de sa personnalité. Le peu d'intérêt porté au monde du travail par certains réalisateurs s'explique par l'envie de raconter des histoires qui se concentrent exclusivement sur les sentiments et les rapports d'individus aux identités sexuelles hétérogènes[586]. Le cinéma que nous avons choisi d'analyser prend naturellement en compte ces spécificités, sans négliger les aspects concrets de la vie de ses personnages. Les trois auteurs rentrent dans les cuisines d'un restaurant et filment les activités qui s'y déploient. Dans *Once We Were Strangers* et *L'imbalsamatore* ces lieux sont capturés en pleine activité, alors que dans *L'homme en plus* il est possible de voir les phases de préparation des aliments et le nettoyage des instruments de travail. Le secteur de la restauration permet au jeune Valerio (*L'étrange monsieur Peppino)* d'avoir un emploi et profite à Deborah, qui quitte celui sous-payé de secrétaire pour devenir serveuse. Les restaurants attirent du personnel non qualifié comme les deux jeunes albanais Gherti et Gheni (*Ospiti*) mais également des professionnels comme le père de Rosalba (*L'ami de la famille*). Les emplois à pourvoir dans ce secteur sont économiquement précaires : un chef cuisiner comme Valerio n'arrive pas à obtenir une rémunération correcte et accepte de bon gré un poste comme apprenti dans le laboratoire de Peppino. La précarité est l'un des thèmes principaux mis en exergue par nos auteurs, qui ne font que constater que la présence d'emplois instables dépasse celle d'emplois à temps indéterminé. Les chômeurs, en revanche, ne sont pas majoritaires, mais visibles tout de même au sein de nos filmographies de référence[587]. Les salariés précaires sont parfois très actifs : pensons à la jeune mère Monica (*Estate romana*), qui se partage entre trois emplois. Malgré tous ses efforts, son salaire global n'est pas proportionnel aux énergies dépensées. Ce genre d'emploi est bien souvent effectué sans contrat de travail, ce qui attire une population jeune et des migrants de tout âge[588]. Le personnage de Ellen, imaginé par Crialese pour le film *Once We Were Strangers*, est employé dans une radio locale, une occupation qui ne la satisfait pas. Apu travaille avec Antonio dans

[585] COFFERATI, Sergio, Memoria e identità del lavoro, in MEDICI Antonio et RANCATI Fiorano (dir.), *Immagini dal lavoro, la fabbrica, la terra, la città, il mare, la miniera, la ferrovia, la frontiera in cento film*, Roma, Ediesse, 2001, p. 9.
[586] *Ibid.*, p. 33.
[587] GIPPONI, Elena, *Lo spettro del lavoro*, in CANOVA Gianni (dir.), *Atlante del cinema italiano*, Milano, Garzanti, 2011, p. 201.
[588] *Ibid.*, p. 212.

CC-BY-NC-ND

le même restaurant italien, et pour arrondir ses fins de mois il accepte de tester des médicaments expérimentaux en échange d'argent. Antonio, quant à lui, accepte de servir de modèle pour des femmes bourgeoises suivant des cours privés d'art plastique. Sonia (*Primo amore*) occupe le même emploi dans l'Académie des beaux arts de sa ville, tout en étant employée dans une boutique d'objets décoratifs. La mère de Filippo (*Terraferma*) décide d'exploiter leur maison pour accueillir les nombreux touristes qui fréquentent l'île de Linosa durant les vacances estivales, et cela pour subvenir aux besoins économiques de sa famille. Pasquale le couturier (*Gomorra*) est dans l'obligation de donner des cours de couture sans contrat pour gagner des sommes d'argent impossibles à cumuler à l'aide de son maigre salaire. Le jeune Totò ne perçoit aucun salaire pour livrer les courses aux habitants de Scampia : le seul argent qu'il reçoit est celui des pourboires que les clients lui donnent. Les migrants de *Terra di Mezzo* et de *Ospiti* travaillent sans contrat dans les secteurs de la maçonnerie, de la construction, de la plomberie ; parfois, ils travaillent abusivement comme Ahmed qui s'improvise pompiste pendant la nuit. D'autres se prostituent : les jeunes femmes nigérianes du premier film de Garrone, par exemple, sont dans l'obligation de vendre leurs corps dans le but de rembourser les dettes contractées auprès de leurs passeurs et de leurs proxénètes.

Parmi les précaires, l'on retrouve les intermittents du monde du spectacle et les artistes et artisans peu connus. Leur précarité est bien souvent racontée à travers des problématiques existentielles et plus rarement à travers des problèmes économiques. Pensons au personnage de Rossella (*Estate romana*) qui doit faire face aux privations d'ordre économique qui se mêlent à des questions de besoin affectif et relationnel. Salvatore subit le même sort, et son mal être se concrétise par une apathie aigue, mêlée à des soucis de léthargie. Même si son travail est discontinu, il est de qualité : malgré cela, ses créations ne sont pas rémunérées par les clients qui l'ont sollicité, des clients qui ne lui proposent aucun contrat de travail en bonne et due forme. Les métiers artistiques, en revanche, peuvent parfois offrir des carrières satisfaisantes et faire gagner des privilégies exceptionnels. Notre filmographie nous met face à des artistes mineurs mais très appréciés par leurs publics. Pensons au chanteur populaire Tony Pisapia (*L'Homme en plus*) qui symbolise un secteur compromis avec la criminalité. Cet univers est formé par des individus doués et débrouillards, à la recherche d'un rachat social à travers le chant. Le chant n'est pas uniquement une vocation, mais un moyen de faire face au chômage et à la précarité[589]. Rosalba (*L'ami de la famille*), par exemple, rêve d'être une

[589] *Ibid.*, p. 232.

CC-BY-NC-ND

soubrette ; une partie des invités aux fêtes de Jep (*La Grande bellezza*) tente de connaître la bonne personne qui puisse leur ouvrir les portes du succès ; deux des clients de Corrado (*Ospiti*) s'offrent une séance photographique qu'ils utiliseront durant leur quête d'un emploi en tant qu'acteurs.

Le secteur du spectacle est perçu comme un tremplin professionnel : les candidats de l'émission de téléréalité Grande Fratello – à laquelle le personnage Luciano voudrait participer – la conçoivent en tant que tel. Cette idée est partagée par une bonne partie des candidats présents dans le centre commercial filmé par Garrone dans *Reality*, où s'effectuent des sélections en présence d'une ancienne vedette de l'émission. Parmi ces individus, il y a un jeune footballeur semi-professionnel qui aimerait donner un coup de pouce à sa carrière. Le football est l'un des métiers qui font rêver une partie de la jeunesse italienne. Tous les enfants influencés par ce type de divertissement rêvent d'acquérir le statut de Antonio Pisapia, personnage qui arrive au sommet de ce secteur et qui obtient des gains lui permettant de vivre de façon aisée. Naturellement, ce genre de métiers restent en équilibre instable, la chute est souvent brutale et le retour à la normalité vécu parfois tel un drame. Outre l'attrait du gain facile, ces métiers attisent l'imaginaire d'une partie de la population en manque de reconnaissance et bien souvent économiquement précaire. Même si des personnages comme Lino et Gheni sont attachés à la valeur du travail, perçu comme un moyen d'émancipation, le marché du travail ne permet pas à ces individus de bonne volonté de trouver des emplois qui puissent leur garantir un style de vie honorable. Valerio, Deborah et Pasquale sont, par exemple, le résultat d'un pays qui n'est pas capable de mettre en place un marché du travail méritocratique. Le choix de recourir à des subterfuges ou à des actes illicites doit être condamné, sans oublier qu'il est cependant le résultat du désespoir. Ces actes sont générés par un immobilisme qui cloisonne ces individus dans des situations de précarité parfois extrême. Si, dans le passé, la lutte ouvrière avait permis de fédérer une classe voulant acquérir des droits fondamentaux, l'individualisme moderne et la parcellisation des tâches professionnelles poussent chaque travailleur précaire à se renfermer sur soi-même, sans lui donner la possibilité de mettre en place de nouvelles formes de lutte. Les plus ambitieux se battent à leur façon, mais parfois leur combat frôle les limites de la légalité et oublie la morale[590]. Rosalba (*L'ami de la famille*), par exemple, acquiert sa nouvelle position sociale à travers une liaison d'intérêt, lui permettant de travailler dans le magasin de tapis et de décoration intérieure dont ses beaux parents sont propriétaires. Le jeune Roberto (*Gomorra*) devient le

[590] TOSCANO, *Ognuno al posto suo. Vecchie e nuove rappresentazioni del lavoro nell'Italia che cambia*, in CANOVA Gianni (dir.), *Atlante del cinema italiano*, Milano, Garzanti, 2011, p. 356.

CC-BY-NC-ND

collaborateur de Franco et travaille indirectement pour la Camorra. Luciano (*Reality*), en revanche, entreprend une activité illicite de petite envergure et exploite la vente et la restitution d'un robot ménager pour engendrer des gains juteux.

Les activités illicites semblent concerner directement des personnages attirés par les gains faciles, engendrés par des tâches qui exploitent les failles du système démocratique. L'agence de mariage fréquentée par Geremia (*L'ami de la famille*) n'est qu'une plateforme utile aux passeurs et aux marchands d'esclaves qui font arriver des jeunes femmes d'Europe de l'Est en Italie. Ces dernières obtiendront leur nationalité en épousant des vieillards italiens en quête d'amour et de compagnie. Geremia même est à la tête d'une petite organisation criminelle à gestion familiale qui extorque de l'argent à des petits emprunteurs. Peppino (*L'étrange monsieur Peppino*) collabore avec la Camorra et facilite le transport de substances illicites qu'il dissimule dans des cadavres embaumés par ses soins. Le jeune Totò (*Gomorra*), las de sa condition précaire, décide d'intégrer l'un des groupes criminels de son quartier. À Scampia, la Camorra prive la jeunesse napolitaine de toute forme d'espoir, puis l'attire en lui confiant des tâches qui permettent à cette industrie de la mort de fonctionner.

L'économie souterraine n'est heureusement pas la seule source de revenus des personnages de notre filmographie. Une partie d'entre eux travaillent au service de petites et moyennes entreprises, souvent à gestion familiale, qui ont survécu à la disparition des grandes entreprises italiennes. Ces réalités entrepreneuriales locales perpétuent parfois des techniques productives traditionnelles et s'opposent par le travail aux activités illégales et corrompues. Au cinéma, leur présence peut être exploitée pour mettre en exergue des luttes familiales ou représenter des contextes sociaux archaïques[591]. Pensons à la boutique de produits alimentaires tenue par la mère de Totò à Scampia, une source de gain licite dans un univers corrompu. L'entreprise d'orfèvrerie dirigée par Vittorio (*Primo amore*) est à gestion familiale. Ses collaborateurs sont d'anciens amis de son père, ils l'ont vu grandir et ils ont leur mot à dire quand il s'agit de décider du sort de l'entreprise. Le savoir-faire de ces artisans leur permet de produire des objets qui attirent le marché international, touchant des acheteurs de tous les horizons. Garrone décrit ces activités dans le détail : il apporte, par exemple, un soin particulier à la description du métier de Peppino. Cet artisan travaille dans un secteur spécialisé où les emplois sont rares. Nino, dans *Terraferma*, dirige une petite entreprise à gestion familiale dans le secteur touristique : exploitant ses qualités de communicateur et la beauté des paysages de l'île de Linosa, il attire des touristes en quête de loisirs. Dans *Reality*,

[591] TOSCANO, (2011), *op.cit.*, p. 359.

CC-BY-NC-ND

il est possible d'apercevoir une série de petites entreprises qui contrastent avec le grand centre commercial où travaille Maria, la femme de Luciano. Sur la place où l'homme détient une poissonnerie – dont Garrone décrit dans le détail les techniques d'approvisionnement, de conservation et de vente du poisson – il est possible de retrouver un artisan boulanger, un petit commerce de fruits et légumes, un commerçant de chaussures et une "tripperia", un bistrot rustique qui vend des plats mijotés à base d'abats. Dans la catégorie des petits entrepreneurs, nous pouvons placer Geremia (L'ami de la famille), qui avec son activité licite emploie uniquement des femmes qui travaillent religieusement dans son laboratoire de couture.

Citons, en outre, les petits agriculteurs visibles dans *Gomorra* et dans *Golden Door,* représentants d'un secteur tombé en désuétude et aux techniques d'exploitation vétustes qui ne permet pas aux travailleurs de la terre de gagner leur vie correctement.

Ce secteur, tout comme celui de la pêche, représente des travailleurs exploitant des technologies archaïques qui ne peuvent pas rivaliser avec les techniques de production alimentaire modernes. Cinématographiquement, le métier du pêcheur nous renvoie à des tâches dures réalisées par des individus au style de vie simple. Les vicissitudes des hommes de ce secteur sont utilisées symboliquement pour dénoncer l'oppression sociale des plus démunis, et pour mettre en exergue la précarité de certaines réalités du Sud. La cinématographie contemporaine illustre un secteur qui n'est pas uniquement affaibli par des contraintes naturelles, mais également par des contraintes d'ordre criminel et politique. À ces problématiques s'ajoutent les morts en mer de migrants innocents fourvoyés par leurs passeurs. Les pêcheurs préfèrent ainsi délaisser leur métier pour travailler ailleurs ; ceux qui restent doivent faire face à l'émergence humanitaire qui frappe les migrants arrivant d'Afrique[592]. Les pêcheurs de *Respiro* arrivent à vendre leur poisson grâce à la création de coopératives qui produisent des produits conditionnés en boîte, alors que ceux de *Terraferma* peinent à obtenir les quantités de produits poissonniers dont ils auraient besoin, à cause d'une mer qui se vide davantage. La surexploitation de la pêche en haute mer a épuisé les ressources de la Méditerranée, et la vente à prix cassés des produits pêchés ne rend plus ce milieu attractif. Pour ce qui concerne les petits pêcheurs, ce secteur demeure relativement vieillissant : dans *L'homme en plus*, les pêcheurs rencontrés par Tony sont visiblement âgés et leur matériel vétuste.

[592] ELLERO, Roberto, *Mari amari*, in MEDICI Antonio et RANCATI Fiorano (dir.), *Immagini dal lavoro, la fabbrica, la terra, la città, il mare, la miniera, la ferrovia, la frontiera in cento film*, Roma, Ediesse, 2001, p. 88.

CC-BY-NC-ND

Les Italiens choisissent alors d'effectuer d'autres métiers souvent liés au secteur des services. Le frère de Sonia (*Primo amore*) est un chauffeur de taxi, Antonio Pisapia (*L'homme en plus*) décide de travailler en tant qu'assureur une fois son activité de footballeur terminée, Titta (*Les Conséquences de l'amour*) était un conseiller fiscal avant d'avoir affaire avec la criminalité organisée et Jep (*La Grande bellezza*) emploie une technicienne de surface avec qui il noue une amitié sincère. Le cinéma de ces trois auteurs puise dans le réel d'autres métiers souvent peu visibles : le père de Valerio était chasseur ; Gino Giuffrè, le meilleur ami de Titta di Girolamo, est employé par la société nationale italienne d'électricité pour réparer les pylônes présents sur les montagnes du Haut Adige ; Pier Luigi dans *Respiro* est un jeune carabinier. Les forces de l'ordre sont souvent présentes dans les films de ces trois auteurs, et ont un rôle remarquable dans *Terraferma*, où les gardes de finance font respecter mécaniquement des lois inadaptées à la réalité de Linosa et à ses difficultés. Ces hommes n'ont aucune conscience de la réalité du terrain, ni du vécu des personnes avec lesquelles ils interagissent, tout comme les membres du service des douanes de *Golden Door* et de *Once We Were Strangers*. Ces femmes et ces hommes sont au service du pouvoir, et agissent suivant des ordres qu'ils ne peuvent pas discuter : pensons aux forces de l'ordre dans *Il divo* qui s'occupent de la protection des politiciens.

Loin de ces métiers communs, il est possible de repérer des corps de métier accessibles à travers des formations spécifiques ou connectés à des réseaux restreints à peu d'élus. Pensons aux hommes d'affaires repérables dans *Les Conséquences de l'amour*, aux hauts fonctionnaires et à leurs collaborateurs, aux juges, aux avocats et aux magistrats ayant des compétences juridictionnelles dans *Il divo*, puis aux journalistes, aux photographes, aux artistes de toute sorte et aux écrivains qui font partie du monde haut en couleur de Jep Gambardella. Une rubrique à part doit être ouverte pour les rentiers, visibles dans les univers cinématographiques de Garrone et Sorrentino, et les prélats qui fréquentent des domaines parallèles à ceux des autres citoyens.

L'hétérogénéité des professions repérables au sein de notre corpus filmique nous aide à comprendre la complexité du monde de l'emploi – et du non emploi – italien. Chaque métier correspond à des réalités sociales souvent bien différentes qui composent, un fois regroupées, une palette vraisemblablement représentative du marché d'emploi réel. L'Italie contemporaine est encore stratifiée en plusieurs couches sociales imperméables, et la dégradation économique au sein du pays a porté à la disparition et au déclassement de certains corps de métiers. Une chose est sûre : les vides laissés par la disparition d'un métier, et la précarité engendrée par une telle situation, sont rapidement emplis par l'arrivée d'activités

CC-BY-NC-ND

illicites qui parfois semblent être les seules capables de fournir un revenu, mais qui en réalité ne font qu'accélérer la nécrose de réalités sociales déjà sinistrées.

3.1.4) Langue(s) italienne(s)

La filmographie analysée propose des marqueurs sociaux dont la langue fait partie. Les formes linguistiques utilisées pour les dialogues de ces films peuvent être considérées comme des indicateurs ethniques nous permettant d'identifier la provenance géographique et environnementale de chaque personnage. Un pays comme l'Italie, profondément marqué par les langues régionales, par les dialectes et par les langues étrangères, demeure une source riche d'inspiration pour les auteurs qui souhaitent documenter ou évoquer certains événements tirés du réel. Naturellement, les langues repérables au cinéma ne sont pas à considérer comme des documents bruts : nos trois auteurs, comme tous les auteurs soucieux de reproduire fidèlement certains parlers, construisent leurs dialogues d'après une documentation minutieuse. Même dans le cas de la prise de son directe, les dialogues proposés sont retravaillés et structurés en post-production, demeurant malgré tout très proches du réel et donc exploitables tels des copies filmiques représentatives d'un groupe ethnique précis[593].

Les auteurs ont toujours dû faire face au multilinguisme italien, dès l'invention du cinématographe. À l'époque du muet, les productions issues des maisons de production régionales s'adressent à des publics locaux, ce qui pousse les auteurs à exploiter pour leurs sous-titres des langues compréhensibles aisément par leurs publics. Les films produits par Dora Film, par exemple, utilisent des dialogues écrits en napolitain. Indirectement, ces films témoignent de la diversité linguistique du pays et s'opposent aux films nationaux, utilisant des dialogues écrits en italien soutenu encore artificiels. Pensons aux films véristes de la production napolitaine, mais également à ces films – qui sont majoritaires – qui utilisent les dialectes et les langues régionales pour présenter des personnages comiques : le film milanais *Le nostre gorbe ch'a fan schissa : tuta da rie* (1907) en est un exemple[594]. Cette multitude d'idiomes et de sonorités demeure subalterne jusqu'aux années du régime fasciste et doit attendre l'éclosion du Néoréalisme pour gagner une vraie dignité linguistique et faire partie

[593] ROSSI, Fabio, *Lingua Italiana e Cinema*, Roma, Carocci, 2007, p. 64.
[594] RAFFAELLI, Sergio, *La lingua filmata: didascalie e dialoghi nel cinema italiano*, Firenze, Le Lettere, 1992, p. 65.

CC-BY-NC-ND

d'œuvres proposant des réalités authentiques. Les langues filmiques deviennent un témoignage vraisemblable du réel. Nos trois auteurs se lient naturellement à cette tradition, et suivent le chemin des auteurs contemporains qui, dès les années 1980, exploitent les dialectes et les accents pour leurs films engagés. Rappelons-nous certaines œuvres comme *Mery per sempre* et *Ragazzi fuori* de Marco Risi[595]. La filmographie que nous exploitons propose plusieurs formes de langage et une large palette de langues, qu'il est possible d'insérer au sein de trois macro-groupes : les dialectes expressifs, obtenus par le brassage de l'italien standard et d'éléments phonétiques, morpho-syntactiques et lexicaux de matrice locale, voire régionale. Ces derniers ont étés fortement exploités par les auteurs de la Comédie à l'italienne mais également par les auteurs du cinéma civil, et servent à dessiner la provenance géographique ou l'appartenance socio-culturelle d'un personnage. Puis, il y a le groupe des dialectes réflexifs, obtenus à travers l'épuration des formes linguistiques régionales, privées de toute forme d'italianismes et de barbarismes. Ce type de production est rare et dès les années 1980 elle intéresse les régions du Nord comme celles du Sud de la péninsule italienne[596]. Le troisième groupe est celui des langues étrangères, présentes bien souvent de façon marginale mais à signaler.

Les œuvres que nous analysons peuvent bien souvent s'insérer au sein de ces trois groupes, mais elles exploitent des formes de langage majoritaires – grande utilisation du dialecte pur en dépit de quelques dialogues en langue étrangère par exemple - et qui priment sur le reste des dialogues du film. C'est à travers ce filtre que nous les situerons au sein des deux premiers groupes ; le troisième peut englober toutes les œuvres de notre filmographie de référence qui présentent des dialogues en langue étrangère.

Les films choisis exploitant des dialectes réflexifs se nouent à la grande tradition du cinéma dialectal napolitain et sicilien. Il s'avère en effet que *Gomorra*, *Reality*, *Respiro*, *Golden Door* et *Terraferma* exploitent des formes dialectales semblables aux formes linguistiques réelles de ces régions. Le choix artistique effectué par Crialese et Garrone n'est pas anodin et fait transparaitre des poétiques claires. Ces formes d'expression fortes sont utilisées comme marqueurs pour mettre en exergue des micro-réalités complexes, enfermées, séparées du reste de la société. Les communautés que l'on nous montre, qu'il s'agisse des bergers et des pêcheurs siciliens de Crialese ou de la classe populaire napolitaine, exploitent

[595] ROSSI, *op.cit.*, p. 76.
[596] RAFFAELLI, *op.cit.*, p. 139.

CC-BY-NC-ND

leur langue tel un outil d'appartenance[597]. Reprenons un passage de *Respiro*, où le jeune Filippo surprend sa sœur avec un jeune carabinier venu du Nord de l'Italie. L'enfant, mécontent de voir que ce membre de sa famille puisse entretenir des relations avec cet "étranger", réagit violemment lui disant : « Chi ti metti cu l'autri ? » [Tu te places du côté des étrangers ?] ; puis, il la regarde et il lui intime de partir : « Amunì a casa !»[598] [On rentre à la maison !]. Pier Paolo, le jeune carabinier venu d'ailleurs ne le comprend pas, et malgré les efforts faits pour s'intégrer, il est initialement critiqué par les jeunes hommes de la famille Mancuso. La langue sicilienne parlée dans *Nuovomondo* semblerait le résultat d'une recherche philologique destinée à exhumer une langue morte, sauf que cette même langue est encore vivante et parlée par les habitants de Linosa visibles dans *Terraferma*. Cet idiome a été hérité par les plus jeunes qui se lient étroitement à leurs ancêtres et qui perpétuent leur culture, mais également une partie de leurs défauts. Les vieillards qui travaillent dans le laboratoire de Vittorio dans *Primo amore* communiquent entre eux en Vénitien, langue parlée rarement par les plus jeunes mais comprise et parfois utilisée. Ce patrimoine linguistique semble appartenir à un passé en voie de disparition qui laisse place à la modernité et donc à l'italien et aux langues étrangères. Pour les enfants de Scampia, la situation est bien différente : pour ces jeunes individus, parlant une forme de napolitain incompréhensible même pour des locuteurs italiens provenant d'autres régions, leur langue est plus que vivante. Elle est conçue comme une suite de codes hérités à travers la fréquentation de leurs patriarches. Ces codes sont liés à une culture centrée sur elle-même leur permettant d'appréhender le réel, un réel qui dans leur cas a à voir avec la criminalité organisée[599]. Cette langue régionale cryptique cloisonne symboliquement une microsociété déjà physiquement inaccessible. Les sonorités brutes de cette forme de napolitain amplifient le sens d'étrangeté éprouvé par les spectateurs extérieurs, perdus face au labyrinthe des Vele de Scampia. La communauté de *Reality* se restreint à l'espace familial et amical, des groupes sociaux où l'on s'exprime toujours en napolitain, mais dans des tons et à travers des sonorités qui rappellent les allocutions des personnages de la *Commedia dell'arte*. L'utilisation de ces langues vernaculaires aide à représenter des microcosmes où l'on puise les acteurs non professionnels qui participeront au tournage.

Ces auteurs se rattachent aux codes de la tradition néoréaliste, qu'ils brassent avec ceux des cinématographies modernes et contemporaines. Ces films hybrides contiennent des

[597] MOCCAGATTA, Rocco, *La lingua salvata: dialetti, gerghi e umori regionali*, in CANOVA Gianni (dir.), *Atlante del cinema italiano*, Milano, Garzanti, 2011, p. 286.
[598] CRIALESE, Emanuele, *Respiro* [Dvd-vidéo], Les Incontournables Classique, 2002, 90 min. (Extrait 44,30 min).
[599] ROSSI, *op.cit.*, p. 109.

CC-BY-NC-ND

éléments documentaires qu'ils présentent avec objectivité : le dialecte devient alors un pont entre la fiction de l'histoire racontée et le réel, témoignant d'un travail effectué en profondeur et capable de livrer des messages universels[600]. Dans ces films, l'antique et le moderne se brassent au sein de sociétés post-modernes et hétérogènes. Le refus de transposer des histoires en italien n'incarne pas le refus de la nation italienne, parce que les individus montrés représentent une partie des Italiens et de leurs spécificités, mais traduit la volonté de ces auteurs de contrer une homologation culturelle prônée par les chaînes de télévision généralistes et par les radios à couverture hertzienne nationale[601]. Les artistes refusent cette homologation ressentie comme une attaque culturelle même par les minorités linguistiques du pays. Il existe une réelle méfiance envers les institutions qui s'expriment à travers des codes linguistiques incompréhensibles par une partie moins instruite de la population, ce qui provoque une hostilité face aux institutions et un rejet face à une identité nationale, voir supranationale, sentie comme distante. Dans tous ces films, les forces de l'ordre s'expriment avec la langue et le vocabulaire de la classe dominante, générant encore plus la méfiance des habitants de Scampia, Linosa et Lampedusa[602]. Dans la Petralia Sottana de *Golden Door*, les forces de l'ordre ne sont pas encore présentes, et le pouvoir étatique est symbolisé par un agent du service d'immigration qui parle en italien mais avec un accent napolitain. Cet accent est typique du Royaume des Bourbons qui n'est plus en place, mais dont les anciens représentants ont été recrutés par le gouvernement instauré par la maison régnante de Savoie, à la tête du Royaume d'Italie.

Au sein de ces films, l'italien est exploité en tant que langue véhiculaire et utilisé dans les occasions de rencontre avec des individus qui ne font pas partie de leur communauté. L'italien ne représente plus une forme de monolinguisme utilisée traditionnellement par certaines productions, mais l'une des langues parlées par des locuteurs que l'on pourrait définir de bilingues, si nous prenons en compte leur patrimoine linguistique régional, et cela sans parler encore de leur connaissance des langues étrangères[603]. Dans *Respiro*, l'italien est utilisé par les enfants lors d'une fête de village pour approcher des jeunes filles qui probablement sont sur l'île seulement en vacance, mais également avec les forces de l'ordre formées par des non-autochtones. Les personnages de *Terraferma* utilisent la langue nationale uniquement lors d'occasions spéciales – pensons à la célébration des funérailles du père de Filippo – mais également pour attirer les touristes et futurs clients. Giulietta considère que la

[600] MOCCAGATTA, *op.cit.*, p. 292.
[601] RAFFAELLI, *op.cit.*, p. 140.
[602] MOCCAGATTA, *op.cit.*, p. 291.
[603] ROSSI, *op.cit.*, p. 112.

CC-BY-NC-ND

connaissance de cette langue est un signe d'évolution culturelle, et réprimande son fils parce que incapable de la maîtriser, et donc incapable d'interagir avec le reste du Monde. Quoique de façon rudimentaire, l'italien est utilisé par les membres de famille Mancuso en présence des inspecteurs des douanes, puis dans le bateau qui les amènera en Amérique : c'est dans la soute que les dialectes se brassent, poussant tous les migrants à communiquer à travers une langue franche qui les aide à interagir. Les Mancuso prennent conscience qu'ils sont Italiens une fois au contact d'autres compatriotes, pas avant. Les personnages de *Reality* maîtrisent mieux la langue italienne, qu'ils utilisent lors des échanges extérieurs au groupe d'appartenance mais également avec leurs enfants qui parlent majoritairement italien. En effet, même dans les quartiers espagnols de Naples, il semblerait que l'italien commence à être adopté comme langue principale par les jeunes générations. La divulgation télévisuelle y est sûrement pour quelque chose. Pour les individus provenant de Scampia, ou en connexion avec ce monde, l'italien est uniquement utilisé pour les échanges commerciaux extérieurs. Seule exception, celle de Ciro et Marco qui mettent en exergue une fois de plus le pouvoir linguistique des médias : ces deux garçons parlent italien uniquement pour répéter les répliques d'un personnage cinématographique qu'ils vénèrent, un personnage qui s'exprime en italien dans la version du film qu'ils regardent sûrement en boucle.

Les filmographies que nous analysons font un grand usage des formes d'italien impur que l'on peut dénommer dialectes expressifs. Nous sommes face à des langues hybrides, compréhensibles par des publics plus vastes et qui nécessitent rarement l'utilisation de sous-titres. Les langues et les dialectes purs, en effet, sont souvent déconseillés parce qu'ils limitent la diffusion de certaines œuvres[604]. Malgré la "dilution" de la langue régionale soit effectuée à travers des constructions syntaxiques et un vocabulaire provenant de l'italien, ces idiomes demeurent réalistes. Dans la version italienne de *Once We Were Strangers*, Antonio s'exprime quasi exclusivement en italien, même si lors d'une discussion avec un homme âgé qu'il appelle Zio Toni, il exprime quelques mots en langue sicilienne tels que « vogghiu » [je veux] et « ni videmu » [on se revoit bientôt/à bientôt]. L'utilisation de ce vocabulaire n'est pas anodine, parce qu'il le lie non seulement à sa région d'appartenance qui est la Sicile mais à l'histoire même de ce territoire marqué par la migration. Zio Toni n'est autre qu'un migrant des générations précédentes à qui Antonio se lie pour rester proche de ses racines. Dans les routes de New York, attaché à un arbre, il trouve un petit chien qu'il libère, qu'il apostrophe

[604] RAVESI, Marcello, *Gli italiani parlati al cinema,* http://www.treccani.it/lingua_italiana/speciali/cinema/raffaelli_ravesi.html, consulté le 5 septembre 2016.

CC-BY-NC-ND

avec le mot « canuzzo » une forme italianisée de « canuzzu » [petit chien], et qui commence à le suivre. Il lui intime de partir utilisant le mot « vattinni » [va-t'en]. Une fois retrouvé Zio Toni, il décide de lui remettre le chien lui demandant : « tu pozzu lassari ?» [je peux te le laisser ?]. L'homme répond toujours en sicilien qu'il ne veut pas[605]. S'expriment en dialecte Peppino et Don Pasqualino (*L'étrange monsieur Peppino*), mais seulement lors de leurs échanges privés ; le taxidermiste se lie au monde de la Camorra non seulement à travers son travail mais par la langue. Le vieillard Lino présent dans *Ospiti* s'exprime en italien même si son accent et sa syntaxe nous dévoilent ses origines sardes. L'homme symbolise les mouvements de migration d'après-guerre internes au pays lors de sa phase d'industrialisation. Titta di Girolamo (*Les Conséquences de l'amour*), en revanche, symbolise une tout autre migration : celle de la "latitanza", mot italien qui symbolise la fuite criminelle. L'homme masque son accent qui ressort lors des moments de tension ; une fois perdus ses moyens, il est possible de comprendre ses origines parthénopéennes. Ce film explore l'un des mécanismes de la criminalité organisée et parle indirectement de la Mafia sicilienne représentée par deux tueurs à gages maladroits et par des dirigeants vieillissants. Les deux premiers s'expriment dans un italien marqué phonétiquement par le sicilien, langue que ces deux locuteurs parlent rarement et dont il prononcent le mot « amunì » [on y va] et l'adverbe « ntzu » [non] qui marque une négation où un refus. Phonétiquement, il est produit en plaçant la langue sur la partie antérieure du palais, et en serrant en même temps les lèvres. Dans *L'ami de la famille* l'on retrouve un florilège d'accents, dérivant du toscan pour Gino, du romain pour les figurants habillés en gladiateurs du Colisée et du napolitain pour Geremia. Sorrentino met en exergue des personnages aux accents variés dès son premier film (*L'homme en plus*), et loin des stéréotypes linguistiques du passé et du folklore régional[606], il prend acte d'une situation réelle : les Italiens s'expriment à travers un vocabulaire globalement commun sans pour autant avoir le même accent, influencé par leurs origines géographiques et sociales. Qu'il s'agisse du chanteur Tony ou du footballeur Antonio, leurs origines sont incontestablement populaires. L'utilisation d'accents ou de phrases en langue régionale – pensons à la maxime de Tony Pisapia : « A vita è na strunzata[607] » – n'est pas rare dans la cinématographie sorrentinienne qui nous propose une panoplie d'acteurs s'exprimant à travers l'utilisation de différents accents. Certains personnages de *Il divo* s'expriment avec un accent romain,

[605] CRIALESE, Emanuele, *Once We Were Strangers*, [Dvd-vidéo], CDE, 2006, 96 min. (Extrait entre 9:19 et 16:21 min).
[606] MOCCAGATTA, *op.cit.*, p. 292.
[607] SORRENTINO, Paolo, *L'homme en plus*, [Dvd-vidéo], Bellissima Films et France Télévisions Distribution, 2012, 100 min. (Extrait 1:29:03 min).

CC-BY-NC-ND

d'autres en napolitain et d'autres encore en sicilien. Le repenti Leonardo Messina utilise le mot « pungiutu[608] » [piqué], qui indique l'affiliation à Cosa Nostra à travers une cérémonie où l'on pique le doit du futur membre du clan pour que son sang soit symboliquement sacrifié pour la cause criminelle. *La Grande bellezza* expose un grand nombre de dialectes mettant en exergue l'hétérogénéité de la jet set italienne.

Ce que nous pouvons constater est que :

> « […] les films italiens d'engagement politico-social de la dernière génération renoncent volontiers au monolinguisme traditionnel, pour accueillir avec un nouveau réalisme les langues étrangères et les dialectes[609] ».

Les films réalisés par des auteurs engagés peuvent proposer, en effet, une large palette de langues dont des langues étrangères. Les plus fréquentes sont le français et l'anglais, exploitées également par les cinéastes du passé. Récemment, d'autres langues sont apparues dans les cinématographies contemporaines et elles sont exploitées également par nos trois cinéastes. Ce choix dérive de la volonté d'imposer de nouvelles formes de réalité au cinéma, de nouvelles histoires et donc de nouveaux personnages aux vécus chargés de drames contemporains[610]. Pietro dans *Respiro* agresse deux touristes français qui veulent accompagner sa femme et ses enfants en mer avec leur voilier. L'homme invective contre les membres de sa famille, les oblige à regagner le rivage puis il agresse l'un des touristes. Ce dernier se bat, puis tente de le raisonner et lui demande « Pourquoi…[611] » sans avoir le temps de finir sa phrase, un pourquoi lié probablement au comportement agressif de Pietro, qui ne le comprend pas et qui l'agresse en demandant comment il parle. Cette phrase résume la méfiance envers ces étrangers que l'homme ne connaît point. La langue française est audible dans le centre d'accueil pour migrants de Ellis Island (*Golden Door*), à la gare routière de Vicence (*Primo amore*) où arrivent, avant Sonia, un groupe de touristes français et elle est utilisée à deux reprises par les personnages de *Gomorra*. Elle devient véhiculaire lors des transactions économiques entretenues par Franco et par un ami de Vittorio (*Primo amore*). Cette langue est également utilisée par des migrants d'origine africaine (*Gomorra*), qui occupent des logements insalubres de Naples où ils revendent de la cocaïne. Cette langue s'invite dans les bureaux de la haute finance tout comme dans l'économie souterraine. La

[608] SORRENTINO, Paolo, *Il Divo*, [Dvd-vidéo], StudioCanal, 2008, 113 min. (Extrait 1:04:45 min).
[609] ROSSI, *op.cit.*, p. 112.
[610] *Ibid.*, p. 111.
[611] CRIALESE, *op.cit.*, 51:33.

CC-BY-NC-ND

langue française parlée par les migrants n'est d'autre qu'un résidu linguistique des colonisations passées, une langue désormais brassée avec un vocabulaire d'origine africaine. Ces individus connaissent la langue de leur région d'accueil – non pas celle du pays – s'exprimant dans une novlangue issue du napolitain, ainsi brassée avec les sonorités de leurs idiomes d'origine. Dans *Reality* le français est utilisé par les animateurs d'un mariage qui prononcent la formule « Mesdames et Messieurs » comme le feraient des présentateurs télévisuels, formule qu'ils prononcent également en anglais. Dans le même film, le personnage médiatique Enzo prononce en continuation une phrase devenue une sorte de mantra : « Never give up[612] ». Cette phrase, inconnue pour Giuliano, est la preuve d'un appauvrissement linguistique perpétré par la télévision italienne, qui privilégie les barbarismes parfois évitables et qui exploite des formes linguistiques italiennes approximatives. Les sonorités de la langue anglaise sont également audibles dans la première partie de *Terra di mezzo*. Les prostituées nigérianes du film s'expriment très probablement en Pigdin nigérian, une langue créole à base lexicale anglaise. La langue du colonisateur anglais est dominante, et symbole de domination, aux États-Unis, terre qui accueille la famille Mancuso. Les idéaux étasuniens s'imposent par la propagande douce : l'un des vecteurs utilisés est la musique. Les habitants des marais pontins écoutent de la musique country lors d'un festival qui aurait pu être organisé à Nashville. Il est vrai que dans ces territoires la culture des *butteri* – des éleveurs à cheval italiens – est encore présente même si en déclin, mais elle semble ainsi remplacée par celle américaine qui offre une iconographie et des repères culturels plus forts. L'anglais américain est parlé également par l'avocat américain de Badalamenti dans *Il divo*. Un tel criminel, en effet, peut se permettre les services d'un pénaliste travaillant à l'international, et cela probablement grâce aux connexions établies entre la Mafia sicilienne et celle américaine. Sur le sol américain de *Golden Door* il est possible de repérer d'autres langues européennes : l'allemand, une langue indo-européenne germanique tout comme l'anglais, puis l'espagnol. Concernant l'Europe, Garrone exploite les sonorités des langues balkaniques pour ses trois premiers films. Dans *Terra di mezzo* et *Ospiti*, deux jeunes personnages s'expriment en albanais, langue qui nous rappelle historiquement les vagues migratoires des années 1990. Au début de cette décennie, la chute du régime communiste, puis celle du régime dictatorial albanais, poussent des milliers d'individus à rejoindre les côtes italiennes. Les migrants arrivés en Italie acceptent toute sorte d'emploi et parfois ils sont contraints de se prostituer, tout comme la femme qui incite Salvatore dans

[612] GARRONE, Matteo, *Reality*, Le Pacte et France Télévision Distribution, 2013, 111 min. (Extrait 8:32 min).

CC-BY-NC-ND

Estate romana en lui adressant des phrases qu'il ne comprend pas. La migration enrichit les sources culturelles des Italiens qui se trouvent face à de nouveaux récits racontés par des individus qui s'expriment à travers de nouvelles langues. Pensons à la langue des personnages de Sara et de ses enfants dans *Terraferma*, arrivés à Linosa par miracle. L'égyptien Mohamed de *Terra di mezzo* est un migrant de bonne volonté qui n'ose pas révéler la précarité de sa vie italienne à ses compatriotes, faisant miroiter des réussites qui renforcent le stéréotype du migrant qui fait fortune. L'homme ne bénéficie pas du soutien d'une grande communauté comme peut l'être la communauté chinoise dans *Estate romana* et dans *Gomorra*. Beaucoup plus organisés, les chinois sont montrés comme intégrés aux tissus sociaux qui les accueillent, participant à l'essor économique – légal et illégal – de ces régions. Dans *Primo amore*, en revanche, il est possible de croiser des habitants du Soleil levant, avec qui le collègue de Vittorio entretient des échanges économiques fondés sur la production manufacturière italienne. La Russie, pays avec lequel l'Italie entretient des rapports culturels profonds, est uniquement citée dans *Il divo* : Andreotti, en visite officielle, s'amuse à prononcer des mots russes à sa femme.

La richesse linguistique des trois filmographies analysées s'ajoute aux traces du réel constatées précédemment, renforçant ainsi l'importance sociologique de ces œuvres réalistes. Les idiomes exploités par les auteurs renforcent les messages qu'ils veulent transmettre, ils donnent de la crédibilité à des situations d'ores et déjà réalistes et témoignent de la richesse linguistique italienne. Le pays demeure encore ancré à ses langues régionales, une partie de ses locuteurs accepte de bon gré les barbarismes dominants et se heurte aux langues parlées par les migrants, des langues semblant obscures et qui racontent des histoires méconnues.

3.1.5) Migrations

Les déplacements sont au cœur du cinéma depuis sa naissance. Les premiers opérateurs du cinématographe voyagent autour du monde et rencontrent des individus aux différentes cultures et aux différents coutumes[613]. Parfois, en revanche, les caméras ont la possibilité de témoigner des chocs culturels générés par la migration au sein d'un même pays. Dès sa naissance, le cinéma italien a été capable de s'occuper de ces déplacements humains effectués souvent en masse. Le cinéma des années 1910 et 1920 témoigne des migrations

[613] CINCINELLI, Sonia, *Senza frontiere, l'immigrazione nel cinema italiano*, Roma, Edizioni Kappa, 2012, p. 506.

CC-BY-NC-ND

massives concernant des paysans et des ouvriers italiens partis aux États-Unis et dans des pays européens tels que l'Allemagne et la France : c'est le cas du film *La flotta degli emigranti* (1917) de Leopoldo Carlucci. Jusqu'aux années 1950, les films traitant ce thème ne permettent pas d'encadrer clairement les mouvements historico-politiques du pays. À partir de l'influence néoréaliste, les auteurs approfondissent leurs analyses et tentent de proposer des regards objectifs sur les mouvements migratoires qui concernent les populations italiennes. Les auteurs italiens qui traitent ce thème avec sérieux tentent de démanteler les clichés utilisés dans les productions précédentes, parfois avec succès comme Visconti, auteur de *Rocco et ses frères*. Jusqu'aux années 1980, les œuvres s'intéressant aux migrants, parlent exclusivement d'émigration. Ce choix est véhiculé par des raisons purement historiques : l'Italie devient un pays attirant des migrants à la fin de conflits qui plongent l'Afrique dans une période postcoloniale. Les premiers migrants qui arrivent dans le pays proviennent bien souvent d'Afrique du Nord. Dans les années 1990, ils sont suivis par des migrants arrivant d'Asie et d'Europe de l'Est. Ces derniers outrepassent les frontières de leur pays après la chute des régimes dictatoriaux à matrice communiste[614]. Certains réalisateurs réélaborent les stéréotypes affublés aux populations du Sud de l'Italie et les réutilisent cinématographiquement. Dans leurs films, ils stigmatisent les migrants et les considèrent comme une source de corruption, de criminalité, une force de travail à bon marché ou reprennent le stéréotype de la femme fatale d'origine étrangère. Une partie des comédies populaires italiennes de cette décennie sont celles qui utilisent majoritairement ces thèmes : citons le film *Anni 90* (1992) de Enrico Oldoini qui propose une scène avec des migrants africains exploités comme main d'œuvre paysanne, un scène stéréotypée supprimée par la censure parce que raciste. D'autres auteurs décident d'observer concrètement la vie d'une partie des migrants présents en Italie, sans préjugés, ni *a priori*. Avec *Terra di mezzo*, *Ospiti* et *Estate romana* Garrone désamorce ces stéréotypes et montre les difficultés d'individus qui ne sont pas violents : il s'agit d'êtres humains qui doivent faire face à un style de vie précaire. Qu'ils viennent d'Afrique, d'Europe de l'Est ou d'Asie, les personnages de ces films ne reçoivent pas d'aides de la part de l'État, leur seul amortisseur social étant représenté par les composants de leurs groupes ethniques. Pensons à l'oncle de Gheni et de Gherti (*Ospiti*), aux nombreux membres de la communauté asiatique de *Estate romana* et de *Gomorra*, à la communauté de femmes africaines de *Terra di mezzo*. Ces migrants quittent leurs terres de naissance principalement pour des raisons économiques et politiques. Certains parmi eux fuient des conflits armés, d'autres des

[614] WOOD, Mary P., *Le cinéma italien, Paris*, G3J éditeur, 2005, p. 173.

CC-BY-NC-ND

conditions de pauvreté insoutenables ; ces conditions désavantageuses parfois peuvent se réunir. Les pays privilégiés sont ceux qui offrent le plus d'opportunités, même si la présence d'un membre de la famille ou d'un groupe de connaissances véhiculent bien souvent le choix du pays d'élection[615]. Les deux garçons de *Ospiti* fuient un pays décimé par la guerre civile et par la famine, tout comme les migrants de *Terraferma*. Ce genre de migration, nécessaire à la survie de ceux qui l'entreprennent, projette des milliers d'individus dans des territoires qui ne sont pas toujours accueillants ou prêts à leur arrivée. Législativement et structurellement, avant 1986 - année du premier décret concernant l'immigration – le gouvernement italien n'avait pas prévu d'accueillir de migrants[616]. Dans un Monde qui se transforme et qui promeut la libre circulation des marchandises, l'on commence à imposer des frontières encore plus strictes à tous les migrants qui tentent d'outrepasser les zones qui nous séparent. Au fil des années, le gouvernent italien décide de mettre en place ce que d'autres pays possèdent déjà : des centres d'identification et d'expulsion. Ces centres, visibles dans leur version américaine dans *Golden Door*, divisent les migrants, les trient et suivent des règles bureaucratiques strictes et parfois inhumaines. Toujours aux États-Unis, ces règles semblent demeurer actuelles : les services de la citoyenneté et de l'immigration américains expulsent sans pitié Antonio (*Once We Were Strangers*) parce qu'il ne possède plus un travail qui lui permette de renouveler son visa. Les migrants arrivant à Linosa ne peuvent pas recevoir de l'aide de la part des pêcheurs de l'île à cause de règles administratives strictes qui ne prennent pas en compte les conséquences réelles du drame humain qui les frappe. La réglementation vétuste imposée par la bureaucratie italienne pénalise également les autochtones, qui ne sont pas capables de rivaliser avec des commerçants venus de l'étranger. Les prix des produits vendus dans les commerces ne sont pas plafonnés, ni soumis à une tarification de référence, ce qui stimule la communauté asiatique visible dans *Estate romana* à vendre ses produits à moindre coût. Ainsi, les produits italiens perdent leur attractivité à cause de leur prix élevé.

Ces filmographies nous apprennent que les leçons dispensées dans le passé n'ont pas servi à grand chose : les autorités (in)compétentes font ainsi subir aux migrants des traitements inhumains[617].

Ces oublis historiques s'additionnent à une évidente méconnaissance de l'Autre. D'autres pays européens, en revanche, possèdent des informations considérables sur des populations qu'ils

[615] CASELLI, Marco, *Accesso all'informazione e ai media : i dati quantitativi*, in IKON, *Immigrati, media e integrazione. Una ricerca a Milano e provincia*, Milano, Istituto Agostino Gemelli, 2007, p. 53.
[616] CINCINELLI, *op.cit.*, p. 30.
[617] COVIELLO, Massimiliano, *Emigrazione*, in DE GAETANO Roberto (dir.), *Lessico del cinema italiano, Forme di rappresentazione e forme di vita*, Vol. I, Milano-Udine, Mimesis, 2014, p. 364.

CC-BY-NC-ND

ont bien souvent colonisées. La domination coloniale, naturellement, est contestable en tout point : les colonisateurs ont imposé, entre autre, leur langue et leurs habitudes culturelles, absorbées par une partie des sociétés autochtones. Les migrants qui arrivent en Italie sont souvent de passage et visent des pays dont ils connaissent, à cause de ce passé, la langue et parfois les us et coutumes.

Ceux qui restent n'ont pas de liens culturels forts avec les Italiens, et se réunissent rarement en grands groupes ethniques homogènes. La "population migrante" présente en Italie tend à être hétérogène et majoritairement multiculturelle, surtout si on la compare à celle d'autres pays européens[618]. Les migrants travaillant dans les caves près de Naples dans *Gomorra*, par exemple, se soutiennent mutuellement et montrent qu'ils ont de l'empathie, et cela malgré la différence de leurs origines. Ils sont prêts à défendre leurs collègues sans répits face aux menaces d'un criminel. Cet esprit de camaraderie semble unir Antonio et Apu dans *Once Were Strangers*. Ces deux migrants ont fui des conditions économiques défavorables et rêvent d'acquérir une position sociale stable. Leur migration contemporaine possède des points en commun avec celle de la famille Mancuso (*Golden Door*), émigrée au début du XX^{e} siècle. Les personnages du premier film de Crialese n'ont pas subi les mêmes épreuves que l'on impose à leurs prédécesseurs, mais ils sont victimes d'injustices similaires. La culture dominante de leur pays d'accueil ne leur permet pas de s'épanouir entièrement, leur intégration est minée par le renoncement forcé à leur culture d'origine, cela avec des issues différentes. Antonio se renferme dans une bulle et s'entoure d'objets liés à ses racines : il travaille dans un restaurant italien, il défend la recette originelle des pâtes à la carbonara, il lit le *Corriere della sera*, il fréquente le Zio Toni, il appelle son chien Giuseppe Verdi et il est attiré par une jeune femme qui ressemble à la Sainte Vierge des peintures de la Renaissance. Apu, en revanche, entame un processus d'américanisation qui efface tous ses traits culturels d'origine. Il exploite son corps comme une marchandise et accepte de subir des expériences médicales pour gagner plus d'argent. Malgré ses efforts, il vit dans des conditions austères. Cette austérité, tout comme la précarité professionnelle, sont des éléments partagés par tous les migrants rencontrés au sein de nos trois filmographies de référence. Ceux de *Golden Door* décident presque tous de se soumettre au monde eugénique de Ellis Island pour accéder à des territoires contrôlés par une classe dominante qui a besoin d'une main d'œuvre à bon

[618] CASELLI, Marco, DE CORDOVA Federica, RIVA Eleonora, VITTADINI Nicoletta, *Nuove pratiche comunicative e adolescenti figli di immigrati : premesse e strumenti di ricerca* in *IKON, Tecnologie digitali e pratiche identitarie tra gli adolescenti figli di genitori immigrati*, Milano, Istituto Agostino Gemelli, 2009, p. 20.

CC-BY-NC-ND

marché[619]. Les films de Crialese semblent s'éloigner de la réalité migratoire italienne contemporaine, même si en réalité leurs histoires y font fortement référence. Ces œuvres mettent en exergue la précarité vécue par des migrants italiens d'hier et d'aujourd'hui, des individus subissant les mêmes vicissitudes que les migrants arrivés en Italie lors de ces dernières décennies. La connexion entre ces formes de migration est encore plus forte au sein de films comme *Ospiti, L'Étrange Monsieur Peppino*, *Terraferma* et *L'homme en plus*. Ces œuvres réunissent des personnages issus des récentes immigrations, et d'autres ayant migré ou prêts à partir. Tony Pisapia vante les mérites de deux masseuses asiatiques alors que Antonio Pisapia rêve de concrétiser ses rêves professionnels en partant aux Pays Bas, où il repérera des joueurs de football. Pendant que les migrants arrivent à Linosa, la mère de Filippo voudrait migrer au Nord du pays avec son fils, afin d'obtenir des conditions de vie moins précaires. Avant d'accepter la proposition de Peppino, Valerio travaille comme chef cuisinier dans un restaurant qui emploie des serveurs venus d'Europe de l'Est ; quand il migre dans le Nord du pays en compagnie de Deborah, c'est à son tour de servir aux tables d'un autre restaurant, partageant le même destin professionnel que ses collègues migrants de Villaggio Coppola. Le jeune migrant albanais Gherti sympathise avec Lino, un vieillard ayant quitté la Sardaigne pour des raisons professionnelles. Ce personnage prend le jeune garçon sous son aile, il le protège. Ce vieillard symbolise une partie silencieuse de la population italienne qui comprend les difficultés des migrants, parce qu'elle les a précédemment endurées[620].

La population italienne n'est pas constituée uniquement par des individus ayant l'esprit ouvert, mais également par des citoyens qui rejettent l'Autre sans en connaître les qualités et le vécu. Lors d'une réunion syndicale de copropriété, Rossella (*Estate romana*) doit faire face à un groupe de bourgeois critiquant la communauté chinoise de la ville de Rome, considérée comme la source de leurs soucis économiques. Dans le même film, un homme Italien rustre en compagnie de sa femme tient des propos méprisants envers des membres de cette communauté, qui ripostent à ses invectives par la force. Les personnages de *Ospiti* sont critiqués par un couple bourgeois sans aucune raison valable : leur seule faute est celle d'appartenir à un autre groupe ethnique. L'homme qui en parle avance des propos racistes fondés sur des lieux communs sans aucun fondement réel : sa réaction met en exergue son ignorance concernant les problématiques migratoires. Dans le monde où vivent les oligarques de *Il divo*, les problématiques migratoires ne sont jamais effleurées, absentes de

[619] CHIMENTI, Dimitri, *Estraneità, differenza e rinascita. Il cinema di Emanuele Crialese*, in GUERRINI Riccardo, TAGLIANI Giacomo et ZUCCHONI Francesco (dir.), *Lo spazio del reale nel cinema italiano contemporaneo*, Genova, Le Mani, 2009, p. 126.
[620] CASELLI, op.cit., p 102.

CC-BY-NC-ND

tous les discours politiques. Les migrants dans ce film ne manquent pas, ils sont présents lors d'une fête exotique en tant que danseurs en costume et musiciens. Ils incarnent uniquement les fantasmes des individus qui composent ce monde artificiel coupé du reste du pays, un monde qui ignore la précarité.

Le cinéma italien propose généralement des rencontres avec des migrants lors de situations aux marges de la société. Parfois, le migrant rencontre des Italiens autochtones en détresse avec qui il noue des liens d'amitié et avec qui il partage les mêmes mésaventures. Son parcours est ainsi comparable à celui des autochtones, donnant un autre point de vue sur des crises capables de frapper quiconque[621]. L'intégration et la survie des migrants dépend de leur situation professionnelle au sein de leur pays d'accueil. Pour survivre, ces individus acceptent les tâches les plus diverses, les moins qualifiées et parfois les moins privilégiées[622]. Les migrants provenant d'Europe de l'Est de *Terra di mezzo*, *Ospiti* et *L'Étrange Monsieur Peppino* acceptent des emplois dans l'agriculture, la maçonnerie, la plomberie et la restauration, intégrant par leurs faibles revenus les couches les plus pauvres de la société italienne. Ils vivent précairement comme les retraités de *Ospiti*, *Reality* et *L'ami de la famille*, ou comme les artistes et les saltimbanques de *Estate romana*, ou Romano de *La Grande bellezza*. Ils acceptent d'occuper des emplois respectables comme celui de l'aide aux personnes âgées ou encore celui de technicienne de surface, sans recevoir des salaires à la hauteur de leurs efforts. Même si la femme de ménage qui travaille pour Jep Gambardella reçoit un traitement plus que digne de la part de son employeur, devenant son amie et sa confidente, la jeune migrante Belana dans *L'ami de la famille* n'arrive pas à survivre à cause de son salaire modeste. Elle décide alors d'épouser Geremia pour acquérir la nationalité italienne et une position économique stable. Ce choix n'est qu'une forme détournée de prostitution. Bon nombre de femmes sont contraintes de vendre leur corps, poussées parfois par leurs familles et par leurs passeurs. Au sein des strip clubs contrôlés par la Camorra nous retrouvons des femmes d'origine étrangère (*Gomorra*). Les rues de la banlieue romaine sont emplies de femmes nigérianes n'ayant pas choisi le métier illégal qu'on leur impose (*Terra di mezzo*), ou de travestis qui croisent le chemin d'un des amis aisés de Jep (*La Grande bellezza*). Ces exemples nous dévoilent les spécificités de certaines zones grises réelles de la société italienne. Dans le cas des prostituées nigérianes, il est avéré que si elles arrivent à racheter leur liberté, s'acquittant d'une somme de trente mille euros, elles ne pèseront pas sur

[621] DALLA VIA, Diego, *Immigrazione*, in CANOVA Gianni (dir.), *Atlante del cinema italiano*, Milano, Garzanti, 2011, p. 241.
[622] CORRADO, Andrea, *Cinema e autori sulle trace delle migrazioni*, Ediesse s.r.l. : Roma, 2013, p. 137.

CC-BY-NC-ND

les finances de leur familles. Une fois libres, elles décident parfois à leur tour de racheter d'autres esclaves sexuelles pour sept mille euros, alimentant ainsi un marché illégal sans pitié[623]. Les réseaux criminels italiens collaborent coude à coude avec les marchands de mort d'autres pays, et exploitent les migrants les plus démunis en les mêlant à leurs affaires illicites. *Gomorra* met en exergue des secteurs contrôlés et financés pas la Camorra mais gérés par des individus venus de l'étranger. La vente de drogues illicites est assurée partiellement par des Africains vivant dans un contexte d'extrême précarité. Le secteur textile est géré également par des migrants chinois qui semblent bénéficier d'une plus grande aisance économique mais qui sont dans l'obligation de respecter les règles imposées par les maîtres de l'économie souterraine. Certains migrants, par exemple, acceptent de conduire des poids lourds qui transportent des substances chimiques dangereuses destinées à un enfouissement illégal.

D'autres tentent, tout comme une partie des autochtones italiens, de s'émanciper à travers des métiers proposés par l'industrie du spectacle. La téléréalité est un mirage qui attire sans distinction de sexe ou de nationalité : l'une des participantes au casting du Grande Fratello (*Reality*) est d'origine cubaine, née dans la ville de Santos. Cinecittà est emplie de jeunes gens à la plastique parfaite, parmi lesquels il est possible de repérer des femmes et des hommes d'origine étrangère.

Ce secteur fournit presque exclusivement des issues éphémères sans permettre à ces individus de s'émanciper. L'exemple de Gheni symbolise, en revanche, la réussite à travers un emploi qui donne ses fruits sur la durée : ce garçon comprend rapidement que, pour obtenir une place dans la société qu'il tente d'intégrer, il devra redoubler ses efforts et dépasser les difficultés liées à son statut. Les migrants indiens qui tiennent un restaurant rapide dans *Estate romana* se montrent inventifs, proposant des spécialités culinaires méconnues par les autochtones avant leur arrivée. Citons également le tailleur Pasquale (Gomorra), qui, après avoir goûté des plats chinois, en apprécie les saveurs. Dans ces cas, le dialogue entre migrants et autochtones est stimulé et soutenu par la culture culinaire, qui permet à ces deux groupes de s'enrichir mutuellement. Le migrant décide donc de contribuer à la richesse du pays d'accueil tout en gardant et exploitant les traits culturels de sa culture d'origine, participant à la fondation d'une nouvelle société créolisée[624].

Lors de ce dialogue, qui peut se révéler laborieux, les anciennes peurs liées à la méconnaissance de l'Autre laissent place à des unions constructives. C'est ainsi que l'on

[623] CINCINELLI, *op.cit.*, p. 121.
[624] COVIELLO, *op.cit.*, p. 369.

CC-BY-NC-ND

comprend que le migrant est porteur d'un bagage culturel qui peut se relever extrêmement riche et utile : « Chaque migrant est le témoin d'une culture, d'un parcours d'expériences, de mémoires, d'un sens narratif, qui se reflètent également dans les outils communicatifs et relationnels[625] ». Les migrants de *Terraferma* permettent aux membres de la famille Pucillo de connaître et de découvrir les drames qui frappent d'autres être humains dont on ignore souvent l'existence. Giulietta se rend rapidement compte qu'elle partage les mêmes valeurs de la femme qu'elle héberge, une femme qui lui permet non seulement de connaître un monde nouveau, mais des ressources personnelles dont elle ignorait l'existence. Les femmes africaines de *Terra di mezzo* nous font découvrir leur culture musicale : l'une d'entre elles n'hésite pas à chanter un morceau dont les sonorités sont méconnues des spectateurs européens. L'artiste étranger de *La Grande bellezza*, venu pour exposer ses autoportraits réalisés avec un appareil photographique, génère chez Jep des émotions qui dépassent toutes les frontières culturelles. Tous ces contacts avec l'Autre engendrent des transformations, des contaminations positives fondamentales pour la production de nouvelles cultures[626].

Le voyage migratoire, quelle que soit sa nature, transforme les individus qui l'entreprennent. Les migrants de *Golden Door* subissent un déracinement amplifié par la perte de Fortunata, matriarche de la famille Mancuso et porteuse d'un bagage culturel ancien partagé par tous les membres de sa communauté d'origine. Ceux qui accèdent au Nouveau Monde ne peuvent plus s'appuyer sur les avantages engendrés par la cohésion de leur société d'origine : arrachés à leur communauté, ils se sentent perdus dans un territoire méconnu. Leur vie n'est plus sédentaire et dans l'attente que leurs perspectives puissent se concrétiser, ils vivent suspendus entre un avant qui n'est plus et un après qui n'est pas encore. Le migrant symbolise une forme de vie particulière parce qu'il traverse les limites, il opère des transformations géopolitiques et il instaure des formes de communication interculturelles[627]. Dans *Golden Door* tout comme dans *Terraferma* la rencontre avec l'Autre n'est pas catalysée par la négociation mais par la contrainte. Les migrants sont dans l'obligation de partir – il en va de leur survie – et dans l'obligation constante de se plier à des règles qui ne sont pas toujours adéquates. Même si différemment, la migration de Titta de Girolamo en Suisse (*Les Conséquences de l'amour*) est poussée également par des contraintes : l'homme n'a pas choisi de vivre isolé dans un hôtel, mais cette forme de vie est la seule qu'il a pu obtenir. Ce

[625] CESA-BIANCHI, Giovanni, CRISTINI, Carlo, *Emigrazione : morivazioni e difficoltà*, in IKON, *Immigrati, media e integrazione. Una ricerca a Milano e provincia*, Milano, Istituto Agostino Gemelli, 2007, p. 230.
[626] CESA-BIANCHI, Giovanni, CRISTINI, Carlo, Orsini Maria Rosa, *Memoria, rimpianti e aspettative*, in *Ibid.*, p. 298.
[627] COVIELLO, op.cit., p. 310.

CC-BY-NC-ND

personnage vit dans un environnement matériellement aisé, comparé aux camps d'accueil de Ellis Island et de Linosa, mais il n'a pas la possibilité d'intégrer la société qui l'entoure, parce que cloîtré dans une suite de non-lieux. Sa vie, similaire à celle de beaucoup d'hommes d'affaire, n'a pas les avantages dont bénéficient ces derniers. Cet homme en équilibre entre deux mondes n'a pas le droit de se sédentariser. Tel un migrant irrégulier, il demeure sans appartenance et ne possède aucun droit. Les lieux qu'il fréquente sont des lieux de passage, des lieux qui peuvent devenir des carrefours culturels, mais également des zones précaires exprimant des dangers et favorisant les activités illicites[628].

Tous ces exemples migratoires sont le fruit d'un travail exprimé par des codes cinématographiques hétérogènes qui génèrent des œuvres capables de dévoiler des réalités concrètes, réelles. Nos trois auteurs sont capables de raconter, à travers le point de vue de leurs personnages, des histoires concernant des voyages périlleux. À travers ces films, il est possible de comprendre les expériences, parfois traumatiques, qui concernent ces déplacements, leur aboutissement, et les difficultés rencontrées dans les pays d'élection de chaque migrant. Les mécanismes qui motivent le départ de ces êtres humains sont, hier comme aujourd'hui, multiples, mais souvent liés à un sentiment de survie. L'analyse de ce phénomène social facilite notre compréhension de l'Autre mais nous aide également à comprendre les failles des sociétés occidentales, incapables parfois de subvenir correctement aux besoins des individus, qu'il soient occidentaux ou étrangers, exposés à la précarité[629]. C'est ainsi que la violence et l'immoralité de certains individus sans repères et sans exemples à suivre donne forme à des groupuscules criminels qui parfois peuvent s'organiser en organisations structurées, capables de s'accaparer le rôle de contre-pouvoir.

3.1.6) Politique et/ou crime

Les failles et les manques d'un État – vu comme l'unité politique d'un peuple – sont souvent à la source d'une série de difficultés qui minent les rapports entre citoyens. Un gouvernement défaillant n'est pas capable de subvenir aux besoins des plus nécessiteux, il ne se donne pas les moyens de lutter efficacement contre les incivilités et laisse des vides aussitôt

[628] BERGER, Verena, WINKLER, Daniel, *Méditerranean Perspectives : Early Spanish and Italian Contributions to the cinema of Irregular Migration*, in *CINéMAS, Genre/Gender*, Vol. 22, 2012, p. 166.
[629] CORRADO, *op.cit.*, p. 148.

CC-BY-NC-ND

comblés par différentes formes de criminalité[630]. Les œuvres du cinéma italien que nous analysons nous fournissent une série d'exemples marquants d'une partie de la société italienne, de ses vices et de ses défauts. Les Italiens visibles dans les trois épisodes de *Terra di mezzo* sont les représentants d'une société composée par des individus vulgaires, arrogants, superficiels : leurs comportements sont tout simplement grotesques. Ils n'éprouvent aucune compassion envers les migrants jugés de façon superficielle, vus avec un regard filtré par les stéréotypes et exploités pour des tâches que personne ne veut accomplir, et cela en échange de salaires miséreux. Lors du premier épisode, un vieillard discute avec des prostituées africaines et admet vouloir payer moins les "services" d'une femme non Italienne. Il est possible de remarquer que la société montrée se caractérise par un égoïsme débordant, entraînant tout individu voulant atteindre un but à commettre les pires inepties. Pensons à l'omerta de Valerio (*L'étrange monsieur Peppino*), prêt à tout pour gagner une liberté économique et une position sociale qu'il convoite. Le jeune homme n'hésite pas à accepter les avances d'un homme qu'il sait être mêlé à des affaires douteuses, sans en dénoncer les actes, faisant semblant de ne rien savoir. Son comportement n'est pas isolé, et il représente un exemple de petite corruption parmi d'autres. Le personnage dénommé Tiziana Senatore dans *L'ami de la famille* perçoit une retraite anticipée à cause d'un handicap inexistant, faisant preuve d'escroquerie aux dépens des caisses de l'État. Les manœuvres malhonnêtes sont à l'ordre du jour dans le monde du football de *L'homme en plus* : les coéquipiers de Antonio Pisapia lui proposent de participer à un réseau de paris illégaux. Sorrentino s'inspire de l'affaire réelle de corruption dans le monde du football italien, éclatée entre 1979 et 1980 et dénommée "Totonero". Le monde de la musique où baigne son alter-ego Tony n'est pas exempt de comportements douteux de la part d'individus violents. Les chanteurs comme Tony sont convaincus d'être tout puissants, noient leur désespoir dans la drogue et dans l'alcool et n'hésitent pas à entretenir des rapports sexuels avec des mineurs. Le voisin de Jep Garbardella (*La Grande bellezza*) semble faire partie de cette cohorte d'intouchables : il vit dans un quartier de luxe, il semble impénétrable et se livre à des activités mystérieuses. À la fin du film, il s'avère être un criminel très recherché, caché indirectement par l'indifférence de ses voisins.

Les histoires proposées par nos trois auteurs de référence ne sont jamais manichéennes, et elles ne s'appuient pas sur des analyses simplistes ou superficielles du réel. Ils exploitent les instruments appartenant à la sociologie comportementale pour analyser les zones d'ombre de la société italienne. L'univers filmé semble ainsi figé, embourbé dans une

[630] BABINI, Luana, *The Mafia : New Cinematic Perspectives*, in HOPE William (dir), *Italian Cinema, New Directions*, Bern, Peter Lang, 2005, p. 239.

CC-BY-NC-ND

involution qui en accentue la dégradation. Nous n'avons jamais affaire à des héros irréprochables, mais plutôt à des antihéros aux traits humains, à des individus imparfaits faisant partie d'un macro-groupe où tous, à différents degrés, sont corrompus et coupables de ce qui leur arrive[631]. Aucune institution n'est assez forte, ou assez présente, pour changer l'état des choses. Les forces de l'ordre de *Terraferma*, par exemple, ne possèdent pas les bons instruments législatifs et culturels pour appréhender le désastre humanitaire qui se consomme au large de la Méditerranée. Celles présentes dans *Ospiti* semblent démunies et visiblement incompétentes quand il s'agit d'aider Lino dans les recherches de sa femme disparue mystérieusement. Le carabinier s'occupant de ce cas manque de professionnalisme, et sa réaction face au jeune Gherti ne cache pas ses arrière-pensées racistes. Ce comportement vulgaire rappelle celui du douanier dans *Golden Door*, capable d'exploiter le pouvoir qu'il possède pour contraindre Lucy à passer un marché qui lui permette d'accéder aux États-Unis. L'homme affirme posséder littéralement l'Amérique, et l'oblige à contacter des hommes d'origine italienne aisés parmi lesquels la femme devra choisir son futur époux. Les représentants de cette institution sont coercitifs et corrompus, tout comme ceux qui représentent les institutions sportives italiennes dans *L'homme en plus*. Dans *Estate romana*, un groupe d'individus discute lors d'une réunion de syndic des formes de taxations inadaptées aux besoins des citoyens : les législateurs semblent ignorer la réalité du terrain.

Il faut admettre qu'en règle générale les institutions semblent être entièrement absentes des réalités mises en exergues par nos trois auteurs. Dans *Once We Were Strangers* Antonio et Apu se battent sans soutiens économiques ou sociaux de la part d'un gouvernement étasunien qui rappelle celui italien. Les seules institutions présentes, qu'il s'agisse de la mairie ou du service des douanes, emploient des individus qui ne semblent pas posséder une seule once d'humanité. Dans des films comme *L'Étrange Monsieur Peppino*, *Les Conséquences de l'amour* ou *L'ami de la famille* les institutions italiennes sont entièrement absentes. Il est possible d'apercevoir uniquement des forces de l'ordre, présentes dans *Gomorra* et *Reality* où elles sont perçues de façon menaçante, présentes pour bouleverser le (dés)ordre établi.

Ce vide institutionnel favorise la perpétuation de formes de société patriarcales, rigidement structurées et repoussant les diversités[632]. Dans *Respiro*, la communauté de Lampedusa est structurée à travers ce modèle social. Les interactions sont véhiculées par des rapports de force, qui bien souvent s'expriment par la violence physique. Cette violence

[631] RENGA, Dana, *Modern Mob Movies - Twenty Years of Gangsters on the Italian Screen* in BONDANELLA Peter (dir.), *The Italian Cinema Book*, London, Palgrave Macmillan, 2014, p. 238.
[632] BABINI, *op.cit.*, p. 235.

CC-BY-NC-ND

s'exprime également de façon psychologique dans *Primo amore* où Vittorio reproduit les abus subis par son père à travers ses obsessions. La structure familiale patriarcale à laquelle il a été soumis génère ces manies, qui le poussent à façonner le corps de Sonia qu'il veut soumettre à sa volonté en le privant de nourriture. À travers cette soumission, il tente d'obtenir l'objet de ses fantasmes nourris par ses frustrations et ses faiblesses. Cette femme se plie aux demandes de son compagnon, comme le fait initialement Grazia avec Piero, mais tout comme Grazia, Sonia ne supporte plus les abus de l'homme qu'elle aime et réagit en commettant un acte éclatant. La violence de cette action libère Sonia de sa contrainte principale, mais en agissant ainsi elle perpétue l'existence d'un système fondé sur la force, n'arrivant pas à modifier un monde habité par des vaincus comme elle.

Cet univers filmique vraisemblable ne laisse aucune place à la sensibilité et prive les générations futures de leurs droits. La jeunesse semble perdue, écrasée par des réalités précaires qui perpétuent des maux antiques[633]. Les enfants de *Respiro* possèdent des pulsions typiques du monde animal ; ceux de *Ospiti* sont arrachés de force à leur enfance et projetés dans le monde du travail, contraints d'affronter avant l'âge les problématiques typiques des adultes. Si leur situation semble à plaindre, celle des enfants de *Gomorra* montre que la cruauté humaine n'a pas de limites. Dès leur jeune âge, les organisations criminelles les exploitent, les dupent avec leurs faux idéaux, les transformant en chair à canon. Les enfants italiens semblent subir de plein fouet les mauvais choix de leurs prédécesseurs, et même dans les milieux aisés montrés dans *La Grande bellezza*, la jeunesse semble succomber aux perversions des adultes. Pensons à la jeune fille artiste qui désire vivre son enfance mais qui doit se soumettre à la volonté de ses parents, insensibles à ses besoins, et avides d'exploiter ses qualités.

L'absence d'institutions fortes et égalitaires, et la survie de formes de patriarcat antiques façonnent donc une société qui semble incapable de fuir ses démons. Ces forces destructrices ont donné naissance au socle culturel de plusieurs groupuscules criminels, qui au cours des décennies ont eu la possibilité de se structurer, devenant des organisations complexes. La criminalité organisée est un problème qui semblerait atavique au sein de la société italienne, ancré désormais au Nord comme au Sud du pays, et aux connexions internationales. Au cours de leurs activités, les organisations criminelles ont engendré la mort d'un nombre incalculable de personnes : d'une part nous retrouvons ceux qui sont liés à ce milieu, d'autre part nous pouvons identifier des individus qui se sont battus pour leur

[633] RENGA, *op.cit.*, p. 240.

CC-BY-NC-ND

disparition . La documentation officielle décrivant ces milieux est renforcée par les témoignages de repentis capables de décrire dans le détail l'omniprésence de criminels présents au sein de toutes les couches de la société et à l'intérieur de plusieurs institutions. Les activités de ces mafias ont grandement contribué à la désagrégation de la société italienne, générant une sorte de terrorisme domestique néfaste pour le développement du pays[634]. Ces activités illicites ont inspiré les cinéastes du passé pour un cinéma qui se voulait d'engagement politique, un cinéma inspirant nos trois auteurs, qui enrichissent ce courant avec des œuvres capables de mettre en exergue des réalités parfois ignorées.

Naturellement, les cinéastes contemporains ont épousé de nouvelles formes de représentation, nous fournissant des perceptions modernes de la criminalité organisée, loin des clichés d'antan[635]. Crialese cite indirectement le phénomène du brigandage sicilien dans *Golden Door* : le curé qui fournit des vêtements aux hommes de la famille Mancuso leur précise qu'ils ont appartenu à des nobles ou à des brigands désormais décédés. Vêtus de telle sorte, ils peuvent apporter les âmes de leurs morts dans le nouveau monde qui se prépare à accueillir des migrants aux cultures millénaires. Les références au milieu criminel sont plus évidentes dans *L'Étrange Monsieur Peppino*, où l'on aperçoit que même le savoir-faire d'un artisan taxidermiste peut être détourné et exploité pour faciliter des échanges criminels. La connivence entre l'économie souterraine et l'économie officielle devient encore plus évidente à travers les images qui montrent les infrastructures abusives de Villaggio Coppola, une zone balnéaire dont l'écosystème a été ravagé, bâtie grâce à l'aide d'investissements douteux. Garrone fait preuve d'un fort engagement avec le tournage de *Gomorra*, une œuvre entièrement consacrée à la documentation du quotidien d'individus directement liés avec la Camorra. Cette organisation criminelle ne possède pas une structure pyramidale, mais est composée par plusieurs groupuscules qui s'occupent de plusieurs secteurs hautement rentables. Il s'agit d'une réelle machine criminelle qui gère les trafics de substances psychotropes, la prostitution et ses activités dérivées, les jeux d'argent, le secteur textile ou encore certaines branches complémentaires de la production industrielle. Agissant dans l'ombre, elle possède une armée de soldats prêts à tout pour servir la cause criminelle. Dans les régions où le taux de chômage est le plus élevé, elle attire des individus qu'elle fidélise en garantissant le bien-être économique de leurs familles, même en cas de mort ou d'emprisonnement. Les clans s'occupent de distribuer des indemnités aux familles de Scampia en se servant de la figure de Don Ciro, homme à tout faire au service des plus forts.

[634] *Ibid.*, p. 238.
[635] BABINI, *op.cit.*, p. 230.

CC-BY-NC-ND

Ce personnage garantit un service de proximité qui rend les citoyens de ce quartier de Naples dépendants d'un système vicieux. Ces femmes et ces hommes sont redevables d'une organisation qui tente d'attirer les plus jeunes à travers une réelle propagande qui détruit tout lien social sain. Le jeune Totò renonce à l'amitié d'un ami d'enfance parce que contraint de suivre les règles d'un clan qu'il vient d'intégrer. La destruction des liens sociaux, additionnée à une dégénérescence sociale frappante, rend ces personnes esclaves d'un système capitaliste extrême. L'argent devient le dieu d'individus prêts à tout pour multiplier exponentiellement leurs gains.

Une partie des criminels dépeints par ces trois auteurs sont considérés comme des membres respectables de la société, des individus insoupçonnables. Pensons à Titta di Girolamo, un homme distingué et flegmatique, digne représentant d'une nouvelle forme de mafia, celle des "cols blancs". À cause de sa cupidité, l'homme se retrouve dans un vortex criminel qui l'étrangle, incapable de modifier le monde où il vit, même quand il décide de changer de vie, stimulé par l'amour d'une femme. La vision fataliste de la société donnée par Sorrentino ne laisse pas de place aux changements, et la fin silencieuse de cet homme de paille symbolise que tout combat contre la criminalité semble pour l'instant voué à l'échec[636]. *Les Conséquences de l'amour* soulève des problématiques réelles, tels que les connexions internationales des organisations criminelles. Titta gère le dépôt d'argent liquide, provenant d'Italie, généré par les activités criminelles de la Mafia sicilienne. Les banques de la ville de Lugano offrent des garanties de confidentialité largement exploitées par les mafieux. La figure de l'homme de paille sorrentinien contraste avec les deux tueurs à gage provenant directement de Sicile, des hommes sans pitié, graisseux et vulgaires qui malgré tout font partie du monde même qu'il contribue à faire prospérer. L'auteur nous montre que les apparences peuvent être plus que trompeuses. Titta, homme qui semble à l'écart de toute forme de vice, exprime son avis sur la consommation de drogue, avouant en consommer régulièrement lui-même, sans en être entièrement dépendant :

> « la société civile tend à simplifier le sujet de la drogue, elle sépare le monde en toxicomanes et en non-toxicomanes. Cette séparation catégorique ne tient pas compte des situations intermédiaires très répandues, comme la mienne. J'utilise de l'héroïne une fois par semaine, depuis 24 ans, seulement le mercredi matin, et seulement à 10 heures piles. Je n'ai jamais, je le répète, Jamais, fait d'écarts à cette règle. Je ne peux pas me définir comme un toxicomane, je ne peux pas me définir comme un homme étranger au problème de la

[636] RENGA, *op.cit.*, p. 242.

CC-BY-NC-ND

drogue[637] ».

L'univers construit à l'occasion de *L'ami de la famille* est fondé sur les apparences. Les personnages de ce film portent tous un masque, capable de cacher tant bien que mal leurs activités illicites. Les masques du pouvoir sont grotesques, ambivalents, imperméables aux réflecteurs médiatiques et à la lumière du jour. Ils sont mobiles, insaisissables et ils cachent constamment le fond de leur pensée[638]. Geremia De Geremei gère une organisation criminelle à gestion familiale, s'inspirant d'organisations au pouvoir plus étendus, et capables d'amasser des quantités d'argent non négligeables. Ses connexions ne sont pas vastes et son organisation, agissant uniquement en province, est bien différente de celle de son père qui traite des affaires illicites dans la capitale[639]. La ville de Rome symbolise deux formes de pouvoir influentes : elle abrite le siège du gouvernement italien et accueille parallèlement sur son territoire le Vatican. Ce film, comme les autres, s'intéresse en profondeur aux connexions souterraines entre les différentes formes de pouvoir, sans exploiter des clichés désormais désuets, privilégiant une analyse réaliste des faits. Le laisser-faire dont nous avons parlé, et la criminalité qui en résulte, ne sont jamais contrecarrés par le gouvernement, et cela sans que les spectateurs moins avertis en comprennent la raison. Un film comme *Il divo* est donc essentiel pour comprendre les connexions entre les pouvoirs illicites et certains membres du gouvernement garants d'un immobilisme néfaste. Son auteur dénonce une classe politique corrompue responsable des dérives qui affectent la société italienne contemporaine, formée par des hommes aux amitiés douteuses. Giulio Andreotti symbolise tout un parti capable d'entretenir des rapports avec les organisations criminelles du pays, les groupes armés politisés ou encore les francs-maçons. Le Vatican n'est pas exempt de ces jeux de pouvoir : un des ses hauts-prélats – le cardinal Fiorenzo Angelini – fait partie du groupe de collaborateurs proches du premier ministre. Le Vatican, en outre, semble mêlé à l'homicide du banquier Roberto Calvi, ayant des liens avec l'Institut des Œuvres Religieuses (IOR) géré par le Vatican, dont le corps est retrouvé sans vie à Londres. Le monde de l'industrie, comme celui de la finance, semble entretenir des rapports étroits avec la politique italienne : lors d'une discussion au sein du Quirinale l'on parle de Agnelli, propriétaire de l'industrie FIAT. Sorrentino met en scène les interrogatoires de repentis tels que Tommaso Buscetta, qui

[637] Traduction : SORRENTINO, Paolo, *Les Conséquences de l'amour*, [Dvd-Vidéo], TF1 Vidéo, 2005, 100 min. (Extrait : 18:35 min).
[638] DE GAETANO, Roberto, *Maschere nude, maschere vestite, maschere nere*, in *FATA MORGANA, Maschera*, Vol. 22, Cosensa, Luigi Pellegrini Editore, 2014, p. 30.
[639] BABINI, *op.cit.*, p. 229.

CC-BY-NC-ND

confirme non seulement la connexion entre le gouvernement et la Mafia – exploitée comme bras armé pour éliminer des personnages jugés indésirables - mais également la connexion avec les organisations précédemment citées. Toutes ces accusations, puisées dans les archives réelles de l'affaire "Main propres", ne se transforment pas en peines judiciaires définitives pour la plupart des membres influents du groupe andreottien, et cela malgré l'implication visible des magistrats[640]. Malgré le bien fondé des attaques perpétrés à l'encontre de cette classe politique douteuse, ses membres les plus influents se relèvent et continuent leur chemin. Seule la fiction cinématographique semble capable de révéler au grand jour les dynamiques de cette oligarchie protégée au sein de ses palais. L'Andreotti de Sorrentino confesse sa convoitise dans un monologue : lors de cette tirade, son personnage ne clarifie pas la situation, mais ouvre les portes vers une autre énigme, celle du Désir, qui dans ce cas semble absolu, illimité et sournois[641]. C'est ainsi que les jeux de pouvoir deviennent envisageables, voir essentiels pour pérenniser les charges de ces femmes et hommes politiques. L'engagement démocratique qui semble transparaitre à travers les discours de quelques politiciens n'est que de façade, les intérêts personnels priment sur le bien de la nation. Nous sommes face à un univers qui tente de cristalliser son pouvoir mais qui malgré tout doit accepter des mutations de taille. Les patriarches politiques corrompus d'antan, laissent place à une nouvelle classe politique tout aussi corrompue mais dépourvue des acquis intellectuels de ses prédécesseurs. La chute imminente de la Démocratie Chrétienne illustrée par Sorrentino annonce la venue d'une nouvelle forme d'expression politique, plus médiatisée, plus virulente, plus vulgaire et moins adaptée aux besoins du pays dont elle ignore les besoins réels. L'auteur nous prépare à l'avènement d'une nouvelle forme de populisme, néfaste pour l'Italie, et commune à tous les pays occidentaux.

3.1.7) Amour : toutes ses formes

Le terme "Amour" et ses représentations reviennent souvent dans la filmographie que nous analysons. Ce sentiment universel et aux formes hétérogènes représente le pivot de certaines œuvres, ou l'un des éléments importants d'autres. Deux titres attirent

[640] RENGA, *op.cit.*, p. 242.
[641] MONDELLA, Diego, *Il volto della solitudine : Il divo*, in *FATA MORGANA, Maschera*, Vol. 22, Cosensa, Luigi Pellegrini Editore, 2014, p. 225.

CC-BY-NC-ND

directement notre attention *: Primo amore* et *Les Conséquences de l'amour*. Ce sentiment suscite l'intérêt de nos auteurs : jamais anodin, il permet de retracer l'évolution des échanges entre individus à travers l'évolution de leurs sentiments. Le cinéma génère également des représentations sociales et culturelles réalistes, tout en forgeant, comme l'ont précédemment fait d'autres formes d'art, des idéaux liés à l'amour[642]. Les auteurs que nous analysons se lient fortement aux formes cinématographiques du passé et sont conscients des évolutions qui ont frappé la société italienne et plus largement les sociétés occidentales. Ils savent que l'amour et ses représentations ont muté aux cours du XX^{e} siècle : ce sentiment, considéré de façon utopique comme fort et inaltérable, se normalise et s'affaiblit avec l'évolution de la société italienne où commence à primer l'individualisme. Les histoires d'amour pouvaient structurer les récits filmiques d'antan, mais cela ne semble plus possible à partir des années 1980. Les personnages proposés ne semblent plus capables d'aimer. Ce sentiment perd sa valeur symbolique et le désir laisse place à la peur. Les individus se rendent compte de la caducité de la vie et de tous les éléments qui la composent. La dissolution d'une morale commune, qu'elle soit religieuse ou laïque, et de la valeur de l'intimité fait naître de nouvelles formes de voyeurisme et transforme les rapports intimes en les bouleversant : l'excès et la pornographie sont les voies choisies par des individus qui entretiennent des rapports sentimentaux vides de sens[643]. Pensons aux voyeurs de *Terra di mezzo* qui n'arrivent pas à interagir sexuellement avec des prostituées. Ils préfèrent les payer pour les regarder durant des actes intimes qui excluent souvent toute espèce de contact. Il n'y pas d'amour mais que du désir dans le regard de Geremia De Geremei, qui espionne des jeunes joueuses de volley-ball à travers la fenêtre de sa chambre. La petitesse de certaines histoires d'amour pousse les jeunes auteurs ayant débuté lors des années 1990-2000 à exploiter les sentiments dans des films qui en augmentent l'impact grâce aux codes du genre. Pensons au noir utilisé par Sorrentino et Crialese. Dans *L'Étrange Monsieur Peppino* l'on retrouve tous les excès propres à une vie amoureuse insatisfaisante. Peppino attire Valerio en lui proposant des parties fines organisées avec des prostituées, et cela dans le seul but de l'approcher. C'est ainsi que le sentiment amoureux se transforme en jeu de pouvoir. Pensons à la violence générée par l'amour de Vittorio dans *Primo amore*, un individu instable n'arrivant pas à maîtriser ses névroses. L'homme contraint sa compagne à se plier à des règles inhumaines pour assouvir ses désirs maladifs, des habitudes qu'elle accepte sans s'opposer aux contraintes malsaines qu'on lui impose. Isolée du

[642] PISANO, Giusy, *L'amour fou au cinéma*, Paris, Armand Colin, 2009, p. 121.
[643] DE GAETANO, Roberto, *Lessico del cinema italiano, Forme di rappresentazione e forme di vita*, Vol. I, Milano-Udine, Mimesis, 2014, p. 97.

CC-BY-NC-ND

monde réel, vivant à l'écart des autres en compagnie de Vittorio, elle fait des efforts pour l'homme qu'elle aime. Seul le regard des étudiants de l'école des beaux arts, qu'elle fréquente en tant que modèle, lui ouvrent les yeux sur les psychoses de son compagnon. Garrone nous fait comprendre l'importance de la confrontation avec l'Autre, pour éviter qu'un rapport amoureux exclusif puisse produire des influences négatives. Dans ce cas, *Thanatos* prend le dessus sur *Éros* en transformant le désir en sadisme, voire en folie masochiste. La mort s'impose ainsi sur le couple, mais également au sein d'un triangle amoureux comme celui expérimenté par Valerio, Deborah et Peppino : finalement, le plus faible et le plus seul succombe. Ces cas, unis à celui de Geremia, nous placent face à des formes de vampirisme moderne qui poussent un individu à en posséder un autre. Ce désir subjectif est catalysé par la société de consommation où tout rapport humain se transforme en échange de marchandises. Tout le monde semble être à la recherche d'un apaisement, d'un sentiment de joie qui se résout par un acte sexuel ou par la possession psychologique de l'autre. Les personnages malheureux que nous analysons provoquent un sentiment qui se trouve en équilibre entre la répulsion et l'attraction : ils deviennent les victimes de leur passion funèbre. Il s'agit de figures tragiques qui souffrent de solitude, qui ressentent des pulsions vitales et mortifères, et qui n'hésitent pas à repousser les limites de leurs rapports humains en défiant les interdits sociaux et les tabous[644]. Tony Pisapia (*L'homme en plus*) ne renonce pas à entretenir des relations avec de multiples femmes, négligeant le fait qu'elles soient mariées ou mineures. Peppino (*L'étrange monsieur Peppino*) est conscient de l'hétérosexualité de Valerio mais brouille ses repères pour obtenir une nuit avec lui. Geremia (*L'ami de la famille)* sait pertinemment que Rosalba le méprise, mais exploite ses atouts économiques pour pousser la jeune femme à se rapprocher de lui.

Ces dérives extrêmes ne sont que le résultat d'une société individualiste où l'amour tel que le représentait le cinéma classique n'a plus de place. Les changements issus des mouvements sociaux des années 1960-70 désagrègent les structures sociétales qui figeaient le couple et les groupes familiaux. Tous les groupes sociaux se dissolvent pour laisser idéalement place à de nouveaux regroupements plus égalitaires[645]. Au sein d'un pays comme l'Italie, les élites ont été incapables d'imposer des valeurs et des idéaux aptes à construire une société du partage, capable de pousser vers le haut ses citoyens. C'est ainsi que la société marchande a rempli des vides, et elle a produit une multitude de groupes sociaux cloisonnés

[644] PISANO, *op.cit.*, p. 75.
[645] DE GAETANO, Roberto, *Tra-Due : l'immaginazione cinematografica dell'evento d'amore*, Cosenza, L. Pellegrini, 2008, p. 95

CC-BY-NC-ND

où priment les particularismes, où l'amour et la compassion de l'autre n'ont plus de place parce que rongés par l'individualisme. Les exemples de Corrado dans *Ospiti*, Salvatore dans *Estate Romana*, Valentino dans *L'Étrange Monsieur Peppino*, Vittorio dans *Primo amore*, Luciano dans *Reality*, Tony dans *L'homme en plus* et Rosalba dans *L'ami de la famille* sont un échantillon d'une partie de cette société perdue et incapable de sacrifier ses intérêts personnels par amour des autres. Ouvrons une parenthèse pour décrire les rapports de couple de Corrado et Lino : l'un est nonchalant et trompe sa compagne à la moindre difficulté, l'autre reste fidèle à sa femme psychologiquement atteinte, demeurant à ses côtés malgré les difficultés.

Bien heureusement, les exceptions capables de contrer ce portrait noir existent, et laissent place à une multitude de situations qui donnent un nouveau sens aux sentiments amoureux. L'amour semble dépasser les difficultés et surgir au sein des débris sociaux, permettant d'échanger constructivement avec des individus aux points de vues différents. Ce sentiment, parfois fort, pousse une partie des personnages analysés à interagir avec le Monde, à retrouver un sens à la vie et à refonder les bases de la cohésion sociale. C'est ainsi que l'univers subjectif d'un personnage en croise un autre, détruisant les limites de sa pensée unitaire et modifiant son point de vue sur le réel[646]. Pensons à la rencontre furtive mais intense entre Antonio et Tony Pisapia : ces deux homonymes subissent, au sein de milieux différents, les mêmes disgrâces. Ils arrivent à nouer indirectement une amitié symbolique qui dépasse les limites de leur existence et qui les pousse, tant bien que mal, à choisir un nouveau chemin. Tony mène un parcours qui le pousse à s'ouvrir aux autres ; il éprouve de l'empathie pour la situation d'Antonio et décide de le venger, donnant un sens à son existence. Les deux personnages masculins de *Once We Were Strangers* mènent un style de vie égoïste nourri d'auto-complaisance. Les choses changent quand l'amour frappe à leur porte, ce qui les stimule à remettre en question leur façon de vivre. Antonio décide d'abandonner son mode de vie rêveur et tente de s'investir concrètement dans son rapport avec Ellen. Apu apprend à faire des concessions, comprenant que la quête d'argent à tout prix ne mène nulle part. Les différences repérées au sein du couple de Grazia et Pietro (*Respiro*) s'effacent grâce à leur amour sincère. Les deux personnages relèguent les effusions intimes à l'espace privé de leur chambre, sans jamais tomber dans l'exhibitionnisme. Tout en restant sobre, Salvatore s'approche de Lucy (*Golden Door*), attiré par elle malgré la différence de leurs coutumes. Poussés par le besoin et à travers des échanges sincères, ces deux individus dépassent leurs

[646] DE GAETANO, (2014), *op.cit.*, p. 41.

CC-BY-NC-ND

barrières sociales et nouent un rapport qui dans l'ancien monde serait perçu comme atypique. Filippo et Maura (*Terraferma*) outrepassent les barrières sociales et culturelles pour nouer un rapport qui dure le temps d'un séjour. La fin de leur histoire d'amour plonge le jeune garçon dans le désespoir, le catapultant de force dans le monde des adultes.

Au-delà des relations de couple, l'amour peut assumer la forme de l'amitié. Ce sentiment, en effet, n'est pas unique, ne possède pas de réponses univoques et peut s'adapter et survivre à des contextes très difficiles. L'amitié se place aux antipodes de la passion et elle peut durer indéfiniment. Même si, dans le passé, le cinéma préférait les histoires d'amour passionnelles, l'amitié trouve désormais sa place au sein de réalités où elle demeure un pivot stable et sain, capable de survivre au marasme généré par les rapports humains[647]. Dans *Once We Were Strangers*, l'amitié unit des êtres aux origines et aux générations différentes : Apu est originaire d'Inde, Antonio d'Italie du Sud. Zio Toni vient également d'Italie mais il est issu d'une vague migratoire ancienne. Les personnages de *Respiro* nouent des rapports d'amitié forte, dont l'intensité avoisine les rapports familiaux. Entre Giulietta, vivant sur Lampedusa, et Sara, venant d'Afrique, se déclenche un rapport renforcé par la maternité de ces deux femmes (*Terraferma*). La cohabitation forcée engendre une amitié qui se soude au fil de quelques jours, permettant à ces deux femmes d'échanger malgré les barrières linguistiques et politiques qui les séparent. *Terra di Mezzo* documente l'importance des échanges amicaux, les seuls capables de repousser l'aliénation et la solitude. Ahmed nous apprend que sans l'aide désintéressée d'un orthodontiste et d'un curé il serait dans une mauvaise passe. L'amitié entre Corrado et Gheni, et Lino et Gherti (*Ospiti*), ouvre les portes de la tolérance, permet au récit filmique de s'enrichir grâce aux histoires des deux jeunes migrants et fait comprendre aux spectateurs les différences sociales du pays. Les rapports amicaux sont les seuls que Rossella (*Estate Romana*) est capable d'entretenir. Elle n'a plus beaucoup d'amis, mais ceux qui veulent encore la voir sont sincères, et parfois brusques, avec elle. Cette femme a renoncé aux rapports amoureux et à l'idée du couple, par crainte d'affecter son équilibre instable. Salvatore et Monica, en revanche, vivent une sorte d'amitié hybride, qui pourrait se transformer en amour mais qui reste telle à cause de l'immaturité du jeune homme, qui défend ce rapport platonique dont il apprécie les qualités et dont il critique les failles. L'amitié, en revanche, ne trouve pas de terrain favorable au sein d'environnements corrompus où chaque individu est prêt à convoiter les biens de l'autre. Ce sentiment est quasi inexistant dans les sociétés mises en avant dans *L'Étrange Monsieur Peppino*, *Primo amore*, *Gomorra*, *L'homme*

[647] PISANO, *op.cit.*, p. 56.

CC-BY-NC-ND

en plus, *Les Conséquences de l'amour*, *L'ami de la famille* et *Il Divo*. Dans ce dernier film, seul le rapport entre Giulio et Livia semble être fondé sur des bases solides, incluant l'amour comme l'amitié. Les échanges parmi un groupe d'amis de longue date permettent à Jep (*La Grande bellezza*) de pouvoir compter sur le soutien d'un groupe de personnages aux vies sentimentalement sinistrées comme la sienne. L'homme, en effet, n'a cru que dans un seul rapport amoureux vécu durant sa jeunesse, un rapport entretenu avec une femme idéalisée qui l'a déçu. Ces éléments ont été le facteur déclenchant d'une vie mondaine qu'il aborde sans conviction et qui le plonge, lors de son soixante-cinquième anniversaire, dans une mélancolie pesante.

La passion engendrée par un tel amour ne peut qu'être néfaste. Exception faite pour les dérives sadiques dont nous avons déjà parlé, l'amour passionnel est souvent représenté à travers les codes du drame. En effet, un amour passionnel coïncide habituellement avec l'impossibilité de construire une histoire d'amour. Si cela advenait, on tomberait dans la routine, et l'histoire deviendrait décevante parce qu'elle montrerait les aspects anodins et normaux d'un couple[648]. L'amour passionnel, vécu par des personnages placés dans un espace clos, demeure en revanche un symbole de perfection : il se suffit à lui-même, même si c'est pendant un temps limité. L'intérêt du cinéaste est de plonger cet amour instable au sein de la société pour que ses contraintes atteignent ce rapport idyllique. C'est ainsi que le seul moyen de cristalliser ces moments fuyants passe par la mort d'un des deux personnages, incapable de conjuguer la sagesse, la poésie et l'amour[649]. Antonio Pisapia (*L'homme en plus*) renonce à son idylle avec Elena, une femme qui l'attire mais avec qui il ne partage pas les mêmes valeurs. Maura (*Terraferma*) s'échappe de Lampedusa parce que Filippo la déçoit ; elle ne comprend pas les règles de survie primaires en mer que le jeune homme connaît très bien. Titta Di Girolamo (*Les Conséquence de l'amour*) choisit la voie du suicide, une fois que son amour idéal se révèle imparfait : l'homme ne peut accepter cette déception, et devient le martyr invisible d'une cause personnelle dont il est le seul défenseur. L'amour parfait de Luciano et Maria (*Reality*), couronné par trois enfants, ne résiste pas face au mirage de réussite que font miroiter les producteurs du Grande Fratello, qui plonge l'homme dans une poursuite égoïste d'un bonheur artificiel. Le rapport idyllique qui s'instaure entre Sonia et Vittorio (*Primo amore*) s'écroule également, mais celui-ci face à la maladie. Dans ce cas, l'enfer, ce ne sont pas les autres, qui se transforment en miroir réaliste dénonçant un rapport malsain et poussant Sonia à supprimer la source de ses maux. L'amour passionnel entre

[648] DE GAETANO, (2008), *op.cit.*, p. 35.
[649] PISANO, *op.cit.*, p. 26.

CC-BY-NC-ND

Valerio et Deborah (*L'étrange monsieur Peppino*) se transforme en une histoire sans surprises qui déplaît au jeune homme habitué à un style de vie non ordinaire. Pour que cet équilibre devienne acceptable, Valerio supprime la source de ses tentations incarnée par Peppino. Même l'aventure d'une nuit vécue par Monica (*Estate romana*) se transforme en tragédie : l'homme avec qui elle couche meurt des suites d'un accident cardiaque, poussant la femme dans les bras de Salvatore qui finalement semble assumer ses sentiments. Mais la passion et le désir ne sont pas uniquement néfastes : Angelo (*Golden Door*) découvre son attirance pour l'autre sexe durant le voyage qui l'amène aux États-Unis. Les odeurs, les saveurs et les visions qui se présentent à lui sont énonciatrices d'un univers de voluptés qu'il connaîtra probablement d'ici peu. Les adolescents sont les seuls dont le désir demeure sincère et à moindre risque. Leur rapports, encore immatures, se codifient peu à peu et permettent de découvrir l'autre. Pensons aux enfants de l'île de Lampedusa (*Respiro*) qui modifient leur attitude, exploitant la langue italienne et se parant pendant la fête du village pour approcher des jeunes filles qui les attirent. La fille de Grazia, en revanche, consciente de ses atouts de jeune femme, entretient un jeu de regards avec un jeune policier qu'elle attire dans ses filets, et avec qui elle entretient un rapport tendre qui n'a pas encore fait éclore les premiers feux de la passion.

L'amour, dans toutes ses formes, surgit même dans les lieux les plus décadents. Dans le quartier de Scampia, l'amitié entre Marco et Ciro défie tout danger, poussant les deux adolescents à affronter des situations qu'ils ne peuvent pas maîtriser. Dans une ville à l'architecture fasciste comme Sabaudia, éclot le rapport entre Geremia et Rosalba (*L'ami de la famille*), stimulé par une rencontre furtive qui ne donne aucune garantie de survie future[650]. En effet, l'homme atteint un état de grâce qui dure très peu, trahi par la femme qu'il aime et par le seul ami qu'il possède.

Dans ce cas, l'amour déclenche une série néfaste de cataclysmes à taille humaine, sans pour autant détruire la vitalité de Geremia. La fin d'un cycle n'est que le début d'un autre : dans *Golden Door*, le sacrifice de la matriarche de la famille Mancuso, permet à ses proches d'accéder à une vie autre. L'amour familial est indéniable parmi les personnages de *Terraferma*, et cela malgré les contrastes idéologiques de ces individus.

Seul l'amour permet d'instaurer une cohésion familiale forte, grâce à laquelle certaines des valeurs anciennes survivent parmi les plus jeunes. Une fois que ces derniers ont fait leurs preuves, ils peuvent se montrer capables de devenir les acteurs d'une nouvelle cohésion

[650] DE GAETANO, (2008), *op.cit.*, p. 21.

CC-BY-NC-ND

sociale. Le jeune Filippo fait preuve de courage et de clairvoyance, et, poussé par sa nouvelle conscience civile catalysée par l'amour de Maura, il est capable de dépasser ses limites, et d'aider d'autres êtres humains dans le besoin. Ce sentiment fort peut être exploité pour élever le destin d'une société en pleine mutation, il peut engendrer une nouvelle conscience civile et, s'éloignant de ses dérives, contribuer à la formation de groupes sociaux solides et plus égalitaires.

3.1.8) Territoires : la ville et ses périphéries

L'échantillon cinématographique que nous exploitons fait évoluer ses personnages dans des espaces majoritairement urbains, au sens large du terme. Il est possible de percevoir un grand nombre de milieux urbains allant de la mégalopole au bourg. Historiquement parlant, le cinéma et la ville entretiennent des rapports très étroits. Sa naissance coïncide avec l'essor des métropoles modernes et son existence documente, depuis plus d'un siècle, les changements des habitudes des populations du monde entier, qui ont vécu une urbanisation croissante au détriment de la vie rurale. Le cinéma, malgré des exceptions, demeure majoritairement urbain et les villes filmées deviennent parfois cinématographiques[651]. La ville ne représente pas uniquement un décor où peuvent déambuler nos personnages, mais elle peut entretenir des rapports étroits avec leurs histoires. En effet, le potentiel visuel d'une architecture est capable de dégager du sens, exploité par le cinéaste pour délivrer implicitement un message. Le cinéma est ainsi capable d'utiliser des images pour activer des signes descriptifs qui enrichissent de sens un récit filmique, en devenant des métaphores visuelles[652]. Pensons aux grands buildings newyorkais visibles dans *Once We Were Strangers* de Crialese et à leur verticalité qui symbolise une escalade vers la réussite qui semble impossible. Les espaces urbains polynucléaires, les villes de taille moyenne, les bourgs et les villages ne sont jamais montrés dans leur intégralité. Dans chaque film nous retrouvons une sorte de collage cubiste qui regroupe des quartiers et des immeubles qui semblent condensés dans le même espace mais qui n'existent pas dans la forme visible par les spectateurs. Le cinéma permet un accès privilégié à certains espaces urbains, brassés dans un ensemble

[651] LA ROCCA, Fabio, *Explorer la ville à travers le cinéma, précis d'une sociologie per les images,* in HAMUS-VALLÈE Réjane (dir.), *Sociologie de l'image, sociologie par l'image*, Condé-sur-Noireau, Éditions Charles Corlet, 2013, p. 86.
[652] COSTA, Antonio, *Riprendere all'architettura…*, in BERTOZZI Marco (dir.), *Il cinema, l'architettura, la città*, Roma, Dedalo, 2001, p. 25.

CC-BY-NC-ND

filmique qui unit le réel et le mythique. Les spectateurs deviennent ainsi des flâneurs malgré eux, observent les images qui parcourent la ville, bénéficiant de reconstructions vraisemblables du réel[653]. Le cinéma italien, étant européen et donc occidental, exploite les formes de sédentarisations les plus communes pour atteindre un degré de réalité acceptable par les spectateurs. La ville domine les choix des habitants italiens, donc ces espaces attirent les auteurs et subissent une spectacularisation[654]. Le choix de filmer des zones densément habitées n'est pas anodin : les auteurs italiens contemporains s'intéressent de plus en plus aux relations sociales entre les individus, et la façon la plus aisée d'analyser leurs échanges et leurs contrastes demeure de raconter des histoires citadines. Par ailleurs, les espaces naturels, non façonnés par l'homme, ne sont que parcellaires pour une grande partie des spectateurs habitués à des environnements artificiels, donc le choix de filmer la ville semble le plus cohérent pour des œuvres qui se veulent réalistes[655]. Ce choix est grandement visible dans les œuvres des années 2000 qui se détachent de la production de la décennie précédente, centrée quasi exclusivement au sein d'espaces clos. Nos trois auteurs, par exemple, redécouvrent les paysages urbains du Nord au Sud du pays, choisissant des parcelles urbaines en connexion avec les récits racontés. Ces paysages peuvent appartenir à un patrimoine iconographique largement répandu, et donc facilement reconnaissable, ou sembler anonymes[656]. L'auteur peut décider de montrer avec fidélité l'espace architectural choisi ou il peut en effacer les formes originaires pour fournir un ensemble visuel constitué par des contaminations tenues ensemble à travers la construction filmique. C'est ainsi que ces espaces urbains peuvent subir une dés-historicisation, rendant les images filmées absolues. Ce matériel est ensuite reconstruit sémantiquement en rapport au projet visuel voulu par le cinéaste[657].

Crialese, Garrone et Sorrentino proscrivent la création de cartes postales filmiques et délimitent savamment leurs représentations de la ville. Si nous omettons les images de New York contenues dans *Once We Were Strangers*, de Naples dans *Reality* et de Rome dans *Il Divo* et *La grande bellezza*, les espaces urbains présents dans leurs filmographies sont souvent méconnaissables au premier abord. La ville de New York bénéficie d'une vaste

[653] JOUSSE, Thierry, *Des villes et des films*, in JOUSSE Thierry et PAQUOT Thierry (dir.), *La ville au cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, 2005, p. 9.
[654] COSTA, Antonio, Présentation. *Invention et réinvention du paysage*, in CINéMAS, *Le paysage au cinéma*, Vol. 12, Montréal, Université de Montréal, 2001, p. 9.
[655] SORLIN, Pierre, *Les paysages italiens. Entre cinéma et histoire*, in *Ibid.*, p. 48.
[656] ZAGARRIO, *Benvenuti al Nord. L'immaginario delle Film commission del Settentrione*, in GAZZANO Marco, PARIGI Stefania et ZAGARRIO Vito (dir.), *Territori del cinema italiano, Produzione, diffusione, alfabetizzazione*, Udine, Editrice Universitaria Udinese srl, 2013, p. 167.
[657] COSTA, (2001), *op.cit.*, p. 30.

CC-BY-NC-ND

cinématographie qui lui est dédié et qui a permis d'emplir l'imaginaire des spectateurs. Ses quartiers typiques où l'on retrouve les "tenements" – bâtiments populaires habités par les ouvriers au XIX^{e} siècle – ou les "browstones" – maisons de Brooklyn – sont connus même par des spectateurs n'ayant jamais visité cette mégalopole. New York est une ville multiculturelle où se brassent un grand nombre de citoyens venus des quatre coins du monde, et qui peut abriter toute sorte d'histoires possibles[658]. L'usage qu'en fait Crialese, en revanche, est plutôt personnel. Dans son film nous découvrons les espaces fréquentés par les newyorkais au quotidien, ignorés par les touristes et parfois inaccessibles au grand nombre. L'auteur débute son film dans un port, nous rappelant la réalité insulaire de cet État, qui s'étale en effet sur dix îles et des presque-îles connectées par un réseau important de ponts routiers. Les caméras suivent le personnage d'origine italienne et son ami indien dans les laveries, les petits parcs, les chambres exiguës et vétustes qui marquent le contraste avec l'appartement bourgeois de la compagne américaine d'Antonio. Cette même ville est uniquement imaginée par les migrants de *Golden Door*, qui ne verront au cours du film que le centre d'accueil et de tri de Ellis Island. Crialese procède par soustraction et évite de fournir aux spectateurs des images d'une ville qu'ils connaissent visuellement forcément déjà. Cette ville multiculturelle est privée de ces lieux iconiques et transformée dans un théâtre neutre où l'on observe les vicissitudes d'un représentant de la société italienne.

La ville de Naples demeure reconnaissable et bien visible dans *Reality*. Les premières images du film débutent avec une panoramique aérienne de la ville, dont le réseau urbain s'étend comme un tapis d'immeubles jusqu'aux pieds du Vésuve. Cette métropole demeure un lieu cinématographique de premier choix, qu'il s'agisse de son côté productif qui n'est plus à expliciter, ou de son histoire iconique qui tire ses racines des œuvres de la Renaissance. Sa surreprésentation en a dévoilé les trésors autant que les misères, et ses vues, ses rues et ses Rioni ont attiré les caméras du cinéma italien à différents moments de l'Histoire. Cinématographiquement parlant, les espaces populaires de la ville dominent : qu'il s'agisse des quartiers espagnols et des églises baroques visibles dans *Reality* ou des récents quartiers populaires construits sous l'impulsion des années du boom économique, ces fragments de l'espace urbain sont souvent au premier plan.

Sorrentino, en revanche, décide d'effacer les traits saillants de cette ville, qui demeure méconnaissable et anonyme dans le film *L'homme en plus* ; elle est uniquement citée dans *Les*

[658] BODY-GENDROT, Sophie, *New York un État uni*, in JOUSSE Thierry et PAQUOT Thierry (dir.), *La ville au cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, 2005, p. 510.

CC-BY-NC-ND

Conséquences de l'amour [659]. Lors du premier long-métrage, Naples est dépersonnalisée : le golfe est visible lors un bref instant à travers une fenêtre d'un hôpital. Du stade San Paolo, l'auteur filme uniquement le tunnel qui conduit sur la pelouse, sans s'attarder sur les gradins bondés de supporters. Les images se focalisent majoritairement sur des lieux anonymes tels un petit terrain de football, une plage déserte fréquentée aux aurores uniquement par des pêcheurs, et la prison où se retrouve Tony Pisapia, qui devrait être celle de Procida, fermée définitivement en 1988, ou celle de la Chartreuse Saint-Jacques.

L'auteur napolitain filme également une autre ville aux représentations innombrables : Rome. La mise en valeur de la capitale n'est pas l'apanage du cinéma italien contemporain, qui en montre les évolutions en mettant en exergue les contrastes entre la tradition de la ville et la modernité. Ce travail avait déjà été entrepris par des auteurs comme De Sica, Visconti, Antonioni, Pasolini et Fellini, capables de dévoiler la cohabitation au sein de la ville de réalités précaires et de beautés millénaires[660]. Sorrentino décide d'exploiter le même procédé : dans *La Grande bellezza*, il met en exergue une métropole capable de brasser la culture savante et la culture populaire, la vie des intellectuels et celle des membres du monde du spectacle populaire. *L'estate romana* de Garrone, en revanche, est capable de marquer plus profondément le statut scindé de cette métropole, partagée entre le Nord et le Sud du Monde. La ville apparaît en restructuration, empaquetée dans des couches de polyane blanc, en pleine mutation, et donc différente des images classiques auxquelles nous sommes habitués. Ces modifications ne sont qu'éphémères, superficielles, et impactent uniquement les façades des immeubles du centre ville. Une fois à l'intérieur de ces carapaces architecturales, les caméras filment des habitations vétustes qui ne conservent que les vestiges d'un passé luxueux. *Il divo*, en revanche, met en exergue des monuments encore fastueux, liés directement à l'imaginaire politique de la ville. Rome demeure le siège du pouvoir républicain et concentre dans l'enceinte de ses murs une élite de hauts fonctionnaires coupés du reste de la population. Les espaces urbains qu'ils fréquentent – prenons comme exemple le palais Montecitorio, siège de la chambre des députés italiens – sont délimités, accessibles sous réserve, et protégés par les forces de l'ordre[661]. Cela vaut de même pour les sièges du Vatican, institution étatique dont les représentants agissent de connivence avec ceux du gouvernement italien. Ces connexions sont explicites dans le film andreottien et dans *La Grande bellezza*.

La décadence de ces deux formes de pouvoir sont ainsi pointées du doigt. Leurs

[659] BRUNO, Giuliana, *Naples*, in *Ibid.*, p. 492.
[660] BERTOZZI, Marco, *Rome*, in *Ibid.*, p. 552.
[661] FRANCESCHINI, Anna, *La grande città e il cinema italiano contemporaneo : una relazione quasi mancata*, in CANOVA Gianni (dir.), *Atlante del cinema italiano*, Milano, Garzanti, 2011, p. 38.

CC-BY-NC-ND

représentants sont anachroniques, ils vivent dans un monde artificiel désormais dépassé, mais qu'ils tentent à tout prix de sauvegarder à travers leur immobilisme. Leur lutte contre le temps n'est pas si différente de celle entreprise par les monuments de la *Caput Mundi* où de la ville de Parthénope. Les centres historiques et les monuments de ces deux villes ont subi une réelle muséification. Ils ont été désertés par leurs habitants, et sont devenus les sièges d'institutions publiques et privées, ou encore des monuments touristiques à visiter. À l'instar de Venise, ville musée par excellence visible dans *Gomorra*, les quartiers espagnols de Naples sont désormais quasi exclusivement habités par des personnes âgées (*Reality*), et fréquentés par des touristes de passage. Les immeubles de style baroque conservent une beauté antique malgré leur décadence. Le Colysée, aperçu dans ce film, dans *L'ami de la famille* et dans *La Grande bellezza*, demeure le cœur antique de la ville, entouré par les monts Esquilin et Caelius. L'aqueduc à l'extérieur de la ville, tout comme les palais princiers visités par Jep pendant la nuit, cachent des trésors en dehors du temps qui survivent et survivront aux occupants de ces lieux.

La ville de Rome, visible dans les deux premiers films de Garrone, s'éloigne des lieux qui emplissent l'imaginaire commun et elle traduit la vision personnelle de son auteur. Les quartiers excentrés sont le résultat d'une postmodernité générant encore plus d'inégalités[662]. Les barrières qui séparent ces territoires précaires des quartiers les plus aisés, comme celui des Parioli, sont la preuve que l'idée de *Polis*[663] imaginée par Aristote a laissé place désormais à la *Sinochìa*[664] platonicienne. Nous sommes face à un territoire où cohabitent des individus qui ne partagent ni les mêmes valeurs ni les mêmes richesses[665]. Dans le troisième épisode de *Terra di mezzo*, les rapports entre individus sont très souvent utilitaires, ou, encore pire, bestiaux. La société italienne semble avoir égaré le sens de la compassion et du partage : seul les intérêts personnels et les besoins primaires semblent primer. L'accueil des migrants n'est plus envisagé comme un acte humain naturel mais comme un problème à résoudre. Les personnages de ce film vivent dans des micro-logements spartiates et passent une bonne partie de leurs journées dans des lieux de passage, dans l'attente de gagner un bien maigre salaire. Les logements visibles dans les zones périurbaines, dans ce film comme dans *Ospiti*, sont le résultat d'un massacre immobilier qui a débuté lors des années 1960. Les terrains vagues ont

[662] BERTOZZI, (2005), op.cit., p. 561.
[663] Communauté de citoyens libres et autonomes unis par des rites (politiques, culturels, etc.) communs.
[664] Ensemble d'individus réunis dans le même territoire mais qui ne partagent aucun rite commun.
[665] RORATO, Laura, *Private and Public Spaces. The Anatomy of three Italian Cities: Caserta, Bologna, Milan*, in STORCHI Simona (dir.), *Beyond the piazza, Public and Private Spaces in Modern Italian Culture*, Bruxelles, P.I.E. Peter Lang, 2013, p. 162.

CC-BY-NC-ND

été tapissés de copropriétés populaires bâties avec des matériaux de piètre qualité[666]. Ces zones périphériques de la ville, construites avec une rapidité surprenante, apparaissent, dès leur création, artificielles, dénuées d'âme et sans histoire. La vie à l'intérieur de ces labyrinthes architecturaux est angoissante, elle amplifie la solitude de ses habitants[667]. Le cinéma italien contemporain se concentre de plus en plus sur ces territoires qui semblent être une exception mais qui en réalité représentent une des formes d'habitat les plus répandue à l'échelle mondiale. En effet, les sociétés occidentales s'étant urbanisées au cours du XIX[e] siècle ont vu proliférer des banlieues essentiellement occupées pas des personnes issues de la campagne. Une partie des habitants de ces quartiers ont pu accéder à d'autres formes d'habitation laissant derrière eux des logements vacants qui ont attiré par la suite des migrants[668]. Ces êtres humains vivent dans des situations de précarité encore plus graves, habitant au sein de bidonvilles dépourvus de tout. Les migrants africains de *Gomorra* occupent un logement vétuste et insalubre, les logements des jeunes Albanais de *Terra di mezzo* semblent inexistants : ils vivent très probablement dans des abris de fortune. Aux abords de la ville, les infrastructures qui constituent les banlieues italiennes occupent l'horizon visible de tout observateur. Ces villes avaient été conçues pour fournir à leurs futurs habitants tous les services dont ils auraient eu besoin. L'idée dominante était celle de la "ville idéale" imaginée par l'architecte franco-suisse Le Corbusier, mais les politiques de restriction budgétaire des pays européens ont fait évoluer les choses autrement. Les banlieues italiennes repérables dans *L'Étrange Monsieur Peppino*, ressemblent à des fourmilières artificielles. Ces lieux géométriquement réguliers sont devenus avec le temps des prisons à ciel ouvert qui représentent parfaitement la rigidité des pouvoirs immanents, qu'elles renferment. Les "vele" de Scampia mises à l'honneur par Garrone dans *Gomorra* en sont un exemple. Les images du film semblent tirées d'un ouvrage post-apocalyptique, elles sont hyper-réelles et représentent une partie du monde contemporain. Ces infrastructures surgissent au milieu d'une nature infectée, désabusée, violée et inondée par des déchets arrivant de toute l'Europe[669]. L'auteur n'invente rien, il dresse uniquement un état des lieux de cette zone subissant une décadence réelle. Scampia, frappée par le chômage, le crime, les trafics et l'utilisation de drogues, le vandalisme et l'absence de plans de restructuration sociale, est l'emblème de l'aliénation et du malaise qui frappent une partie du pays, mais également d'autres zones sensibles de la

[666] BURATTI, Maria, *Borghi e sobborghi, il paessaggio extraurbano tra stereotipia e perdita d'identità*, in CANOVA Gianni (dir.), *Atlante del cinema italiano*, Milano, Garzanti, 2011, p. 100.
[667] BERARDI, Sandro, *Il paesaggio nel cinema italiano*, Venezia, Marsilio, 2002, p. 192.
[668] FOURCAUT, Annie, *Banlieue*, in JOUSSE Thierry et PAQUOT Thierry (dir.), *La ville au cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, 2005, p. 124.
[669] FRANCESCHINI, *op.cit.*, p. 45.

CC-BY-NC-ND

planète. Le film de Garrone parvient à mettre en avant avec force l'aliénation en zone urbaine, qui pousse les personnes habitant ces lieux à la marginalisation sociale[670]. Ces individus atteignent un degré de deshumanisation amplifié par leur entassement dans des environnements artificiels inadaptés à leurs besoins. Les logements prévus par les collectivités territoriales ignorent l'individualité de ces personnes; ils sont imaginés par des urbanistes aux bonnes intentions qui souhaitent faciliter le quotidien des plus démunis en les hébergeant paradoxalement dans des immeubles mal conçus. Les aires communes aménagées pour stimuler la socialisation sont ternes et ont comme seul but d'aérer les habitants d'appartements cubiques, sans forcément les stimuler positivement. Dans un quartier-ville comme Scampia, elles deviennent des espaces parcellés et exploités pour les trafics de toute sorte[671].

L'aliénation perçue dans les banlieues des grandes villes n'est pas la seule visible dans notre échantillon de cinéma italien contemporain. Nos trois cinéastes s'intéressent à la diversité qui compose la société italienne, observant des micro-réalités liées également aux moyens et aux petits centres urbains. La province retrouve de l'intérêt et devient la source de nouvelles histoires aux protagonistes méconnus[672]. Qu'il s'agisse de Castel Volturno ou de Crémone dans *L'Étrange Monsieur Peppino*, de Vicence dans *Primo amore*, de Lugano dans *Les Conséquences de l'amour* ou de Sabaudia dans *L'Ami de la famille*, la province apparaît comme un monde fermé, sans élans vitaux ou perspectives futures. Dans la ville campanienne filmée par Garrone les éco-monstres qui détruisent l'environnement balnéaire sont le résultat d'une apocalypse du goût. Nous retrouvons ce genre d'infrastructures anonymes également dans les villes de Crémone et de Vicence. Ces villes désertées par une partie de la population, attirent des individus en quête d'un logement aux prix abordables. Il s'agit de personnes bien souvent sans domicile : ils peuvent être clandestins ou marginaux. Sabaudia est l'exemple parfait de la ville de province aux apparences artificielles, placée au sein d'un vide métaphysique et surréel, aux rues désertes qui ne favorisent ni la rencontre ni l'instauration de liens sociaux. Bonifiée au fil des siècles, elle demeure symboliquement un marécage humain qui accueille des personnes inadaptées et des survivants tels que Geremia[673]. Les personnages de ces centres urbains de province semblent rongés par un mal de vivre obscur qui les pousse à la recherche de divertissements de toute sorte, licites ou illicites, qui font ressembler la ville

[670] MARLOW-MANN, Alex, *The new neapolitan cinema*, Edimburgh, Edimburgh University Press, 2001, p. 164.
[671] RORATO, Laura, *op.cit.*, p. 159.
[672] ZAGARRIO, *op.cit.*, p. 158.
[673] BURATTI, *op.cit.*, p. 101.

CC-BY-NC-ND

à un énorme flipper lumineux qui les secoue dans tous les sens[674]. Dans les plages de la province romaine, tout comme dans les boîtes de nuit de Sabaudia, Vicence, Villaggio Coppola ou au sein d'autres villes de la Campanie, les personnages mis en exergue par nos auteurs se déchaînent au rythme de chansons électroniques, ibériques ou country.

De la province, on passe aux bourgs où les fêtes de village réunissent les rares habitants souvent très âgés. Pensons aux festivités autour d'un taureau empaillé où se retrouvent Peppino et Valerio ou encore au petit village des Abruzzes où Tony Pisapia joue lors de son dernier concert. Ces fêtes locales ne sont pas de simples formes de recueillement mais elles puisent dans les racines religieuses, parfois païennes, des populations de ces lieux. Les habitudes de ces bourgs montagneux sont similaires à celles des bourgs du Sud du pays. Crialese, par exemple, se concentre sur les bourgs insulaires du Sud frappés par une lumière aveuglante. Au sein de ces villages l'on observe et l'on perpétue des rituels anciens. La madone plongée dans la mer (*Respiro*) nous rappelle des rites anciens effectués pour calmer les forces immaîtrisables de la nature; le feu qui brûle sur la plage rappelle des cérémonies de purification païennes, capables d'engendrer l'apparition miraculeuse de Grazia, restituée aux vivants par les dieux de la mer[675]. Ces villages du Sud du pays se transforment ainsi en allégories capables de brasser un présent post-industriel et un passé aux racines préhistoriques. On y retrouve deux temporalités, deux formes de culture : d'une part, celle d'une communauté unie liée à un passé mythique, d'autre part celle d'une communauté moderne où l'individualisme contemporain creuse son chemin[676]. C'est ainsi que les auteurs qui se concentrent sur ces territoires du Sud ne proposent pas uniquement la vue sur un monde mais le devenir du Monde. Ces territoires méditerranéens, où l'Europe entre en contact avec des réalités bousculées par le Printemps arabe, nous permettent d'observer les mutations qui impacteront, ou impactent déjà, les pays occidentaux, nous aidant à en comprendre les évolutions[677]. C'est ainsi que l'Histoire peut être racontée à travers les micro-réalités de ces bourgs qui ne sont que des échantillons de nos macro-sociétés. Les pierres de Petralia Sottana, de Lampedusa et de Linosa racontent bien plus que leurs réalités locales : elles sont les témoins silencieux de mouvements humains d'envergure internationale.

[674] BERTOZZI, (2003), *op.cit.*, p. 106.
[675] BURATTI, *op.cit.*, p. 95.
[676] MARINIELLO, Silvestra, *Le paysage de l'expérience*, in *CINéMAS, Le paysage au cinéma*, Vol. 12, Montréal, Université de Montréal, 2001, p. 54.
[677] FONDI, Patrizio, *Per una politica estera del cinema*, in GAZZANO Marco, PARIGI Stefania et ZAGARRIO Vito (dir.), *Territori del cinema italiano, Produzione, diffusione, alfabetizzazione*, Udine, Editrice Universitaria Udinese srl, 2013, p. 145.

CC-BY-NC-ND

Ces mouvements impactent des territoires, grandement ou moindrement urbanisés, façonnés durant une sédentarisation parfois millénaire. Dans les villes anciennes, lieu de la vie sociale de la polis, la sédentarisation des citoyens a permis la formation de places qui étaient des lieux de rencontre et de socialisation. Ces lieux se sont transformés en territoires soumis à des dynamiques identitaires fondées sur des éléments partagés par des communautés précises. La sédentarisation a engendré la naissance d'habitudes communes. Dans le monde moderne, en évolution permanente et en mouvement perpétuel, toute sorte de centre urbain devient le lieu de passage d'individus aux existences subjectives. Toutes ces personnes n'ont pas de lien avec le lieu où elles transitent, elles ne contribuent pas à la création d'une nouvelle société et se réfugient dans des territoires qui n'appartiennent plus à personne. C'est ainsi que certains lieux se transforment en non-lieux, pendant que d'autres plus modernes naissent déjà en tant que tels. Ces derniers proposent des infrastructures homologuées, identiques dans tous les territoires et symboles des sociétés occidentales en mouvement[678]. Certaines villes se transforment en carrefours instables où transitent un grand nombre d'individus aux origines et aux perspectives différentes. La ville de Rome des premiers films garroniens est une terre de passage pour les migrants, les anciens citoyens comme Rossella et les touristes[679]. Ces derniers sont visibles dans la Rome de *La Grande bellezza* et dans les villages insulaires du Sud repérables dans *Respiro* et *Terraferma*. Lugano abrite également des personnages de passage, hommes d'affaires, personnalités mystérieuses et le frère de Titta, en voyage vers des lieux lointains. Au sein même de ces villes, nos trois auteurs filment des non-lieux appartenant à la sous-modernité contemporaine, des espaces de passage précaires comme les hôpitaux, les salles d'attente, les bus et les autoroutes[680]. L'un des non-lieux par excellence est représenté par le camp d'accueil visible dans *Golden door* et imaginé dans *Terraferma*, des espaces cloisonnés qui détruisent l'intimité des familles qui les traversent, et qui laissent en suspens les vies des personnes qu'ils abritent. Malgré cette précarité, on y retrouve des traces de normalité comme les moments de prière commune[681]. Aux standards bien différents, l'hôtel peut être inclus parmi les non-lieux aux espaces cloisonnés. Fréquenté essentiellement par des bourgeois et par le personnel de service, il renferme des personnages

[678] BONESIO, Luca, *L'identità del territorio*, in *FATA MORGANA, Territorio*, Vol. 11, Cosenza, Luigi Pellegrini Editore, 2010, p. 22.
[679] BURATTI, Maria, MOCCAGATTA, Rocco, *I margini dello stivale : soglie, inclusioni ed esclusioni*, in CANOVA Gianni (dir.), *Atlante del cinema italiano*, Milano, Garzanti, 2011, p. 5.
[680] ZAGARRIO, *op.cit.*, p. 169.
[681] GATTI, Ilaria, *Geofilosofia dei territori*, in *FATA MORGANA, Territorio,* Vol. 11, Cosenza, Luigi Pellegrini Editore, 2010, p. 76.

CC-BY-NC-ND

cinématographiques étranges dans l'acte de concrétiser leurs manigances[682]. Lors de son voyage à Cremone (*L'étrange monsieur Peppino*), Peppino réserve une seule chambre pour lui et Valerio, imaginant pouvoir rester seul avec lui. Son plan est saboté par Deborah qui dort avec le jeune homme pendant que Peppino s'installe sur un grand fauteuil. L'hôtel est le théâtre des activités de Titta (*Les Conséquences de l'amour*), mais également le lieu où il passe ses journées depuis huit ans. La maison de la famille visible dans *Terraferma* devient une chambre d'hôte lors des vacances d'été et accueille un groupe de jeunes touristes venus du Nord du pays. Tout semblerait normal, mais dans le garage annexe se cachent une migrante et ses enfants, hébergés illicitement par Ernesto qui leur a sauvé la vie en mer. Dans *La Grande bellezza*, un grand hôtel étoilé n'héberge pas moins qu'une future sainte, un personnage suivant une ligne de conduite liée à la pauvreté qui contraste avec la vie de plaisirs éphémères des autres individus du film.

La ville abrite également des parkings où se rencontrent des humains et des machines : pensons au vieillard Nino qui attend son bus en compagnie de sa femme dans *Ospiti*. Ce lieu, lié étroitement aux évolutions modernes et la démocratisation des moyens de transport, est l'un des espaces repérables dans les films utilisant les codes du noir. Qu'il soit aérien ou souterrain, il peut représenter une multitudes de situations : dans *Les Conséquences de l'amour* cet espace facilite les manœuvres basses et les affrontements, et dans *Primo amore* il abrite Vittorio et ses pulsions secrètes.

Dans un monde urbanisé en mouvement, régi par les règles de la société de consommation, les non-lieux préférés par la population sont les centres commerciaux. Nés généralement lors des périodes d'aisance économique des pays occidentaux, ces espaces sont principalement consacrés aux achats. Ils surgissent au sein de zones périphériques et n'ont pas d'horaires, pas de noms propres ni une architecture unique. Ils incarnent la classe-moyenne triomphante et les réalisateurs les exploitent souvent comme le symbole d'un monde inégal où prime l'argent[683]. Titta s'y aventure tranquillement sans crainte, sachant que sa présence passera inaperçue. Dans *Reality*, ils deviennent un lieu de loisir, attirant une horde de candidats d'une émission de téléréalité. Ces centres ressemblent parfois à des villages fictifs qui se veulent rassurants, qui multiplient les divertissements, qui se ressemblent tous et sont donc facilement exportables. Le centre commercial filmé par Garrone garantit un emploi à la femme de Luciano, et ressemble étrangement aux studios de Cinecittà : les deux semblent être

[682] LAPORTE, Yann, *Hôtel*, in JOUSSE Thierry et PAQUOT Thierry (dir.), *La ville au cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, 2005, p. 253.
[683] STÉRIN, Ariane, *Centre commercial*, in *Ibid.*, p. 237.

CC-BY-NC-ND

des fabriques à rêves, constituées par des infrastructures éphémères et modulables selon les besoins. Au sein de ces studios de cinéma l'on peut retrouver une autre structure éphémère : un chapiteau gonflable, qui rappelle la base lunaire imaginée par Jules Verne. La même, en version réduite, est repérable dans *Estate romana* : elle enferme deux mannequins qui lors d'un service photographique risquent de mourir à cause de la chaleur étouffante. Ces deux individus mettent leur vie en jeu pour obtenir des portraits insolites qui mettent en exergue leur narcissisme. L'individualisme, le narcissisme et l'exhibitionnisme trouvent leur plein essor au sein de la maison de pacotille du *Grande Fratello*. Cette infrastructure éphémère n'est qu'un lieu de passage pour des concurrents qui rêvent de devenir riches et célèbres. Ce non-lieu médiatisé symbolise pour Luciano la réussite économique, même si en réalité il n'est qu'un des symboles d'une société devenue excessivement voyeuriste. Ces individus se retrouvent pour se quitter aussitôt dans des lieux éphémères tels que les boîtes de nuit. Peppino y amène Valerio, lui faisant découvrir les joies de l'interdit, Vittorio s'y retrouve avec Sonia (*Primo amore*) lors d'une soirée monotone, Luciano (*Reality*) y suit son modèle médiatique sans comprendre les règles de ce lieu et Geremia (*L'ami de la famille*) y rencontre Rosalba qui le séduit à distance. Jep (*La Grande bellezza*) y retrouve un vieil ami et rencontre une femme à la beauté plantureuse mais à la santé en déclin.

Parmi ces lieux bétonnés, la flore et la faune ont très peu de place. Le seul espace vert clairement visible dans le Villaggio Coppola est un terrain de golf à la pelouse soigneusement coupée, façonné par l'Homme. Ce lieu vide et fantomatique n'inspire aucune confiance et déclenche rapidement des différends entre Peppino, Deborah et Valerio. Les parcs visibles dans *Once We Were Strangers* sont des lieux de passage tout aussi artificiels, extirpés de force à la mégalopole goudronnée. Dans *Les Conséquences de l'amour*, le parc qui fait face à un lac majestueux ne fait qu'augmenter le sentiment d'isolement qui pèse sur l'existence morne de Titta. Le parc, et plus amplement l'espace naturel, n'est qu'une parenthèse verte qui n'a rien à voir avec les paradis imaginés dans les jardins à l'italienne. Ces lieux augmentent l'angoisse de leurs personnages, peuvent devenir les lieux d'un crime, enracinent le mystère et soulignent les rapports ambigus que l'homme entretient avec la nature. Cette dernière acquiert ainsi sa signification originaire – effacée par la culture romantique et retrouvable dans les sociétés modernes – celle d'un ensemble de lieux au devenir incertain, immaîtrisables par l'homme et détachés de ses problématiques[684]. Les bois font partie de cette nature qui se fait rare au cinéma. Ils acquièrent bien souvent une signification symbolique. Pour les amants de

[684] BERNARDI, *op.cit.*, p. 191.

CC-BY-NC-ND

Primo amore qui quittent la ville, ils se transforment en un espace d'intimité ou en lieu onirique. Dans cette fable noire, Garrone s'aventure dans les bois en compagnie de ses personnages qui semblent vivre un amour idyllique. En réalité, l'un d'entre eux assume les apparences d'un ogre et enferme sa proie dans une maison qui se transforme en prison, cachée par la nature silencieuse[685]. Loin des lumières de la ville, le drame peut se consommer sans que personne s'en aperçoive.

3.2) Thématiques régionales, résonance mondiale : un retour sur la scène internationale

Les thématiques que nous venons d'analyser sont le fruit d'un échantillon cinématographique qui, exception faite pour quelques œuvres, plonge dans des réalités locales et bien circonscrites. À travers les thèmes analysés, les histoires racontées et les données puisées, il est possible de retracer, grâce aux œuvres cinématographiques, des représentations qui contiennent certaines caractéristiques d'un peuple. Chacun de ces long-métrages possède sa partie de fiction qui n'éloigne pas forcément le chercheur du réel mais l'aide à mieux le comprendre à travers des constructions filmiques réalistes. Chaque film des trois filmographies analysées catalyse à sa façon la rencontre des spectateurs avec des mondes et des individus Autres, rencontre rendue possible par des « représentations collectives partagées »[686].

Crialese se concentre sur des territoires insulaires aux cultures millénaires. Les habitants de Linosa, Lampedusa ou Petralia Sottana sont les porteurs de traits identitaires forts et parfois uniques. Ces lieux arides, à mi-chemin entre un passé révolu et un présent en cours d'affirmation, conservent des langues, des usages et des règles cristallisées.

La province mise en exergue par Garrone et Sorrentino possède des traits typiquement italiens. Les habitants de Vicence, Cremone, Villaggio Coppola, Sabaudia et les micro-communautés des Quartieri Spagnoli et de Scampia sont le fruit d'une société générée après le boom économique, aux valeurs et aux rêves petits bourgeois. Leurs pères ont vécu une urbanisation et une industrialisation trop rapide, n'ont pas su s'enrichir culturellement, n'ont pas généré une classe dirigeante capable de guider le pays et ont investi leurs avoirs dans des

[685] BURATTI, *op.cit.*, p. 107.
[686] ETHIS, Emmanuel, *Le cinéma et ses publics, comment le cinéma nous aide à nous comprendre et à comprendre les autres*, Avignon, Éditions universitaires d'Avignon, 2015, p. 33.

CC-BY-NC-ND

entreprises personnelles sans mettre en place un système social solide et égalitaire. Les territoires exploités, en outre, ont été défigurés par une urbanisation sauvage, capable de produire des éco-monstres et des infrastructures de mauvaise qualité qui trônent dans plusieurs villes italiennes.

La question linguistique demeure l'une des particularités d'un pays aux spécificités régionales qui peinent à s'estomper. Les exemples les plus évidents sont à tirer des films de Crialese où la langue sicilienne est largement exploitée. Dans les films de Garrone et Sorrentino, en revanche, seuls les accents des personnages trahissent leurs origines régionales, exception faite pour *Gomorra*, film aux dialogues quasi intégralement en langue régionale.

Les habitudes alimentaires demeurent un autre trait spécifique d'une population qui attache, malgré les évolutions, une forte importance aux produits régionaux.

Qu'il s'agisse de criminalité, de composition familiale, de politique ou d'habitudes culturelles, nos trois auteurs ont su, au cours de leurs carrières, donner une voix à des réalités parfois tenues dans l'ombre. Leurs films ont su remettre en question l'Histoire, l'observer d'un autre point de vue, parfois diamétralement opposé aux sources officielles, mais tout aussi valable et surtout encore plus proche du réel. Pensons à l'analyse politique proposée par Sorrentino à travers *Il divo*, film qui retrace non seulement les dernières années au pouvoir de Giulio Andreotti mais la chute d'une classe politique décadente dont les dégâts ont permis la montée au pouvoir d'autres opportunistes.

Garrone avec *Reality* s'est occupé du destin d'un poissonnier napolitain à la vie familiale simple et enrichissante. Piégé par les promesses de gains faciles étalées par une émission télévisuelle populaire, il entre dans un cercle vicieux poussé par sa cupidité, et tente le tout pour le tout pour intégrer une émission qui n'est autre qu'un leurre.

Bien que ces histoires soient ancrées dans la société italienne, leurs problématiques et les thématiques traitées peuvent avoir une résonnance mondiale.

La manipulation subie par des spectateurs télévisuels peu avertis est une problématique commune à toutes les sociétés. Le pouvoir des médias n'est plus à démontrer, tout comme le danger qu'une partie d'entre eux représente.

Pensons également aux mouvements migratoires qui touchent tous les pays sous différentes formes. Les individus qui décident de partir fuient bien souvent un quotidien difficile, inadapté à leur épanouissement et parfois menaçant leur survie. Tout pays peut être à la fois terre de migration et terre d'accueil, sans distinction, ce qui atteste l'universalité de ces déplacements.

CC-BY-NC-ND

À travers le cinéma, nous avons accès à une palette variée de sensations et de sentiments reproduits fidèlement par les personnages créés par nos auteurs. Quoi de plus universel que l'amour ? Et que dire encore de l'amitié et de l'attachement familial ? Ces sentiments et ces émotions se retrouvent à foison dans les films analysés, donnant de l'épaisseur psychologique à leurs personnages.

Ces trois cinéastes contemporains ont su observer, interpréter et décrire les mutations sociétales contemporaines en pointant le doigt sur des pratiques archaïques – qu'elles soient positives ou négatives– encore ancrées dans la société. Citons les lois de la mer dans *Terraferma*, aux jeux de pouvoir politiques transmis par les anciens membres du gouvernement aux nouveaux dans *Il divo*, à la barbarie croissante au sein des sociétés occidentales visible dans *Terra di Mezzo*, *Respiro*, *L'homme en plus*, *Gomorra*, *Terraferma* ou encore *Ospiti*. Puis la survie de certaines valeurs comme le partage, l'entraide et le soutien aux plus démunis.

Qu'il s'agisse du rapport des hommes avec la ville, avec les crises sociétales, avec les autres et l'Autre, cette filmographie peut s'adapter à tous les publics ayant envie de découvrir les zones d'ombre des sociétés occidentales.

L'engagement de Crialese, Garrone et Sorrentino les pousse constamment à collaborer intentionnellement avec des experts de cinéma d'autres pays, ce qui contribue à internationaliser leur environnement professionnel. Garrone a recouru aux services d'un sound designer venant des États-Unis pour composer les bruitages de *Gomorra* et Crialese à une directrice de la photographie, pour *Golden Door*, qui venait de France.

Ces collaborations ne sont pas les seules à offrir une résonnance mondiale à notre échantillon filmique dont les œuvres ont en grande partie bénéficié d'une distribution internationale : pensons à *Il divo*, présent dans les salles américaines, anglaises et néerlandaises[687]. Ce film, comme d'autres appartenant à notre filmographie, a bénéficié d'une présence au sein de différents festivals autour du globe, que nous citerons dans le détail lors des chapitres à venir. Le succès de ces œuvres a permis au cinéma italien de reconquérir la scène internationale et de véhiculer des réalités italiennes nouvelles au-delà des Alpes.

L'universalité des problématiques décrites et dénoncées par nos trois auteurs est telle que leurs films peuvent être exploités comme des exemples probants par toutes les sociétés occidentales. Grâce à sa conformation géographique, politique et sociale l'Italie se retrouve en première ligne de mutations sociétales capitales : pensons aux mouvements migratoires, aux

[687] Box office, *Il Divo*, http://www.imdb.com/title/tt1023490/business?ref_=ttfc_sa_3, consulté le 14 janvier 2015.

CC-BY-NC-ND

crises environnementales ou aux crises socio-économiques. Les évolutions de sa société peuvent donc être exploités en tant que curseurs par d'autres nations. Un film comme *Gomorra*, par exemple, ne fait que montrer les conséquences d'une société incapable de maîtriser son économie défaillante, incapable de renforcer un système social qui demeure inabouti et gangrenée par des élites corrompues.

3.3) Un cinéma italien et le « cinéma monde » : le cas des sorties anglophones

Définir une cinématographie nationale n'est souvent pas aisé. Surtout quand les cinéastes pris en compte possèdent des parcours professionnels à l'international. Comme tout art, le cinéma est ouvert à toute hybridation et à toute influence, ce qui en fait un instrument d'expression universel. En outre, les influences techniques, artistiques et formelles intégrées par un auteur ne proviennent pas d'une seule source, et ces sources ne proviennent jamais d'un réservoir national, même en période d'autarcie. Dans les films de Crialese, Garrone et Sorrentino les connexions avec la culture italienne sont nombreuses : une partie de leurs personnages possèdent des traits typiquement italiens et les paysages filmés sont parfois reconnaissables par des publics avertis. Garrone admet éprouver une profonde admiration pour des auteurs tels que Fellini ou Visconti[688], des sources d'inspirations partagées par Crialese et Sorrentino. Ce dernier admet que professionnellement, tout comme dans la vie privée, toute personne s'inspire de parents, biologiques ou artistiques, pour créer des œuvres personnelles : voulant être cinéaste en Italie, l'influence des auteurs italiens précédents ne peut être écartée[689].

La situation, en revanche, devient complexe, quand il s'agit de décrire des œuvres déconnectées du pays d'origine de l'auteur. Tout comme les œuvres tournées en Italie et en langue italienne, elles expriment, dans notre cas, des thématiques tout aussi universelles. C'est à travers ces œuvres que ces auteurs enrichissent ce que l'on peut nommer « cinéma

[688] CERETTO, Luisa, *Il paesaggio è protagonista dei miei film, Conversazione con Matteo Garrone*, Luisa Ceretto, in CERETTO Luisa et CHIESI Roberto (dir.), *Un distanza estranea, Il cinema di Emanuele Crialese, Matteo Garrone e Paolo Sorrentino*, Torre Boldone, Edizioni Cineforum, 2006, p. 33

[689] CODELLI, Lorenzo, (2013, Juillet), « Entretien avec Paolo Sorrentino, Je cherche un père», *Positif*, n° 628, p. 30.

CC-BY-NC-ND

Monde »[690]. Sous ce terme nous désignons tous les films qui, indépendamment de l'origine de leur auteur, s'adaptent à des grands publics autour de la planète. Ces œuvres possèdent des codes expressifs universels, qui dépassent les clivages culturels : leur esthétique, leur histoire et leur langue sont ceux que le marché dominant préconise. Il est essentiel de comprendre qu'une grande partie du marché cinématographique mondial est submergé par les produits provenant des États-Unis, et les codes dont nous parlons se lient forcément à cette production. Naturellement, il n'existe pas un seul cinéma Nord-Américain, et à côté des blockbusters diffusés sur tous les continents nous retrouvons une cinématographie d'auteur financée par des producteurs indépendants, qui arrive parfois à s'imposer même à l'étranger.

Le premier film de Crialese, tourné dans la ville de New York en langue anglaise, fait partie de cette deuxième catégorie. Il a été inclus sociologiquement dans nos analyses, parce que son histoire et l'un de ses deux personnages principaux sont étroitement liés à l'Histoire et à la culture italiennes. Cette œuvre hybride constitue un pont entre le cinéma italien et le cinéma monde, elle possède les codes de la Comédie à l'italienne tout en exploitant le terrain multiculturel newyorkais, une zone franche où abriter les récits de personnages provenant du monde entier. Cinématographiquement, New York est le symbole d'un cinéma étatsunien d'auteur qui s'oppose à la suprématie hollywoodienne. En revanche, le marché ouvert par ce dernier, et ses codes – y compris linguistiques – imposés autour du monde, permettent aux films en langue anglaise comme celui de Crialese de toucher les publics de plusieurs pays. La volonté de cet auteur, en revanche, est d'imposer une histoire italienne, locale, chose qui le différencie de nos deux autres auteurs de référence.

Bien qu'il soit inspiré du recueil *Lo cunto de li cunti* de Giambattista Basile, le film *Tale of Tales* surfe sur la vague des films fantastiques qui emplissent depuis quelques années les salles de projection du monde entier. N'oublions pas que les séries télévisées ne dédaignent pas ce format : pensons aux épisodes de *Game of Thrones*, tirés de la série d'ouvrages écrits pas George R. R. Martin. Garrone, en revanche, nous fournit un film personnel qui contraste avec le reste de la production fournie par ce genre. Il ne s'agit pas d'un film contenant des scènes d'action collectives, ni du parcours initiatique d'un héros qui mène une quête capable de sauver le Monde. L'auteur romain privilégie trois histoires tirées du recueil médiéval de Basile, mettant en exergue des problématiques actuelles telles que l'individualisme, la cupidité, la luxure outrancière, la quête d'une jeunesse éternelle et la barbarie croissante des rapports humains. Ayant tourné entièrement en Italie, il intègre le

[690] CAVALERI, Giuseppe, *Discussion autour du cinéma italien contemporain avec Oreste Sacchelli*, menée le 19 février 2016, Cf. Annexes, p. 540.

CC-BY-NC-ND

cinéma monde tout en se heurtant à la production italienne dominante qui ne privilégie aucunement les films fantastiques.

Ses personnages sont presque entièrement incarnés par des acteurs mondialement connus et reconnus, qui jouent exclusivement en langue anglaise.

L'utilisation d'effets spéciaux est limitée, tout comme l'utilisation d'environnements scénographiques reconstruits lors du tournage[691]. Quoique connecté à la recherche cinématographique de l'auteur, qui avait construit des fables noires réalistes et contemporaines, ce film surprend les publics les moins avertis. Cet intérêt porté au monde des fables est confirmé par un autre projet : l'adaptation des aventures de Pinocchio[692]. Avec *Tale of Tales*, l'auteur se détache des normes stylistiques des films précédents et entre de droit dans le cercle du cinéma monde que le cinéma italien avait l'habitude d'enrichir jusqu'aux années 1980. Pensons aux œuvres d'Antonioni telles que *Blow Up*, *Zabriskie Point* et *Profession : reporter* ou encore *Le Dernier Empereur* [L'ultimo imperatore] (1987) et *Innocents : The Dreamers* [The Dreamers] (2003) de Bernardo Bertolucci. Difficile d'envisager une étude sur la société italienne à travers un tel film, mais il est intéressant de voir, en revanche, que le cinéma italien est toujours capable de varier sa production pour nous fournir des produits de grande qualité, aux coûts limités comparés aux superproductions américaines mais aux résultats spectaculaires similaires, voire supérieurs.

Les États-Unis sont privilégiés par Sorrentino lors du tournage de *This Must Be The Place*. L'équipe du film est composée exclusivement par des acteurs anglophones, tout comme une partie de l'équipe technique engagée directement aux États-Unis. L'auteur apprécie particulièrement la culture américaine dont il s'est imprégné en tant que spectateur à travers le cinéma[693]. Cette passion se concrétise déjà dans le film *L'ami de la famille* où l'un des personnages principaux incarne cette même passion pour l'Amérique du Nord profonde. Dans *This Must Be the Place*, Cheyenne, américain de naissance, possède les traits d'un chanteur en fin de carrière qui ne se détache pas du personnage qu'il a mis en scène. Le monde de la musique qu'il a connu appartient au rock, et plus précisément au *shock rock*, qui propose une production musicale aux thématiques macabres. Ce personnage ne peut qu'être anglophone, et l'histoire proposée par Sorrentino, mise en scène dans des environnements qui en facilitent le déroulement. Le film, tourné entre l'Irlande et les États-Unis, nous propose un

[691] ERCOLANI, Adriano, *Matteo Garrone, il coraggio di una scelta impossibile*, XL Repubblica, 16 juin 2015.

[692] BUYUKODABAS, Alexandre, « Matteo Garrone va donner vie à Pinocchio avec la star de "La Grande Bellezza" », *Les Inrockuptibles*, 28 octobre 2016.

[693] GILI, Jean A., « Entretien avec Paolo Sorrentino, Raconter la Shoah à travers un homme d'aujourd'hui », *Positif*, n°607, septembre 2011, p. 26.

CC-BY-NC-ND

parcours de formation tardif effectué par un quinquagénaire en quête de ses racines. Les thématiques traitées par l'auteur sont universelles – la vengeance, la solitude et à la Shoah – et son film adapté à des publics vastes. Seul un dialogue furtif entre Cheyenne et son amie Mary rappelle l'Italie : l'homme parle à la jeune fille d'une expérience vécue à Naples, qui s'est terminée par le vol de ses affaires laissées sans surveillance sur une plage. Hormis ce passage, l'œuvre tourne autour de Cheyenne et de l'autre personnage principal du film : les territoires américains.

Cette première expérience anglophone ne demeure pas isolée et elle est suivie par la réalisation du film *Youth* (2015).

Par cette œuvre, l'auteur vise encore des publics internationaux et laisse libre cours à son imagination pour composer un récit universel. Il joue avec les mots, intitulant son film "jeunesse", et fait disserter ses personnages sur les conséquences de la sénilité. Tous les acteurs principaux proviennent du cinéma anglophone, ils sont mondialement reconnus et offrent à cette production toute européenne une diffusion encore plus ample. Une partie d'entre eux jouent le rôle qui est le leur, celui de l'acteur, explicitant les difficultés liées au monde du cinéma. Le cinéma même est analysé et perçu en tant que mémoire de l'homme moderne : il est utilisé en tant que testament par Mick, un vieux cinéaste qui tente de clôturer sa filmographie à travers un dernier film remarquable. Le savoir-faire de Sorrentino lui permet de poser encore une fois les yeux sur le Monde dont il nous donne une vision personnelle mais compréhensible universellement.

Cette œuvre et celles précédemment citées sont le fruit d'un travail d'auteurs conscients de pouvoir rivaliser avec d'autres professionnels du secteur, et cela au niveau international. Appréciés par les publics et par une partie de la critique, ces films demeurent essentiels pour le développement artistique de nos cinéastes. Ils leur donnent une plus ample visibilité internationale et contribuent à accroître le prestige de leur parcours. N'oublions pas, en outre, que leurs recettes, supérieures à celles des films à diffusion nationale, leur permettent d'acquérir une liberté productive qui leur laisse une plus grande liberté artistique, un phénomène qui ne peut qu'être bénéfique. Crialese, Garrone et Sorrentino exploitent le potentiel productif italien, tout comme son capital humain hautement qualifié, pour transformer le cinéma italien en un laboratoire d'analyse concernant les sociétés occidentales actuelles. Ces œuvres européennes, ou faisant partie du cinéma monde, enrichissent leur production nationale et nous ouvrent les yeux sur les changements qui nous influencent, nous mettant en garde sur les risques que comporte le présent. Qu'il s'agisse de migration, de barbarie croissante, de détachement concernant les racines culturelles ou de sénilité, ces

CC-BY-NC-ND

problématiques nous concernent tous. Par ailleurs, à travers les yeux de Cheyenne (*This Must Be the Place*), d'Antonio (*Once We Were Strangers*) ou de Fred Ballinger (*Youth*), il est possible d'apercevoir ce que le monde réel peut nous offrir de beau, qui parfois demeure invisible aux regards distraits.

CC-BY-NC-ND

III : La présence du cinéma italien en France

CC-BY-NC-ND

1) Des publics choisis : la critique

Il n'y a pas de spectacle sans spectateurs, il n'y a pas de cinéma sans des publics prêts à partager les mêmes images, tous supports confondus. S'intéresser au cinéma en tant qu'objet social peut stimuler le besoin de connaître l'avis de ceux qui consomment ces produits culturels. Se lancer dans une telle étude demeure complexe car les publics ne sont pas une masse homogène que l'on peut analyser aisément. Exception faite des études de terrain, qui s'appuient sur un échantillon composé par un nombre conséquent d'individus, il n'est pas aisé d'enregistrer ou même de connaître l'avis d'un groupe hétérogène de spectateurs d'un film. La situation se complexifie si, comme dans notre cas, nous analysons plusieurs œuvres filmiques à la fois. Ce travail de thèse n'a pas comme but de mettre en place un travail de ce genre, qui demeure envisageable dans le cadre d'une recherche approfondie et exclusive du sujet, mais se propose de nous éclairer sur la réaction d'un groupe bien précis qui compose l'auditoire des films que nous avons analysés. Pour qu'on puisse étudier la réception française de ces œuvres, il est nécessaire d'étudier les réactions de publics dont les avis sont fixés sur des supports immuables dans le temps. C'est ainsi que le jugement de spécialistes du secteur comme le sont les critiques semble le plus adapté pour ce travail de thèse, sans s'étendre vers des champs de recherche plus vastes, pour lesquels il faut envisager d'autres recherches futures. Les critiques étant avant tout des spectateurs, analysons la complexité de cet ensemble hétérogène qui a évolué dans le temps.

1.1) Quel type de publics ? La critique : des experts aux différents métiers

La consommation cinématographique représente un champ d'études qui s'est considérablement élargi lors de ces dernières années. Il est possible d'étudier l'histoire de la consommation cinématographique ou de se concentrer sur un moment donné de l'Histoire pour en analyser les publics. Étudier ce genre de consommation sous-entend qu'il faut connaître le groupe de spectateurs choisi, sans négliger leur composition sociale, les formes de transmission privilégiées, leurs goûts et la signification qu'ils attribuent à un courant plutôt qu'à un autre. Il faut s'interroger sur les habitudes acquises par ces individus avant le

CC-BY-NC-ND

visionnage d'un film, comprendre ce qui les pousse à socialiser après cette pratique, qui varie d'intensité selon les spectateurs[694].

Accéder à l'intégralité de ces données n'est pas aisé, surtout si les sources consultées sont anciennes ou divulguées sous une forme orale. Ces limites obligent le chercheur à se concentrer sur des données fiables, comme peuvent l'être les articles critiques, les données économiques, des réflexions analytiques proposés par des écrivains, des chroniqueurs, des journalistes ou encore des intellectuels, sans oublier les témoignages des publics fixés sur des supports non périssables.

La diversité et la diversification des publics représentent des phénomènes historiques présents dès la naissance du cinématographe. Edmondo De Amicis, écrivain et observateur attentif du réel, remarque que le spectacle cinématographique possède un esprit démocratique qui attire des spectateurs de toute extraction sociale. Si, dans le passé, les élites bénéficiaient déjà d'un accès à la culture, c'est avec l'arrivée du cinématographe que les classes les moins aisées s'approchent pour la première fois d'une forme culturelle qui leur est accessible[695]. Dans les années 1920, le cinéma commence à attirer une autre forme de spectateurs, spécialisés dans l'analyse des arts, et qui avaient massivement ignoré ce qu'ils considéraient comme un simple passetemps. Entre les années 1930 et 1950 les publics des pays occidentaux augmentent vertigineusement, attirant également les intellectuels qui se brassent aux publics déjà fidèles à cette forme de sortie culturelle. Si les émotions éprouvées sont les mêmes pour tout le monde, les analyses liées au même film sont différentes de sujet à sujet. Les intellectuels utilisent leurs compétences pour dénicher dans le film populaire ces détails qui en font une œuvre modifiant les goûts collectifs et les élevant. Ce groupe de spectateurs assidus fait partie du groupe tout aussi hétérogène des cinéphiles : en effet, la cinéphilie n'est pas le culte d'un auteur maudit, rebelle ou encore marginal, mais elle naît de l'étude de cinéastes et de films considérés comme grand public ou exclusivement commerciaux. Ces produits peuvent contenir des messages et des contenus probants et importants : le rôle du cinéphile est d'en dénicher les qualités, puis de mettre en valeur le travail soigneux de cinéastes décrits à travers un vocabulaire consacré, dans le passé, uniquement aux artistes ou aux intellectuels de renom. Les exemples les plus marquants sont ceux d'auteurs tels que Alfred Hitchcock, Fritz

[694] ETHIS, Emmanuel, *Le cinéma près de la vie, Prises de vue sociologiques sur le spectateur du XXème siècle*, Paris, Éditions Demopolis, 2015, p. 117.
[695] MASSONI, Elena, *Il consumo di cinema e il nuovo soggetto antropologico*, in BERTETTO Paolo (dir.), *Storia del cinema italiano – Uno sguardo d'insieme*, Venezia, Marsilio, 2011, p. 448.

CC-BY-NC-ND

Lang et John Ford[696], considérés initialement comme commerciaux, et réévalués, puis réhabilités par des cinéphiles qui ont su en défendre les œuvres. Ces changements massifs sont suivis d'une diversification des salles de projection, avec la création de salles luxueuses et de salles populaires aux entrées moins onéreuses. Les autres médias commencent à parler de cinéma attirant d'autres publics. Cet effet boule de neige génère un phénomène d'engouement que l'auteur Mario Soldati dénommera « filmopathie »[697]. Qu'il s'agisse du cinéma italien, ou d'autres cinématographies, lors des années 1960, des auteurs du calibre de Federico Fellini, François Truffaut ou Ken Loach réveillent les auditoires avec des films qui leur demandent de se positionner et de réfléchir sur le réel qui les entoure. Ces œuvres stimulent le débat et catalysent la formation de cinéclubs, en France comme en Italie, où les spectateurs décident de débattre autour d'un film et de choisir consciemment les œuvres qu'ils veulent consommer.

Ces nouveaux publics renforcent les théories avancées par des chercheurs ayant déjà commencé à s'intéresser aux publics cinématographiques. Ces individus, devenus finalement des acteurs à part entière du monde du Cinéma, expriment leurs opinions juste après en avoir visionné les productions. À la différence des spectateurs attentifs majoritairement aux émotions engendrées par une œuvre, ils se concentrent sur ses contenus attribuant sciemment aux images des critères précis : un film réaliste, par exemple, doit apporter des informations aux spectateurs pour qui l'œuvre transmise devient un témoignage du Monde. Les spectateurs passent du statut de décodeurs d'informations à ceux d'interlocuteurs à qui l'œuvre est directement destinée. Il s'agit de partenaires conscients qui reconnaissent et qui comprennent les tâches qui leur incombent. Ces individus possèdent les codes pour déchiffrer une œuvre et les compétences qui leur permettent de réceptionner le discours filmique[698]. Les réactions exprimées au sein des cinéclubs seraient un matériel d'étude précieux mais qui malheureusement n'a pas laissé de traces, exclusion faite de ces cinéclubs où les débats sont documentés ou filmés. Les traces de ces interactions, en revanche, survivent à travers les écrits d'une partie de ces publics, qui par leurs analyses permettent l'essor des premières revues cinématographiques, dont nous parlerons plus amplement d'ici peu.

En France, la différenciation des publics pousse certains cinéphiles appréciant le cinéma italien à le promouvoir, contribuant à son épanouissement dans l'Hexagone.

[696] DE BAEQUE, Antoine*, La cinéphilie, Invention d'un regard, histoire d'une culture, 1944-1968*, Paris, Fayard, 2003, p. 18.
[697] MASSONI, *op.cit.*, p. 451.
[698] CASETTI, Francesco, *D'un regard l'autre, Le film et son spectateur*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1990, p. 24.

CC-BY-NC-ND

L'écrivain et journaliste Nino Frank concourt à la diffusion de cette cinématographie à travers sont ouvrage *Cinema dell'Arte* (1951) qui propose une vision personnelle du cinéma de la première moitié du XX^e^ siècle. Raymond Borde, directeur de la cinémathèque de Toulouse, fait en sorte que le cinéma transalpin soit diffusé en France, tâche à laquelle contribue André Bouissy, professeur de littérature italienne. Lors des années 1960, Pierre Leprohon édite l'ouvrage *Le cinéma italien* (1966), le premier du genre à donner un regard objectif et scientifique sur le cinéma italien. Au-delà des cinéclubs et des écrits savants, les connaisseurs de cinéma italien sont capables, galvanisés par leur passion, de donner l'impulsion à des formes de diffusion nouvelles qui transforment le cinéphile en agitateur culturel. Le professeur de littérature italienne Christian Depuyper en est un exemple : ce passionné de cinéma donne naissance au parcours d'Histoire du cinéma Italien, il fait introduire une épreuve cinématographique au sein du Capes d'italien, il organise des manifestations au sein des universités françaises et distribue des films italiens à ses frais, sans sous-titres, attirant lors de ses projections des personnalités cinématographiques et des journalistes français. C'est ainsi qu'il contribue à l'élargissement d'un auditoire capable d'apprécier le cinéma italien distribué en France. Ce spectateur privilégié traverse toutes les régions françaises, montre ses films dans les instituts culturels tout comme dans les Maisons de la Jeunesse et de la Culture (MJC), puis il se lance dans la création et dans l'animation de festivals. Depuyper devient le responsable de la section italienne des *Rencontres Internationales d'Art Contemporain de La Rochelle* entre 1974 et 1978, il contribue au lancement du *Festival du Film Italien de Villerupt* (1979-1980) – dont nous parlerons plus amplement à la fin de ce chapitre – et en 1980 il organise les XVIII^e^ *Journées Cinématographiques de Poitiers* où il présente 72 films italiens dont 25 sont inédits. En 1983, il anime à Annecy un événement dénommé *La face cachée du cinéma italien* proposant 70 films dont 43 inédits. Cet événement donnera l'impulsion à la naissance au *Festival du cinéma italien d'Annecy*, dont il sera le superviseur de 1983 à 1988. Le rôle de ce cinéphile hors pair ne s'arrête pas là : il contribue à la diffusion d'œuvres de jeunes auteurs italiens encore méconnus, qu'il invite en France pour qu'ils puissent trouver des distributeurs. L'un d'entre eux est Mario Brenta, qu'il soutient à travers ses articles sur des revues spécialisées. Puis, il découvre le cinéma de Salvatore Piscitelli et de Marco Tullio Giordana, dont il défend les œuvres en France comme en Italie[699]. Cet ambassadeur du cinéma italien en France n'est pas le seul, mais il est accompagné par une

[699] LEUTRAT, Jean-Louis, LIANDRAT-GUIGUES, Suzanne, *Il cinema italiano visto dalla Francia*, in BERTETTO Paolo (dir.), *Storia del cinema italiano – Uno sguardo d'insieme*, Venezia, Marsilio, 2011, p. 495.

CC-BY-NC-ND

cohorte de spectateurs cinéphiles qui décident d'agir pour que leur passion puisse être partagée par un grand nombre de spectateurs : nous ne citerons que les noms de Barthélemy Amengual, Lorenzo Codelli, Jean A. Gili, Jacques Grant, Gérard Legrand, Jean-Loup Passek, Oreste Sacchelli, Roger Tailleur et Aldo et Sergio Toffetti, même si la liste pourrait être encore plus longue.

Ces passionnés de cinéma italien sont plus généralement à placer dans la grande famille des cinéphiles, un groupe hétérogène auquel ils ont donné de l'importance à travers leurs activités.

Exception faite pour une partie d'entre eux, ces individus ont été capables de produire une contre-culture très particulière. Alors que leurs méthodes d'analyse s'appuient sur des critères d'apprentissage universitaires – et donc institutionnels –, liés à l'érudition et à l'accumulation de savoirs, et sur un esprit critique façonné à travers l'étude des classiques, leurs actions relèvent d'apprentissages pratiques qui vont de pair avec leur militantisme politique, signe de leur engagement. Ces éléments leur ont permis d'imposer leur vision sans l'appui initial des institutions culturelles légitimes. Une bonne partie d'entre eux sont autodidactes et ne sont influencés ni économiquement ni politiquement. Leur force est constituée par la fédération et par l'intensité de leur sociabilité[700].

La formation de ces nouveaux publics va de pair avec une nouvelle diversification de l'offre cinématographique, dont les long-métrages généralistes sont phagocytés par les écrans télévisuels. En effet, avec la démocratisation des postes de télévision cet offre subit une diversification, renforcée ces dernières années par l'essor du visionnage itinérant rendu possible par des outils informatiques connectés à Internet. Cette source d'information ne permet pas uniquement de bénéficier d'une offre cinématographique auparavant inimaginable, mais génère des groupes de spectateurs liés par les mêmes goûts, interagissant sur des plateformes virtuelles telles que les sites spécialisés, les blogs et les pages fans. Ces nouveaux publics nous laissent une trace tangible de leur ressenti. Étudiés sur le long terme, ces textes peuvent fournir des informations sur la perception de ces individus au fil du temps[701].

L'analyse de ces réactions nécessite un travail long et minutieux qui doit tenir compte des modifications parfois apportées par les auteurs de ces commentaires, de la suppression de certains sites, ou encore de la multiplication d'avis dans le temps. Des recherches de ce genre ne peuvent naturellement pas être effectuées dans le cadre de notre thèse. L'étude des publics demande au chercheur des analyses effectuées en plusieurs étapes : l'une d'entre elles consiste

[700] DE BAEQUE, *op.cit.*, p. 23.
[701] MASSONI, *op.cit.*, p. 459.

CC-BY-NC-ND

à trier les commentaires stériles ou hors sujet, pour repérer des informations rendant possible une étude sur les habitudes et sur les goûts des spectateurs de cinéma italien en France.

Dans le cadre de cette thèse doctorale, il est opportun de se consacrer sur l'analyse d'un groupe plus restreint de publics, facilement repérables et dont les sources sont fiables. Il est nécessaire de choisir des spectateurs parmi les groupes de cinéphiles à notre disposition. Dans le cadre de ces recherches, nous avons choisi ce que Gian Piero Brunetta dénomme l'« homo cinematographicus »[702]. Cet appellatif désigne ici des cinéphiles qui ont consacré une partie de leurs activités à l'écriture de textes s'appuyant sur des savoirs cinématographiques solides et sur des réflexions conscientes concernant les œuvres des trois auteurs dont nous avons privilégié les filmographies.

L'étiquette qu'on leur donne le plus souvent est celle de critiques, un ensemble qui demeure malgré tout hétérogène. Ces spectateurs privilégiés peuvent être des "cinémanes", capables de consommer un grand nombre d'œuvres cinématographiques sans distinction et sans se concentrer sur un seul auteur, ou encore des "lettrés" qui choisissent sélectivement les films à regarder et sont spécialisés dans une cinématographie bien précise[703].

Ceux que nous privilégions font bien souvent partie du deuxième groupe, possédant parallèlement des sous-ensembles.

Parmi ces connaisseurs nous retrouvons des critiques qui s'occupent de la promotion d'un film et dont les analyses sont affectées par les producteurs du film-même. Puis, on retrouve des critiques d'évaluation, plus libres que les précédents, dont les décisions sont guidées par leurs goûts personnels et qui restent ouverts aux coups de cœurs. Et enfin nous pouvons avoir affaire aux critiques militants et engagés qui donnent aux films observés une importance vitale: ces derniers se consacrent à la genèse d'une œuvre et aux conséquences de son influence sur les publics, avec une vision parfois subjective et donc influencée par des goûts personnels marqués[704].

Malgré ces différences, les critiques savent, en bon cinéphiles et soutenus par une pratique critique courante, aller au-delà des constatations courantes : ils savent intercepter au préalable un film qui plaira aux grands publics et aura du succès et peuvent en évaluer les qualités techniques reconnaissables. Ces professionnels sont aptes à déterminer l'originalité d'une œuvre, ainsi que la cohérence de ses propos.

L'originalité relève d'une intervention pure sur le film, capable de créer de nouvelles formes

[702] *Ibid.*, p. 446
[703] ETHIS, Emmanuel, *Sociologie du cinéma et de ses publics*, Paris, Armand Colin, 2014, p. 105.
[704] CASETTI, *op.cit.*, p. 16.

CC-BY-NC-ND

visuelles ; elle se lie également à la proposition d'éléments tirés du cinéma classique rendus nouvellement actuels. Un film peut être considéré comme original s'il est capable de faire accepter au plus grand nombre des éléments tirés du cinéma narratif dit classique ou du cinéma d'avant-garde.

Le terme cohérence indique la capacité d'un auteur de brasser de façon adaptée les caractéristiques formelles d'une œuvre, en gardant à l'esprit son économie narrative. Ces éléments doivent donner naissance à un spectacle appréciable, sans failles et abouti.

Correctement entraîné, l'œil du critique arrive à comprendre les qualités d'un film au-delà du simple succès en salle. Les plus clairvoyants comprennent avant d'autres les qualités d'un film passé inaperçu, et arrivent à comprendre sans snobisme les qualités intrinsèques d'un succès populaire[705].

Les critiques contemporains, en outre, savent maîtriser la cinéphilie traditionnelle tout comme celle liée aux outils informatiques, ce qui rend leurs compétences complètes et complexes.

Leurs savoirs, leurs compétences multiples et leur regard instruit nous fournissent des analyses généralement précises, en mesure de nous faire comprendre les rapports qu'entretient une partie des publics français avec le cinéma italien contemporain.

Ces sources fiables demeurent ainsi essentielles pour évaluer l'impact du cinéma italien contemporain en France.

1.2) Les revues, les magazines spécialisés et les suppléments

Les critiques cinématographiques éditent des articles à l'aide de supports disparates, pouvant être intégralement ou partiellement dédiés au monde du cinéma. L'un des supports privilégiés par ces rédacteurs est représenté par le livre cinématographique, sous forme de monographies ou de collections écrites par un ou plusieurs experts de cinéma. Dans ce cas, nous sommes face à un genre d'écriture cinématographique qui peut être éditée dans le cadre d'études universitaires, en guise d'approfondissement, et liée à une revue de renom. Elle peut également découler de la volonté d'un spécialiste d'exprimer des savoirs sous forme écrite, de façon universitaire ou à travers des textes destinés à une divulgation plus ample. Le jeune chercheur Laurent Husson affirme que les livres dédiés au cinéma existent depuis environ un

[705] ETHIS (2014), *op.cit.*, p. 95.

CC-BY-NC-ND

siècle, même s'ils prennent la structure que nous connaissons uniquement après la Seconde Guerre mondiale[706]. Le livre demeure un format d'écriture complet où l'auteur peut expliciter pleinement ses propos. Les contraintes sont minimes et l'auteur est souvent stimulé par une pulsion personnelle d'écrire sur un sujet. Le critique qui écrit des livres se doit de revoir les théories déjà existantes, il doit les réévaluer, et proposer si possible des pistes d'analyse novatrices[707]. Ces ouvrages font partie des sources documentaires stables dans le temps pouvant présenter des témoignages hétérogènes capables de décrire les espaces de consommation filmiques, les réactions collectives des publics, le récit et l'analyse des sensations éprouvées par le spectateur-narrateur[708].

La revue demeure une autre source d'informations valide et stable dans le temps, capable de contenir un savoir qui ne serait, autrement, qu'éphémère. Le cinéma, en effet, revit dans les discours de ses publics qui prolongent leur expérience par le dialogue. Dans le cas des rédacteurs de revue, leurs impressions peuvent être fixées sur un support écrit, qui n'est que la partie visible et émergée de pratiques cinéphiles bien plus importantes. Même si nous parvient seulement la voix d'un nombre restreint de spectateurs spécialisés, ces écrits sont à considérer comme des actes créatifs de substitution tout aussi important que les films décrits[709].

En France, le cinéma occupe une place culturelle importante, donnant lieu à une grande quantité d'écrits cinématographiques. Concernant les revues, en 2016 il est possible de repérer soixante-quinze revues cinématographiques[710]. Seule une partie d'entre elles s'est imposée au cours des décennies, tandis que d'autres naissent et meurent tout aussi rapidement, laissant la place à de nouvelles revues qui ne cessent d'accueillir les avis de cinéphiles spécialisés et passionnés. À la différence du livre, la revue rassemble des lecteurs, présente plusieurs sujets en même temps, propose des articles au cadre plus rigide, limités par des normes formelles et proposant des contenus qui défendent une idée précise.

L'édition de ces revues subit des modifications depuis plusieurs années, cela à cause des éditions de revues informatiques qui modifient les habitudes des lecteurs. Ces derniers diminuent, ils ne ressentent pas tous le besoin d'écrire. Ces modifications vont de pair avec le changement des habitudes de consommation filmique. Cette dernière devient davantage une

[706] Propos de Laurent Husson, conférence *Histoire et actualité du livre du cinéma*, Paris, le 27 janvier 2016.
[707] Propos de Bernard Eisenschitz, conférence *Le temps des revues et le temps des livres de cinéma*, Paris, le 25 mai 2016.
[708] MASSONI, *op.cit.*, p. 445.
[709] DE BAEQUE, *op.cit.*, p. 10.
[710] *ENT'revues, le journal des revues culturelles*, https://www.entrevues.org/revuetaxo/cinema/, consulté le 9 décembre 2016.

CC-BY-NC-ND

pratique subjective qui ne nécessite pas forcément un partage communautaire.

Il existe plusieurs formes de revues cinématographiques, publiées non seulement par des éditeurs privés mais également par les universités. Pensons à la revue quadrimestrielle *1985*, éditée par l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma, qui vulgarise pour les grands publics des recherches cinématographiques complètes et passionnantes[711]. Ce genre de revue n'a pas besoin de coller à l'actualité et se concentre sur des formes cinématographiques passées et contemporaines. Elle propose des approfondissements ou des théories nouvelles sur des sujets d'étude bien précis, s'ouvrant à d'autres formes d'écriture en connexion avec le cinéma. Ses auteurs ne sont pas uniquement issus du monde de l'écriture ou du monde universitaire mais travaillent dans des secteurs liés, par exemple, à la production ou à la conservation d'œuvres cinématographiques.

D'autres revues sont éditées par des critiques spécialisés et proposent des articles qui au fil du temps deviennent des références pour les lecteurs. Dans le cadre de nos recherches, les revues qui ont retenu notre attention sont *Les Cahiers du cinéma* et *Positif.* Nous avons constaté que ces revues de cinéma sont les seules à avoir suivi et commenté, parfois partiellement, les long-métrages de Emanuele Crialese, Matteo Garrone et Paolo Sorrentino.

Fort heureusement, ces revues ne sont pas les seules à citer ces œuvres : les critiques cinématographiques, en effet, exploitent également des espaces d'expression mis à disposition par la presse hebdomadaire et quotidienne. Dans le cadre de ces recherches, il a été possible de répertorier 10 hebdomadaires et 4 suppléments hebdomadaires qui citent l'une ou l'intégralité des filmographies de nos trois auteurs de référence. En voici les titres : *Le Canard enchaîné*, *Charlie Hebdo*, *L'Express*, *Les Inrockuptibles*, *Le journal du dimanche*, *Le Nouvel observateur*, *Le Point*, *Marianne*, *Télérama* et *Témoignage Chrétien* pour ce qui concerne les hebdomadaires et *Le Figaro Magazine*, *Le Figaro Madame*, *Le Figaroscope* et *L'Humanité-dimanche* concernant les suppléments.

Les quotidiens sont également une source à privilégier : en effet, huit quotidiens français ont consacré des articles ou des courts résumés – notés avec un système d'étoiles – à des films appartenant aux trois filmographies étudiées. Il s'agit de *La Croix*, *Les Echos*, *Le Figaro*, *France-Soir*, *L'Humanité*, *Le Monde*, *Libération* et *La Tribune Desfossés*.

Pour comprendre l'impact du cinéma de Crialese, Garrone et Sorrentino nous nous sommes attachés aux supports qui nous fournissent un suivi complet des films analysés lors de nos travaux. Les œuvres de Crialese et Sorrentino sont celles qui ont bénéficié d'un suivi

[711] *1895*, https://1895.revues.org, consulté le 15 mars 2017.

CC-BY-NC-ND

dès le premier long-métrage ; la production de Garrone, en revanche, attire les publics français depuis la sortie de *L'Étrange Monsieur Peppino*. Il n'a pas été possible de trouver des articles entièrement dédiés aux œuvres précédentes, même si elles sont parfois citées dans certains articles qui parcourent la filmographie de l'auteur.

Les supports choisis sont tirés de *La Croix*, *Les Echos*, *Le Monde*, *Les Inrockuptibles*, *Télérama*, *Les Cahiers du cinéma* et *Positif*. Les articles écartés, faisant partie des autres supports, ne sont pas le fruit d'un travail d'analyse fait sur la continuité et parfois se résument à de brefs commentaires qui ne fournissent pas d'informations exploitables.

1.3) Le soutien au cinéma classique des âges d'or et son influence

La formation cinématographique des publics que nous analysons est accrue, et elle additionne à la passion du cinéphile les savoirs des spécialistes. Les films privilégiés par ces individus font partie, très souvent, d'un groupe d'œuvres reconnues en tant que telles par un groupe de personnalités et par des institutions. En effet, la valeur que l'on accorde à une œuvre dépend intrinsèquement des qualités positives que d'autres lui reconnaissent. Un film qui n'a aucun appui tend à être sous-évalué, voir à être oublié[712].

La collectivité est également capable de s'approprier de certains films les faisant devenir des références culturelles communes. Ces œuvres sont ainsi insérées dans un panthéon imaginaire qui transforme la période pendant laquelle elles ont été conçues en âge d'or. Toutes les cinématographies ont connu leur âge d'or, produisant des œuvres qui sont devenues des références. Si nous faisons abstraction du cinéma muet, la part de cinéma - non seulement italien - qui empli l'imaginaire des cinéphiles est celle produite entre la moitié des années 1940 et la fin des années 1970. C'est à ce moment que se sont mises en place des conceptions précises du cinéma, c'est ainsi que se définit la position du cinéphile, que l'on commence à collectionner des images et que les savoirs cinématographiques engendrent réellement le partage[713].

Les œuvres des cinéastes italiens ayant vécu et travaillé lors de cette période ont bénéficié d'une grande présence dans les salles françaises. Certains de ces auteurs jouissent

[712] ETHIS, Emmanuel, *Le cinéma près de la vie, Prises de vue sociologiques sur le spectateur du XXème siècle*, Paris, Éditions Demopolis, 2015, p. 118.
[713] ETHIS, Emmanuel, *Sociologie du cinéma et de ses publics*, Paris, Armand Colin, 2014, p. 108.

CC-BY-NC-ND

d'un prestige incontestable, étant devenus parfois l'objet d'études universitaires[714].

Dans les articles que nous avons repérés, le mouvement néoréaliste italien représente une présence incontournable quand il s'agit d'analyser des films contemporains utilisant des histoires réalistes. Les analyses des critiques français concernant un film tel que *Once We Were Strangers* sont fortement influencées par le cinéma d'auteurs comme Vittorio De Sica. Selon Olivier Père, Crialese exploite une forme de cinéma passée pour exprimer une histoire actuelle. L'auteur n'invente rien mais il remet au goût du jour, avec professionnalisme, des codes qui ont fait la renommée du cinéma italien d'après-guerre[715]. Eithne O'Neill lie le cinéaste directement à ses ancêtres cinématographiques italiens, mettant en exergue le schéma classique de ce récit capable de nous fournir l'histoire parallèle de deux couples[716]. Un film tel que *Respiro* est capable de catalyser une série de comparaisons qui rattachent son auteur à la lignée réaliste, même si elles sont contrastantes. Philippe Royer est convaincu que les allures néoréalistes de cette œuvre sont un prétexte pour énoncer une histoire emplie de mythes[717]. Si dans *Le Monde* l'on parle d'un film aux atouts néoréalistes d'il y a cinquante ans sans folklore[718], dans *Les Cahiers du cinéma* l'on décrit ce long-métrage comme une œuvre à mi-chemin entre le Néoréalisme italien et la fable folklorique intemporelle[719].

Dans *Positif*, ce film est décrit comme issu d'une filiation tardive de *La terre tremble* de Luchino Visconti : les scènes dans la nature et la naturalité des personnages rappellent l'œuvre de l'auteur milanais, qui, tout comme Crialese, avait connecté la réalité des lieux filmés à la mythologie homérique[720]. Visconti est encore cité quand il s'agit de commenter le film *Terraferma*, œuvre négativement critiquée par *Les Cahiers du cinéma*. Crialese ne semble pas atteindre la perfection de l'œuvre vers laquelle il serait ouvertement tourné, laissant le cinéphile de cette revue sur sa faim[721].

Les critiques français contemporains semblent suivre la lignée de leurs prédécesseurs, élevant le Néoréalisme au rang d'école théorique. Ils conçoivent les films de cette période comme des réservoirs contenant les germes d'un cinéma de la modernité – ce qui n'est pas inexact – mais ils les extrapolent de leur cadre historique et national, les faisant devenir des

[714] BERTETTO, Paolo, *Storia del cinema italiano – Uno sguardo d'insieme*, Venezia, Marsilio, 2011, p. 496.
[715] PÈRE, Olivier, « Toute première fois », *Les Inrockuptibles*, 5 mai 1999.
[716] O'NEILL, Eithne, « Once we were strangers », *Positif*, n° 459, mai 1999.
[717] ROYER, Philippe, « Une femme libre sur une île brûlante », *La Croix*, 2 janvier 2003.
[718] « Une île sicilienne entre mythe et comédie », *Le Monde*, 01 janvier 2003.
[719] Ch., G., « Respiro », *Cahiers du cinéma*, n° 575, janvier 2003.
[720] J.-L., B*., « Respiro », Positif*, n° 503, janvier 2003.
[721] F., M., « Terraferma », *Cahiers du cinéma*, n° 676, mars 2012.

CC-BY-NC-ND

objets d'études purs, adaptables à toute analyse cinématographique[722]. Cette idéalisation ne prend pas en compte l'évolution historique du réalisme au sein du cinéma italien et néglige les évolutions subséquentes à ce mouvement, qui méritent d'être analysées avec soin.

Certains de nos critiques de référence, en revanche, sont attentifs à ces modifications, tout en restant attachés à des idéaux filmiques du passé. *Respiro* est comparé aux films de la production post-néoréaliste, capable de brasser les principes du mouvement originaire, tels que les préoccupations sociales, avec une certaine sensualité visuelle : pensons aux œuvres de Giuseppe De Santis[723]. Le visionnage de *Gomorra* pousse Jacques De Saint Victor à parler de *Vérisme*, un courant qui, rappelons-le, influence fortement la production néoréaliste italienne[724].

Outre le cinéma néoréaliste, les critiques français attachent généralement une grande importance aux cinéastes italiens du passé, qu'ils soient néoréalistes ou post-néoréalistes, responsables d'un âge d'or cinématographique où foisonnent les styles et les genres. Analysant l'œuvre de Garrone, Serge Kaganski cite *Paisà* de Roberto Rossellini, *Main basse sur la ville* de Francesco Rosi, *Accattone* et *Mamma Roma* de Pier Paolo Pasolini, et n'hésite pas à annoncer le retour au premier plan du cinéma italien[725]. Lorenzo Codelli reconnaît les atouts réalistes du film, sans pour autant le défendre. La comparaison avec le cinéma du passé soulève une série de problématiques qui l'empêchent d'apprécier pleinement cette œuvre dont le prix au festival de Venise est jugé injuste : les personnages lui semblent esquissés, l'épilogue trop faible, l'engagement de l'auteur peu important[726].

Les références culturelles de ces publics spécialisés les poussent à puiser même dans la cinématographie d'avant-guerre. Eithne O'Neill décrit *L'homme en plus* de Sorrentino comme un film mi-réaliste et mi-symbolique, qui puise ses racines, entre autres, dans le cinéma des téléphones blancs[727]. De Sica, qui démarre sa carrière lors de cette période cinématographique en tant qu'acteur puis comme réalisateur, est érigé en maître de la Comédie à l'italienne par la même critique qui considère que *La Grande bellezza* s'abreuve aux sources vivifiantes de ce courant[728].

La Comédie à l'italienne, en effet, est une autre source idéalisée par les publics que nous

[722] BERTETTO, *op.cit.*, p. 498.
[723] PÈRE, Olivier, « Un souffle d'air frais », *Les Inrockuptibles*, 18 décembre 2002.
[724] DE SAINT VICTOR, Jacques, « Inspiré du livre de Roberto Saviano, « Gomorra » scrute avec un vérisme époustouflant la vie des victimes quotidiennes de la Camorra », *Le Figaro*, 13 août 2008.
[725] KAGANSKI, Serges, « Gomorra », *Les Inrockuptibles*, 29 juillet 2008.
[726] CODELLI, Lorenzo, « 63° Mostra de Venise », *Positif*, n° 549, novembre 2006.
[727] O'NEILL, Eithne, « L'uomo in più, Capri c'est fini (bis) », *Positif*, n° 612, février 2012.
[728] O'NEILL, Eithne, « Paolo Sorrentino, La grande bellezza, Voyage vers l'intérieur », *Positif*, n° 628, juillet 2013.

CC-BY-NC-ND

considérons. Le film de Sorrentino retravaille les codes de cette cinématographie en s'inspirant de Risi, de Scola ou encore de Monicelli[729] : ce dernier est cité pour élever cette œuvre à la hauteur de celles des grands cinéastes du passé[730]. Des films tels que *Reality* et *L'ami de la famille* réveillent les souvenirs cinéphiliques de nos critiques qui mettent en connexion cette production contemporaine et « la comédie italienne d'autrefois[731] ». L'escalade vers la richesse de Luciano (*Reality*) est comparée à celle des deux personnages de *L'argent de la vieille* de Comencini, et les mariages interchangeables au début du film semblent ceux visibles dans les œuvres de Pietro Germi. Le film de Garrone, inspiré par les comédies de Eduardo De Filippo[732], regorge d'une tendresse propre aux cœurs simples de personnages qui semblent résister aux aléas du quotidien, tandis que celui de Sorrentino s'inspire du style de Monicelli mais préfère montrer l'évolution d'une société abominable déjà visible dans *Affreux, sales et méchants* de Scola[733].

Les auteurs anciens utilisés en tant que références ont parfois un parcours unique et ne se rattachent pas à des courants spécifiques. Nous avons déjà évoqué Visconti, dont la parenthèse néoréaliste ne représente qu'une partie de sa production. L'auteur milanais est cité à plusieurs reprises pour décrire la magnificence des lieux visibles dans *La Grande bellezza*[734], ou pour apprécier les paysages siciliens repérables dans *Respiro*[735]. Dans *Positif* l'on parle clairement du souvenir du Guépard[736] et des paysages de Lampedusa qui rappellent ceux du prince Salina ; ces environnements méditerranéens stimulent également les souvenirs cinéphiliques du rédacteur du *Figaro*[737].

Dans les films où l'on ressent un engagement social fort, nos publics de référence exploitent les noms et les filmographies de Francesco Rosi et de Elio Petri. Jean A. Gili rapproche les images de *Gomorra* à celle du *Journal napolitain* (1992) de Francesco Rosi, qui nous plonge tout comme l'œuvre de Garrone dans les quartiers populaires de Naples, pour en montrer les grands immeubles délabrés qui contiennent des appartements insalubres imbriqués comme des cages à lapins[738].

Il divo de Sorrentino bénéficie du même regard : le film de l'auteur est thématiquement

[729] NOUCHI, Franck, « Jep, cousin romain de Gatsby le Magnifique », *Le Monde*, 22 mai 2013.
[730] RASPIENGEAS, Jean-Claude, « Rome, Splendeur et décadence », *La Croix*, 22 mai 2013.
[731] MURAT, Pierre, « Reality », *Télérama*, 3 octobre 2012.
[732] SCHWARTZ, Arnaud, « De la mafia à la téléréalité », *La Croix*, 3 octobre 2012.
[733] MURY, Cécile, « L'ami de la famille », *Télérama*, 02 mai 2007.
[734] O'NEILL, (2013), *op.cit.*
[735] ROYER, (2003), *op.cit.*
[736] J.-L., B., *op.cit.*
[737] M.-N., T., « Un enchantement », *Le Figaro*, 02 janvier 2003
[738] GILI, Jean A., « « Gomorra », Les cercles de l'enfer », *Positif*, n°569-570, juillet-août, 2008.

CC-BY-NC-ND

proche de ceux de Rosi et Petri, sans pour autant tomber dans l'exercice de style[739]. Pour représenter le pouvoir écrasant du gouvernement de Andreotti, l'auteur s'inspire de la structure répressive de la police visible dans *Un citoyen au dessus de tout soupçon* et de l'aliénation des politiciens de *Todo Modo*. Pour expliciter les connexions illicites de ce parti, il reprend les méthodes d'analyse utilisées par Rosi dans *L'affaire Mattei*, dévoilant les intrigues entre la criminalité organisée et le monde corrompu de la politique, dans un style qui rappelle le film *Cadavres exquis*[740].

Le nom de Michelangelo Antonioni revient également au fil des lectures. Agnès Catherine Poirier juge *L'Étrange Monsieur Peppino* comme un film tourné à la façon d'Antonioni, et le rapproche plus précisément du film *Les Vaincus* consacré à une jeunesse délinquante[741]. L'esthétique utilisée par l'auteur de Ferrare semble inspirer Sorrentino lors de *Les Conséquences de l'amour*, film qui possède des plans lents et la vacuité étrange[742] couronnant un récit qui retrouve la rigueur et la puissance du cinéma d'antan[743]. L'ennui éprouvé par les personnages de *La Grande bellezza* semble calquer celui de leurs ancêtres antoniens, plongés dans un monde empli d'objets coûteux qui ne comblent pas le vide de leurs rapports humains[744]. Pour ce même film, l'on cite le nom de Ferreri qui pour Jean-Claude Raspiengeas de *La Croix* et Franck Nouchi du *Monde*, mérite d'être inséré parmi les maîtres du cinéma italien passé capables d'influencer l'auteur napolitain.

Même si elle est peu évoquée, la présence de Pier Paolo Pasolini émerge quand il s'agit de décrire la rage iconoclaste du deuxième film de Sorrentino[745], film qui respecte ses ancêtres tout en imposant sa propre philosophie. *Les contes de Canterbury* sont cités par Eric Neuhoff quand il s'agit de décrire *Tale of tales*, film qui selon lui devrait offrir plus de scènes truculentes pour tenter d'atteindre l'œuvre pasolinienne[746].

Si tous ces auteurs et ces courants influencent incontestablement les critiques cinématographiques français, Federico Fellini demeure le seul cinéaste qui les fascine tous de façon inconditionnelle. L'auteur de Rimini est cité quasiment par tous les cinéphiles français qui s'intéressent à nos filmographies de référence. Son nom et ses œuvres sont considérés

---

[739] HECHT, Emmanuel, « Dans la peau d'Andreotti », *Les Echos*, 31 décembre 2008.
[740] CODELLI, Lorenzo, « Il Divo, Enquête sur un (autre) citoyen au-dessus de tout soupçon », *Positif*, n°575, janvier 2009.
[741] POIRIER, Agnès Catherine, « Jeu de nain, jeu de vilain », *Libération*, 14 janvier 2004.
[742] TRANCHANT, Marie-Noëlle, « Ennui et raffinement », *Le Figaro*, 16 février 2005.
[743] WELCOMME, Geneviève, « Les débordements d'une vie trop rangée », *La Croix*, 16 février 2005
[744] O'NEILL, (2013), *op.cit.*
[745] *Ibid.*
[746] NEUHOFF, Éric, « Tale of tales de Matteo Garrone : Contes à dormir assis », *Le Figaro*, 01 juillet 2015.

CC-BY-NC-ND

comme un réservoir de références qui en font une figure intouchable, idéalisée et inatteignable du cinéma italien. *L'Étrange Monsieur Peppino*, par exemple, est considéré comme une fable grotesque et tragique aux résonances felliniennes[747]. Le culte de la célébrité de Luciano dans *Reality* et la puissance écrasante de la machine médiatique sont des thèmes qu'on retrouve dans *Ginger et Fred*[748]. Sont felliniennes les scènes baroques du monde désenchanté et implacablement vrai où vit ce personnage haut en couleurs[749], tout comme l'est son arrivée dans la mythique Cinecittà[750]. Les films de nos auteurs se heurtent malgré eux au mythe cinématographique incarné par les productions felliniennes, considérées à priori comme supérieures à celles du cinéma contemporain, et indétrônables pour les adeptes inconditionnels du cinéma passé. Michel Henry défend le film de Garrone, apprécie sa description de l'univers télévisuel kitch et toc mais il nous rappelle que l'auteur n'est pas Fellini[751]. La satire féroce du grand maître manque aux critiques du *Figaro* qui n'arrivent pas à apprécier ce film[752]. *Tale of tales* n'est pas exempt de critiques : Vincent Malausa, qui analyse ce film avec les yeux d'un spectateur attaché à un passé cinématographique désormais révolu, ne peut pas se satisfaire d'une œuvre de ce genre[753].

Le cinéma de Sorrentino est celui qu'on compare le plus aux œuvres felliniennes, parfois judicieusement, parfois à tort et à travers. Les comparaisons démarrent avec *Les Conséquences de l'amour*, film dont Geneviève Welcomme apprécie le brassage entre rigueur et imagination[754]. Pour *L'ami de la famille*, l'auteur napolitain puiserait sa folie baroque dans l'œuvre du maître, sans pour autant réussir à fournir au film des fondations solides[755]. L'œuvre, en revanche, est taxée de fellinienne parce que capable de créer une atmosphère onirique où l'on retrouve des corps difformes[756] comme celui du personnage principal, dont la laideur est mise en avant de façon hyperbolique[757]. Les clins d'œil visibles au cinéma du passé sont parfois acceptés avec bienveillance : la mère de Geremia, en effet, est une copie contemporaine de la « mamma phagocyte »[758] visible dans le film *Roma*. *Il divo* est considéré

[747] POIRIER, (2004), *op.cit.*
[748] GOLDBERG, Jacky, « Reality de Matteo Garrone », *Les Inrockuptibles*, 3 octobre 2012.
[749] RAUGER, Jean-François, « Cruauté et miracle dans la grande tradition de la comédie à l'italienne », *Le Monde*, 3 octobre 2012.
[750] MURAT, Pierre, « Reality », *Télérama*, 3 octobre 2012.
[751] HENRY, Michel, « « Reality » chaud napolitain », *Libération*, 3 octobre 2012.
[752] « Reality », *Le Figaro*, 3 octobre 2012.
[753] MALAUSA, Vincent, « Tale of tales », *Cahiers du cinéma*, n° 712, juin 2015.
[754] WELCOMME, *op.cit.*
[755] RASPIEGEAS, Jean-Claude, « Argent, sexe et mensonges », *La Croix*, 26 mai 2006.
[756] E.H., « Affreux, sales… », *Les Echos*, 03 mai 2007.
[757] BORDE, Dominique, « Paolo Sorrentino ou la part de l'ombre », *Le Figaro*, 25 mai 2006.
[758] LOREC, Eric, « L'inventaire apprivoisé », *Libération*, 02 mai 2007.

CC-BY-NC-ND

comme une métaphore du pouvoir esquissée à la manière de Fellini[759]. En effet, cet opéra rock rappelle le burlesque et les saynètes musicales typiques de sa filmographie[760]. Lorenzo Codelli apostrophe le film de Sorrentino avec la définition de « Rocky Horror Andreotti Show »[761], empli de caricatures et de croquis de matrice fellinienne. Eugenio Renzi estime ce rapprochement trop bienveillant, et les sketchs[762] de l'auteur très maladroits.

La Grande bellezza n'est pas exempte de comparaisons, et Fellini ressort dans chaque article qui décrit et analyse cette œuvre. Sorrentino est vu par certains membres de la critique comme son héritier[763], comme celui qui a su réélaborer les qualités de ce grand ancien[764]. Cette œuvre serait capable de nous restituer le fantôme vieilli de Marcello dans *La dolce vita*[765], film dont elle possède l'aura[766] : en effet, Servillo s'avère être à Sorrentino ce que Mastroianni fut à Fellini, toutes proportions gardées naturellement. La fête organisée par Jep, visible au début du film, n'est autre qu'une débauche fellinienne qui surplombe le Colysée et qui s'insère dans l'imaginaire de tout cinéphile[767]. Malausa considère l'œuvre comme une parade fellinienne dont il ne cautionne, en revanche, pas grand chose[768].

Ces publics choisis n'ont pas comme seul repère le cinéma italien, et leur cinéphilie dépasse les frontières de la péninsule, dont ils apprécient une certaine production, pour embrasser d'autres cinématographies. Dans leurs articles, les références utilisées puisent dans le cinéma muet tout comme le cinéma parlant d'autres pays. Arnaud Schwartz retrouve dans *Tale of tales* des références liées au cinéma de George Méliès : l'environnement aquatique où se plonge un roi vêtu d'un scaphandre[769] est similaire à celui de *Vingt mille lieues sous les mers* (1907). Les cinéastes ayant débuté à cheval entre le cinéma muet et le cinéma parlant, tels que Renoir et Buñuel, sont également impliqués en tant que sources. La morale de *This Must Be the Place* est qualifiée de morale à la Renoir[770], alors que le cocktail d'images et de sons de *Il divo* rappellerait les œuvres de Luis Buñuel.

---

[759] HETCH, *op.cit.*
[760] DOUIN, Jean-Luc, « Paolo Sorrentino chasse « Nosferatu » dans les couloirs de son palais », *Le Monde*, 31 décembre 2008.
[761] CODELLI, (2009), *op.cit.*
[762] RENZI, Eugenio, « Il Divo », *Cahiers du cinéma*, n°641, janvier, 2009.
[763] RASPIENGEAS, *op.cit.*
[764] ICHER, Bruno, « Sorrentino jette un homme à l'amer », *Libération*, 22 mai 2013.
[765] « « La grande bellezza » : Rome, splendeur et décadence », *Les Echos*, 24 mai 2013.
[766] NEUHOFF, Éric, « La fureur du Tibre », *Le Figaro*, 22 mai 2013.
[767] NOUCHI, Franck, « Jep, cousin romain de Gatsby le Magnifique », *Le Monde*, 22 mai 2013.
[768] MALAUSA, Vincent, « La Grande Bellezza », *Cahiers du cinéma*, n° 690, juin 2013.
[769] SCHWARTZ, Arnaud, « « Tale of tales », les bons contes de Matteo Garrone », *La Croix*, 01 juillet 2015.
[770] MURAT, Pierre*, « This Must Be the Place »*, *Télérama*, 24 août 2011.

CC-BY-NC-ND

Moins âgé, Ken Russell est également cité quand il s'agit de décrire le film kaléidoscopique de Sorrentino[771]. La beauté des couleurs choisies par l'auteur napolitain est typique du film *West Side Story* (1961) de Jerome Robbins et Robert Wise. Ce film est cité pour décrire les enfants de *Respiro* dans l'acte de mener une vraie guerre de mini-gangs[772]. Les vacanciers français de passage sur l'île de Lampedusa, en revanche, semblent sortis tout droit d'un film de Jacques Rozier[773]. *Golden Door* est rapproché par Marie-Noëlle Tranchant[774], Thomas Sotinel[775] et Lorenzo Codelli[776] du film *America America* (1964) de Elia Kazan, un récit épique qui traite de l'émigration vers les États-Unis. Codelli retrouve dans les images de ce film des connexions avec le *Le Parrain, 2e partie* (1974) de Francis Ford Coppola. Au moment de décrire *Il divo*, le critique de *Positif* cite *The Rocky Horror Pictures Show* (1975) de Jim Sharman, film haut en couleurs qui nous donne une idée de l'explosion musicale transmise par cette œuvre. Il décrit le plan fixe utilisé par Sorrentino lors de l'interview entre Eugenio Scalfari et Andreotti, puis il cite les racines du cinéma représentées par les œuvres de John Ford et de Frank Capra[777]. Dans son analyse de *La Grande bellezza*, Eithne O'Neill évoque l'anglais Peter Greenaway, pour ce qui concerne le côté opératique de l'œuvre, et l'américain Joseph Losey, pour la distanciation effectuée par les acteurs du film[778]. L'originalité de l'intrigue de *L'Étrange Monsieur Peppino* se noue avec le cinéma de Tod Browning[779] ; le personnage de Peppino nous rappelle le thème du *monstrum* traité par cet auteur étasunien. L'oiseau carnivore, visible au début du film, inspire Eugenio Renzi qui revoit dans ce film certaines images du film hitchcockien *Psychose* (1960)[780]. Cette fable horrifique au final tragique demeure étroitement liée au cinéma européen, dont l'auteur s'inspire. En effet, cette histoire grotesque évoque les œuvres de l'auteur allemand Rainer Werner Fassbinder, racontant l'impossible réalisation du bonheur[781]. Le cinéma allemand est l'une des sources d'inspiration citées par Pierre Murat qui compare Titta Di Girolamo aux personnages des films de Volker Schlöndorff, des individus prêts à se battre pour retrouver leur honneur perdu[782].

[771] DOUIN, *op.cit.*
[772] A.C., « La grâce de Grazia », *Les Echos*, 03 avril 2003.
[773] « Une île sicilienne entre mythe et comédie », *Le Monde*, 01 janvier 2003.
[774] TRANCHANT, Marie-Noëlle, « Tableaux d'une émigration », *Le Figaro*, 21 mars 2007.
[775] SOTINEL, Thomas, « Vie et destin de paysans siciliens en Amérique », *Le Monde*, 21 mars 2007.
[776] CODELLI, (2006), *op.cit.*
[777] CODELLI, (2009), *op.cit.*
[778] O'NEILL, (2013), *op.cit.*
[779] Cl., V., « L'imbalsamatore », *Positif*, n° 497/498 juillet/août 2002.
[780] RENZI, Eugenio, « L'étrange Monsieur Peppino », *Cahiers du cinéma*, n° 586, janvier 2014.
[781] POIRIER, (2004), *op.cit.*
[782] MURAT, Pierre, « Les Conséquences de l'amour », *Télérama*, 16 février 2005.

CC-BY-NC-ND

Toutes ces références sont le résultat d'une culture cinématographique vaste et variée, typique des cinéphiles dont nous analysons les réactions. Le cinéma classique et les âges d'or cinématographiques semblent avoir fortement influencé nos critiques de référence, qui exploitent leurs connaissances comme un filtre pour repérer les atouts et défauts supposés des œuvres de Crialese, Garrone et Sorrentino. Travaillant au contact d'une matière en constante évolution, leur culture est également influencée par des sources cinématographies contemporaines, que nous allons analyser prochainement. Ce qui ressort de cette première analyse est que le cinéma du passé représente un rôle très important dans l'imaginaire de ces publics. Le cinéma italien d'antan semble être encore une force vive qui oriente les jugements de ces individus. Le risque, parfois, est de se faire obnubiler par une cinématographie certes importante, mais qui mérite d'être historicisée, et dont les productions récentes doivent être prises en considération avec soin. S'il est utile d'observer le cinéma contemporain en le connectant avec ses racines passées, il est parfois stérile de vouloir dénicher à tout prix, au sein de sa production, des éléments propres à un auteur passé souvent idéalisé et dont le contexte historique et productif diffère de celui d'aujourd'hui. Prôner une saine émulation est louable, brouiller son regard avec des histoires à succès désormais révolues est à proscrire. Le risque encouru est d'offusquer les talents de jeunes auteurs âprement vitupérés, parfois à tort et à travers.

1.4) Une critique partagée par le cinéma contemporain

Le cinéma contemporain, qu'il soit italien ou international, peut offrir des repères stylistiques nouveaux qui inspirent également nos trois cinéastes de référence. Leurs œuvres sont conçues avec des éléments tirés des cinématographies passées, brassées avec bonheur aux formes de cinématographie contemporaine[783]. *Golden Door* est le symbole réussi de ce brassage stylistique.

Technologiquement et économiquement, ce film est le produit du savoir-faire européen : loin de posséder les moyens des superproductions américaines, l'œuvre de Crialese frappe par la beauté de ses décors humbles qui ne semblent jamais factices[784]. Le savoir faire

[783] STRAUSS, Frédéric, « Le cran des Siciliens », *Télérama*, 21 mars 2007.
[784] *Ibid.*

CC-BY-NC-ND

de l'auteur est le résultat du système productif indépendant auquel il est habitué. Bien que son premier film soit produit aux États-Unis, il exploite des moyens financiers limités et fait partie du cinéma indépendant américain[785]. Ce même cinéma est celui qui a financé les premiers œuvres de Joel et Ethan Coen, duo de cinéastes étasuniens cités par Marie-Noëlle Tranchant dans ses deux analyses de *Les Conséquences de l'amour.* La critique souligne la capacité de Sorrentino de mélanger la narration classique et l'innovation formelle[786] dans un film qui se transforme, durant sa deuxième partie, en une comédie noire et ironique[787]. Le cinéma américain contemporain est une source à laquelle s'abreuvent une bonne partie de nos critiques, et auquel Crialese, Garrone et Sorrentino s'inspirent tout en produisant des œuvres personnelles. *Golden Door* s'insère dans le sillon déjà creusé par Michael Cimino, proposant une histoire qui rappelle celle de *La Porte du paradis* [Heaven's Gate] (1980). Dans les deux cas, on retrouve un groupe de migrants européens partis dans l'espoir d'atteindre la terre qu'on leur a promise et rejetés par les gardiens qui la protègent[788].

L'intrigue originale de *L'etrange monsieur Peppino* est comparée à celles imaginées par Terrence Malick, auteur original aux films rares et bouleversants. Garrone est l'un des auteurs soutenus par la maison de production Fandango, capable de financer des projets de qualité d'auteurs contemporains qui veulent et savent repousser leurs limites artistiques[789]. La vision des "Vele" de Scampia réveille les souvenirs cinéphiliques d'Arnaud Vaulerin, critique qui compare le monde décadent de *Gomorra* à l'univers post-apocalyptique décrit par Ridley Scott dans *Blade Runner* (1982). Ces films si différents sont le symbole d'une décadence bien réelle qui frappe un univers cloisonné[790]. La tuerie qui ouvre le film sort directement de l'univers de Scorsese, auteur à cheval entre le moderne et le contemporain. Le film de Garrone ressemblerait à un film de gangsters ultra-réaliste capable de donner un coup de fouet au cinéma italien[791]. L'auteur observe « le ras de la réalité[792] » et filme le quotidien des petites mains qui composent la base d'un système qui les écrase et les recycle sans pitié.

Ces petits gangsters napolitains se trouvent aux antipodes de Titta Di Girolamo. Le personnage principal de *Les Conséquences de l'amour* vit une histoire décrite à travers une narration classique truffée d'innovations formelles, qui rappelle les œuvres de Quentin

[785] PIEGAY, Baptiste, « Once we were strangers », *Cahiers du cinéma*, n° 534, avril 1999.
[786] TRANCHANT, Marie-Noëlle, « Paolo Sorrentino : ennui, séduction et Mafia », *Le Figaro*, 14 mai 2004.
[787] TRANCHANT, Marie-Noëlle, « Ennui et raffinement », *Le Figaro*, 16 février 2005.
[788] SCHWARTZ, Arnaud, « Golden Door », le fol espoir d'une renaissance, *La Croix*, 21 mars 2007.
[789] Cl., V., « L'imbalsamatore », *Positif*, n° 497/498 juillet/août 2002.
[790] VAULERIN, Arnaud, « Camorra cachée », *Libération*, 13 août 2008.
[791] FERENCZI, Aurélien, « Eléments de Pieuvre », *Télérama*, 06 août 2008.
[792] KAGANSKI, Serge, « Gomorra », *Les Inrockuptibles*, 29 juillet 2008.

CC-BY-NC-ND

Tarantino et de David Lynch[793]. Ce dernier l'inspire dans la mise en scène de *L'ami de la famille*[794]et semble influencer la création des personnages de *Il divo*[795]. Le personnage du rockeur Cheyenne, en revanche, ressemble à une version mature du personnage principal de *Edward aux mains d'argent* [Edward Scissorhands] (1990) de Tim Burton. Les deux films ont en commun la même touche de poésie due à leur étrangeté.

Les effets spéciaux utilisés lors de la séquence initiale qui énumère les "cadavres exquis" de *Il divo* rappellent, selon Lorenzo Codelli, ceux utilisés par Steven Spielberg dans ses productions les plus récentes. Ces stratagèmes techniques fournissent un portrait brillant et terrifiant de la « stratégie de la tension »[796], thèse qui pousse à croire que les attentats italiens des années 1970-80 ont été perpétrés, en partie, pour favoriser la mise en place d'un État autoritaire.

Les cinéphiles que nous évoquons citent également des cinéastes issus d'autres cinématographies que celle étasunienne.

Le cinéma asiatique est mis en cause par Eric Lorec qui voit le scénario de *L'ami de la famille* comme un écrit aux séquences parfois lascives, lentes, aux personnages en pâmoison. Le contre-champ de la scène du parc, où Geremia s'étend après une promenade près d'une jeune femme dénudée, rappelle ceux du film *The World* [Shijie] (2004) de Jia Zhangke[797]. Ce dernier est également cité par Jean-Baptiste Morain, qui considère que le cinéaste chinois est de loin plus doué que Paolo Sorrentino, dont le critique n'apprécie pas le film *Youth*[798]. Certaines scènes moins contemplatives de *Gomorra* semblent tirées de la cinématographie de John Woo, à ceci près que les bas-fonds de Hong Kong laissent place à la violence aveugle de la banlieue napolitaine[799].

Les coordonnées changent quand il s'agit d'analyser *Respiro*. Ce film nous approche du Moyen-Orient, étant comparé à la filmographie de Abbas Kiarostami. Les enfants machos de Grazia partagent les mêmes traits de caractère que le jeune personnage de *Ten* [Dah] (2002), incapable d'accepter les choix de sa mère[800]. L'histoire racontée par Garrone dans *Reality* ne peut faire abstraction du film *The Truman Show* (1998) de l'australien Peter

[793] TRANCHANT, (2004), *op.cit.*
[794] RASPIEGEAS, Jean-Claude, « Argent, sexe et mensonges », *La Croix*, 26 mai 2006.
[795] MORAIN, Jean-Baptiste, « Il Divo », *Les Inrockuptibles*, 23 décembre 2008.
[796] CODELLI, Lorenzo, « Il Divo, Enquête sur un (autre) citoyen au-dessus de tout soupçon », *Positif*, n°575, janvier 2009, p. 35.
[797] LOREC, Eric, « L'inventaire apprivoisé », *Libération*, 02 mai 2007.
[798] MORAIN, Jean-Baptiste, « Youth de Paolo Sorrentino », *Les Inrockuptibles*, 09 septembre 2015.
[799] KAGANSKI (2008), *op.cit.*
[800] « Une île sicilienne entre mythe et comédie », *Le Monde*, 01 janvier 2003.

CC-BY-NC-ND

Weir[801], même si dans le film de l'auteur romain Luciano se retrouve dans une situation diamétralement opposée à celle de Truman Burbank : dans *Reality*, l'homme est conscient, ou du moins convaincu, d'être suivi par les caméras, et tente d'entrer par tous les moyens possibles et imaginables dans le monde fictif que Truman tente de fuir.

L'Australie est encore mise en cause quand il s'agit d'observer le dandy post-fellinien de *La Grande bellezza* que Jean-Claude Raspiengeas compare à celui de *Gatsby le Magnifique* [The Great Gatsby] (2013) de Baz Luhrmann, vivant dans un luxe baroque d'un esthétisme crépusculaire[802].

Ce même film de Sorrentino est le résultat d'un art à l'intertextualité intrinsèquement européenne. C'est ainsi qu'Eithne O'Neill définit cette œuvre qu'elle considère comme un *Gesamtkunstwerk*, c'est-à-dire une œuvre d'art totale[803]. Moins apprécié, *This Must Be the Place* semble tirer profit du cinéma allemand de Wim Wenders, auquel le cinéaste emprunte l'acteur Harry Dean Stanton[804], sans réussir, apparemment, à rivaliser avec l'auteur allemand auquel on le compare[805].

Le cinéma européen demeure une source féconde à laquelle comparer la production sorrentinienne : Thomas Sotinel rapproche les images de *Youth* à celles de *The Lobster* (2015) du grec Yórgos Lánthimos. Ces deux films possèdent un penchant pour l'image insolite, s'intéressent à une partie aisée de la société et prennent à contre-pied les spectateurs qui parfois se perdent, comme déboussolés, un bref instant, avant de retrouver le fil rouge tissé par les deux auteurs[806]. Le film de Sorrentino est également comparé au film français *Les Côtelettes* (2002) de Bertrand Blier qui met en exergue la peur immature de vieillir, une œuvre où les dialogues pétaradent sans cesse[807]. Le cinéma produit dans l'Hexagone est mis exergue par Arnaud Shwartz qui rapproche l'histoire racontée dans *Terraferma* de celle de *Welcome* (2009) de Philippe Lioret[808]. Les deux films s'intéressent effectivement aux thèmes de la migration et du voyage en mer, analysant les distances qui séparent tout migrant de sa terre promise. Le rêve vire au cauchemar pour le personnage de *Superstar* (2012) de Xavier Giannoli, qui contrairement à Luciano dans *Reality*, fuit la célébrité qui l'accable sans qu'il

[801] GOLDBERG, Jacky, « Reality de Matteo Garrone », *Les Inrockuptibles*, 3 octobre 2012.
[802] RASPIENGEAS, Jean-Claude, « Rome, Splendeur et décadence », *La Croix*, 22 mai 2013.
[803] O'NEILL, Eithne, « Paolo Sorrentino, La grande bellezza, Voyage vers l'intérieur », *Positif*, n° 628, juillet 2013, p. 25.
[804] T., S., « La ridicule tournée touristique d'une rock star retraitée », *Le Monde*, 24 août 2011.
[805] LEPASTIER, Joachim, « This Must Be the Place », *Cahiers du cinéma*, n°669, juillet-août 2011.
[806] SOTINEL, Thomas, « Duo de virtuoses à l'hôtel des cœurs fatigués », *Le Monde*, 22 mai 2015.
[807] MORAIN, (2015), *op.cit.*
[808] SCHWARTZ, Arnaud, « Terre d'espoir, chemin de douleur », *La Croix*, 14 mars 2012.

CC-BY-NC-ND

sache pourquoi[809].

Gomorra est le résultat d'un concentré d'histoires tirées d'un roman qui aurait pu donner vie à une saga cinématographique. Garrone réduit son projet initial, qui prévoyait dix séquences à la manière du *Décalogue* [Dekalog] (1988) du réalisateur polonais Krzysztof Kieślowski[810], préférant tourner un long-métrage unique qui propose une suite d'histoires indépendantes liées étroitement au même univers. Les histoires qui ne sont pas racontées par l'auteur fournissent les bases de la série télévisée *Gomorra* [*Gomorra - La serie*], imaginée par Roberto Saviano, et mise en scène par Stefano Sollima, Francesca Comencini, Claudio Cupellini et Claudio Giovannesi.

Les emprunts repérables dans nos trois filmographies de référence concernent également le cinéma italien contemporain. *Respiro* est rapproché de *Tornando a casa* (2001) de Vincenzo Marra : ces deux œuvres sont issues du cinéma réaliste italien[811] dont nous avons étudié les racines. Emmanuel Hecht insère dans cet ensemble le film *Gomorra*, dont les éléments documentaires lui rappellent *Biùtiful cauntri* (2008) de Esmeralda Calabria. De même que ce documentaire, l'œuvre de Garrone décrit le marché qui se cache derrière les enfouissements illégaux de déchets toxiques dans des zones inadaptées à cette finalité. Les deux œuvres, quoique différentes, possèdent la même force dénonciatrice[812]. L'auteur romain, en outre, est qualifié de "prophète", à l'instar de Nanni Moretti. Son film, tout comme *Le Caïman*, est capable de nous dévoiler des réalités qui risquent tôt au tard d'intéresser d'autres pays occidentaux frappés par un ultralibéralisme prôné par des organisations criminelles sans scrupules[813].

Les Conséquences de l'amour de Sorrentino, en revanche, n'arrive pas à obtenir les mêmes louanges unanimement. Cette œuvre, comparée par Serge Kaganski aux filmographies de Vincenzo Marra, Michelangelo Frammartino, Ciprì et Maresco, ne semble pas, selon ce cinéphile, contribuer à la vitalité du cinéma italien contemporain. L'esthétique des images de cette œuvre multiprimée, en outre, est comparée à celle des magazines de mode[814]. Analysé toujours par les rédacteurs de l'hebdomadaire *Les Inrockuptibles*, *La Grande bellezza*, autre film sorrentinien, s'inspirerait esthétiquement du monde publicitaire, un média capable de générer des produits visuels jugés clinquants[815]. Ce même univers médiatique inspire

[809] GOLDBERG, (2012), *op.cit.*
[810] VAULERIN, *op.cit.*
[811] P., L., T., « Respiro », *Positif*, n° 497/498, juillet/août 2002.
[812] HECHT, Emmanuel, « La mafia vue de l'intérieur », *Les Echos*, 13 août 2008.
[813] MANDELBAUM, Jacques, « Misère de la Mafia », *Le Monde*, 13 août 2008.
[814] KAGANSKI, Serge, « Les conséquences de l'amour », *Les Inrockuptibles*, 16 février 2005.
[815] « « La Grande Bellezza » de Paolo Sorrentino : affligeant », *Les Inrockuptibles*, 29 mai 2013.

CC-BY-NC-ND

l'analyse de Marie-Noëlle Tranchant, qui considère que certaines images de *Golden Door* peuvent sombrer dans un « maniérisme agaçant » rappelant certaines publicités peu appréciées par cette cinéphile[816]. L'une des critiques de *L'Étrange Monsieur Peppino*, transforme cette œuvre garronienne en métaphore d'une prétendue neurasthénie de la production cinématographique italienne[817].

La même œuvre suscite les louanges de Agnès Catherine, qui considère que le travail mené par Garrone est capable de dévoiler une Italie en décomposition que peu de cinéastes ont le courage de regarder en face[818]. Ce film enrichit le groupe d'œuvres où l'on retrouve *Respiro* de Crialese, long-métrage capable de générer un souffle de fraîcheur bienvenue sur le cinéma italien contemporain[819]. Selon Olivier Père, l'histoire racontée par cet auteur exprime une poésie imprégnée de liberté et d'intelligence, qui contraste avec d'autres œuvres modernistes et arrogantes[820]. Frédéric Strauss insère l'auteur d'origine sicilienne au sein d'un groupe restreint de cinéastes considérés comme singuliers et attachants. Le critique apprécie le besoin de Crialese de rester attaché à ses racines, tout en exploitant, sans en abuser, le sens de l'image spectaculaire qui lui vient de sa formation cinématographique étasunienne[821]. *Terraferma* est inséré d'office dans la lignée du cinéma migratoire contemporain italien, suivant l'exemple d'œuvres telles que *Lamerica* de Gianni Amelio et *Une fois que tu es né* [Quando sei nato non puoi più nasconderti] (2005) de Marco Tullio Giordana[822].

La deuxième œuvre de Sorrentino est considérée par Philippe Rouyer comme « inclassable[823] », filmée dans des mouvements de caméra élégants, dont on apprécie les panoramiques et les travellings[824] et des cadrages qui accrochent ses spectateurs à l'écran[825]. Pour Geneviève Welcomme l'auteur confirme par cette œuvre la solidité du grand cinéma transalpin, toujours aussi rigoureux et imaginatif, un film au scénario original et aux images esthétiquement raffinées[826].

La technique personnelle exploitée par l'auteur atteint son apogée dans *Il divo*, une œuvre qui doit sa puissance à la « virtuosité de la mise en scène, l'intelligence de son esthétique, à ses subtils mouvements de caméra, l'audace de ses cadres, au rythme des scènes, l'énergie de son

[816] TRANCHANT, Marie-Noëlle, « Tableaux d'une émigration », *Le Figaro*, 21 mars 2007.
[817] V., O., « L'Étrange monsieur Peppino », *Les Inrockuptibles*, 14 janvier 2004.
[818] POIRIER, Agnès Catherine, « Jeu de nain, jeu de vilain », *Libération*, 14 janvier 2004.
[819] ROYER, Philippe, « Une femme libre sur une île brûlante », *La Croix*, 2 janvier 2003.
[820] PÈRE, Olivier, « Un souffle d'air frais », *Les Inrockuptibles*, 18 décembre 2002.
[821] STRAUSS, Frédréric, « Terraferma », *Télérama*, 14 mars 2012.
[822] TRANCHANT, Marie-Noëlle, « Une île entre deux mondes », *Le Figaro*, 14 mars 2012.
[823] ROUYER, Philippe, « Les Conséquences de l'amour, Titta le héros », *Positif*, n°528, février 2005
[824] G., V., « Le conseguenze dell'amore », *Positif*, n° 521/522, juillet/août, 2004.
[825] A., C., « L'homme mystérieux », *Les Echos*, 18 février 2005.
[826] WELCOMME, Geneviève, « Les débordements d'une vie trop rangée », *La Croix*, 16 février 2005.

CC-BY-NC-ND

montage et de sa bande son[827] ». Ce film regorge d'une modernité stylistique ébouriffante[828] : Jean-Luc Douin admet que chacune de ses scènes excite l'imagination formelle du cinéaste ainsi capable de concocter un cocktail d'images et sons bien frappé[829]. La diversité des registres qui traversent les œuvres sorrentiniennes ne laisse pas indifférent le critique Jean-Dominique Nuttens. Ce dernier reconnaît à *This Must Be the Place* une originalité formelle manifeste, due à des cadrages surprenants, à son esthétique baroque, à sa bande son d'une grande justesse, qui vont de pair avec la rigueur du propos tenu par son auteur. L'association inattendue de thèmes lointains – la Shoa et le Rock – met en exergue le goût du contrepoint typique chez Sorrentino[830].

Eric Neufhof met en évidence les moments uniques fournis par *Youth*, œuvre aux plans finement travaillés[831]. Chez *Positif*, on met en exergue les atouts sorrentiens, présents au sein de toute sa filmographie, et dans cette œuvre : « humour absurde, mauvais goût assumé, épinglage des hypocrisies de ses contemporains, mélancolie tenace.[832] »

Tous ces critiques sont divisés à cause de leurs goûts, nourris par des références cinématographiques anciennes et contemporaines parfois aux antipodes ; c'est ainsi qu'ils peuvent être positionnés au sein de deux macro-groupes. La majorité de ces professionnels insèrent nos trois auteurs de référence dans le cercle des cinéastes capables, depuis presque deux décennies, de renouveler le cinéma italien à travers des œuvres qui en renforcent la renommée nationale et internationale. Les autres s'opposent à leurs cinématographies en défendant d'autres cinéastes dignes d'intérêt et aux cinématographies différentes. L'étude de leurs réactions suscite parfois de vraies surprises, mais le rôle du chercheur est de demeurer ouvert aux points de vue d'autrui, surtout face aux avis minoritaires, qui nous poussent à revoir une œuvre différemment et à en découvrir des détails parfois invisibles. Epouser ces regards différents, sans forcément les partager, nous ouvre les portes vers des facettes et des formes d'expression autres de la nature humaine[833]. Pour comprendre au mieux les points de vue divergents de ces publics choisis, nous allons en analyser attentivement les remarques pour dénicher, si possible, l'intérêt de leurs propos.

---

[827] RASPIENGEAS, Jean-Claude, « Giulio Andreotti, la boîte noire de la politique italienne », *La Croix*, 31 décembre 2008.
[828] « D'autres films », *Libération*, 24 mai 2008.
[829] DOUIN, Jean-Luc, « Paolo Sorrentino chasse « Nosferatu » dans les couloirs de son palais », *Le Monde*, 31 décembre 2008.
[830] NUTTENS, Jean-Dominique, « Paolo Sorrentino, This Must Be the Place, Le fléau de l'absence de père », *Positif*, n°607, septembre, 2011.
[831] NEUHOF, Éric, « À leurs bons souvenirs », *Le Figaro*, 21 mai 2015.
[832] O., D., B., « Youth », *Positif*, n° 653-654, juillet/août 2015.
[833] ETHIS, Emmanuel, *Le cinéma près de la vie, Prises de vue sociologiques sur le spectateur du XXème siècle*, Paris, Éditions Demopolis, 2015, p. 159.

CC-BY-NC-ND

1.5) Une mauvaise connaissance ou une mauvaise foi ? Corporatisme et question de goût

Nos trois filmographies de référence sont la source de commentaires qui vont au-delà de la comparaison cinématographique. Elles stimulent aussi des réactions plus personnelles de certains critiques, nous faisant comprendre leurs idéaux cinématographiques. Les films de Crialese, Garrone et Sorrentino font jaillir des commentaires en désaccord, qui peuvent être positifs ou parfois extrêmement négatifs. D'une part, il est possible de constater que parmi les quinze films qui ont attiré les critiques français, sept ont connu un franc succès critique – *Once We Were Strangers*, *Respiro*, *L'Étrange Monsieur Peppino*, *Gomorra*, *Reality*, *Les Conséquences de l'amour* et *Il divo* – et seulement deux ont été généralement rejetés – *Tales of tales* et *L'ami de la famille*. Garrone est celui qui a bénéficié du plus grand nombre de commentaires positifs, bien que sa présence dans les salles françaises démarre uniquement à partir de *L'étrange monsieur Peppino*. Il est suivi par Crialese, dont les quatre films ont bénéficié d'une distribution française, et qui ont globalement bien été reçus. Seul trois des sept films de Sorrentino ont quasiment fait l'unanimité : l'auteur romain, dont le premier film *L'homme en plus* a été distribué tardivement[834], a repoussé une partie de la critique française dès son deuxième long-métrage *Les Conséquences de l'amour*, présent dans la sélection cannoise l'année de sa sortie. Le deuxième film de Crialese, en revanche fait l'unanimité. *Respiro* est apprécié pour la description minutieuse de son quotidien[835], exposé par le biais d'une poétique incroyablement pure[836], à l'intensité attachante quand il s'agit d'observer le réel à travers les yeux du fils ainé de Grazia[837]. Cette œuvre frappe par la beauté de ses images qui unissent réalisme et féerie avec grâce[838], par le dernier plan qui s'avère d'une invention surprenante[839] et par le vrai sens du mythe et la stylisation gestuelle de son auteur. Ce film « merveilleux dans tous les sens du terme[840] », est capable d'exhumer un certain cinéma italien longtemps négligé[841], contrastant avec une partie de la production transalpine qui laisserait sous-entendre « la mort physique et artistique[842] » de cette industrie, capable de produire des films parfois honteux et dont la disparition d'une poignée de maîtres est encore évoquée. Dès son premier film, Crialese donne aux critiques français l'impression que le

[834] Film distribué le 1e février 2012, après la sortie de *This Must Be the Place* l'année précédente.
[835] ROYER, Philippe, « Une femme libre sur une île brûlante », *La Croix*, 2 janvier 2003.
[836] M.-N., T., « Un enchantement », *Le Figaro*, 02 janvier 2003.
[837] Ch., G., « Respiro », *Cahiers du cinéma*, n° 575, janvier 2003.
[838] A.C., « La grâce de Grazia », *Les Echos*, 03 avril 2003.
[839] « Une île sicilienne entre mythe et comédie », *Le Monde*, 01 janvier 2003.
[840] FAJARDO, Isabelle, « Respiro », *Télérama*, 01 janvier 2003.
[841] P., L.,T., « Respiro », *Positif*, n° 497/498, juillet/août 2002.
[842] PÈRE, Olivier, « Un souffle d'air frais », *Les Inrockuptibles*, 18 décembre 2002.

CC-BY-NC-ND

cinéma italien est en train de retrouver la route du succès international. *Once We Were Strangers* est considéré comme une formidable comédie sociale[843], capable de traiter avec loufoquerie et légèreté les difficultés d'intégration au sein d'une métropole[844]. Ce film humble, attachant[845] et attendrissant[846] est capable d'attirer des publics qui identifient le cinéma au voyage, mais ennuie ceux qui recherchent d'autres qualités[847]. L'engagement de ces deux œuvres est particulièrement apprécié, tout comme le réalisme de leurs images et la façon humble dont Crialese exprime ses propos.

L'appartenance à une "lignée cinématographique" semble plus que bienvenue, si elle est exprimée sans ostentation. Le style de Sorrentino, en revanche, est bien différent, et suscite chez certains critiques des réactions de rejet quasi inconditionnelles. *Les Conséquences de l'amour* est globalement bien reçu : certains mettent en exergue l'originalité de son scénario, l'esthétique raffinée de ses images, ses dialogues ciselés et ponctués d'humour et sa mécanique précise et subtile, capable de communiquer une jubilation esthétique des plus raffinées[848]. L'on louange également ses plans fixes, ses gros plans sur des détails qui intriguent, des qualités techniques qui hypnotisent et mettent en exergue la virtuosité d'une bonne partie de ce film injustement passé inaperçu à Cannes[849]. Sorrentino, cinéaste à la personnalité originale et à la bizarrerie incontestablement raffinée[850], aurait mérité un prix pour la mise en scène à Cannes[851], et Toni Servillo le prix pour l'interprétation[852].

Ces avis ne sont pas partagés par Didier Péron et Serge Kaganski : le premier considère cette œuvre comme « un goupillage artificiel [qui] tient difficilement sur ses jambes [, un film qui ressemble à] un paon parvenu à l'ultime stade de la surestimation de soi [tourné par un cinéaste qui] par ses origines, avait dû biberonner aux mamelles de la culture prolo[853] ». Ces mots truffés de jugements de valeur ne sont pas les seuls consacrés aux productions sorrentiniennes. Dans ce cas, le rédacteur de *Libération* fait fausse route, ignorant les origines sociales de l'auteur qui est né dans le quartier napolitain du Vomero, connu pour

[843] PÈRE, Olivier, « Toute première fois », *Les Inrockuptibles*, 5 mai 1999.
[844] MORICE, Jacques, « Romance italo-indienne à New York. Un charme loufoque, Once we were strangers », *Télérama*, 5 mai 1999.
[845] PIEGAY, Baptiste, « Once we were strangers », *Cahiers du cinéma*, n° 534, avril 1999.
[846] O'NEILL, Eithne, « Once we were strangers », *Positif*, n° 459, mai 1999.
[847] P.A., « New York, l'overdose », *Libération*, 5 mai 1999
[848] WELCOMME, Geneviève, « Les débordements d'une vie trop rangée », *La Croix*, 16 février 2005.
[849] A., C., « L'homme mystérieux », *Les Echos*, 18 février 2005.
[850] TRANCHANT, Marie-Noëlle, « Ennui et raffinement », *Le Figaro*, 16 février 2005.
[851] ROUYER, Philippe, « Les Conséquences de l'amour, Titta le héros », *Positif*, n°528, février 2005, p. 33.
[852] G., V., « Le conseguenze dell'amore », *Positif*, n° 521/522, juillet/août, 2004.
[853] PÉRON, Didier, « Mafia et artifices », *Libération*, le 14 février 2004.

CC-BY-NC-ND

sa population aisée. Le rédacteur des *Inrockuptibles* s'attaque en revanche à son œuvre, dont l'histoire serait « ennuyeuse, peu servie par une mise en scène en image prétentieuse et datée [.] L'histoire comme les personnages sont […] lugubres [et le film plus généralement un] brouet aussi prétentieux qu'ennuyeux[854] ».

Si nous faisons abstraction de *L'ami de la famille*, apprécié uniquement par Eric Lorec pour la façon dont Sorrentino maîtrise ses références cinématographiques[855], mais unanimement décrié par tous les autres critiques auxquels nous faisons référence, les films de Sorrentino sont généralement maltraités par peu de critiques. Il est possible de constater que ces derniers écrivent majoritairement pour *Les Inrockuptibles* et les *Cahiers du cinéma*. Cette dernière revue suit l'auteur uniquement depuis la sortie de *Il divo*, œuvre ayant gagné le prix du Jury au Festival de Cannes en 2008, critiquée pour ses images lourdes et marquées, ses héros considérés comme des « caricatures gonflées en vedette passant d'un sketch à l'autre [, œuvre perçue comme] trop bienveillante. […] Sorrentino [, en outre, est considéré] incapable de sortir d'un misérabilisme dégoûtant redoublé par une mise en scène inutilement pompeuse[856] ». Il est évident que ces deux critiques n'apprécient pas les codes du grotesque exploités par l'auteur, qui lui permettent, à travers l'excès, de réaliser une fresque baroque de l'Histoire contemporaine italienne[857]. Cette technique est capable d'exposer à la lumière du jour les faits réels qui ont fait sombrer le pays dans une suite de crises politiques[858]. Jean-Baptiste Morain, en revanche, critique l'auteur napolitain en parlant du « style étrange qu'il s'est choisi, un jour funeste, en pensant sans doute qu'il était classe [, un style] grossier et […] cheap[859] ». Morain perçoit ce film comme « italocentré [, une sorte de Guignols de l'info cinématographiques] filmés à la Kalachnikov[860] » ; les informations dispensés par l'auteur sont jugées incorrectes et le portrait donné d'Andreotti fantaisiste. Jean-Louis Douin, en revanche, considère ce film comme « l'un des plus assassins qui ait jamais été tourné sur un personnage politique de son vivant », et même si le film interpelle la scène politique italienne, il ne faut pas en connaître parfaitement la réalité pour pouvoir en apprécier les informations[861]. Chez *Positif* l'on parle du film en soulignant son cadrage et son montage qui

[854] KAGANSKI, Serge, « Les conséquences de l'amour », *Les Inrockuptibles*, 16 février 2005.
[855] LOREC, Eric, « L'inventaire apprivoisé », *Libération*, 02 mai 2007.
[856] RENZI, Eugenio, « Il Divo », *Cahiers du cinéma*, n°641, janvier, 2009.
[857] RASPIENGEAS, Jean-Claude, « Giulio Andreotti, la boîte noire de la politique italienne », *La Croix*, 31 décembre 2008.
[858] DE SAINT VICTOR, Jacques, « Une figure trouble de l'Italie », *Le Figaro*, 31 décembre 2008.
[859] MORAIN, Jean-Baptiste, « Il Divo », *Les Inrockuptibles*, 23 décembre 2008.
[860] Ibid.
[861] DOUIN, Jean-Luc, « Paolo Sorrentino chasse « Nosferatu » dans les couloirs de son palais », *Le Monde*, 31 décembre 2008.

CC-BY-NC-ND

donnent sens à chaque plan, une direction des acteurs « brillante [ainsi que] un art du dialogue consommé[862] ». Le grotesque, en effet, peut être exprimé à travers une maîtrise parfaite de l'outil cinématographique capable de générer des métaphores visuelles. Dans ce cas, l'œuvre de Sorrentino symbolise les méfaits d'un pouvoir exagéré exprimé « à travers d'amples apologues métaphoriques, tranquillement implacables[863] ».

Si *The Must Be the Place* peut être considéré comme une œuvre « sincère mais inabouti[e][864] », quoique appréciée par la majorité des critiques qui la commentent, *La Grande bellezza*, est définie en tant qu'œuvre d'art total[865]. Ce film pourrait unir unanimement tous nos critiques de référence, mais cela n'est pas le cas. D'après Jean-Baptiste Chauvin, l'œuvre se concentrerait uniquement sur un groupe d'aristocrates poussant « le commentaire sur la richesse jusqu'au dégoût [. La classe populaire serait réduite à des] clichés bien tenaces [, constituée par des gogo danseuses et des] gens de bien[866] » dont le personnage principal envie la beauté. Vincent Malausa critique la pompe des images et le cynisme de l'œuvre, apostrophant le cinéma de Sorrentino comme « narcissique et vaniteux [et cette œuvre particulière est] à deux doigts de la plus capiteuse des séries Z[867] ». Le critique, dont l'estime pour le cinéma italien du passé semble évidente, considère que Sorrentino « liquide l'héritage fellinien au profit d'une mégalomanie et d'une bêtise dignes des précédents films[868]. » Chez *Les Inrockuptibles* l'on imagine que l'auteur napolitain « regarde avec envie et mégalomanie la dépouille du vieux monstre sacré[869] » proposant une œuvre qui serait le résultat « d'un formalisme hideux et clinquant, d'un cinéma […] surfilmé (avec les pieds)[870] ». Ces réactions virulentes pourraient s'expliquer par une comparaison inappropriée entre Sorrentino et Fellini. Nous avons d'ores et déjà décrit les sources de notre auteur, et si Fellini est bien l'une d'entre elles, elle n'est pas l'unique. En introduction de son article dédié à *Youth*, Christian Vivian coupe court à ces critiques en affirmant que « Il y a aujourd'hui deux manières d'apprécier le talent de Paolo Sorrentino (ou de passer à côté de lui). Ou l'on regrette qu'il ne soit pas Fellini. Où l'on se réjouit qu'il ne le soit pas[871]. » Ceux qui en

[862] CIMENT, Michel, « Il divo », *Positif*, n° 569/570, juillet août 2008.
[863] CODELLI, Lorenzo, « Il Divo, Enquête sur un (autre) citoyen au-dessus de tout soupçon », *Positif*, n°575, janvier 2009, p. 35.
[864] MURAT, Pierre, « This Must Be the Place », *Télérama*, 24 août 2011.
[865] O'NEILL, Eithne, « Paolo Sorrentino, La grande bellezza, Voyage vers l'intérieur », *Positif*, n° 628, juillet 2013.
[866] CHAUVIN, Jean-Sébastien, « Aristos », *Cahiers du cinéma*, n° 690, juin 2013.
[867] MALAUSA, Vincent, « La Grande Bellezza », *Cahiers du cinéma*, n° 690, juin 2013.
[868] Ibid.
[869] « « La Grande Bellezza » de Paolo Sorrentino : affligeant », *Les Inrockuptibles*, 29 mai 2013.
[870] Ibid.
[871] VIVIANI, Christian, « Youth, ni tout à fait pareil… », *Positif*, n° 655, septembre 2015.

CC-BY-NC-ND

apprécient les productions considèrent *La Grande bellezza* comme un film impressionnant et jubilatoire, au scénario vertueux, à la mise en scène clinquante et crépusculaire et aux acteurs italiens exceptionnels[872]. Ce splendide hommage à la Ville Éternelle[873] possède de belles trouvailles filmiques[874] ayant le pouvoir d'ensorceler ses spectateurs par son élégance et de les émouvoir à travers la palette de sentiments évoqués[875].

Bien que les qualités de ce cinéaste soient confirmées par une bonne partie des critiques français et internationaux, et renforcées par les prix décernés à ses films, les cinéphiles qui écrivent pour *Les Inrockuptibles* et pour les *Cahiers du cinéma*, continuent à émettre des avis négatifs sur l'œuvre sorrentinienne. Les avis divergents, naturellement, sont toujours les bienvenus, et la différence de points de vue ne peut que stimuler les débats autour de nos trois cinéastes de référence. Les avis peu constructifs concernant *Youth*, en revanche, semblent uniquement confirmer un acharnement qui ne semble pas avoir d'explications plausibles. Le magazine hebdomadaire s'exprime ainsi à la sortie du film : « Un navet moraliste et passéiste par le pire cinéaste du monde[876] ». Ce jugement de valeur stérile n'enrichit pas le débat autour de cette œuvre mais ne fait que mettre en exergue l'ostracisme de ces critiques. Jean-Baptiste Morain juge *Youth* « laid dans son esthétique comme dans son esprit, [filmé] par un cinéaste cynique et surestimé[877] ». L'œuvre serait le produit d'un individu ayant les traits d'un misanthrope sénile qui a peur de vieillir, capable d'exploiter « des clichés désuets et baveux [. Le film,] esthétiquement moche [, serait issu du] junk-cinéma pubard[878]. » Vincent Malausa n'hésite pas à considérer cette œuvre comme « un interminable exercice de mystification philosophique[879] », un film moins grandiloquent mais du coup plus ennuyeux et qui fait du coup regretter la grandiloquence tellement décriée des œuvres sorrentiniennes précédentes. Clémentine Gallot rejoint ce qui semblerait être la ligne éditoriale des *Cahiers du cinéma* concernant Sorrentino. Cette collaboratrice de la revue, écrivant également pour *Libération*, considère *Youth* comme « une soupe indigeste [et les œuvres qui la précèdent] d'une laideur et d'une vulgarité repoussantes »[880]. La critique rejoint Morain jugeant que l'auteur est atteint de sénilité précoce. L'on se demande les raisons de ce mépris parfois exprimé gratuitement, et qui contraste avec les avis de la majorité des autres

[872] RASPIENGEAS, Jean-Claude, « Rome, Splendeur et décadence », *La Croix*, 22 mai 2013.
[873] « « La grande bellezza » : Rome, splendeur et décadence », *Les Echos*, 24 mai 2013.
[874] NOUCHI, Franck, « Jep, cousin romain de Gatsby le Magnifique », *Le Monde*, 22 mai 2013.
[875] O'NEILL, Eithne, *op.cit.*
[876] R., B., « Youth », *Les Inrockuptibles*, le 27 mai 2015.
[877] MORAIN, Jean-Baptiste, « Youth de Paolo Sorrentino », *Les Inrockuptibles*, 09 septembre 2015.
[878] *Ibid.*
[879] MALAUSA, Vincent, « L'aventure ou le surplace », *Cahiers du cinéma*, n° 712, juin 2015.
[880] GALLOT, Cléméntine, « « Youth », les vieux pieux de Sorrentino », *Libération*, 21 mai 2015.

CC-BY-NC-ND

critiques français.

Les raisons de ces réactions pourraient être dues à une méconnaissance partielle du style sorrentinien, fidèle à lui-même depuis son premier long-métrage. Pensons aux *Cahiers du cinéma* qui suivent l'auteur uniquement depuis la sortie de *Il divo*.

Cela, en revanche, ne vaut pas pour *Les Inrockuptibles*, hebdomadaire qui s'intéresse à Sorrentino depuis son deuxième long-métrage *Les Conséquences de l'amour*, mais dont les rédacteurs sont visiblement attirés par des formes de cinéma différentes. Ce choix stylistique est respectable, mais se cloisonner dans un univers filmique composé uniquement par quelques films importants exploités en guise d'exemple, ne permet pas à ces spécialistes d'apprécier pleinement d'autres variétés cinématographiques. Cette conduite peut se répercuter négativement sur l'analyse d'autres cinéastes : prenons en exemple l'analyse filmique concernant *Tale of tales* proposée par Vincent Malausa. Le cinéphile déclare que « le nouveau film de Matteo Garrone s'inscrit dans la veine mégalomane et nouveau riche du cinéma de synthèse symbolisé par Sorrentino. [L'œuvre exprimerait] un onirisme de carte postale, [il frôlerait le] kitch publicitaire et [voudrait se taxer de] grandeur baroque[881] ». L'article se termine sur le jugement de valeur suivant : le film serait « la croûte des croûtes[882] » de l'été. Il est vrai que ce film a surpris une bonne partie des critiques français, mais les plus attentifs ont su remarquer que Garrone ne fait que suivre le fil rouge du conte dramatique, dont il a fourni des exemples remarquables avec *Primo amore*, *L'Étrange Monsieur Peppino* et *Reality*. Les plus attentifs remarquent également que l'auteur nous fournit une critique déguisée des sociétés contemporaines, prises au piège par le narcissisme, l'exercice du pouvoir et le culte démesuré du corps[883]. Fréderic Strauss admet que l'œuvre n'exploite que très peu d'effets spéciaux, privilégiant des paysages réels et des éléments scénographiques mécaniques créés *ad hoc* pour enrichir visuellement ses images[884].
Golden door, film imparfait possédant des qualités dignes du cinéma de Frank Capra[885] et capable de produire « plusieurs grands moments de cinéma[886] », est décrit ainsi par Jean-Michel Frodon, de son vrai nom Jean-Michel Billard :

> « film composé par « deux gros morceaux pénibles et de petits bouts bizarres [contenant des images] cartes postales [et] vingt kilos de floklore [auxquels suit un] troisième gros morceau

[881] MALAUSA, Vincent, « Tale of tales », *Cahiers du cinéma*, n° 712, juin 2015.
[882] *Ibid.*
[883] BARNETT, Emily, *« Tale of Tales »*, *Les Inrockuptibles*, 01 juillet 2015.
[884] STRAUSS, Fréderic, MORICE, Jacques, « Tales of Tales », *Télérama*, 01 juillet 2015.
[885] A., M., De A à Z, « Golden Door », n° 551, *Positif*, janvier 2007.
[886] SOTINEL, Thomas, « Vie et destin de paysans siciliens en Amérique », *Le Monde*, 21 mars 2007.

CC-BY-NC-ND

> [qui possède] un onirisme en ciment, tout à double instance et surlignage, avec des grands coups de pied sous l'écran vous avez-vu comme je suis imaginatif, on se croirait dans une pub pour Pepsi alors que métaphorise l'imaginaire du peuple et les désirs profonds en chaque être humain, c'est dingue non ?[887] ».

Cette avalanche de jugements à la syntaxe approximative ne laissent aucune place au dialogue et ne nous fournit que peu d'éléments à travers lesquels analyser une œuvre qui sait somme toute réserver des surprises positives[888].

La culture cinéphile de cette minorité de critiques n'est pas à mettre en doute, alors que leurs commentaires contenant des invectives parfois gratuites sont à désapprouver parce que foncièrement destructeurs. Ces réactions pourraient s'appuyer sur des questions de goût, différents et donc respectables, mais cela semble peu probable si nous prenons en compte les attaques perpétrées contre les œuvres sorrentiniennes, qui semblent confirmer des choix éditoriaux nocifs aux débats d'ordre cinématographique.

Pour que cette partie du cinéma italien contemporain puisse être appréciée à sa juste valeur, il faudrait suivre l'exemple de Christian Viviani. Le critique a été capable d'aller au-delà de la simple comparaison avec les auteurs d'antan pour apprécier un cinéaste comme Sorrentino, artiste qui respecte ses prédécesseurs tout en imposant sa propre identité, et cela de façon profondément personnelle[889]. Il est vrai que, comme dirait Léo Calvin Rosten, parfois nous voyons les choses comme nous sommes et non pas comme elles sont, mais le rôle du critique est de dépasser ses horizons pour fournir une analyse honnête d'une œuvre qui, malgré tout, mérite toujours du respect.

1.6) Construction d'un nouvel imaginaire italien

Outre qu'elles sont des objets de débat, nos œuvres de référence sont avant tout une source d'informations à laquelle nos publics choisis se réfèrent pour enrichir leur imaginaire italien. Les cinématographies de Crialese, Garrone et Sorrentino poursuivent le travail d'analyse sociétale mené par leurs prédécesseurs auxquels ils rendent hommage et dont ils réactualisent les codes de façon personnelle.

[887] FRODON, Jean-Michel, « Golden Door », n° 622, *Cahiers du cinéma*, avril 2007.
[888] HECHT, Emmanuel, « Vers la terre promise », *Les Echos*, 21 mars 2007.
[889] VIVIANI, *op.cit.*

CC-BY-NC-ND

Pour comprendre comment nos publics perçoivent l'Italie contemporaine, il est nécessaire de se rapporter à leurs commentaires. Globalement, le portrait qui découle de leurs propos est noir, voire très noir. Malgré la beauté de certaines images, nous sommes loin de celles visibles dans les cartes postales : la Sicile filmée par Crialese dans *Respiro*, par exemple, est faite de paysages brûlés, de gamins bagarreurs, de chiens errants et de falaises vertigineuses aux cachots naturels. Cette Italie est archaïque et violente et semble presque surgie de l'antiquité[890]. Ce monde en équilibre instable, visible également dans *Terraferma*, est déchiré entre un passé désormais révolu, fait de valeurs communautaires qui privilégient l'entraide, mais souffrant d'une économie obsolète[891], et un présent moderne et arrogant attaché à des métiers du secteur des loisirs dédiés aux riches touristes blancs[892]. Dans cet espace, aucune place n'est faite pour les migrants noirs besogneux. Cette société connaît un déchirement précédemment vécu par ses ancêtres partis à l'étranger. Dans *Golden Door*, la famille Mancuso passe soudainement du système féodal au moderne fordisme américain[893], extirpée de sa terre d'origine pour devenir main d'œuvre à moindre prix au service des plus puissants. Une partie de cette population ignore même qu'elle est italienne et possède des usages archaïques transmis aux générations présentes. L'un d'eux est la langue sicilienne, encore vivante dans le micro cosme de Lampedusa[894]. Dans cette partie d'Italie insulaire, les autorités italiennes ne réagissent pas face aux désastres qui se déroulent sous leurs yeux, préférant les ignorer[895].

En restant dans le Sud du pays, il est possible de retrouver d'autres individus oubliés par les institutions nationales et européennes, des renégats vivant dans des quartiers défavorisés de Naples[896], exploités par des organisations criminelles agissant en connivence avec les représentants du libéralisme économique[897]. Ces organisations exploitent le vide engendré par une industrialisation méridionale jamais aboutie[898], par un système social inexistant et par une politique aveugle aux besoins de ses citoyens[899]. Cette même politique a contribué à l'essor des constructions abusives. Les concepteurs de Scampia n'ont pas su répondre aux attentes de la population, lui livrant des infrastructures de mauvaise qualité qui

[890] A.C., « La grâce de Grazia », *Les Echos*, 03 avril 2003.
[891] TRANCHANT, Marie-Noëlle, « Une île entre deux mondes », *Le Figaro*, 14 mars 2012.
[892] STRAUSS, Frédréric, « Terraferma », *Télérama*, 14 mars 2012.
[893] HECHT, Emmanuel, « Vers la terre promise », *Les Echos*, 21 mars 2007.
[894] J.-L., B., « Respiro », *Positif*, n° 503, janvier 2003.
[895] « L'Italie à Venise », *Positif*, n° 609, novembre 2011.
[896] DE SAINT VICTOR, Jacques, « Inspiré du livre de Roberto Saviano, « Gomorra » scrute avec un vérisme époustouflant la vie des victimes quotidiennes de la Camorra », *Le Figaro*, 13 août 2008.
[897] GILI, Jean A., « « Gomorra », Les cercles de l'enfer », *Positif*, n°569-570, juillet-août, 2008
[898] HECHT, (2007), *op.cit.*
[899] MANDELBAUM, Jacques, « Misère de la Mafia », *Le Monde*, 13 août 2008.

CC-BY-NC-ND

se sont transformées en cité hideuse[900]. Les immeubles visibles dans *Gomorra* sont délabrés, les appartements disponibles ressemblent à des cages à lapins humides et crasseuses[901]. Les résidus d'infrastructures jamais achevées trônent dans l'île de Lampedusa où les restes d'immeubles en béton servent de terrain de jeux aux enfants du village[902]. Les paysages marins déserts et silencieux du Villaggio Coppola abritent des marinas sinistres[903] à la « géométrie étouffante[904] ». Ces lieux deviennent rapidement le symbole d'un pays jamais aussi bétonné, d'une Italie jamais aussi grise[905], une nation morte « au long d'une lutte décennale entre nature et ciment[906]. »

Ce qui reste des infrastructures du passé sont les décors tout aussi majestueux que délabrés[907]. Pensons aux quartieri Spagnoli, un arrondissement de Naples où l'on retrouve des « anciens palazzis aux murs décrépis[908] ». L'influence criminelle au sein des collectivités locales de la ville a permis d'enfouir de grandes quantités de déchets de toute sorte dans les territoires de la Campanie, transformant le Sud de l'Italie en poubelle[909]. La périphérie de la métropole napolitaine, les boulevards et les routes de campagne sont emplis d'ordures. Dans ces zones grises où le bien et le mal se confondent et s'entretuent[910], l'on retrouve des ateliers clandestins, des entrepôts surchargés, des bars sordides, des carrières utilisées comme décharges – où des enfants sont recrutés pour convoyer des déchets toxiques[911] – et des plages désertes où s'entraînent des jeunes tireurs sans avenir[912].

Les hommes de pouvoir, capables idéalement de changer les choses, vivent dans une capitale qui est désormais devenue le « royaume du lifting[913] ». Rome s'est transformée en un décor majestueux qui abrite les débauches de ses habitants. De nuit, elle apparaît féerique et frelatée et de jour elle est idéalisée par les yeux de Jep Gambardella[914]. Cet intellectuel fréquente, entre autres, les starlettes issues d'une Cinecittà désertée[915] désormais télévisuelle, les mêmes qui jettent de la poudre aux yeux des pauvres gens dont l'attention et capturée par

[900] HECHT, Emmanuel, « La mafia vue de l'intérieur », *Les Echos*, 13 août 2008.
[901] GILI, Jean A., « « Gomorra », Les cercles de l'enfer », *Positif*, n°569-570, juillet-août, 2008
[902] FAJARDO, Isabelle, « Respiro », *Télérama*, 01 janvier 2003.
[903] TRANCHANT, Marie-Noëlle, « Une fable grimaçante », *Le Figaro*, 15 janvier 2004.
[904] I., R., « Allégorie d'une Italie gangrenée par la Mafia », *Le Monde*, 14 janvier 2004.
[905] F., B., « L'étrange monsieur Peppino », *Positif*, n° 515, janvier 2004.
[906] RENZI, Eugenio, « L'étrange Monsieur Peppino », *Cahiers du cinéma*, n° 586, janvier 2014.
[907] GANDILLOT, Thierry, « La fabrique des illusions », *Les Echos*, 3 octobre 2012.
[908] HENRY, Michel, « « Reality » chaud napolitain », *Libération*, 3 octobre 2012.
[909] Ibid.
[910] VAULERIN, Arnaud, « Camorra cachée », *Libération*, 13 août 2008.
[911] FERENCZI, Aurélien, « Eléments de Pieuvre », *Télérama*, 06 août 2008.
[912] GILI, (2008), *op.cit.*
[913] « « La grande bellezza » : Rome, splendeur et décadence », *Les Echos*, 24 mai 2013.
[914] RASPIENGEAS, Jean-Claude, « Rome, Splendeur et décadence », *La Croix*, 22 mai 2013.
[915] Les Echos, (2013), *op.cit.*

CC-BY-NC-ND

des émissions vulgaires qui incitent au culte de la célébrité[916]. Ces pauvres spectateurs démunis de sens critique se demandent pour quelle raison d'autres pauvres diables ont atteint une célébrité soudaine devenant ainsi des demi-dieux pour la communauté qui les vénère[917].

Cette population distraite, qui égare ses valeurs face aux promesses de la société marchande occidentale[918], ne remarque pas les « magouilles réelles ou supposés[919] » organisées par sa classe dirigeante représentée par Giulio Andreotti et ses collaborateurs. Les dirigeants politiques italiens vivent dans une nébuleuse de pouvoir qu'ils entretiennent coûte que coûte et dont ils sont parallèlement les prisonniers[920]. Enfermés dans leur palais, ces individus entretiennent des jeux de pouvoir obscurs, franchissent les limites du bien et ne dédaignent pas l'aide fournie par les organisations criminelles[921]. Cette fresque féroce du monde politique italien, se préparant à l'arrivée des années 1990[922], représente l'avènement de l'ascension au pouvoir de Silvio Berlusconi[923]. Cette figure publique de la société italienne symbolise à elle seule un « monde gangrené par l'argent roi et l'hypocrisie des rapports humains[924] » où le spectre de la mafia plane sur la société tout entière ne laissant pas de place aux rêves de réussite. Cette Italie « muselée par un nain[925] » est déjà visible dans la Campanie de *L'étrange monsieur Peppino*, une région où l'absence d'actions politiques concrètes a laissé place aux débauches criminelles, donnant vie à un univers fait d'épaves de béton, aux plages polluées qui ne parviennent pas à adoucir la solitude des individus qui les traversent[926]. Cet individualisme féroce se mêle au désespoir et donne vie à une violence qui ne peut pas être contenue, même dans des environnements paradisiaques comme ceux de Lampedusa.

Le manquement des institutions donne vie à des formes de cohabitation marquées par la loi du plus fort dès l'enfance, des mécanismes qui affectent même les représentants de la loi venus du Nord[927]. Les effets de cette dégénérescence semblent affecter toutes les sortes de rapport, déteignant même sur les rapports intimes.

La violence et les excès sont les armes que Peppino exploite pour attirer Valerio dans ses filets (*L'Étrange Monsieur Peppino*), lui proposant des rapports sexuels atypiques qui les

[916] GOLDBERG, Jacky, « Reality de Matteo Garrone », *Les Inrockuptibles*, 3 octobre 2012.
[917] MURAT, Pierre, « Reality », *Télérama*, 3 octobre 2012.
[918] M., Ca., « Reality », *Positif*, n° 617/618, juillet/août 2012.
[919] DE SAINT VICTOR, Jacques, « Une figure trouble de l'Italie », *Le Figaro*, 31 décembre 2008.
[920] D.,B., « Percutant et efficace », *Le Figaro*, 24 mai 2007.
[921] CIMENT, Michel, « Il divo », *Positif*, n° 569/570, juillet/août 2008.
[922] « D'autres films », *Libération*, 24 mai 2008.
[923] T. S., « L'uomo in più », *Le Monde*, 01 février 2012.
[924] SCHWARTZ, Arnaud, « À Naples, les conséquences de l'argent-roi », *La Croix*, 01 février 2012.
[925] V., O., « L'Étrange monsieur Peppino », *Les Inrockuptibles*, 14 janvier 2004.
[926] POIRIER, Agnès Catherine, « Jeu de nain, jeu de vilain », *Libération*, 14 janvier 2004.
[927] ROYER, Philippe, « Une femme libre sur une île brûlante », *La Croix*, 2 janvier 2003.

CC-BY-NC-ND

unissent dans l'intimité[928]. La violence de l'intimité déteint rapidement dans la sphère publique : au sein de réalités précaires, le vide créé par le désespoir des « petits gens du coin »[929] est rapidement comblé par des formes de pouvoir capables de bâtir une contre-société qui ignore la morale et la loi[930]. C'est ainsi qu'un pays qui autres fois avait rêvé d'un futur démocratique, se transforme en un « royaume de la mafia[931] » qui a tout d'un cauchemar mais incarne la dure réalité. Cet univers ne fait qu'accroître les inégalités d'une population cloisonnée dans des univers étanches. Les personnages misérables qui peuplent Sabaudia[932] (*L'ami de la famille*), ville régie par des « losers entrés dans le monde du crime presque malgré eux[933] », ont très peu à partager avec les aristocrates décadents, les artistes et les nouveaux riches qui emplissent la terrasse de Jep (*La Grande bellezza*). Seule la décadence du pays où ils vivent les unit, une décadence inégalitaire certes, mais qui les mène tous tout droit au même gouffre.

Bien que certains plans contiennent des visions de grâce, globalement, les images visibles dans les œuvres analysées par nos critiques, les conduisent à faire de l'Italie contemporaine le symbole d'un d'Occident qui s'écroule[934]. Ce drame sociétal est caché à la population civile par des médias qui prônent l'excès et la poursuite de rêves mensongers, pendant que les élites qui pourraient agir préfèrent en toute conscience attendre la fin en dépensant leurs énergies dans leurs débauches mondaines. Le bateau coule, mais le spectacle doit continuer.

[928] Cl., V., « L'imbalsamatore », *Positif*, n° 497/498 juillet/août 2002.
[929] FERENCZI, Aurélien, « Eléments de Pieuvre », *Télérama*, 06 août 2008.
[930] GILI, (2008), *op.cit.*
[931] RENZI, Eugenio, THIRION, Antoine, « Intra muros », *Cahiers du cinéma*, n° 635, juin 2008.
[932] « Affreux, sale et marrant », *Libération*, 26 mai 2006.
[933] G., V., « L'amico di famiglia, L'ami de la famille », *Positif*, n° 545/546, juillet/août 2006.
[934] NEUHOFF, Éric, « La fureur du Tibre », *Le Figaro*, 22 mai 2013.

CC-BY-NC-ND

2) La (co)production et la distribution

2.1) Production et co-production

La production est l'un des axes principaux de la création filmique. L'œuvre cinématographique demande des moyens économiques conséquents, sans lesquelles elle ne pourrait pas voir le jour. Partagé entre art et industrie, le film est principalement un produit marchand qui nécessite donc l'intervention d'acteurs économiques publics ou privés. Conscients des évolutions artistiques du cinéma italien, nous allons nous pencher sur l'étude des formes de production qui l'intéressent, pour mettre en avant les acteurs économiques qui ont rendu possible l'essor de son industrie.

2.1.1) La production et ses difficultés

Les dérives économiques, politiques et sociales observées en Italie n'ont pas épargné son industrie cinématographique. Cette dernière a su, à plusieurs reprises, fournir des preuves tangibles de sa compétitivité, conquérant ses publics à l'échelle nationale, tout en s'imposant internationalement. Sa renommée autour du globe remonte au cinéma muet – souvenons-nous de films tels que *Quo Vadis ?* (1912) de Enrico Guazzoni et *Cabiria* (1914) – et est affirmée par ses films d'après-guerre capables d'influencer les professionnels du cinéma partout dans le monde. Le cinéma italien bénéficie d'un tel succès bien que la majorité de sa production n'ait jamais outrepassé les frontières du pays. En effet, entre 1961 et 1976, le cinéma italien produit environ deux-cents films par an, mais seulement 2% d'entre eux bénéficient d'une distribution internationale. Ces quelques œuvres, en revanche, permettent à l'industrie cinématographique transalpine de nouer des liens internationaux durables qui l'aident à mettre en place des collaborations bi ou multilatérales avec plusieurs pays[935].

Dans les années 1960, les publics internationaux s'attachent à des auteurs dont les films acquerront le rang de classiques : nous parlons de Antonioni, Fellini, Rossellini, Visconti, accompagnés par des auteurs plus jeunes mais déjà confirmés comme Marco Ferreri.

Ces réalisateurs font partie d'un ensemble de professionnels capables de collecter des fonds pour la production d'un film. La qualité de ces derniers est essentielle et constitue l'un

[935] WOOD, Mary P., *Le cinéma italien*, Paris, G3J sarl, 2005, p. 1.

CC-BY-NC-ND

des points forts d'une industrie cinématographique performante. La vague néoréaliste permet aux producteurs italiens de comprendre que les publics étrangers s'intéressent à cette forme de cinéma d'auteur. Ils se lancent alors dans la production de films d'intérêt social, qui possèdent une esthétique réaliste mais également des formes spectaculaires tirées des genres populaires. Ces films peuvent découler d'analyses sociales complexes : les œuvres de Rosi en sont des exemples.

Au cours de cette décennie, ce cinéma d'auteur est plébiscité par les publics, pour la plupart par des jeunes cultivés, et par les critiques capables de les exploiter en tant que sources pour analyser les mutations de la société italienne[936].

Si nous prenons en compte le marché français, les statistiques du Centre National du Cinéma et de l'image animée (CNC) nous montrent qu'entre 1965 et 1975 la présence du cinéma italien s'y est affirmée, passant de quinze à vingt millions de spectateurs, soit 10 à 12% de la fréquentation totale française. Les jeunes auteurs d'autres genres, qui produisent leurs films à cheval des décennies 1960-70, sont bien accueillis également, mais leur succès ne dépasse pas les chiffres du cinéma art et essai. D'autres encore sont totalement ignorés : les publics se concentrent surtout sur ce qui reste de la Comédie à l'italienne qui, malgré son déclin, remplit encore les salles françaises. En 1975, une fois ce genre épuisé, les spectateurs de cinéma italien en France sont désormais 8,8 millions et ne représentent plus que 4,9% des spectateurs de l'Hexagone[937]. La désaffection de ces publics coïncide avec le démantèlement de la cinématographie italienne, qui n'avait rien à envier au cinéma américain, une hécatombe provoquée par une législation inadaptée qui est incontestablement à l'origine de ces bouleversements majeurs[938]. La chute devient plus marquée avec l'arrivée des télévisions commerciales. Initialement, elles diffusent un grand nombre d'œuvres cinématographiques sans se donner de limites, puis elles se lancent dans la production de films qui visent à engendrer sur le court terme une grande quantité d'entrées, délaissant tout aspect qualitatif.

Ces pratiques commerciales intensives, inspirées du modèle américain, se poursuivent tout au long des années 1980 et continuent dans les années 1990, laissant ainsi peu de place au cinéma d'auteur dans les salles[939]. À la fin de cette décennie, l'industrie cinématographique italienne génère 106 films par an, un chiffre qui illustre que la machine, malgré un manque de

[936] *Ibid.*, p. 130.
[937] GILI, Jean A., TASSO, Aldo, *Paris Rome, Cinquante ans de cinéma franco-italien*, Paris, La Martinière, 1995 p. 60.
[938] FOREST, Claude, *Économies contemporaines du cinéma en Europe, L'improbable industrie*, Paris CNRS Éditions, 2001, p. 296.
[939] WOOD, *op.cit.*, p. 131.

CC-BY-NC-ND

visibilité nationale, ne s'est jamais arrêtée[940]. Son modèle productif, en revanche, s'est modifié, passant du capitalisme à une production fragmentée capable de financer des films à bas coût.

Les films à petits budgets sont généralement produits à l'aide de fonds d'État et distribués par la télévision. Ceux à budget moyen sont soutenus par les fonds publics et cofinancés par les télévisions : leur but est d'attirer un plus grand nombre de spectateurs par des films aux contenus artistiques accessibles, unissant donc l'art et le spectacle. Il existe également des films à gros budget, qui exploitent des fonds européens ou la formule de la coproduction dont nous parlerons d'ici peu. Disons uniquement qu'ils peuvent être financés par d'autres producteurs européens ou par des producteurs américains qui souhaitent investir leur argent dans le marché cinématographique européen. Ces grandes productions peuvent générer des produits de qualité, permettant au cinéma italien de maintenir sa présence au sein du marché international et d'enrichir le cinéma européen d'œuvres nouvelles. Les critiques n'apprécient pas à l'unanimité ces œuvres, qui marquent une perte des spécificités nationales et la prolifération d'une cinématographie considérée en outre trop spectaculaire. Pour les auteurs, ces œuvres peuvent représenter des contraintes : le spectaculaire risque de prendre le dessus, laissant peu de place aux débats de société, privilégiant en outre l'utilisation de stéréotypes simplistes[941].

Dans le cas des productions nationales de nos trois auteurs de référence, nous sommes face à des œuvres produites en Italie par des producteurs italiens, et qui parfois sont financées par les télévisions publiques et privées. *L'Étrange Monsieur Peppino*, par exemple, est produit uniquement par la maison de production italienne Fandango. *Gomorra*, en revanche, est produit par cette dernière en collaboration avec Rai Cinema. Si *L'homme en plus* est le fruit de la collaboration entre les maisons de productions italiennes Indigo Films et Key Films, *Les Conséquences de l'amour* est produit par Fandango et Indigo, en collaboration avec Medusa Film, maison de production italienne faisant partie du groupe privé Fininvest.

Généralement, les auteurs italiens qui désirent bénéficier d'une grande liberté artistique possèdent un savoir-faire et des collaborateurs qui attestent leur professionnalisme et qui leur permettent donc d'amasser des financements capables de soutenir leurs projets. Certains d'entre eux décident de prendre en main les rênes de leur carrière en fondant des sociétés de production, ce qui leur laisse une grande liberté créative[942]. La maison de

[940] FOREST, *op.cit.*, p. 295.
[941] WOOD, *op.cit.*, p. 39.
[942] *Ibid.*, 159.

CC-BY-NC-ND

production Archimede Film de Matteo Garrone en est un exemple. Emanuele Crialese fait de même pour ses premiers long-métrages alors que Paolo Sorrentino préfère collaborer avec ses amis et collègues producteurs de la Indigo Film, qui ont financé et continuent à financer tous ses projets.

Les films de nos trois auteurs de référence enrichissent un cinéma italien de qualité qui nécessite malgré tout des aides de l'État pour pouvoir contrer les superproductions américaines, issues d'une industrie cinématographique qui a su prendre en compte les nouveaux enjeux économiques mondiaux. Des pays tels que l'Italie financent leur cinématographie pour contrer l'arrivée massive de films étasuniens : en 1995, par exemple, l'État italien a dépensé 95,5 millions d'euros pour financer des œuvres d'intérêt culturel, des chiffres importants qui représentent, en revanche, moins d'un tiers des dépenses effectuées par la France la même année[943]. Ces deux cinématographies sont englobées dans le cercle du cinéma européen, riche en diversité et séparé par ses spécificités, financé par la Banque Centrale Européenne (BCE) : en 2000, ses aides représentent 0,002% de ses dépenses. En effet, l'industrie cinématographique ne représente qu'une partie minoritaire de la production audiovisuelle européenne[944]. Avec l'essor d'autres formes de divertissement, et avec l'évolution de la télévision et des contenus télématiques, les spectateurs choisissent de consommer d'autres produits. C'est ainsi que les soutiens publics deviennent de plus en plus importants pour sauvegarder une industrie qui s'est fragilisée, et a subi de nombreuses restructurations. Le niveau de production cinématographique est désormais fortement dépendant de la puissance économique d'un pays et de sa population. En Europe, l'essentiel de la production est garanti par les cinq nations les plus peuplées et la moitié des films européens sont produits dans trois pays, un groupe formé par l'Italie, la France et le Royaume-Uni.

Les gouvernements de ces trois pays ont imposé à leurs principaux producteurs cinématographiques, représentés par les télévisions, d'investir dans le secteur cinématographique qui possède ainsi des revenus considérables si on le compare à ceux d'autres territoires[945]. Ces télévisions sont à leur tour englobées dans un macro-ensemble représenté par les grandes sociétés d'investissement qui s'occupent également, et non exclusivement, du marché audiovisuel. Le géant français Canal+, par exemple, partenaire des sociétés Pathé et Bac Films, fait partie du groupe Vivendi, issu à son tour de la Compagnie

[943] FOREST, *op.cit.*, p. 73.
[944] *Ibid.*, p. 62.
[945] *Ibid.*, p. 93.

CC-BY-NC-ND

générale des eaux, spécialisé dans la communication et le divertissement. La télévision fait partie d'un système plus ample, et à elle seule, en 2000, a généré 80% des revenus de l'audiovisuel européen. Le cinéma, quant à lui, n'en a généré que 7,5%. Pour cette raison les publicitaires, qui financent tout le secteur audiovisuel, préfèrent investir majoritairement sur les produits télévisuels : le cinéma ne représente que 1% de leur investissements, la télévision 35%. Comparé au secteur publicitaire, les industries cinématographiques européennes ne représentent qu'une partie très restreinte du marché audiovisuel. Pour cette raison, si elles veulent survivre et garder une certaine liberté artistique, elles doivent veiller aux évolutions des systèmes médiatiques[946].

2.1.2) La coproduction dans le passé

« Autant l'union fait la force, autant la discorde expose à une prompte défaite[947] » : cette phrase d'Ésope peut être aisément associée aux cinématographies européennes contemporaines dont la production italienne fait partie. L'une des solutions imaginées pour contrer les aléas du marché audiovisuel actuel réside dans la création de coproductions qui garantissent aux films italiens des sources de revenus adaptées aux inspirations d'une partie de ses auteurs.

La coproduction est une forme de collaboration financière qui a fait ses preuves et dont la naissance remonte à l'invention du cinématographe. Si nous prenons en compte les collaborations italo-françaises, il est possible de constater que les contacts entre ces deux pays ont toujours été très étroits. Les premières collaborations commerciales garantissent la création de maisons de production telles que la Cines à Rome, la Milano Film à Milan, la Partenope Film et Vesuvio Films à Naples et la Ambrosio, Itala Film et Pasquali à Turin.

En 1909, Charles Pathé décide de fonder la Film d'Arte Italiana, société à travers laquelle il emploie des metteurs en scène et des acteurs directement en Italie, engagés pour la réalisation de films épiques et historiques dont les intrigues sont tirées de la culture italienne.

Une fois l'industrie cinématographique italienne devenue solide, et après la fondation de Cinecittà dans les années 1930, les Italiens décident de s'implanter en France, et financent à auteur de 60% des dépenses les studios de la Victorine à Nice. On y produit une cinématographie interdite par le régime fasciste, traitant des thèmes tabous tels que la

[946] *Ibid.*, p. 26.
[947] ÉSOPE, *Les enfants désunis du laboureur*, in Fables d'Ésope, VII^e av. J.-C.

CC-BY-NC-ND

prostitution, l'alcoolisme et l'adultère. Il s'agit de films s'insérant dans le cadre du réalisme poétique, qui par leurs qualités, et malgré les interdictions de la censure fasciste, sont accueillis au Festival de Venise – la seule zone franche cinématographique italienne – entre 1932 et 1939 : ces œuvres influencent les futurs cinéastes qui donneront naissance au Néoréalisme[948]. La collaboration entre France et Italie continue au lendemain de la Seconde Guerre mondiale : le 29 octobre 1946, le député Alfredo Proia, qui siège aux services cinématographiques de la Présidence du conseil italien, et Michel Fourré-Cormeray, directeur général de la cinémathèque française, signent des accords bilatéraux[949].

Ces échanges se poursuivent lors de la période de reprise des années 1950 et sont renforcés à travers des accords institutionnels bilatéraux qui visent à contrer la production américaine, prête à occuper le marché européen de façon intensive. Ces accords, réactualisés en 1976, prévoient le financement de coproductions italo-françaises et franco-italiennes de qualité : entre 1955 et 1995 ces deux pays coproduiront 1937 films. Les producteurs français financent, entre 1965 et 1975, 909 projets avec d'autres pays, dont 626 uniquement avec les sociétés de production italiennes, un partenaire visiblement privilégié[950]. Ces films sont le résultat d'une collaboration économique mais également artistique, qui débouche sur des produits hybrides qui ne sont pas toujours appréciés par les différentes populations[951]. Une partie de la production à dominance italienne distribuée à la fin de cette période est considérée comme trop grand public par les spectateurs français habitués à des œuvres plus intellectuelles[952]. Les coproductions hybrides réalisées par des grands auteurs, en revanche, sont bien accueillies, et même si leur succès parmi les grands publics n'est pas au rendez-vous, les critiques les apprécient grandement[953].

Au cours de cette décennie, cette collaboration artistique diminue pour laisser place à des ententes purement économiques, qui transforment les coproductions en un outil capable de faire face aux dépenses de plus en plus élevées liées à la production cinématographique[954].

Les projets filmiques nationaux repoussent les investisseurs étrangers même lors des années 1990. En 1997, par exemple, sur les 87 films produits en Italie, seulement 16 sont issus de coproductions, un marqueur qui nous indique une faible ouverture du cinéma italien

[948] POSTLER, Vicky, *De Gaumont Italia à Arte : la politique culturelle française en Europe*, Paris, Connaissances et savoirs, 2005, p. 16.
[949] GILI, Jean A., TASSO, Aldo, *Paris Rome, Cinquante ans de cinéma franco-italien*, Paris, La Martinière, 1995, p. 34.
[950] *Ibid.*, p. 17.
[951] GILI, TASSO, *op.cit.*, p. 61.
[952] POSTLER, *op.cit.*, p. 58.
[953] *Ibid.*, 109.
[954] GILI, TASSO, *op.cit.*, p. 68.

CC-BY-NC-ND

vers l'étranger[955].

2.1.3) La coproduction : une voie retrouvée par les nouveaux auteurs

Au début des années 1990, Nanni Moretti est l'un des premiers jeunes auteurs à retrouver la voie de la coproduction, obtenant grâce à un film comme *Journal intime* [Caro diario] du succès même en France. Cet auteur, en compagnie d'autres, reprend l'exemple des vétérans tels que Dino Risi, Luigi Comencini, Mario Monicelli, Marco Ferreri, Federico Fellini, Francesco Rosi et Ettore Scola qui avaient nourri leur filmographie d'œuvres financées grâce aux coproductions[956].

Actuellement, les coproductions sont réévaluées et mises en avant pour financer et produire des œuvres de qualité capables de renforcer les industries cinématographiques de pays tels que l'Italie. Les entrées générées à l'étranger s'additionnent automatiquement à celles des pays producteurs, renforçant leur pouvoir économique. Cette aisance donne aux producteurs une plus grande liberté artistique, leur permettant de se lancer dans la création d'autres œuvres de qualité[957].

Les films italiens à gros budget, capables de conquérir les marchés étrangers, sont encore ceux qui se servent de financements venus des États-Unis, ou ceux coproduits parallèlement par plusieurs pays européens[958]. Les projets qui attirent les producteurs étrangers sont bien souvent ceux des futurs films d'auteur possédant des qualités artistiques indéniables. Ces productions sont capables d'amasser des fonds conséquents facilitant le début du tournage[959].

Malgré une diminution des coproductions au fil des décennies, la France continue à être attirée par les œuvres italiennes. L'Italie, en effet, demeure encore aujourd'hui le 5e marché d'importation où elle puise des produits filmiques. Le nombre des coproductions, quant à elles, a été en constante progression dès le début des années 2000[960].

---

[955] BLANC, Anne-Lise, CECCHETTI, Dario, DALLA VALLE, Daniela, *Franco Italica*, Alessandria, Edizioni dell'orso, 1998, p. 14.
[956] POSTLER, Vicky, *De Gaumont Italia à Arte : la politique culturelle française en Europe*, Paris, Connaissances et savoirs, 2005, p. 63.
[957] GILI, Jean A., TASSO, Aldo, *Paris Rome, Cinquante ans de cinéma franco-italien*, Paris, La Martinière, 1995, p. 49.
[958] WOOD, Mary P., *Le cinéma italien*, Paris, G3J sarl, 2005, p. 38.
[959] RASCAROLI, Laura, *Italian Cinema in the Post-national Age*, in BONDANELLA Peter (dir.), *The Italian Cinema Book, Palgrave Macmillan : London*, 2014, p. 288.
[960] Ambassade de France en Italie, *Les échanges culturels franco-italiens*, p. 7, http://www.jf-jamet.eu/upload/echanges-culturels.pdf, consulté le 5 septembre 2014.

CC-BY-NC-ND

Parmi les œuvres réalisées par Crialese, Garrone et Sorrentino, neuf ont été coproduites par la France : *Respiro*, *Golden Door*, *Terraferma*, *Reality*, *L'ami de la famille*, *Il divo* et *La Grande bellezza* sont le fruit de coproductions binationales (Italie et France) alors que pour *Tales of Tales*, *This Must Be the Place* et *Youth* la France est uniquement l'un des pays coproducteurs (ces films sont produits par trois producteurs ou plus)[961]. Ces producteurs, en contact avec des distributeurs ou eux-mêmes distributeurs en France - pensons au cas de Babe Film, qui a coproduit *Terraferma* de Crialese, et l'a introduit sur le marché français à travers sa maison de distribution Bellissima Films – facilitent indéniablement la diffusion en France d'œuvres à dominance italienne. Sans leur soutien financier, et sans leur réseau dans ce pays, ces films devraient faire face à une série de difficultés insurmontables : les œuvres produites uniquement par un producteur italien peinent en effet à s'imposer à l'étranger.

CRIALESE Emanuele	Production	Coproduction
Once We Were Strangers	Backpain Productions (USA)	Acquario Films (USA), Videa (ITA)
Respiro	Les Films des Tournelles (FR)	Fandango (ITA), Roissy Films (FR)
Golden Door	Memento Films (FR)	RAI Cinema (ITA), Respiro (FR), Arte France Cinéma (FR), Titti Film (ITA)
Terraferma	Cattleya (ITA)	Babe Film (FR), France 2 cinéma (FR)
GARRONE Matteo	Production	Co-production
L'Étrange Monsieur Peppino	Fandango (ITA)	Pas de coproduction
Gomorra	Fandango (ITA)	Rai Cinema (ITA)
Reality	Archimede (ITA)	Fandango (ITA), Le Pacte (FR), Garance Capital (FR)
Tale of Tales	Archimede (ITA)	Le Pacte (FR), Rai Cinema (ITA), Recorded Picture Company (UK)
SORRENTINO Paolo	Production	Co-production
L'homme en plus	Indigo Films (ITA)	Key Films (ITA)
Les Conséquences de l'amour	Fandango (ITA)/Indigo	Medusa Film (ITA)

[961] *Le film français, le premier magazine web des professionnels de l'audiovisuel*, http://www.lefilmfrançais.com, consulté le 19 mai 2016.

CC-BY-NC-ND

	Films (ITA)	
L'ami de la famille	Indigo Films (ITA)/Fandango Srl (ITA)	Babe Films (FR), StudioCanal (FR)
Il divo	Indigo Films (ITA)	Lucky Red (ITA), Parco Film (ITA), Babe Film (FR), StudioCanal (FR), Arte France Cinéma (FR)
This Must Be the Place	Indigo Films (ITA)/Medusa Film(ITA)/Lucky Red (ITA)	ARP Séléction (FR), Element Pictures (IRE), Pathé (FR)
La Grande bellezza	Indigo Films (ITA)	Babe Films (FR), Pathé Production (FR), France 2 Cinéma (FR)
Youth	Indigo Films (ITA)	Barbary Films (FR), Pathé (FR), France 2 Cinéma (FR), Number 9 Films (UK), C-Films (SCHW)

Coproduction Binationale
Coproduction Tri-nationale et plus

Production et Coproduction des films de Crialese, Garrone et Sorrentino[962]

2.2.) Distribution en France : Forte distribution passée, une réalité actuelle bien différente

Pour comprendre la place que détient le cinéma italien au sein du marché français, il est nécessaire de parcourir l'évolution de sa distribution. Cette deuxième étape de la vie d'un film est toute aussi importante que la partie productive. Un film peut bien être produit, mais sans distribution il n'atteindra jamais des publics susceptibles d'en apprécier ou d'en déplorer les contenus. Sans distribution, un film demeure une œuvre aboutie mais invisible, et son sort n'est pas si différent des films qui sont restés uniquement à l'état d'ébauche. Le rôle de la distribution est donc celui d'une source qui doit être capable d'approvisionner, en temps et en heure, les salles de cinéma. Même si avec l'arrivée du numérique la rareté de l'œuvre n'est

[962] Informations "Production" et "Coproduction" tirées du magazine informatique *le film français* : http://www.lefilmfrancais.com, consulté le 15 février 2016.

CC-BY-NC-ND

plus problématique, d'autres questionnements surgissent : la diversité cinématographique des salles françaises, par exemple, est menacée par les grandes productions qui tendent à imposer leurs produits de façon intensive[963]. Au sein de ce scénario complexe, nous allons voir quelle place a réussi à conquérir le cinéma italien dans le panorama distributif français.

2.2.1) La distribution dans le passé

La collaboration séculaire entre France et Italie a permis au cinéma italien d'arriver sur le sol français dès 1909. C'est en cette année que la Cines distribue officiellement ses productions quasiment dans tous les pays européens et aux États-Unis. En France, elle se servira du réseau créé par Gaumont et Éclair[964]. Les Italiens empruntent un procédé inspiré par les Français, qui à leur tour avaient repris le modèle américain. Pour rentabiliser un film, Charles Pathé comprend dès 1907 que les films uniquement vendus n'engendrent pas de grands bénéfices. C'est ainsi qu'il imagine un système de location proposé aux exploitants par des tierces personnes, les distributeurs : chaque copie d'un film devient alors beaucoup plus rentable. Cette forme de distribution a déjà été exploitée par Thomas Alva Edison qui en récolte les bénéfices dans son pays[965].

Durant les années 1910, le cinéma italien connaît une grande période de diffusion à l'étranger. Ses films muets sont distribués partout dans le monde et des œuvres telles que *Quo Vadis ?* ou *Cabiria* touchent les publics de nombreux pays. *Cabiria*, par exemple, reste dans les salles newyorkaises pendant un an, et six mois dans les salles parisiennes[966].

Dans un pays comme la France, le marché est très tôt structuré, et les rapports entre producteurs et exploitants sont cristallisés par des accords mis en place en 1936, année de création des "conditions générales de location des films" ; elles sont confirmées par une règlementation créée en 1948, qui statue qu'un distributeur peut toucher un pourcentage de recette qui doit varier entre 25 et 50%[967].

Le cinéma italien exploite les mêmes règles pour sa diffusion, qui, ayant diminué avec l'arrivée du cinéma sonore, connaît une nouvelle période de forte visibilité internationale,

[963] FOREST, Claude, *Économies contemporaines du cinéma en Europe, L'improbable industrie*, Paris CNRS Éditions, 2001, p. 110.
[964] POSTLER, Vicky, *De Gaumont Italia à Arte : la politique culturelle française en Europe*, Paris, Connaissances et savoirs, 2005, p. 15.
[965] FOREST, *op.cit.*, p. 105.
[966] RASCAROLI, Laura, *Italian Cinema in the Post-national Age*, in BONDANELLA Peter (dir.), *The Italian Cinema Book, Palgrave Macmillan : London*, 2014, p. 289.
[967] FOREST *op.cit.*, p. 108.

CC-BY-NC-ND

définie par les critiques comme la "période d'Or du cinéma italien". Elle est inaugurée par la production néoréaliste, reconnue et appréciée mondialement, et elle s'impose lors des années 1960 à travers les œuvres d'auteurs nés comme néoréalistes, mais aussi par les films de jeunes auteurs post-néoréalistes. C'est ainsi que le cinéma italien marque à tout jamais la production mondiale et inaugure la naissance du cinéma moderne[968].

À partir de 1968, la distribution de ces œuvres est encadrée par des directives européennes qui règlementent davantage le secteur de la distribution. Les producteurs, en effet, cèdent temporairement les droits de leurs œuvres à travers deux formules : le mandat, qui permet de commercialiser un film durant une période précise, qui peut varier entre trois et sept ans, et donne la possibilité aux producteurs d'obtenir une rémunération proportionnelle aux résultats du film ; ou la cession des droits d'une œuvre, qui permet au distributeur de devenir le propriétaire d'un film, technique utilisée souvent pour les films importés[969].

Durant la décennie 1970, la cinématographie italienne connaît une forte distribution en France, arrivant à être la seconde cinématographie étrangère présente sur le territoire après celle américaine[970]. La distribution du cinéma italien, facilitée par la société de production et distribution Gaumont, permet aux œuvres transalpines de représenter entre 8 et 12% du marché français à partir de 1978[971]. Dans des régions comme la Corse, en outre, les publics qui regardent la télévision italienne renforcent davantage leur intérêt pour sa cinématographie, encore largement appréciée même par les grands publics[972].

Le cinéma italien sait encore produire des œuvres de qualité et grand public mais également des œuvres d'auteur qui satisfont la demande art et essai, attirant des spectateurs de tout âge et de tout horizon culturel.

La restructuration du parc de salles français, en revanche, change en partie la donne : les anciens cinémas désormais vétustes sont remplacés par des complexes multisalles qui permettent de saturer l'offre au détriment de la demande. Les films sont exploités durant des périodes beaucoup plus courtes et seuls les films distribués à travers un grand nombre de copies bénéficient d'une bonne visibilité. C'est ainsi que l'effet "podium" devient essentiel pour la réussite d'une œuvre. Les films à grands budgets et grands publics sont ceux qui bénéficient économiquement de ce genre de diffusion, sauf que le cinéma italien commence à

[968] RASCAROLI*, op.cit.*, p. 289.
[969] FOREST, *op.cit.*, p. 106.
[970] POSTLER, *op.cit.*, p. 33.
[971] *Ibid.*, p. 102.
[972] MATTEI, Jean-Pierre, *Le cinéma révélateur : la Corse, une île entre deux cultures*, in BLANC Anne-Lise, CECCHETTI Dario et DALLA VALLE Daniela (dir.), *Franco Italica*, Alessandria, Edizioni dell'orso, 1998, p. 287.

CC-BY-NC-ND

être inséré – par les thématiques traitées et à cause de son style – de plus en plus dans le circuit art et essai[973]. La faute est donc partagée, puisque à partir des années 1980 le cinéma ne produit plus un grand nombre de films qui visent le marché étranger, ce qui fait baisser tout naturellement sa présence en France[974]. Les films qui réussissent à dépasser les frontières nationales sont considérés, parfois injustement, comme moins alléchants et sont peu et mal distribués[975]. La renommée de ce cinéma de qualité est minée par des films distribués par la société de Jacques Leitienne, qui décide de diffuser des films qu'aucune société de production n'a pris en compte. Il s'agit de films financés et produits par Medusa Film, des produits n'ayant aucun intérêt artistique, souvent produits en série et qui arrivent à ternir durablement l'image du cinéma italien de qualité. Le marché français se trouve ainsi face à deux productions italiennes : l'une sans aucune exigence artistique, l'autre rigoureuse à tout point de vue, distribuée par des petites sociétés comme Ursulines Distribution et représentée par des auteurs tels que Ermanno Olmi. En effet, lors de la décennie 1980, les films d'auteurs reconnus, tout comme ceux réalisés par les jeunes auteurs, sont presque exclusivement distribués par des petites et moyennes sociétés. Les grandes sociétés telles que Gaumont et UGC délaissent les films italiens nationaux tout comme les coproductions. Toute la production italienne arrivant en France est ainsi distribuée dans le circuit art et essai, en langue originale sous-titrée et à travers peu de copies[976].

Dans les années 1990, la disparition du cinéma italien pousse ses anciens spectateurs à se cristalliser sur le cinéma des vétérans désormais quasiment tous disparus. La nostalgie prend le dessus et la présence encore forte de ces auteurs dans l'imaginaire collectif ne pousse pas ces spectateurs à s'intéresser à l'offre des nouveaux réalisateurs de qualité. Marco Bellocchio ou les frères Taviani sont de moins en moins appréciés ; Giuseppe Tornatore âprement critiqué, Franco Zeffirelli considéré comme un auteur du cinéma américain. Nanni Moretti est le seul qui réussit à unir la critique et les spectateurs français en salle, imposant un style qui plaît, utilisé comme référence. Les œuvres exploitant un autre style que le sien sont automatiquement écartées[977].

Pour diversifier son offre, UGC décidé de distribuer et exploiter des films d'auteurs méconnus en France comme Gabriele Salvatores.

---

[973] POSTLER, *op.cit.*, p. 39.
[974] SACCHELLI, Oreste, *Le festival du film italien de Villerupt : bref historique*, in BLANC Anne-Lise, CECCHETTI Dario et DALLA VALLE Daniela (dir.), *Franco Italica*, Alessandria, Edizioni dell'orso, 1998, p. 268.
[975] POSTLER, *op.cit.*, p. 17.
[976] *Ibid.*, p. 39.
[977] BICHON, Alain, *France-Italie : balle au centre*, in BLANC Anne-Lise, CECCHETTI Dario et DALLA VALLE Daniela (dir.), *Franco Italica*, Alessandria, Edizioni dell'orso, 1998, p. 248.

CC-BY-NC-ND

Cet exemple demeure exceptionnel, puisque les films italiens distribués dans l'Hexagone sont presque exclusivement pris en compte par des sociétés nouvellement créées telles que Pyramide. Cette société, qui distribue des coproductions franco-italiennes à majorité française, décide de soutenir sur le long terme les jeunes auteurs italiens de qualité, diffusant des titres qui marquent la cinématographie transalpine de cette décennie : pensons aux films *Le porteur de serviette* et *Lamerica*. Peu de sociétés françaises, en revanche, misent sur le cinéma italien sur le long terme. À Pyramide nous pouvons associer les sociétés de distribution Océan Films et Bac Films. Cette dernière croit dans le potentiel de la production italienne contemporaine et depuis sa création elle distribue, entre autres, les œuvres de Fellini, de Scola, de Moretti, de Calopresti et de Giordana[978].

D'autres distributeurs préfèrent diffuser des films italiens ponctuellement, choisissant uniquement les titres qui savent drainer les publics en salle. Pensons à Stella Film qui distribue uniquement le premier film de Crialese, auteur qui aura la chance de trouver d'autres distributeurs français après la sortie de *Once We Were Strangers*.

Certains jeunes auteurs, en revanche, arrivent à être distribués en France seulement une fois, ce qui ne permet pas aux publics de l'Hexagone d'en apprécier le parcours dans la continuité.

Dans la deuxième moitié des années 1990, toutes ces œuvres italiennes se partagent les miettes du marché français[979]. La plupart des salles qui exploitent cette production se trouvent dans la capitale : si ces films obtiennent un certain succès, ils peuvent parfois bénéficier d'une distribution en province, sans jamais entrer dans le circuit grand public[980].

Seul *La vie est belle* réussit à s'imposer au box office français durant cette décennie, arrivant 10ème dans la liste des meilleures entrées de l'année 1998. En revanche, un film comme *Tre uomini e una gamba* (1997) de Aldo, Giovanni, Giacomo et Massimo Venier, qui explose le box office italien en arrivant deuxième, ne connaît aucune distribution française, parce que les thèmes qu'il traite sont peu adaptés à l'exploitation étrangère. Le film de Benigni fait partie des exceptions européennes capables de connaître une carrière internationale similaire à celle des films étasuniens. Ces exceptions représentent 1% de la production effectuée en Europe[981].

Des films comme *Estate Romana* ou *Primo Amore* restent ainsi dans l'ombre, et d'autres comme *L'homme en plus* sont distribués tardivement, une fois que la renommée de

[978] POSTLER, *op.cit.*, p. 42.
[979] BICHON, *op.cit.*, p. 247.
[980] POSTLER, *op.cit.*, p. 38.
[981] FOREST, *op.cit.*, p. 190.

CC-BY-NC-ND

leur auteur n'est plus à démontrer.

2.2.2) La distribution présente

Le cinéma italien, bien que présent dans les salles françaises, se perd désormais parmi les autres cinématographies étrangères. Au début des années 2000, celui qui avait été l'un des piliers du marché du pays, aux côtés de son cinéma national et de celui importé des États-Unis, doit se contenter de faibles résultats économiques n'avoisinant même pas 1% des parts de ce marché[982]. En 2001, seulement 4 films italiens arrivent sur le territoire français, attirant uniquement 0,3% des spectateurs de l'Hexagone. Les parts de marché autrefois détenues par cette cinématographie ont été reprises, une fois la crise survenue, par les cinématographies anglaise et allemande. Lors de l'année 2001, par exemple, les œuvres anglaises distribuées dans le pays s'élèvent à 36. L'offre allemande, quant à elle, équivaut ou dépasse celle italienne dès les années 1990, gagnant des places chères à la cinématographie transalpine. Cette dernière, délaissée par les publics français, subit une distribution limitée, infléchissant la quantité de ses entrées qui naturellement diminuent[983]. Le cinéma italien contemporain est mal ou peu connu par les publics français, qui arrivent à voir uniquement quelques films isolés, incapables de représenter dans sa globalité la complexité du reste de sa production. Les œuvres de Paolo Virzì sont la preuve que la comédie italienne à su se renouveler, trouvant en cet auteur un digne héritier. Michelangelo Frammartino propose un cinéma de niche : ses films offrent un regard poétique sur les quatre éléments qui constituent la Terre. Francesco Munzi exploite le thème de la criminalité organisée pour réaliser *Les Âmes noires* [Anime nere] (2014), film qui dévoile les mécanismes de l'organisation criminelle calabraise dénommée 'Ndrangheta, dont les médias parlent très peu. En France, toutes ces œuvres et leurs auteurs passent inaperçus : seuls les critiques relèvent leur présence même si leur réaction est parfois injustement peu flatteuse[984].

Le cinéma italien doit non seulement trouver sa place dans un pays où la distribution se concentre sur son cinéma national pour contrer l'écrasante présence américaine, mais après avoir obtenu de la visibilité, il doit faire face à une partie de la presse française, spécialisée ou

[982] GILI, Jean A., « L'image brouillée du cinéma italien », *Positif*, n° 479, janvier 2001, p. 47.
[983] POSTLER, Vicky, *De Gaumont Italia à Arte : la politique culturelle française en Europe*, Paris, Connaissances et savoirs, 2005, p. 36.
[984] CAVALERI Giuseppe, *Discussion autour du cinéma italien contemporain avec Jean A. Gili*, menée le 8 janvier 2016, Cf. Annexes, p. 527.

CC-BY-NC-ND

pas, qui accueille ses œuvres tièdement, voire froidement. Une grande partie de la production transalpine est considérée comme qualitativement médiocre, et l'attention excessive accordée à Nanni Moretti ne fait que mettre en exergue le dénigrement pour le reste de ses auteurs[985]. Moretti, en effet, représente à lui seul une marque de fabrique capable d'attirer un nombre conséquent de publics en salle. Garrone et Sorrentino, en revanche, exploitent la visibilité fournie par le Festival de Cannes comme caisse de résonnance pour leurs œuvres. Malgré les critiques parfois négatives de la critique française, leurs films sont capables d'acquérir une aura assez forte pour leur assurer une distribution dans les salles de l'Hexagone[986].

À cause d'une distribution inadaptée, les publics français ne connaissent que quelques zones ayant émergé internationalement du cinéma italien[987].

Une œuvre telle que *L'ami de la famille*, par exemple, est distribuée sur le territoire français à travers vingt-quatre copies. Ce chiffre n'est pas comparable aux sorties américaines, présentes dans les salles françaises à travers des centaines de copies pour chacune de leurs grandes productions. La distribution de l'œuvre sorrentinienne est sous-traitée par Studio Canal qui décide de commanditer Pyramide Distribution pour qu'elle s'occupe de diffuser ce film en salle, une pratique fréquente qui permet aux petites et moyennes maisons de distribution d'exister.

En France, les sociétés de distribution sont au nombre de 160 au début des années 2000. Les trois plus grandes entreprises détiennent la moitié des parts du marché national, contrôlé à 90% par les dix premières sociétés du pays[988]. Ces grandes sociétés, qui forment une sorte d'oligopole, permettent aux petites maisons de distribution de survivre et d'exister en leur sous-traitant une partie des films qu'elles ne peuvent pas distribuer directement. Cette réalité toute française met en exergue une industrie bien encadrée, un cas unique et presque miraculeux, un marché qui attire tous les ans dans ses salles deux cents millions de spectateurs, toutes cinématographies confondues[989].

Un film comme celui de Sorrentino, qui accumule moins de 10 000 entrées au total, touche une infime partie des publics français, constitués bien souvent par des cinéphiles[990].

---

[985] POSTLER, *op.cit.*, p. 18.
[986] CAVALERI Giuseppe, *Discussion autour du cinéma italien contemporain avec Oreste Sacchelli*, menée le 19 janvier 2016, Cf. Annexes, p. 543.
[987] BLANC Anne-Lise, CECCHETTI, Dario, DALLA VALLE, Daniela, *Franco Italica*, Alessandria, Edizioni dell'orso, 1998, p. IX.
[988] FOREST, Claude, *Économies contemporaines du cinéma en Europe, L'improbable industrie*, Paris CNRS Éditions, 2001, p. 114.
[989] CAVALERI, (8 janvier 2016), *op.cit.*, Cf. Annexes, p. 535.
[990] Informations délivrées par Roxane Arnold, directrice de la programmation chez Pyramide Distribution.

CC-BY-NC-ND

Ces chiffres ne doivent pas surprendre : les films italiens distribués en France lors des années 2000 ne dépassent que rarement les trente copies, sauf pour les titres et les auteurs ayant obtenu un certain succès et une popularité plus conséquente. Le succès de *Respiro* fait connaître Crialese à une large palette de spectateurs français, ce qui pousse les distributeurs de *Bellissima Films* à diffuser *Terraferma* à travers quatre-vingt-une copies le jour de sa sortie nationale. Le film, initialement présent dans 81 salles, atteint après deux ans d'exploitations 860 cinémas en France, totalisant 100 230 entrées, un résultat très satisfaisant pour un film italien en France[991]. Le succès obtenu par Garrone au sein des plus grands festivals internationaux pousse les distributeurs français de Le Pacte à diffuser *Gomorra* à travers 121 copies, qui touchent 800 villes françaises environ et totalisent 514 270 entrées[992]. Le succès de ce film facilite la sortie de *Reality*, œuvre distribuée à travers 126 copies mais qui ne touche que 400 salles environ, totalisant seulement 127 568 entrées[993]. Un film tel que *Il divo* confirme les qualités de Sorrentino, dont l'on diffuse le premier film *L'homme en plus* tardivement : les distributeurs de Bellissima Films considèrent qu'il est important de faire connaître cette première œuvre aux publics français, qui ont suivi les autres films de l'auteur napolitain. Il s'agit d'une sortie qui demeure symbolique et soutenue uniquement par deux copies du film. Le film est diffusé longtemps, comme s'il s'agissait d'une œuvre de répertoire, c'est-à-dire d'un film très ancien qui vient d'être restauré et faisant partie du patrimoine cinématographique d'un pays. Les salles choisies pour ce genre de sortie sont visées spécifiquement, et la sortie est organisée comme un événement. À Paris, la salle choisie et celle du cinéma art et essai Le Reflet Médicis, fréquentée par des publics très cinéphiles. Finalement, le film aura tourné dans 36 salles en France totalisant 2860 entrées jusqu'en mars 2015[994].

Bien que la distribution de *Tales of Tales* et *Youth* soit plus ample, le cinéma italien suit les rythmes de la distribution art et essai, visible majoritairement dans les salles parisiennes et plus rare dans le reste du pays, et ayant une vie commerciale souvent très courte.

Le nombre de films italiens sortis en 2008, année marquée par le succès de *Gomorra* et *Il divo*, s'élève à douze, un chiffre mitigé mais stable, qui montre que même si la conquête

[991] Informations délivrées par Laetitia Antonietti, ancienne responsable de la programmation chez Bellissima Films.
[992] Informations délivrées par Jean-Baptiste Davi, responsable nord de la distribution chez StudioCanal.
[993] Informations délivrées par Fabien Joffre, responsable de la programmation en province chez Le Pacte.
[994] Informations délivrées par Laetitia Antonietti, ancienne responsable de la programmation chez Bellissima Films.

CC-BY-NC-ND

du marché français demeure encore très complexe, tel « un Everest inatteignable[995] », sa présence ne disparaît pas.

Une partie du cinéma italien continue à s'exporter à l'étranger, malgré la spécificité des thématiques traitées qui ne lui permettent pas d'obtenir une exploitation sur le long terme, accaparée par des produits plus standardisés. Un film transnational tel que *This Must Be the Place* est le résultat d'une coproduction italienne, française et irlandaise prête à voyager sans souci dans les salles du monde entier[996]. Cette œuvre, au style incontestablement sorrentinien, exploite des thèmes universels qui puisent, en partie, dans le capital culturel italien, montrant des paysages[997] vénitiens uniques et reconnaissables universellement. Ayant bénéficié d'une exportation correcte, ce film se place parmi les exceptions européennes capables de conquérir les marchés étrangers.

À partir des années 2000, la part de recettes obtenues par un film européen sur son continent s'élève à 26% de ses recettes globales. Ces chiffres indiquent que les films européens ne s'exportent finalement pas si bien que cela[998]. En France, il n'y a ni de place ni d'envie pour qu'un nombre croissant de films italiens sortent dans les salles : cela vaut autant pour le cinéma italien que pour les autres cinématographies européennes. En effet, chaque film italien présent dans une salle art et essai soustrait la place à un film français qui pourrait intégrer le même circuit[999].

En 2015, les films transalpins distribués en salle sont une vingtaine environ, et la majorité d'entre eux n'ont bénéficié que d'une faible circulation. Ces chiffres incarnent un maintien d'intérêt qui ne s'éteint pas, et une stabilisation atteinte à la fin de la première décennie des années 2000. Ce marché est majoritairement soutenu et stabilisé par la maison de distribution Bellissima Films, dont nous parlerons plus amplement d'ici peu, qui diffuse des films de qualité et qui catalyse l'intérêt porté au le cinéma italien contemporain. Son exemple est suivi par d'autres petites maisons de distribution, capables de voir le potentiel d'un cinéma qui attire déjà un noyau dur de fidèles mais également des nouveaux curieux, et qui décident ainsi d'en distribuer les derniers crus[1000].

Pour que la distribution en France soit pérennisée, l'industrie cinématographique italienne doit imaginer des solutions nouvelles, sans négliger les soutiens déjà existants. Nous

[995] GILI, Jean A., « Janvier en cinéma, « Un début d'année très ordinaire » », *Positif*, n° 577, mars 2009.
[996] RASCAROLI, Laura, *Italian Cinema in the Post-national Age*, in BONDANELLA Peter (dir.), *The Italian Cinema Book, Palgrave Macmillan : London*, 2014, p. 291
[997] WOOD, Mary P., *Le cinéma italien*, Paris, G3J sarl, 2005, p. 38.
[998] RASCAROLI, *op.cit.*, p. 287.
[999] CAVALERI, (19 janvier 2016), *op.cit.*, Cf. Annexes, p. 545.
[1000] CAVALERI, (8 janvier 2016), *op.cit.*, Cf. Annexes, p. 535.

CC-BY-NC-ND

savons que tous les films européens rencontrent de grandes difficultés lors de leur distribution étrangère. La plupart d'entre eux sont distribués dans un seul autre pays étranger, alors que seulement un tiers de ces derniers sont visibles dans deux ou trois pays. Cette diffusion limitée ne permet pas d'engendrer un grand nombre de recettes et limite la visibilité des auteurs du continent et de leurs filmographies[1001].

L'une des barrières les plus importantes est représentée par la langue : une œuvre italienne filmée dans les langues de son pays ne sera comprise que par un nombre limité de spectateurs forcément italophones. Cette réalité exprime la nécessite de doubler ces œuvres, ou du moins de les sous-titrer. Le prix de ces opérations est parfois prohibitif et impossible à financer par les maisons de production italiennes. Pour dépasser ce handicap, certaines œuvres peuvent bénéficier de financements fournis par le fond d'intervention pour la promotion du film à l'étranger, un fond public italien qui vient en aide aux productions commerciales et non commerciales qui souhaitent diffuser leur contenu au sein de manifestations à l'étranger. Les pays tels que l'Italie, qui choisissent d'aider leurs filmographies, peuvent également financer la production de copies propres à alimenter un nombre suffisant de salles[1002].

La communauté européenne joue un rôle important dans la distribution de ces films sur le continent, et apporte son aide à travers le programme de soutien financier dénommé MEDIA. Ce projet encourage économiquement la structuration des industries cinématographiques européennes, puis il finance et facilite la distribution de produits audiovisuels de l'union dans les salles. MEDIA contribue à plus d'un quart des frais d'édition et soutient la programmation de ces œuvres à l'aide du réseau de salles "Europa Cinemas", qui gère environ 800 écrans et garantit leur bonne répartition. Ce programme facilite une distribution transnationale de films nationaux et permet d'attirer l'attention d'autres maisons de distribution susceptibles de soutenir une œuvre[1003].

Malgré sa politique protectionniste qui vise à privilégier sa production nationale, la France demeure l'un des seuls pays européens à privilégier la diversité de son offre cinématographique, soutenant la diffusion de films européens et contrant l'arrivée de films étasuniens qui réalisent une pénétration relativement faible de son marché. Lors de la dernière décennie du XX^{e} siècle, 43% du marché français a été occupé par des films français et des

[1001] FOREST, *op.cit.*, p. 186.
[1002] *Ibid.*, p. 303.
[1003] *Ibid.*, p. 68.

CC-BY-NC-ND

films étrangers non américains[1004].

Les films italiens majoritairement exportés, et par conséquent importés en France, sont ceux réalisés par des auteurs reconnus et sont presque exclusivement des films dramatiques. Les comédies et les films biographiques sont exportés moins fréquemment[1005].

Paradoxalement, pour contrer la présence des films étasuniens, certaines entreprises européennes s'associent avec leurs homologues américains, qui leur proposent l'obligation de distribuer une partie des films de leur catalogue mais les aident conjointement à accéder plus facilement aux réseaux de salles qu'ils exploitent en Europe[1006].

La France ne dédaigne pas la distribution d'œuvres étrangères pour d'autres raisons : les entrées de chaque film italien – et étranger en général – diffusé dans le pays sont taxées, et ces sommes absorbées par le CNC qui finance l'audiovisuel national, sans que l'Italie n'en bénéficie en retour[1007]. Les films nationaux européens qui peuvent espérer réaliser plus de 500 000 entrées dans un autre pays que le leur s'élèvent à 1,5%, des films globalement distribués sur un territoire donné : la probabilité qu'un film italien effectue une sortie confidentielle en France est aujourd'hui maximale[1008]. Au sein de notre filmographie de référence, seul *Gomorra* dépasse ce seuil. Les gains engendrés par ce genre d'œuvres, en revanche, ont parfois réussi à dépasser le million de dollars dans l'Hexagone. *Gomorra*, que l'on vient de citer, en fait partie, et il est accompagné par des long-métrages comme *Respiro*, *Golden Door* et *Youth*. Ce plafond est presque atteint par *Il divo* et *This Must Be the Place*[1009].

Ces chiffres confirment que le cinéma italien a retrouvé une certaine forme de visibilité, qu'il sera difficile d'accroître, mais qu'il faut essayer de maintenir sans perdre la position acquise au sein du marché français. Certes, la situation ne semble pas évoluer, mais pour l'instant « elle est sur les rails[1010] » et le cinéma italien en France poursuit sa lancée.

Naturellement, la distribution en salle n'est pas la seule que le cinéma italien peut tenter d'exploiter, mais il doit se concentrer également sur d'autres formes de diffusion alternatives.

Le home cinéma, par exemple, est une réalité en place depuis plusieurs années qui bénéficie de nouveaux réseaux de diffusion[1011]. La location et la vente matérialisée ont

---

[1004] *Ibid.* p. 102.
[1005] RASCAROLI, *op.cit.*, p. 288.
[1006] FOREST, *op.cit.*, p. 117.
[1007] *Ibid.*, p. 276.
[1008] *Ibid.*, p. 196.
[1009] Box Office Mojo, http://www.boxofficemojo.com, consulté le 3 mai 2016.
[1010] CAVALERI, (8 janvier 2016), *op.cit.*, Cf. Annexes, p. 534.
[1011] WOOD, *op.cit.*, p. 132.

CC-BY-NC-ND

désormais laissé place aux vidéos à la demande accessibles sur Internet[1012]. La consommation digitale de produits cinématographiques est désormais entrée dans les mœurs, et toutes les nouvelles œuvres peuvent être visionnées à souhait sur des nouveaux supports qui multiplient les écrans à travers lesquels les auteurs peuvent s'exprimer[1013].

Les revenus limités engendrés par les œuvres italiennes dans les salles françaises peuvent être multipliés à travers la demande offerte par les télévisions thématiques payantes et également grâce aux plateformes de Vidéo à la Demande (Video on demande ou VoD)[1014]. La VoD a également lancé une nouvelle stratégie de distribution dénommée "E-cinéma" qui vise à proposer sur ces plateformes des films cinématographiques inédits[1015], ce qui offre une chance supplémentaire aux œuvres qui peinent à trouver leur place dans les salles de l'Hexagone.

Cet offre a profondément modifié les habitudes des spectateurs qui se déplacent en salle uniquement pour certains films. Les spectateurs contemporains sont attirés au cinéma par des films à grand spectacle, souvent offerts par l'industrie américaine, ou il se déplacent pour bénéficier de la vision d'œuvres d'un intérêt artistique plus élevé, qui ne sont pas diffusées par les plateformes privées ; si c'est le cas, elles peuvent être altérées pas ces dernières (publicité, censure, etc.). Les films grand public, comme les comédies populaires, sont surtout visionnés à la maison[1016].

Même si le marché cinématographique en salle compte pour 6% du marché audiovisuel[1017], et même si seulement 4% des films sont désormais vus en salle, ce lieu demeure essentiel pour la valorisation culturelle et économique d'un produit filmique[1018]. En effet, ce lieu de représentation originel et original garde son importance, et permet au cinéma italien contemporain de gagner une visibilité nécessaire pour laquelle il doit se battre. Cette visibilité garantit aux auteurs les plus doués une diffusion étendue de leurs œuvres, des gains plus importants, et par conséquent une liberté artistique plus ample générée par une bonne stabilité économique de leurs industries cinématographiques.

[1012] FOSTER, *op.cit.*, p. 17.
[1013] RASCAROLI, *op.cit.*, p. 286.
[1014] FOREST, *op.cit.*, p. 26.
[1015] ICHER, Bruno, « Le e-cinéma, c'est quoi ? », *Télérama*, le 7 juillet 2015.
[1016] FOREST, *op.cit.*, p. 194.
[1017] *Ibid.*, 27.
[1018] *Ibid.*, p. 56.

CC-BY-NC-ND

CRIALESE Emanuele	Chiffres entrées 1ère semaine Paris/France	Gains entrées 1e WE France en $	Gains totaux France en $
Once We Were Strangers	Pas renseignées	Pas renseignés	Pas renseignés
Respiro	Pas renseignées	401 461	3 237 045
Golden Door	28 034/90 015	666 911	1 493 584
Terraferma	12 988/38 006	Pas renseignés	Pas renseignés
GARRONE Matteo	Chiffres entrées 1ère semaine Paris/France	Gains entrées 1e WE France en $	Gains totaux France en $
L'Étrange Monsieur Peppino	Pas renseignées	Pas renseignés	Pas renseignés
Gomorra	61 067/140 876	927 566	4 301 513
Reality	20 373/ 52 480	337 325	337 325
Tale of Tales	26 050/68 182	149 775	631 293
SORRENTINO Paolo	Chiffres entrées 1ère semaine Paris/France	Gains entrées 1e WE France en $	Gains totaux France en $
L'homme en plus	Pas renseignées	Pas renseignés	Pas renseignés
Les Conséquences de l'amour	Pas renseignées	Pas renseignés	Pas renseignés
L'ami de la famille	2 646/5 501	Pas renseignés	Pas renseignés
Il divo	25 289/46 528	336 040	911 115
This Must Be the Place	33 119/10 701	515 236	953 130
La Grande bellezza	28 685/47 900	314 467	314 467
Youth	59 416/65 267	806 645	2 096 942

Chiffre d'affaire généré en France par les œuvres de Crialese, Garrone et Sorrentino[1019]

[1019] Informations "Chiffres entrées" tirées du magazine informatique *le film français* : http://www.lefilmfrancais.com, consulté le 18 février 2016.
Informations "Gains entrées" et "Gains totaux" tirées de la base de données informatiques *Box Office Mojo* : http://www.boxofficemojo.com, consulté le 18 février 2016.

CC-BY-NC-ND

2.2.3) Le rôle des coproductions : garantie d'une meilleure distribution

La diffusion des œuvres italiennes à l'étranger étant complexe, certains cinéastes ont recours à des coproductions. Cette forme de collaboration, essentielle parfois pour la production d'un film, est tout aussi importante quand il s'agit de le distribuer. Les industries françaises et italiennes exploitent conjointement ce genre de distribution dès 1946. Les accords bilatéraux entre ces deux pays ne prévoient pas uniquement une collaboration qui implique le secteur de la production, mais insistent sur l'importance de la distribution d'un film. Les pays s'engagent à distribuer les films de leurs partenaires dans leurs salles nationales, essayant de garder un certain équilibre entre les exportations et les importations. En réalité, cette situation avantage majoritairement la cinématographie italienne dont les films distribués en France totalisent plus d'entrées que ceux français distribués en Italie. L'on passe de seize films italiens distribués dans l'Hexagone en 1946 à vingt-six films en 1948. En outre, des nouveaux accords signés en 1949 facilitent la circulation des professionnels du cinéma entre les deux pays: les acteurs et les réalisateurs ont droit à des déplacements sans limites. Ces avantages spécifiques aux coproductions se répercutent également sur les productions 100% italiennes, distribuées ainsi plus facilement en France[1020]. Lors des années 1960, les coproductions italiennes donnent une grande visibilité au cinéma transalpin en France: exclusion faite de *Divorce à l'italienne* qui est italien à 100%, tous les films italiens distribués dans le pays sont le fruit de coproductions. Ces œuvres permettent à l'industrie cinématographique italienne de conquérir, tout au long des années 1960, le marché français[1021]. Cette ouverture vers les marchés étrangers facilitée par les coproductions permet aux films entièrement italiens d'atteindre plus facilement le circuit de distribution international[1022].

Cette situation favorable ne résiste pas aux bouleversements en cours dans les années 1980. Lors de la deuxième moitié des années 1990 les films italiens distribués en France ne dépassent pas les 67 unités, contre 82 films français distribuées en Italie. En outre, le succès des films transalpins n'est pas au rendez-vous : seules les coproductions arrivent à attirer les publics en salle, même si elles sont étiquetées en tant que films américains, anglais, allemands

[1020] GILI, Jean A., TASSO, Aldo, *Paris Rome, Cinquante ans de cinéma franco-italien*, Paris, La Martinière, 1995, p. 36.
[1021] *Ibid.*, p. 60.
[1022] *Ibid.*, p. 49.

CC-BY-NC-ND

ou autre. L'étiquette "film italien" ne galvanise plus les grands publics[1023].

De nos jours, la coproduction est redevenue une pratique essentielle pour que les films italiens puissent retrouver le consentement des publics internationaux. Le cinéma italien retrouve sa voie vers l'international avec des productions issues de pratiques économiques internationales. Une partie de la cinématographie italienne s'ouvre vers l'Europe, et par conséquent vers le monde, diffusant des œuvres qui renforcèrent sa présence dans des pays comme la France et renouvelant des connections culturelles et économiques fréquentes dans le passé[1024].

Les coproductions, soutenues par les institutions européennes, catalysent la production d'industries cinématographiques qui visent à la création et à la distribution d'œuvres qualitatives[1025]. Le cinéma italien entre parfaitement dans ces dynamiques : une partie de ses films sont le résultat de stratégies de marketing valables, capables d'attirer des capitaux extranationaux qui stabilisent son industrie interne. Les cinéastes italiens exploitent un cotexte mondial qui facilite les échanges monétaires à travers des sommes qui dépassent des logiques économiques nationales. Cette industrie partiellement mondialisée produit des œuvres qui sont le reflet d'un pays changeant, multiethnique, cosmopolite, plus européen et aux œuvres transnationales[1026].

Les trois filmographies que nous analysons sont le résultat de ces nouvelles formes d'industrie cinématographique. Dix parmi les quatorze films de nos auteurs de référence distribués en France ont bénéficié d'une coproduction française qui en a facilité la diffusion en France. Prenons en exemple les films *Terraferma*, *Reality* et *Il divo*. Ces trois films sont issus de coproductions italo-françaises, dont les sociétés de production françaises – dans l'ordre Babe Films, Le Pacte et StudioCanal – possèdent des maisons de distribution dans l'Hexagone – respectivement Bellissima Films, Le Pacte et StudioCanal. Sans cette collaboration, ces œuvres auraient probablement eu des difficultés à intégrer le marché français, et leur sortie en salle n'aurait pas été si évidente. Ces auteurs désormais connus en France ont privilégié et continuent à privilégier cette formule qui permet à leurs œuvres de contrer les productions américaines. Ils produisent des œuvres européennes de qualité, sans avoir besoin d'avoir recours aux coproductions étasuniennes. En effet, les financements américains pourraient leur

[1023] BLANC, Anne-Lise, CECCHETTI, Dario et DALLA VALLE, Daniela, *Franco Italica*, Alessandria, Edizioni dell'orso, 1998, p. 247.
[1024] RASCAROLI, Laura, *Italian Cinema in the Post-national Age*, in BONDANELLA Peter (dir.), *The Italian Cinema Book, Palgrave Macmillan : London*, 2014, p. 293.
[1025] FOREST, Claude, *Économies contemporaines du cinéma en Europe, L'improbable industrie*, Paris CNRS Éditions, 2001, p. 69.
[1026] RASCAROLI, *op.cit.*, p. 292.

CC-BY-NC-ND

donner un coup de pouce économique non négligeable, mais leurs créations seraient assujetties à des dynamiques de marché qui leur imposeraient des contraintes stylistiques et éthiques qui vont contre les valeurs prônées par ces auteurs.

CRIALESE Emanuele	Co-production	Maisons Distribution en France
Once We Were Strangers	Acquario Films (USA), Videa (ITA)	Stella Films
Respiro	Fandango (ITA), Roissy Films (FR)	Pan-Européenne Édition
Golden Door	RAI Cinema (ITA), Respiro (FR), Arte France Cinéma (FR), Titti Film (ITA)	Memento Films Distribution
Terraferma	**Babe Films (FR)**, France 2 cinéma (FR)	**Bellissima Films**
GARRONE Matteo	Co-production	Maisons Distribution en France
L'Étrange Monsieur Peppino		Ciné Classic
Gomorra	Rai Cinema (ITA)	Le Pacte
Reality	Fandango (ITA), **Le Pacte (FR)**, Garance Capital (FR)	**Le Pacte**
Tale of Tales	**Le Pacte (FR)**, Rai Cinema (ITA), Recorded Picture Company (UK)	**Le Pacte**
SORRENTINO Paolo	Co-production	Maisons Distribution en France
L'homme en plus	Key Films (ITA)	Bellissima Films
Les Conséquences de l'amour	Medusa Film (ITA)	Océan Films
L'ami de la famille	Fandango (ITA), Indigo Film (ITA), Babe Films (FR), StudioCanal (FR), Wild Bunch (FR)	Pyramide

CC-BY-NC-ND

Il divo	Lucky Red (ITA), Parco Film (ITA), Babe Films (FR), **StudioCanal (FR)**, Arte France Cinéma (FR)	**StudioCanal**
This Must Be the Place	**ARP Séléction (FR)**, Element Pictures (IRE), Pathé (FR)	**ARP Séléction**
La Grande bellezza	Babe Films (FR), **Pathé Production (FR)**, France 2 Cinéma (FR)	**Pathé Films**
Youth	Barbary Films (FR), **Pathé (FR)**, France 2 Cinéma (FR), Number 9 Films (UK), C-Films (SCHW)	**Pathé Distribution**

Maison de production française (FR)

Maisons de distribution française associée

Sociétés de coproduction française et distribution dans l'Hexagone[1027].

2.3) Bellissima Films : le partenaire privilégié du cinéma italien en France

Au cours des chapitres précédents, nous avons évoqué la maison de distribution Bellissima Films. C'est à elle que nous allons nous référer pour comprendre le fonctionnement et l'impact de la distribution d'œuvres italiennes en France, gardant à l'esprit l'exceptionnalité de cet exemple vertueux.

Cette société débute ses activités en 2010 et depuis elle contribue inlassablement à diffuser, dans les salles françaises, des œuvres de qualité générées par l'industrie cinématographique italienne contemporaine : « Bellissima a donné une certaine continuité à cette présence[1028] » dans l'Hexagone, et cela après des années d'instabilité. Il faut tenir compte du fait que la plupart des œuvres italiennes présentées en avant-première en France sont « pour l'essentiel, des films de Bellissima[1029] ».

[1027] *le film français,* http://www.lefilmfrancais.com, consulté le 18 février 2016.
[1028] CAVALERI, Giuseppe, *Discussion autour du cinéma italien contemporain avec Jean A. Gili*, réalisée le 8 janvier 2016, Cf. Annexes, p. 534.
[1029] CAVALERI, Giuseppe, *Discussion autour du cinéma italien contemporain avec Oreste Sacchelli*, réalisée le 19 janvier 2016, Cf. Annexes, p. 543.

CC-BY-NC-ND

Laetitia Antonietti a été, durant plusieurs années, l'un des piliers de cette société de distribution, agissant en tant que responsable de la programmation sur le territoire national. Cette professionnelle française d'origine corse grandit en Aix-en-Provence, d'où elle part après avoir obtenu son Baccalauréat pour s'installer en Italie. Elle étudie à l'Université degli Studi di Roma Tre, choisissant le parcours Discipline della Arti, della Musica e dello Spettacolo (DAMS) qui lui permet d'étudier le cinéma et d'écrire, à la fin de son parcours universitaire, un mémoire de licence consacré aux œuvres de l'auteur franco-tunisien Abdellatif Kechiche. Son amour pour le cinéma italien né lors de cette période, et une fois rentrée en France, elle s'intéresse majoritairement à cette cinématographie. Elle en fera le sujet principal de son mémoire de master, travail qui couronne son parcours à l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne. Après avoir établi des recherches au sein de la naissante Bellissima film, elle rejoint l'équipe, initialement en tant que stagiaire, au cours de l'année 2011. À son arrivée, cette maison de distribution n'a qu'une année de vie. Lors de ces six mois de stage, elle développe l'un des projets naissant proposé par ses formateurs : contribuer à la diffusion du cinéma italien parmi les jeunes publics, avec des buts pédagogiques et dans l'espérance de créer les spectateurs italophiles de demain. Ce travail intense pousse Mme Antonietti et ses collaborateurs à travailler intensément avec des enseignants et des associations qui agissent activement dans la transmission de la culture italienne en France. Suite à cette expérience, elle est embauchée définitivement par Bellissima Films pour qui elle développe des pratiques aujourd'hui essentielles pour la diffusion du cinéma transalpins en France. Les informations qu'elle m'a délivrées au cours des nos échanges[1030] sont donc essentielles pour nous aider à comprendre l'impact du cinéma italien contemporain dans l'Hexagone ; ses exemples nous guiderons au cours de ce chapitre et les trois prochains.

L'idée initiale des fondateurs de Bellissima Films est de faciliter la distribution des œuvres de Sorrentino coproduites par Babe Films. Ces professionnels croient fermement aux qualités de ce jeune réalisateur et il lui apportent leur soutien dès son troisième long-métrage. Leur intuition sera gagnante : *La Grande bellezza*, coproduit par Babe Films obtient, entre autres, le Prix du cinéma européen 2013, le Golden Globe 2014 pour le meilleur film en langue étrangère et l'Oscar du cinéma 2014 pour le meilleur film en langue étrangère.

Bellissima Films, en revanche, ne soutient et n'accompagne pas uniquement les films coproduits par Babe Films, mais contribue également à la diffusion des œuvres de jeunes

[1030] CAVALERI, Giuseppe, *Interview à Laetitia Antonietti, ancienne Responsable de la programmation chez Bellissima Films*, réalisée le 27 décembre 2014, Cf Annexes, p. 514.

CC-BY-NC-ND

auteurs italiens réalisant des long-métrages qui possèdent un intérêt artistique et culturel évident, montrant aux spectateurs certains aspects cruciaux de l'Italie contemporaine. Outre qu'économique, le soutien de cette maison de production est donc idéologique. Les films non produits par Babe Films et choisis par Bellissima Films sont principalement des œuvres premières et deuxièmes, tournées par des réalisateurs prometteurs. Ces cinéastes en herbe pourraient être, selon les affirmations de Laetitia Antonietti, les Nanni Moretti de demain. Cette professionnelle du cinéma est consciente que le cinéma italien contemporain est le résultat d'un renouveau concret, un mouvement créatif qu'elle veut défendre. Le parcours du réalisateur Ivano De Matteo est ainsi exemplaire. Son deuxième long-métrage, qui n'a pas réussi à trouver de distributeurs en Italie, sort en France en 2011, distribué par notre maison de distribution de référence. Cette dernière s'engage à diffuser et à soutenir ses œuvres suivantes qui obtiennent un succès discret. Quoique important, l'intérêt économique d'un film en effet n'est pas la seule priorité de ces distributeurs. Certes, leur métier les amène à rentabiliser leurs investissements, mais parfois ils prennent le risque de défendre des films qui ne totaliseront pas forcément beaucoup d'entrées mais qui traitent des sujets difficiles et importants, des sujets contemporains observés au sein de la société italienne mais qui touchent par leur intérêt tous les Européens. Les films de Ivano De Matteo ou *Ali a les yeux bleus* [Alì ha gli occhi azzurri] (2012) de Claudio Giovannesi – film qui traite des dynamiques d'intégration des migrants – en sont des exemples. Ces films sont diffusés dans l'espoir de solliciter la curiosité des publics français sur certaines réalités importantes touchant tous les pays occidentaux.

En parlant de spectateurs, Bellissima Films satisfait une demande qui existait en partie déjà avant sa création. Les films de Matteo Garrone distribués par Le Pacte, par exemple, ont contribué à former des publics italophiles prêts à suivre le travail d'autres auteurs italiens dont les œuvres sont insérées dans le marché français. À ces publics s'en ajoutent d'autres : pensons aux migrants italiens présents en France, à tous ces Français d'origine italienne, ou encore à tous les italophiles qui suivent assidûment les sorties cinématographiques italiennes tout court. Ce que madame Antonietti constate c'est que le public italophile est grandissant, stimulé par une plus ample diffusion d'œuvres italiennes et par la qualité de leurs contenus.

Jusqu'en juin 2016, cette diffusion était orchestrée en partie par elle : elle s'occupait de la programmation de ces films en province. Concrètement, elle exploitait un logiciel de programmation dénommé Cinego, un répertoire de toutes les salles de cinéma de France. Elle contactait personnellement les directeurs de ces établissements, elle leur parlait des films au catalogue et elle leur proposait un visionnage de ceux qu'ils auraient été susceptibles de les

CC-BY-NC-ND

intéresser.

Quand l'exploitant décide de projeter une œuvre, il reçoit un lien informatique à travers un système sécurisé dénommé Globecast qui lui permet de la recevoir dans son établissement. L'œuvre est accessible grâce à une clef de lecture dénommée KDM, qui permet de projeter un film durant une période définie, cela pour prévenir les éventuels abus. Dans le passé, le support privilégié pour ce genre de transaction étaient les bobines, remplacées successivement par des KDM sous forme de disques durs externes, et désormais entièrement informatisés. Les films transmis sous cette forme règlementée permettent de répertorier officiellement les bénéfices engendrés par un film. Une partie de ces sommes est reversée au CNC et sera exploitée afin de financer l'audiovisuel public et donc, entre autres, de nouvelles œuvres cinématographiques. 50% des recettes, en moyenne, reviennent aux distributeurs, qui utilisent ces sommes pour rémunérer leur travail et les producteurs du film, qui peuvent ainsi financer d'autres projets.

La programmation de ces œuvres suit le rythme des semaines cinématographiques, qui vont du mercredi matin au mardi soir. Le lundi de chaque semaine possède une importance particulière. Lors de cette journée, les distributeurs contactent tous leurs exploitants et les directeurs de salles de cinéma, pour convenir d'une semaine supplémentaire d'exploitation. Cette journée peut être comparée symboliquement à une bataille pendant laquelle le distributeur défend ses films pour qu'ils restent à l'affiche. Une fois la (re)programmation du film décidée, les affiches de chaque établissement peuvent être mises en place.

Le travail intensif de Bellissima Films ne s'arrête pas là : une fois qu'un film est programmé dans plusieurs salles lors de sa sortie initiale, son exploitation continue à travers de nouvelles sorties différées, dans d'autres villes où le film n'a pas encore été transmis. C'est ainsi qu'un film peut circuler dans un grand nombre de salles de l'Hexagone, couvrant de façon différée tous le pays. Le but est de le diffuser le plus longtemps possible, faisant bénéficier les spectateurs de toutes les régions et de tous les horizons d'un film qui autrement risquerait de disparaître des écrans nationaux plus rapidement. Ainsi, les publics peuvent accéder de façon durable à une offre cinématographique hétérogène de qualité, permettant avec l'achat de leur billet de financer les efforts de Bellissima Films.

Laetitia Antonietti, durant son parcours, a mis un point d'honneur à soigner les rapports qui se créent entre son ancienne maison de distribution et ses exploitants de référence. En effet, les exploitants choisissent leurs films et les défendent autant qu'eux. Le travail de diffusion filmique est rendu possible par des rapports collaboratifs fondés également sur la confiance. Le distributeur fournit des œuvres et conjointement tout le

CC-BY-NC-ND

matériel qui l'accompagnera durant sa diffusion en salle. L'exploitant reçoit des affiches, des bandes annonces et un dossier spécialement créé pour l'occasion, des outils qui serviront à enrichir son programme. Le travail de proximité effectué par les exploitants leur permet de connaître leurs publics, pour qui ils créent des moyens de communication adaptés afin de les renseigner sur les œuvres expressément choisies pour eux. Certaines salles cinématographiques sont devenues, au fil du temps, des partenaires indissociables avec qui Bellissima Films travaille étroitement, formant un réseau fort, capable de soutenir la présence du cinéma italien en France.

2.3.1) La distribution en Île-de-France et les sorties nationales

En Île de France les règles liées à la distribution varient de telle sorte que Bellissima Films emploie des stratégies de distribution différentes. Le territoire est saturé par une offre cinématographique intensive générée par une grande présence de cinémas.

Sur ce territoire, il est possible de retrouver des cinémas multisalles art et essai et des multiplex de tout genre : au sein du même quartier nous pouvons retrouver plusieurs établissements, parfois en concurrence, dirigés par des experts de l'exploitation. L'approche avec ces professionnels requiert un dialogue différent fondé sur l'expérience dans le secteur. Notre maison de production de référence emploie les services de Christian Fraigneux, un ancien collègue de Laetitia Antonietti qui s'occupe uniquement de ce marché où tout va beaucoup plus vite que dans le reste de la France. Les délais d'une semaine cinématographique ne sont pas utilisés comme référence et les films sont programmés puis reprogrammés au cours de ces sept jours.

Pour ce qui concerne les sorties nationales, certaines salles sont destinées à la projection d'un film le jour de sa sortie officielle. Les salles en question, dénommées "salles de sortie nationale", peuvent programmer l'œuvre pour une, deux ou trois semaines, dans le but d'engendrer un maximum d'entrées sur le court terme.

Pour qu'une sortie soit réussie, le choix d'une date appropriée est capital. Pour un film italien, il faut choisir une date lors de laquelle on ne diffuse pas un autre film de la même production cinématographique, ou un film similaire du réseau art et essai attirant ainsi les publics visés par la sortie italienne.

Certaines salles décident de proposer un programme fixe imprimé préalablement, qui couvre parfois des périodes de plusieurs mois. Leurs responsables décident ainsi de prendre le

CC-BY-NC-ND

risque de choisir un film n'ayant jamais été diffusé auparavant et de le diffuser durant un arc de temps préétabli : ils misent sur un produit dont ils connaissent uniquement le potentiel. Le film choisi peut générer beaucoup d'entrées ou un nombre inferieur à celles imaginées : dans les deux cas, le contrat de diffusion étant établi, l'exploitant ne peut pas retirer le film en cas d'insuccès, ni le garder plus longtemps dans le cas contraire.

Quelle que soit la formule utilisée, la diffusion d'un film dépend du nombre de copies que le distributeur décide d'introduire sur le marché, elles-mêmes dépendantes du potentiel de l'œuvre. En règle générale, les films italiens sont diffusés à travers vingt, trente ou quarante copies, et souvent dans le circuit art et essai, en langue originale sous-titrée en français. Les films grand public peuvent sortir en version audio française, même si ce n'est pas toujours le cas, et être distribués dans des salles du circuit commercial qui attirent des publics plus amples : dans ce cas, le nombre de copies est plus important. Lors du premier jour de sortie nationale, les films français très commerciaux peuvent atteindre les 350 copies environ. Un film italien grand public, en revanche, n'atteint pas ces chiffres : une œuvre à succès telle que *Terraferma*, une exception pour un film italien en France, a été distribuée à travers quatre-vingts copies environ.

Le succès d'un film, en revanche, ne dépend pas uniquement du nombre de copies diffusées, mais de ses qualités. Le premier film d'Ivano De Matteo distribué en France n'a bénéficié que de quinze copies, une petite sortie qui a réussi à engendrer, malgré les prévisions initiales, plus de trente mille entrées, un chiffre exorbitant si on considère le nombre de salles exploitées.

2.3.2) La distribution en province et les "salles de suivi"

Le succès d'un long-métrage italien ne dépend pas uniquement des sorties en Île de France, ni des bénéfices engendrés dans les salles de sortie nationale. Naturellement, une œuvre ayant obtenu un grand succès en salle dès sa sortie nationale aura plus de facilités à obtenir l'attention des exploitants s'occupant de petites salles de cinéma.

Certains petits établissements, très souvent présents en province, fondent leur stabilité économique sur la diffusion de films à succès qui leur garantissent d'engendrer beaucoup de recettes. Malgré cela, leurs directeurs choisissent parfois de diffuser des films moins grand public. Ces œuvres ont déjà été transmises dans des salles de sortie nationale, et ont obtenu du succès lors des premiers jours d'exploitation. Leur diffusion leur permet ainsi de varier leur

CC-BY-NC-ND

programmation sans peser sur leurs finances.

Puis, il existe d'autres établissements dénommés "salles de suivi", installés dans des lieux historiques où les films italiens distribués par Bellissima Films sont diffusés plutôt après la troisième semaine d'exploitation. Ces salles se trouvent dans des villes où le film choisi n'est jamais sorti, et donc presque exclusivement en province. L'une des salles citées par Laetitia Antonietti est celle du cinéma Odyssée de Strasbourg, connue pour sa programmation éclectique adaptée à un public de niche. Dans les centres urbains à taille réduite, ou encore dans les villages plus reculés, ces mêmes longs-métrages sont distribués à partir de la quatrième semaine d'exploitation nationale, donnant l'occasion à d'autres publics d'en bénéficier. Nos distributeurs de référence donnent beaucoup d'importance à ces salles, où ils organisent des rencontres avec des réalisateurs, qui entrent en contact avec des publics qui ne sont uniquement pas parisiens.

La distribution en province change de région en région. Elle est beaucoup plus intensive dans les régions du Sud-Est, pour des raisons purement géographiques : ces régions, en effet, sont proches de l'Italie. Dans le Grand Est les films italiens ont également un bon succès, auprès des spectateurs de Villerupt et de ceux des cinémas alsaciens. Dans les régions du Sud – surtout dans le Sud-Ouest –, en revanche, la diffusion de films italiens est plus rare et les publics moins nombreux. Laetitia Antonietti nous fournit l'exemple de deux établissements vertueux ayant choisi de diffuser amplement les œuvres proposés par Bellissima Films. Il s'agit du Cinéma Rialto de Nice dirigé par Thierry Duchene et du Cinéma ABC de Toulouse dirigé par Buny Gallorini. Ces deux établissements ont décidé de marier le projet de diffusion et de soutien du cinéma italien contemporain mené par Bellissima Films et leur exemple a été suivi par d'autres. Dans plusieurs régions françaises, cette maison de distribution a établi des partenariats étroits avec des exploitants qui désirent diffuser un grand nombre de films italiens, ayant décidé de les rendre accessibles aux publics français en leur faisant comprendre que le cinéma italien a beaucoup à offrir. Leur soutien comporte, en outre, l'organisation d'événements qui mettent en avant et valorisent cette cinématographie, un soutien des plus précieux.

Le travail intensif effectué par Laetitia Antonietti l'a amené à proposer des avant-premières à des établissements qui parfois ne sont pas prévus à cet effet. Le film *Je voyage seule* [Viaggio sola] (2013) de Maria Sole Tognazzi, par exemple, a été présenté en avant-première dans un petit cinéma art et essai de Geiswiller, un village d'Alsace. La projection a

CC-BY-NC-ND

réuni 280 personnes, un chiffre extrêmement positif, et cela dans un centre urbain réduit[1031] loin des publics italophones des grandes villes.

Ces exemples sont la preuve que le pari de Bellissima Films est réussi : le cinéma italien contemporain peut avoir sa place sur le territoire français, attirant ses publics "naturels" tout comme des nouveaux publics intéressés par des cinématographies étrangères de qualité.

2.3.3) Le rôle des festivals dans la distribution

Chez Bellissima Films l'on suit de près les festivals qui transmettent des œuvres italiennes, et assidûment les festivals qui s'occupent uniquement de cinéma italien. Ces événements ponctuels sont avant tout une vitrine indispensable pour cette cinématographie: ils attirent les grands publics tout comme les cinéphiles. Le Festival premiers plans d'Angers, par exemple, s'occupe de diffuser uniquement des premiers films, leur donnant une aura qui accroît leur importance aux yeux des professionnels. La participation à un festival, et éventuellement le décernement d'un prix, indique que l'œuvre a déjà attiré la curiosité des organisateurs de ces événements, des individus capables de sortir des perles rares de l'anonymat. Cette présence et ces prix hautement symboliques sont utilisés lors de la promotion du film pour attirer les regards des professionnels du cinéma et des spectateurs.

Parmi les festivaliers, l'on retrouve des distributeurs et des exploitants qui regardent une grande quantité de films pour enfin choisir ceux qu'ils préfèrent diffuser.

Laetitia Antonietti admet s'être déplacée dans plusieurs festivals, qui peuvent porter sur plusieurs thématiques. Ceux qui se concentrent uniquement sur le cinéma italien l'attirent tout particulièrement : durant ces événements elle a pu découvrir, avant tout, des films méconnus que Bellissima Films a décidé de distribuer.

Réciproquement, des festivals cinématographiques à la programmation italienne tels que celui de Villerupt et celui d'Annecy – les plus importants et les plus anciens – ou ceux de Bastia et d'Ajaccio, ont décidé et décident de diffuser des œuvres proposées par cette maison de distribution.

Pour que l'œuvre proposée soit correctement mise en valeur, ses représentants s'occupent d'accompagner le film au sein des différents festivals fournissant à leurs organisateurs la documentation qui l'accompagne, une activité que Mme Antonietti a effectué

[1031] 210 habitants en 2014 selon les chiffres INSEE.

CC-BY-NC-ND

pour des films comme *La variabile umana* (2013) de Bruno Oliviero et *Tutti i santi giorni* [Chaque jour que Dieu fait] (2012) de Paolo Virzì. Les jeunes auteurs qui ne connaissent pas encore Villerupt, et dont le film appartient au catalogue de Bellissima Films, sont mis au courant de l'importance de cet événement et invités à le soutenir sur place.

Cela naturellement n'est pas nécessaire pour les réalisateurs et les acteurs invités directement par les organisateurs de cet événement, qui souvent ont été fidélisés au fil des éditions.

Le réseau d'un festival, en effet, est une source importante pour les distributeurs. Les films représentés à Villerupt finissent dans les salles d'exploitants attentifs qui suivent de près l'évolution de la cinématographie italienne contemporaine.

Ces professionnels représentent des canaux de diffusion privilégiés par Bellissima Films: sans les activités festivalières, ces contacts ne seraient pas accessibles et resteraient dans l'ombre. En outre, les professionnels présents lors de ce genre d'évènements peuvent être de bons conseillers : parfois Bellissima se sert de leur avis pour la création d'une affiche qui puisse se démarquer positivement.

Ces collaborations permettent de fournir des soutiens mutuels importants pour les distributeurs comme pour les diffuseurs de cinéma italien contemporain en France. Leur travail, mené conjointement, a permis aux productions transalpines d'obtenir une nouvelle visibilité auprès des publics français, et même si la reconquête du marché de l'Hexagone semble désormais utopique, cette présence minoritaire mais stable doit être soutenue sans relâche pour que la diversité artistique dans les salles françaises soit maintenue.

CC-BY-NC-ND

3) L’exploitation : l’exemple des festivals

L'exploitation d'une œuvre demeure la troisième et dernière étape visée par l'industrie cinématographique. Une fois le film produit dans sa version définitive – ou du moins transmissible – il passe par les mains des distributeurs, qui se chargent d'en assurer la diffusion publique afin que les spectateurs puissent en apprécier les contenus. Il existe différentes formes de diffusion, la plus classique étant la salle de cinéma. L'évolution des technologies et la modification des habitudes des publics ont poussé les industries cinématographiques à trouver d'autres canaux de transmission, dont nous avons partiellement parlé. Exclusion faite de la télévision et des plateformes de diffusion informatiques, un film peut être transmis également au sein de manifestations ponctuelles comme les festivals. Avant de comprendre les mécanismes et l'impact économique et artistique de cette forme de transmission, faisons un point sur la forme de diffusion la plus connue : l'exploitation en salle.

3.1) L’exploitation et la fréquentation en salle : repères

L'exploitation en salle n'a pas toujours été la même. Les évolutions cinématographiques, la modification continue du marché audiovisuel et la naissance d'autres formes de diffusion telles que la télévision ont fait muter les habitudes liées à la consommation filmique.

Dans le passé, le lieu de diffusion privilégié était la salle cinématographique. En France, tout comme dans d'autres pays européen, avant l’arrivée du cinéma moderne le parc de salles nationales est divisé en salles d'exclusivité, en salles de seconde exclusivité et en salles de visions ultérieures. Les premières sont limitées en nombre et accueillent les films à peine sortis, parfois avant leur sortie générale, proposant un prix d'entrée plus élevé que la moyenne. La durée d'exclusivité d'un film est généralement de deux semaines. Au-delà de cette date, le film passe automatiquement dans les salles de seconde exclusivité, des salles de quartier qui peuvent garder un film pendant plusieurs mois. Puis, il termine sa diffusion dans

CC-BY-NC-ND

les salles de visions ultérieures – présentes dans les zones géographiques plus excentrées – où le film peut être diffusé encore plus longtemps[1032].

Toutes les salles dites de "première génération" sont exploitées, dans l'Hexagone, de 1895 à 1968. Les mutations de l'audiovisuel et la diffusion accrue de postes télévisuels désormais démocratisés poussent les exploitants à imaginer d'autres formes de diffusion. À partir des années 1970 se généralisent les établissements de deuxième génération qui concentrent dans le même lieu davantage de salles : ces multisalles proposent des méthodes de diffusion différentes et misent sur une offre quantitative limitée sur la durée. Les cinémas à salle unique et les cinémas de visions ultérieures disparaissent à tout jamais. L'offre intensive éclipse rapidement celle extensive, poussant les exploitants à diffuser des films désormais devenus des produits jetables.

Suite à une période de restructuration, puis d'amélioration du marché, les grands groupes cinématographiques tels que Gaumont et Pathé décident de se lancer dans la construction de complexes cinématographiques colossaux, où l'on retrouve une multitude de salles qui font partie des cinémas de troisième génération. Ces "multiplex" exploitent une méthode de diffusion quantitative, privilégiant les films grand public, mais attirent également d'autres publics plus exigeants en proposant une offre qualitative qui puisse les satisfaire.
Cette stratégie hybride leur a permis d'incrémenter leurs entrées en attirant un large spectre de publics. En outre, ces établissements fournissent des services annexes : des formules de restauration rapide, des confiseries et des salles de jeux vidéos. Cette offre est mise en place afin de rentabiliser les frais de gestion de ces palaces du divertissement qui veulent à tout prix fournir un service impeccable[1033].

La durée médiane de diffusion, qui auparavant se calculait en mois, se calcule désormais en semaines: elles vont de six à sept pour un film capable d'attirer un grand nombre de publics. D'autres, en revanche, restent en salle trois semaines ou parfois uniquement sept jours. Ces derniers exploitent la sortie cinématographique comme une sortie technique, qui servira à lancer une sorte de compte à rebours avant l'exploitation à travers d'autres plateformes.

Pour certains films, en effet, la sortie en salle est devenue le symbole d'une forme de reconnaissance artistique. Elle permet de mettre en exergue les qualités d'une œuvre, de lui donner une exposition médiatique qui la fait sortir de l'anonymat et de lui faire engendrer des

[1032] FOREST, Claude, *Économies contemporaines du cinéma en Europe, L'improbable industrie*, Paris CNRS Éditions, 2001, p. 120.
[1033] *Ibid.*, p. 156.

CC-BY-NC-ND

recettes: si elles dépassent les attentes, elles peuvent devenir un marqueur valorisant pour l'exploitation qui s'effectuera plus tardivement à travers d'autres médias.

La grande quantité d'écrans présents dans un multiplex a permis aux exploitants de pouvoir assurer une diffusion plus longue de films moins rentables mais d'intérêt culturel. Les cinémas possédant moins de salles ne peuvent pas adopter une telle stratégie: le multiplex permet, malgré tout, en France, de garantir une certaine diversité cinématographique.

Les établissements commerciaux plus petits, en revanche, se plient aux lois du marché cinématographique qui ne souffre plus de la rareté de copies filmiques mais qui doit faire face à une surabondance de films spectaculaires. Les directeurs de ces lieux choisissent principalement ces films hautement rentables.

Bien heureusement, les salles art et essai, financées à travers des aides publiques, permettent de retrouver des films d'intérêt culturel – visibles parfois aussi dans les multiplex – au sein de lieux devenus désormais historiques où ils bénéficient d'une diffusion encore plus ample. Ces établissements peuvent transmettre des films aux genres inédits ou/et aux formats inhabituels.

La programmation de toutes ces salles dépend de leur positionnement géographique : dans la capitale française, la concurrence est très dure. La métropole parisienne, en effet, possède un réseau très dense d'établissements cinématographiques. En province, la situation est plus détendue, et à côté des cinémas commerciaux, l'on retrouve encore des salles art et essai qui ne subissent pas une grande concurrence.

Qu'il s'agisse d'un multiplex où d'une salle art et essai, il faut savoir qu'aujourd'hui le travail du programmateur est devenu essentiel pour la survie de ces établissements. Ces professionnels sont capables de mener des études de marché fondées sur des données sociologiques qui les aideront à comprendre quelle population gravite autour de leurs salles. Les oppositions entre capitale et province, centre-ville et banlieue, ville aisée et populaire sont les plus faciles à détecter, suivies par l'âge, le niveau de formation et les revenus de leurs publics : ces données sont essentielles pour prévoir une programmations réussie. Les tâches de recherche et de programmation sont effectuées constamment dans l'urgence et nécessitent des professionnels qui savent faire preuve d'adaptabilité.

Toutes les semaines, le programmateur choisit les titres dont il a besoin pour des raisons qui peuvent être commerciales, esthétiques, politiques et institutionnelles. Ce professionnel demeure avant tout un spectateur, même si c’est un spectateur d'exception. Ses goûts personnels doivent parfois être mis de côté pour privilégier les critères stratégiques et économiques dominants au sein de son territoire. Son expérience lui sera utile pour cerner les

CC-BY-NC-ND

films qu'il faut transmettre, visionnés avant l'exploitation ou conseillés par d'autres professionnels du réseau.

Dans le cas d'un film italien, le choix s'appuie également sur des données dérivées de l'exploitation au sein de son pays d'origine: le nombre de copies distribuées, les gains obtenus et les réactions des critiques[1034].

La renommée de Crialese, Garrone et Sorrentino permet aux exploitants de miser sans grands soucis sur des produits qui attireront dans les salles françaises un grand nombre de publics italophiles. Leurs œuvres bénéficient d'un tremplin très efficace, issu de leur présence au sein de festivals reconnus internationalement. Nos recherches nous confirment que quasiment toutes leurs œuvres – exclusion faite pour *Once We Were Strangers* et *L'homme en plus* – diffusées dans l'Hexagone ont bénéficié, avant leur sortie en salle, d'une avant-première festivalière en France.

CRIALESE Emanuele	Date et lieu de sortie en France
Respiro	18 mai 2002 (Festival de Cannes)
Golden Door	30 septembre 2006 (Annecy Cinéma Italien)
Terraferma	1 octobre 2011 (Annecy Cinéma Italien)
GARRONE Matteo	Date et lieu de sortie en France
L'Étrange Monsieur Peppino	15/26 mai 2002 (Festival de Cannes)
Gomorra	18 mai 2008 (Festival de Cannes)
Reality	18 mai 2012 (Festival de Cannes)
Tale of Tales	14 mai 2015 (Festival de Cannes)
SORRENTINO Paolo	Date et lieu de sortie en France
Les Conséquences de l'amour	13 mai 2004 (Festival de Cannes)
L'ami de la famille	25 mai 2006 (Festival de Cannes)
Il divo	23 mai 2008 (Festival de Cannes)
This Must Be the Place	20 mai 2011 (Festival de Cannes)

[1034] *Ibid.*, p. 139.

CC-BY-NC-ND

La Grande bellezza	21 mai 2013 (Festival de Cannes)
Youth	20 mai 2015 (Festival de Cannes)

Œuvres de Crialese, Garrone et Sorrentino sorties en festival[1035]

Le destin de ces films leur a permis une distribution en salle, mais cela n'est pas le cas de toutes les œuvres cinématographiques italiennes qui arrivent en France. Certains films ne sont représentés qu'au sein de festivals qui en augmentent le prestige, les font parfois devenir des exemples artistiques à suivre[1036], sans forcément leur garantir une distribution, puis une exploitation, dans les salles de cinéma françaises. Les festivals de Cinéma présents dans le pays ont ainsi imaginé des solutions alternatives capables de défendre la présence du cinéma italien en France, des actions dont nous allons parler dans les chapitres à venir.

3.2) Le rôle économique des festivals : distribution et exploitation

La capillarité des festivals présents dans l'Hexagone est une heureuse exception qui attire des publics ayant besoin de consommer des produits culturels introuvables à travers les canaux de diffusion classiques.

Concernant le cinéma italien, les festivals français qui lui sont dédiés se développent à la fin des années 1970. Au cours de cette période, la cinématographie italienne trouve de moins en moins de distributeurs, mais gagne l'intérêt des organisateurs de ces événements. Ce qui semble initialement un intérêt vif sur le court terme se pérennise au fil du temps : grâce au savoir-faire de leurs organisateurs, ces manifestations se transforment au fil des années 1980 en réelles plateformes de diffusion cinématographique[1037].

Le soutien des festivals est désormais devenu un outil indispensable, privilégié par les maisons de distribution. En effet, présenter un film au sein d'un festival permet d'obtenir une grande visibilité médiatique à moindre coût. Les distributeurs préfèrent proposer leurs films

[1035] Informations "Date et lieu de sortie en France" tirées de la base de données informatique *Internet Movie Database (IMDb)* : http://www.imdb.com, consultée le 26 mars 2016.
[1036] WOOD, Mary P., *Le cinéma italien*, Paris, G3J sarl, 2005, p. 160.
[1037] POSTLER, Vicky, *De Gaumont Italia à Arte : la politique culturelle française en Europe*, Paris, Connaissances et savoirs, 2005, p. 43.

CC-BY-NC-ND

aux différents festivals plutôt qu'organiser des campagnes de prospection onéreuses. Les œuvres qui bénéficient majoritairement de ces plateformes sont celles qui n'appartiennent pas aux réseaux commerciaux institutionnalisés et celles provenant des cinématographies étrangères. Les œuvres de qualité obtiennent rapidement une valorisation symbolique et essentielle au sein de la profession, leur permettant d'attirer le regard des exploitants[1038].

Outre qu'ils catalysent de vraies campagnes de distribution, les festivals de cinéma se regroupent pour résoudre collectivement les difficultés qui les empêchent de diffuser certaines œuvres. Pensons aux films européens diffusés dans les festivals d'autres pays à la langue différente: ces œuvres ne possèdent pas toutes des sous-titres, ni assez de copies. C'est ainsi que ces réseaux de festivals se mobilisent pour financer le sous-titrage des films qu'ils ont décidé de soutenir et la création d'autres copies, qui circuleront ainsi de festival en festival donnant une visibilité majeure aux œuvres dignes de considération. Ces efforts sont soutenus année après année par des publics festivaliers grandissants. En Europe, les festivals organisés chaque année sont près d'un millier, fréquentés par environ douze millions de personnes. Le nombre de spectateurs a doublé en une décennie, témoignant de l'intérêt des publics européens concernant l'offre culturelle fournie par ce genre d'événement[1039].

Nous savons d'ores et déjà que la résonnance des festivals facilite, en partie, la route vers l'exploitation en salle. Une grande partie des œuvres contenues dans notre filmographie de référence ont transité par plusieurs festivals avant d'être diffusées dans les salles : pour comprendre ces pérégrinations, prenons en exemple la diffusion festivalière de *Respiro*. L'aventure du deuxième long-métrage de Crialese démarre au Festival de Cannes (18 mai 2002), puis elle continue au Norwegian International Film Festival (20 août 2002), au Telluride Films Festival et parallèlement au Toronto Film Festival (31 août 2002), puis au Bergen International Films Festival (18 octobre 2002), au Festival du Film Italien de Villerupt (8 novembre 2002), au AFI Film Festival (12 décembre 2002), au European Film Week en Norvège (26 décembre 2002), au International Film Festival de Rotterdam, au Cleveland Film Festival (30 mars 2003), au Festival du Cinema Italiano Tokyo (28 avril 2003), au Kalovy Vary International Film Festival (10 juillet 2003), au Copenhagen International Film Festival (17 août 2003), au European Union Film Festival de Singapour (11 octobre 2003) et se

[1038] FOREST, Claude, *op.cit.*, p. 80.
[1039] *Ibid.*, p. 104.

CC-BY-NC-ND

termine quatre ans après ses débuts sur la croisette au Thessaloniki International Film Festival (25 novembre 2006)[1040].

Cette longue liste n'est qu'un exemple du parcours festivalier d'un film ayant attiré les regards experts des organisateurs de festival. Chacun de ces professionnels choisit des œuvres à diffuser parmi une masse démesurée et incommensurable de films générés par les producteurs, dans notre cas, italiens. Chaque festival représente ainsi un premier filtre capable de séparer le bon grain de l'ivraie, de trier les films qui méritent, selon les organisateurs de ces événements, un soutien inconditionnel parce que novateurs ou aux qualités artistiques importantes. Les publics de ces festivals, parmi lesquels ont retrouve des distributeurs et des exploitants, voient ainsi ce que ces professionnels ont choisi pour eux, des films qu'ils n'auraient pas forcément pu repérer sans ce travail de tri minutieux[1041].

Idéalement, ce choix artistique influence, en partie, l'économie de l'industrie cinématographique d'un pays. Ses producteurs peuvent décider de se concentrer sur la production de films de qualité capables d'attirer les organisateurs de grands festivals qui à travers leur travail font rayonner leur industrie à l'étranger, leur fournissant l'accès à des marchés autres que celui national.

En réalité, certains films se limitent à une diffusion festivalière sans jamais atteindre les salles cinématographiques commerciales ou celles art et essai. Une œuvre ayant obtenu du succès en festival n'attirera pas forcément beaucoup de publics dans les salles : cette situation freine ainsi certains distributeurs qui ne considèrent pas ces films comme rentables et les laissent reposer dans les dépôts de leurs producteurs italiens[1042].

Ces œuvres représentent une cinématographie qui ne se cloisonne pas aux comédies à succès, visibles amplement dans les salles italiennes, mais sait produire des films qui touchent tous les genres. Au sein d'un festival du film italien en France, les festivaliers peuvent voir des films qui renouent avec la tradition de la comédie, du réalisme, des films d'épouvante, des films d'action, des films fantastiques, sans oublier les films animés. Ces œuvres ne visent pas exclusivement les publics nationaux et attirent majoritairement les publics internationaux qui emplissent ces manifestations[1043].

[1040] Informations tirées de la base de données informatique *Internet Movie Database (IMDb)* : http://www.imdb.com/title/tt0286516/releaseinfo?ref_=tt_dt_dt, consultée le 15 juin 2015.

[1041] MENARINI, Roy, *Le nuove forme della cultura cinematografica, Critica e cinefilia nell'epoca del web*, Milano-Udine, Mimesis Edizioni, 2012, p. 79.

[1042] GILI, Jean A., « Janvier en cinéma, « Un début d'année très ordinaire » », *Positif*, n° 577, mars 2009.

[1043] FONDI, Patrizio, *Per una politica estera del cinema*, in GAZZANO Marco Maria, PARIGI Stefania et ZAGARRIO Vito (dir.), *Territori del cinema italiano, Produzione, diffusione, alfabetizzazione*, Udine, Editrice Universitaria Udinese srl, 2013, p. 46.

CC-BY-NC-ND

Une partie des festivals du film italien présents à l'étranger sont ainsi devenus des réelles plateformes d'exploitation privilégiées par les maisons de distributions. Les avant-premières prévues lors de ces événements engendrent un nombre conséquent d'entrées qui permettent à certains films de totaliser une quantité de recettes non négligeable avant même une hypothétique sortie en salle. Ces films, en effet, sont fournis aux festivals en retour d'un pourcentage des entrées générées. Ces dernières, parfois, contribuent à rééquilibrer une partie de l'investissement initial des distributeurs, et attirent des exploitants qui peuvent décider de diffuser des œuvres cinématographiques italiennes dans leurs salles[1044].

Le film *Viva la libertà* (2014) de Roberto Andò, par exemple, a généré 3000 entrées en avant-première au Festival du film italien de Villerupt, lui permettant non seulement d'obtenir un excellent démarrage, mais attirant également d'autres professionnels parmi les exploitants en France qui ont décidé de distribuer le film, stimulés par le succès de son avant-première. Un tel démarrage, qui semble dérisoire si comparé aux grandes productions, symbolise pour les distributeurs du réseau art et essai une réussite : dans leur esprit, un tel film peut attirer un nombre conséquent – toutes proportions gardées – de spectateurs dans leurs salles.

Les entrées générées dans un festival comme celui de Villerupt sont répertoriées par un logiciel en ligne dénommé Cinézap, auquel tous les directeurs de salles accèdent quotidiennement. Un film à l'avant-première réussie attirera le regard des exploitants qui, les yeux rivés sur les entrées du festival villeruptien, seront stimulés par les chiffres qu'ils verront[1045]. Dans l'attente d'une distribution, en revanche, le film aura déjà engendré des recettes utiles pour financer une partie du travail de tous ceux qui ont rendu possible sa production.

3.3) Le festival : vitrine médiatique et aura culturelle

Quoique important, le rôle économique d'un festival n'est pas son seul atout. Il est vrai qu'il existe des événements dont l'offre filmique dépend des préconisations faites par des maisons de production : dans ce cas, les films transmis sont imposés aux organisateurs. Alors

[1044] CAVALERI, Giuseppe, *Discussion autour du cinéma italien contemporain avec Jean A. Gili*, menée le 8 janvier 2016, Cf. Annexes, p. 534.
[1045] CAVALERI, Giuseppe, *Interview à Laetitia Antonietti, Ancienne Responsable de la programmation chez Bellissima Films*, menée le 27 décembre 2014, Cf. Annexes p. 519.

CC-BY-NC-ND

que d'autres festivals décident de choisir de leur propre gré les œuvres qui nourrissent leur programme. Ce dernier choix se fonde sur le savoir cinématographique hors du commun de leurs organisateurs, devenus ainsi les garants des produits filmiques transmis[1046].

Les festivals du film italien sont englobés dans ce deuxième groupe et Le Festival du film italien de Villerupt et Annecy Cinéma italien demeurent en France leurs représentants majeurs. Ces deux événements n'agissent pas uniquement en tant que vitrine cinématographique mais sont des organismes actifs dans la diffusion du cinéma italien en France. Année après année, leurs programmes attirent des milliers de festivaliers et bénéficient du soutien institutionnel d'organismes tels que le CNC, le Ministère des Affaires Etrangères italien sans compter l'appui de leurs régions respectives[1047]. En effet, si leurs premières éditions relevaient d'une organisation à base associative formée par des cinéphiles, tout au long des années 1980 ces événements se sont institutionnalisés et professionnalisés. Ces festivals ont acquis un pouvoir culturel qui légitime leurs découvertes, qu'il s'agisse de nouveaux talents ou de nouveaux courants artistiques.

Leur travail contribue à l'institutionnalisation des cinématographies nationales, à la mise en place d'un imaginaire symbolique lié, dans notre cas, à la cinématographie italienne. Ils sortent de l'ombre des œuvres art et essai leur offrant une diffusion plus ample, capable parfois de toucher les grands publics, devenant le symbole d'une cinématographie en plein essor[1048].

C'est ainsi qu'une œuvre sort de l'anonymat pour acquérir un statut[1049] : toute production artistique - œuvre première d'un jeune auteur ou œuvre nouvelle d'un artiste confirmé – nécessite d'être légitimée avant d'obtenir un statut artistique. Pour qu'une production puisse être reconnue en tant qu'art, il est nécessaire que le monde de l'art finisse par l'étiqueter en tant que telle[1050]. Cette reconnaissance, qui décrète une sorte d'acte de naissance, peut lui être délivrée au sein d'un festival.

Dans ce cas, cet événement acquiert tout naturellement un rôle culturel et social important, proposant aux publics une offre cinématographique diversifiée, souvent absente dans les salles[1051]. Ces œuvres, aux formes artistiques inédites, s'opposent par leur contenu

[1046] MENARINI, Roy, *op.cit.*, p. 74.
[1047] POSTLER, Vicky, *De Gaumont Italia à Arte : la politique culturelle française en Europe*, Paris, Connaissances et savoirs, 2005, p. 44.
[1048] MENARINI, Roy*, op.cit.*, p. 77.
[1049] CAVALERI, Giuseppe, *Discussion autour du cinéma italien contemporain avec Oreste Sacchelli*, menée le 19 janvier 2016, Cf. Annexes, p. 546.
[1050] FABIANI, Jean-Louis, *Après la culture légitime. Objets, publics, autorités*, Paris : L'Harmattan, 2007. P. 63.
[1051] FOREST, Claude, *op.cit.*, P. 104.

CC-BY-NC-ND

aux habitudes culturelles soutenues par les institutions légitimes et par les exploitants en salle. Il s'agit de produits différents de ceux conçus par la production de masse, pouvant contenir des messages politiques dénonçant le dysfonctionnement des pouvoirs en place[1052].

Le statut artistique d'un film peut être couronné par un prix symbolisant un label d'authentification capable de fournir à une œuvre une visibilité importante[1053], sans lui garantir pour autant une distribution certaine en salle, mais uniquement un impact médiatique plus ample[1054].

Quand une œuvre devient légitime, et son auteur reconnu, le festival qui a participé à son renom reçoit un retour de reconnaissance qui renforce son rôle. En effet, l'œuvre et sa plateforme festivalière se soutiennent et se légitiment mutuellement. Un film tel que *Golden Door*, par exemple, obtient sa première présentation au festival Annecy Cinéma Italien, qui donne à l'œuvre un retentissement capable de toucher de nombreux publics et les médias. Le succès du film, réciproquement, confirme le travail de qualité effectué par les organisateurs de ce festival, leur offrant une légitimité incontestable.

Les médias sont des habitués de ces événements et leur donnent un retentissement encore plus grand : la présence de journaux, de chaînes radio, de télévisions et de représentants des médias informatiques est monnaie courante. Ces représentants du monde de l'information permettent de diffuser le programme d'un festival encore plus rapidement, réussissant à toucher des publics non festivaliers qui seront marqués par une ou plusieurs œuvres qu'ils auront envie de suivre en dehors de cet événement[1055]. C'est ainsi que cette manifestation devient un authentique « outil de […] visibilité[1056] ».

Naturellement, certains festivals mettent en valeur certaines œuvres plus que d'autres. Le cinéma italien bénéficie d'une présence parfois minoritaire au sein de festivals internationaux qui privilégient d'autres cinématographies, et cela malgré une présence qui a triplé lors de ces dernières années. En effet, qu'il s'agisse du Festival de Cannes, de celui de Berlin ou encore de celui de Londres, la présence du cinéma italien est assurée par des œuvres

[1052] ETHIS, Emmanuel, FABIANI, Jean-Louis, MALINAS, Damien, *Avignon ou le public participant*, Montpellier, L'Entretemps éditions, 2008, p. 146.
[1053] ETHIS, Emmanuel, *Aux Marches du Palais – Le festival de Cannes sous le regard des sciences sociales*, Paris, La documentation française, 2001. P. 35.
[1054] CAVALERI, (19 janvier 2016), *op.cit.*, Cf. Annexes, p. 544.
[1055] ETHIS, (2001), *op.cit.*, p. 94.
[1056] BERTHO, Alain, *Lieux éphémères de la mondialisation culturelle* in AUTISSIER Anne-Marie (dir.), *L'Europe des festivals, De Zagreb à Edimbourg, points de vues croisés*, Toulouse, L'attribut, 2002, p. 45.

CC-BY-NC-ND

qui, sauf quelques exceptions, sont reléguées au deuxième plan ou diffusées hors compétition[1057].

En revanche, au sein d'événements exclusivement italophiles une partie de ces productions bénéficient d'une diffusion bien plus importante qui permet à certaines œuvres hautement qualitatives de recevoir l'attention qu'elles méritent[1058].

Le cinéma italien alimente un grand nombre de festivals monographiques, dont nous parlerons d'ici peu. Cette abondance est due à son image symboliquement patrimoniale, renforcée par les œuvres de cinéastes du passé, encore capables de stimuler l'imaginaire des publics français[1059]. Cette richesse attire un grand nombre de publics, curieux de découvrir ce que le cinéma italien contemporain peut leur offrir.

Ces publics sont lassés par l'offre généraliste où trônent des productions américaines adaptées aux grands publics. La formule du festival leur donne ainsi la possibilité de connaître ce que les cinématographies du reste du Monde peuvent leur offrir, représentant un choix culturel alternatif quoique limité dans le temps[1060].

Les festivals possèdent bien d'autres qualités, et sont bien plus qu'une plateforme de diffusion filmique, de légitimation artistique et de création contre-culturelle. À l'échelle de leur territoire, ils arrivent à transformer la ville où ils déploient leur offre annuellement. Pendant la durée de leurs activités, les réalités sociales, économiques et politiques présentes dans l'espace urbain perdent temporairement leur pouvoir, transformant la ville en un espace proche de l'âge d'or antique, fait de fêtes et de plaisirs – dans notre cas cinématographiques – sans contraintes[1061]. Dans le cas du Festival du cinéma de Villerupt, par exemple, les lieux institutionnels - dont l'hôtel de ville – sont investis par le festival et deviennent des zones franches où les festivaliers peuvent déambuler librement. Le territoire est ainsi façonné par l'offre culturelle festivalière, et empli de nouveaux citoyens passagers, composés non seulement des spectateurs, mais également par des professionnels venant d'autres horizons. Les autochtones, en revanche, sortent de leur routine, et, galvanisés par l'offre culturelle festivalière, mettent leurs atouts au service de l'événement. Cette mixité est à la base de la

[1057] FONDI, Patrizio, *Per una politica estera del cinema*, in GAZZANO Marco Maria, PARIGI Stefania et ZAGARRIO Vito (dir.), *Territori del cinema italiano, Produzione, diffusione, alfabetizzazione*, Udine, Editrice Universitaria Udinese srl, 2013, p. 45.
[1058] Ibid., p. 47.
[1059] CAVALERI, Giuseppe, *Discussion autour du cinéma italien contemporain avec Jean A. Gili*, menée le 8 janvier 2016, Cf. Annexes, p. 533.
[1060] BRUNETTA, Giampiero, *Il cinema italiano contemporaneo, Da « La dolce vita » a « Centochiodi »*, Bari-Roma, Laterza, 2007, p . 522.
[1061] ETHIS, (2001), *op.cit.*, p. 106.

CC-BY-NC-ND

production d'idées et d'objets culturels capables de hisser le festival de cinéma au rang d'événement phare d'une ville[1062].

3.4) Les festivals du cinéma italien en France

La présence de festivals sur le territoire français est très dense : à la fin de la première décennie des années 2000, elle avoisine près de mille événements, tous genres artistiques confondus[1063]. Les chiffres recueillis par l'Observatoire européen de l'audiovisuel recensent en France, au début du XXI^{e} siècle, la présence de 166 festivals cinématographiques, ce qui équivaut à 11% de l'offre festivalière du pays[1064]. Ces événements incarnent des zones franches capables d'accueillir tout genre d'expression audiovisuelle. Les festivals de cinéma italien en France sont nombreux. Au début de l'année 2016, les événements consacrés uniquement au cinéma italien s'élèvent à 13. La plupart des films présentés sont des avant-premières fournies, pour l'essentiel, par Bellissima Films[1065]. Cette cinématographie est la seule d'origine étrangère capable de catalyser un si grand nombre de manifestations. Naturellement, la France accueille également des festivals dédiés à d'autres cinématographies tels que le festival du cinéma espagnol Cinspaña à Toulouse, le Festival du film de Cabourg dédié au cinéma anglais ou encore le Festival du Film Coréen à Paris, des événements certes importants mais qui ne dépassent pas en nombre les festivals, les manifestations, les weekends et les semaines dédiés au cinéma transalpin[1066].

Pour éviter de fournir un catalogue long et sûrement peu exhaustif de tous les événements qui s'occupent de diffuser des œuvres cinématographiques italiennes en France, nous avons décidé de parler des festivals du film italien ayant le plus d'impact au niveau régional, voir national. Il s'agit bien souvent d'événements qui ont su devenir des acteurs culturels essentiels, d'authentiques repères pour les professionnels du cinéma et pour les cinéphiles, et cela depuis plusieurs décennies.

[1062] BERTHO, *op.cit.*, p. 46.
[1063] MONTOYA, Esteban, *Festivaltern'*, Paris, Editions le P'tit Gavroche, 2010.
[1064] BENITO, Luc, *Les Festivals de cinéma en France*, L'Harmattan, Paris, 2001.
[1065] CAVALERI, Giuseppe, *Discussion autour du cinéma italien contemporain avec Oreste Sacchelli*, menée le 19 janvier 2016, Cf. Annexes, p. 543.
[1066] CAVALERI, Giuseppe, *Discussion autour du cinéma italien contemporain avec Jean A. Gili*, menée le 8 janvier 2016, Cf. Annexes, p. 533.

CC-BY-NC-ND

Si nous nous concentrons uniquement sur cette typologie de festivals, il est possible de remarquer que, sauf certaines exceptions, ils sont tous organisés au sein de centres urbains offrant, tout au long de l'année, une offre festivalière conséquente. Au cours du XX^{e} siècle, ces territoires ont pu être confrontés aux vagues migratoires italiennes, hébergeant un nombre important de migrants. Cette présence a pu faciliter la naissance d'événements liés à la culture italienne ayant résisté à la raréfaction de cette population, des événements qui à eux seuls sont devenus des sortes de « Petites Italies », présentes encore en France comme dans le reste du Monde[1067].

L'un de ces évènements est représenté par les *Rencontres du cinéma italien à Grenoble et en Isère*, fondé en 2006, et imaginé par les membres de l'association Dolce Cinema. Cet évènement gravite principalement autour du cinéma italien, dont il diffuse une partie des productions contemporaines, mais offre également une programmation culturelle qui va au-delà des simples projections. Ce festival éclectique propose en effet des conférences, des lectures publiques, des ciné-concerts et des expositions liées au cinéma mais pas seulement : en 2016, il soutient les œuvres de Martha Nijhuis qui embrassent la peinture, le dessin, la vidéo et le théâtre[1068].

Les *Rencontres du cinéma italien à Toulouse*, en revanche, fondent leur offre culturelle presque exclusivement sur la projection d'œuvres issues de la cinématographie transalpine. Leur programmation principale prévoit la projection de films contemporains, même si cet évènement laisse un peu de place au cinéma patrimonial italien. L'édition de 2016, qui a eu lieu du 2 au 11 décembre, proposait de redécouvrir *Le jardin des Finzi-Contini* de Vittorio De Sica, œuvre transmise pour célébrer le centenaire de la naissance de Giorgio Bassani, auteur du roman éponyme. En outre, les organisateurs rendaient hommage à Ettore Scola à travers la diffusion du film documentaire *Ridendo e scherzando* (2015) tourné par ses filles Paola et Silvia Scola[1069]. Bien que récent, cet événement dispose dès ses premières éditions du soutien de spécialistes du cinéma italien en France tels que Jean-Claude Mirabella, anciennement responsable de la programmation cinématographique italienne pour le *Festival international du cinéma méditerranéen* de Montpellier (Cinemed) et conseiller à la programmation du *Festival du film italien de Villerupt*, manifestation dont nous parlerons plus amplement lors du prochain chapitre.

[1067] BLANC-CHALÉARD, Marie-Claude, BECHELLONI, Antonio, DESCHAMPS, Bénédicte, DREYFUS, Michel, VIAL, Éric, *Les Petites Italies dans le monde*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2007.
[1068] http://www.dolcecinema.com, consulté le 5 janvier 2017.
[1069] http://www.cinemaitalientoulouse.com, consulté le 8 janvier 2017.

CC-BY-NC-ND

En région parisienne, le cinéma italien ne bénéficie pas uniquement du soutien des cinémas art et essai tels que Le Reflet Médicis ou Le Lucernaire, mais également d'une manifestation telle que *Terra di cinema – Festival du nouveau cinéma italien*. Organisée depuis 2000 par l'association tremablaysienne pour le cinéma, l'association Parfums d'Italie et le Cinéma Jaques Tati à Tremblay-en-France, elle diffuse chaque année une trentaine d'œuvres italiennes – des documentaires, des court-métrages et des long-métrages – contemporaines. L'un des buts de ce festival est de faire découvrir des productions transalpines à de nouveaux publics, afin de les démocratiser en les faisant sortir des cercles cinéphiles où elles ont été cloisonnées. L'intention de ses organisateurs est également de faire le point sur un cinéma longtemps mis à l'écart, d'abattre les clichés qui le stigmatisent et de montrer la société italienne désormais différente de celle capturée par le cinéma traditionnel[1070].

Tous ces festivals ont un lien culturel très fort avec l'Italie, parfois renforcé par des promoteurs ayant des racines transalpines. Cette appartenance est encore plus forte s'agissant des festivals organisés en Corse, une région dont l'histoire se noue avec celle de la péninsule italienne. Par ailleurs, sa langue régionale est une langue romane dont le vocabulaire et la phonétique se rapprochent de la langue italienne. Dans cette région, où l'on regarde également la télévision italienne, le cinéma italien trouve un socle fécond qui a permis la naissance de deux festivals cinématographiques. Le plus récent des deux est le *Festivale di u Filmu Talianu*, fondé à la fin des années 1990 à Ajaccio. Son fondateur Sergio Leca avait décidé de mettre en exergue le cinéma italien contemporain le moins connu, souvent inédit aux yeux du grand public, une volonté respectée également par les organisateurs actuels. Dans une région où les films italiens n'auraient presque pas besoin de sous-titres, il semble normal de retrouver la présence d'un autre festival dédié aux productions transalpines, ou, dans ce cas, "trans-maritimes".

En effet, cette île a donné naissance en 1988 au *Festival du Cinéma Italien de Bastia*, une kermesse cinématographique qui comme ses consœurs a su soutenir la naissance de nouvelles formes de cinéma italien. Enrichi par des conférences, des présentations de films et des avant-premières, cet événement a su donner une place à l'héritage laissé par les auteurs les plus anciens du cinéma italien, dont il diffuse certaines œuvres qu'il insère dans un cadre historicisé. L'édition de 2017, par exemple, diffuse deux comédies traditionnelles pour rendre hommage à la figure de Alberto Sordi. Ce festival a su gagner une grande renommée lui

[1070] http://terradicinema.org, consulté le 1 février 2017.

CC-BY-NC-ND

permettant d'obtenir le soutien de la Cinémathèque de Corse et du Consulat d'Italie présent dans la région. Mené par des cinéphiles passionnés, il compte sur le soutien d'autres festivaliers de renom tels que Jean A. Gili[1071] et Oreste Sacchelli, et sait attirer et rassembler un grand nombre de spectateurs : si dans les années 1990 on en compte 10 000 environ en 2016 ils atteignent les 18500 unités[1072].

Près de la frontière italienne, au sein d'une ville qui partage avec l'Italie un passé très proche et des origines culturelles communes, il est possible de retrouver *Les journées du Cinéma Italien* de Nice. Cet événement se tient à l'Espace Magnan, un centre culturel qui ouvre ses portes au cinéma italien en 1980 avec des hommages à la Comédie à l'italienne puis, après un arrêt de quelques années, commence à se consacrer également au cinéma italien contemporain. Sur les affiches des années 2000, l'on retrouve, par exemple, des images tirées des filmographies de nos auteurs contemporains de références : *Respiro* pour celle de 2003, *Les Conséquences de l'amour* en 2005 et *L'Étrange Monsieur Peppino* pour l'affiche de 2009. Cet événement propose une offre filmique qui marie le cinéma italien classique au cinéma italien actuel, offrant à ses publics une palette d'événements tels que des rencontres, des rétrospectives à thème et des documentaires pour couronner le tout. Ce festival met l'accent sur une série d'activités pédagogiques dédiées aux jeunes publics, des spectateurs privilégiés par les organisateurs, bénéficiant de séances scolaires expressément prévues pour eux[1073].

Cette démarche pédagogique est également privilégiée par l'un des festivals du cinéma italien les plus anciens du territoire français : nous parlons d'*Annecy Cinéma Italien*. Ce festival a été cofondé en 1983 par Pierre Todeschini, qui a collaboré au cours de sa carrière avec l'Association Française des Cinémas d'Art et d'Essai (AFCAE) et la Confédération Internationale des Cinéma d'Art et d'Essai (CICAE). Jean A. Gili fait partie des co-fondateurs de cet évènement et devient, au fil des éditions, son délégué général, et cela jusqu'en 2016. Au cours de sa carrière, cet historien se spécialise dans l'histoire du cinéma italien, fonde et collabore inlassablement avec plusieurs revues de cinéma, dont *Positif* qu'il rejoint en 1983, et crée en collaboration avec Jean-Pierre Jeancolas et Vincent Pinel l'Association Française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC) qui édite la revue trimestrielle *1895*. Le festival que ces deux figures ont représenté, en compagnie des autres fondateurs Christian

[1071] BLANC, Anne-Lise, CECCHETTI, Dario, DALLA VALLE, Daniela, *Franco Italica*, Alessandria, Edizioni dell'orso, 1998, p. 284.
[1072] 28e Festival du Cinéma Italien de Bastia, http://paris-sur-la-corse.com/28e-festival-cinema-italien-de-bastia/, consulté le 30 septembre 2016.
[1073] Les Journées du Cinéma Italien, http://espacemagnan.com/cinemaitalien/, consulté le 10 mai 2016.

CC-BY-NC-ND

Depuyper, Simon Mizrahi et Angelo Mazzone, a su, au fil du temps, faire évoluer son offre culturelle, soutenant le cinéma italien contemporain qui, lors des années 1980, était presque méconnu en France. En l'état actuel, cette manifestation se structure en plusieurs catégories : l'une d'entre elles privilégie les films de fiction – souvent des premiers ou seconds long-métrages – mis en compétition. Une des catégories se structure autour d'une région, différente chaque année, et mise à l'honneur par une cinématographie qui l'étudie, l'observe et la raconte ; en 2016, par exemple, la région mise en exergue a été celle des Pouilles. Le cinéma patrimonial possède une catégorie à part, historicisée et dédiée à une figure charnière du cinéma italien d'antan. L'une des catégories phare de ce festival concerne les films documentaires, une production parfois négligée par d'autres manifestations et qui ici trouve amplement sa place. Le travail effectué par les organisateurs de cet événement phare permet de satisfaire la demande de ses publics, attirés par son offre filmique et par les événements qui étoffent sa programmation. Le festival propose des conférences, des expositions et différentes installations artistiques effectuées par des artistes italiens. Lors du festival, les villes voisines bénéficient du rayonnement culturel de cet événement et plusieurs établissements accueillent et diffusent des œuvres italiennes proposées conjointement à Annecy[1074].

Cet échantillon non exhaustif de festivals du cinéma italien entend illustrer brièvement la richesse et l'importance des plateformes culturelles éphémères qui soutiennent, tout au long de l'année, cette cinématographie dans sa diversité et sa richesse. Tous ces festivals ont su créer un réseau fort et structuré qui leur permet de se soutenir mutuellement. La présence du cinéma italien étant devenue minoritaire dans les salles françaises, l'union presque fédérative de ces événements est essentielle pour soutenir des productions reléguées dans l'ombre qui nourrissent leurs programmations éclectiques et riches à la fois. Il n'est pas rare de rencontrer les organisateurs d'un festival au sein d'un autre événement consacré au cinéma italien, et cela dans le but de soutenir ceux qui sont devenus, au fil des décennies, des collègues. La réalité festivalière qui gravite atour du cinéma italien est comparable à celle d'une grande famille, tiraillée parfois par les différences mais unie pour défendre les valeurs liées à une culture commune.

[1074] MONTOYA, *op.cit.*, p. 34.

CC-BY-NC-ND

3.5) L'exemple d'un vétéran : Le festival du film italien de Villerupt

Le réseau de festivals de cinéma italien en France possède un doyen toujours présent dans la sphère culturelle des italophiles : le *Festival du cinéma italien de Villerupt*. Cet événement n'est pas seulement le premier dans son genre, mais il possède des particularités uniques qui en font un phénomène culturel d'exception.

Pour comprendre la particularité de ce festival, il est important de connaître le contexte socio-économico-politique qui a rendu possible son existence. La ville qui héberge ses activités, présente dans son appellation, n'est connue que par quelques experts géographes, par les autochtones et, depuis la création du festival, par les italophiles attentifs qui s'intéressent à la cinématographie italienne. Ce territoire ne possède aucune infrastructure touristique, ni un grand nombre d'espaces culturels comme il est possible d'en trouver dans des villes telles que Annecy ou Bastia. Au sein de ces deux centres urbains, le patrimoine artistique et architectural est consistant, et attire de nombreux touristes indépendamment de l'attrait que peuvent générer les deux festivals du cinéma italien qui y siègent. Villerupt, en revanche, ne possède que des traces urbaines et industrielles de l'exploitation sidérurgique d'antan, désormais devenue de l'histoire ancienne. Ce passé qui ressemble à un âge d'or économique dont rien ne reste si ce n'est qu'un vague souvenir, a laissé une trace tangible quoique parfois invisible de sa présence : une population aux origines culturelles hétérogènes, capable de réinventer la patrie d'élection de ses ancêtres à travers l'offre culturelle offerte par le cinéma italien.

Les fondateurs de cet événement sont essentiellement un groupe de jeunes qui fréquentent la Maison de Jeunesse et de la Culture (MJC) de la ville, un groupe d'individus dont fait partie Jean-Paul Menichetti. Ce jeune passionné de photographie adhère à ce centre culturel comme le faisaient tous les jeunes fils d'ouvriers de cette zone qui faisaient des études, et cela indépendamment de leur origine[1075]. En compagnie de Bernard Reiss, et d'autres jeunes passionnés de cinéma, il entreprend le tournage de documentaires qui nécessitent des financements pour l'achat de matériaux techniques. C'est ainsi que naît l'idée de transformer les cycles cinématographiques qu'ils organisaient depuis un moment, avec l'aide des directeurs des cinémas de la ville, en un événement qui financera un projet encore

[1075] DE ARCANGELIS, F., *Interview avec Jean Paul Menichetti : Histoire et débuts du festival de Villerupt*, Metz, janvier 2006, p. 1.

CC-BY-NC-ND

plus important : la réalisation d'un long-métrage intitulé *L'anniversaire de Thomas* (1982)[1076], dédié aux ouvriers miniers qui ont enrichi avec leur travail les aciéries de ArcelorMittal. En 1976, ils décident d'organiser un festival du cinéma, et le choix des films à transmettre tombe quasi naturellement sur le cinéma italien. Il s'agit d'un choix purement utilitaire : en effet, à l'époque, le cinéma italien représente la deuxième cinématographie étrangère la plus diffusée en France, attirant des publics italophiles tout comme des publics autres, et étant à ce moment capable de produire des films grand public amplement plébiscités. Cette édition, qui devait être unique, attire 3500 spectateurs environ, une réussite inespérée qui interpelle non seulement les élus de la ville mais également les médias de la région et pousse ces jeunes gens à imaginer une autre édition[1077]. Les médias s'emparent rapidement de cette réussite et associent le nom de famille aux assonances italiennes d'une partie des organisateurs et des spectateurs présents en salle au cinéma qu'ils proposent, contribuant à créer le mythe d'un festival fait par des Italiens pour des Italiens. Comme nous l'indique Gilbert Antenucci, il est impossible de nier qu'une partie majoritaire de la population villeruptienne soit d'origine italienne : le premier Italien d'origine piémontaise arrive en 1878, et si en 1891 on peut en énumérer déjà vingt, les Italiens de fait ou d'origine représentent 70% de la population villeruptienne durant les années 1960[1078]. Le contexte social fortement italien de cette période, en revanche, ne représente pas un marqueur des éditions suivantes. Cette rupture avec ceux qui seraient à considérer comme des publics naturels du cinéma italien devient plus évidente après la renaissance du Festival. En effet, la manifestation initiale se poursuit jusqu'en 1983, puis elle s'arrête après sa 8e édition. Une bonne partie des anciens organisateurs entreprennent d'autres projets professionnels, décidant de quitter l'aventure à un moment où la crise cinématographique italienne ne leur permet plus d'obtenir des films capables de mettre en place une programmation valable.

En revanche, dès 1986 le cinéma italien commence à donner les premiers signes d'un renouveau qui se confirmera tout au long de la deuxième partie de cette décennie. Bernard Reiss, l'un des fondateurs du premier cycle, s'approche d'Oreste Sacchelli, qui avait rejoint le festival en 1979, et de Antoine Compagnone, qui faisait partie de l'équipe des bénévoles depuis 1981. Tous trois décident de reprendre les rênes de la manifestation, devenant les trois

[1076] ANTENUCCI, Marie-Louise, FRITSCH, Marcel, GRISELIN, René, LUISETTI, Alfred, *Un siècle d'images à Villerupt*, Thionville : Éditions Fensch Vallée, 1999, p. 3.
[1077] FATICHENTI, Maristella, *Le cinéma italien en France : étude sur le festival de Villerupt : pour une analyse qualitative de la programmation*, Université de Metz : 2007. Mémoire de master recherche 1e année : Esthétique, arts et sociologie de la Culture. Directeur de mémoire : GIMELLO-MESPLOMB, Frédéric, p. 18.
[1078] ANTENUCCI, Gilbert, *Villerupt autrefois, hier, aujourd'hui*, Thionville : Éditions Fensch Vallée, p. 46.

CC-BY-NC-ND

piliers de ce qui sera un festival nouveau, capable de mettre en exergue les jeunes auteurs italiens, devenus les symboles d'un cinéma nouveau. Leur travail permet aux publics d'accéder graduellement à cette nouvelle offre : en effet, les habitués du festival villeruptien ne sont pas privés radicalement des genres cinématographiques et des auteurs qu'ils connaissaient. Les films des vétérans sont encore présents, même s'ils sont désormais minoritaires, et historicisés dans une catégorie mettant en exergue leur valeur patrimoniale. Il faudra quatre ans pour que le festival atteigne la barre des 30 000 spectateurs, atteinte déjà lors la 8e édition[1079] du premier cycle, puis les publics augmenteront graduellement sans cesse.

Pour ce qui concerne la prétendue italianité des spectateurs, des recherches effectuées lors de la 31e édition du festival montrent que les publics d'origine italienne, ou Italiens tout court, fréquentant cet événement, ne représentent que 5,6% des présents. La majorité des publics de cette édition est française (89,8%), est s'est déplacée depuis plusieurs régions : Moselle (38,2%), Meurthe-et-Moselle (33,7%), Vosges (6,3%), Meuse (2,5%), Seine Saint Denis (1,8%), Hauts-de-Seine (1,4%), Bas Rhin (1,4%), Oise (0,7%), Seine et Marne (0,7%), Morbihan (0,7%), Sarthe (0,7%), Nièvre (0,4%), Charente-Maritime (0,4%), Landes (0,4%), Isère (0,4%), Ardennes (0,4%)[1080]. En outre, il faut souligner la présence de publics étrangers, qui bien que minoritaires (4,5%), sont très hétérogènes : lors de cette édition, l'on retrouve parmi les publics des individus provenant du Luxembourg, de Belgique, d'Espagne, d'Allemagne, des Pays Bas, du Royaume-Uni, de Grèce, du Maroc, du Portugal, du Sénégal et de Chypre[1081].

La conposition de ces publics demeure des plus variées, qu'il s'agisse de leur âge ou de leur extraction sociale. Les médias ont longtemps décrit cet événement comme une fête populaire, fréquentée essentiellement par des ouvriers locaux et leurs familles, mais les chiffres de notre enquête de référence nous montrent une tout autre réalité. Bien que parmi les publics villeruptiens il soit possible de retrouver des ouvriers (8,1%) ils demeurent minoritaires face aux cadres et aux représentants des professions intellectuelles supérieures (41,8%). Quoique inferieurs en nombre, les employés (30,9%) dépassent également en nombre les ouvriers. La présence d'artisans, quoique moindre, n'est pas à négliger (4,9%). Le mythe d'un festival fréquenté uniquement par des anciens ouvriers est donc erroné : en réalité,

[1079] SACCHELLI, Oreste, *Le festival du film italien de Villerupt : bref historique*, in BLANC Anne-Lise, CECCHETTI Dario et DALLA VALLE Daniela (dir.), *Franco Italica*, Alessandria, Edizioni dell'orso, 1998, p. 263.
[1080] PANCHER Angélique, ROBERT Jessica, *Enquête de Satisfaction 31e édition du Festival du film italien de Villerupt,* 2008, p. 229.
[1081] *Ibid.*, p. 11.

CC-BY-NC-ND

ce festival attire des individus de toute extraction sociale, unis dans un seul espace qui privilégie le dialogue et les échanges stimulés par l'offre filmique festivalière.

Une étude effectuée lors de la 22e édition nous fournit des données confirmées durant l'enquête menée pendant la 31e édition : le spectateur le plus jeune du Festival du film italien de Villerupt a « quatre ans et demi [et] le plus âgé 87 ans[1082] ».

Les groupes d'âge les moins représentés sont ceux qui concernent la jeunesse : en effet, lors de la 22e édition, il est possible de comptabiliser 6300 jeunes spectateurs (moins de dix-huit ans). Lors de la 31e les jeunes spectateurs représentent uniquement le 0,4% des festivaliers[1083]. Cette présence minoritaire s'explique pour deux raisons : les jeunes publics ne sont pas forcément bilingues, et ne sont pas encore habitués à visionner des films en version originale. D'autre part, les films du festival sont sous-titrés en français, ce qui demande une attention supplémentaire lors des projections. Ces deux facteurs posent sûrement un frein pour ces spectateurs qui ne sont pas forcement motorisés ou/et en mesure de voyager seuls.

Pour pallier la présence minoritaire de jeunes publics, le festival propose aux écoliers et aux étudiants des projections qui leur sont dédiées. Grâce à ces actions, la présence des jeunes publics peut atteindre la barre de 59,58% dans une salle. Au festival de Villerupt la présence de jeunes spectateurs est devenue, au cours des éditions, un atout très important. Le nouveau cinéma italien, perçu comme un art qui témoigne des particularités de la société où il puise ses histoires[1084], devient un outil pédagogique capable de mettre en contact ces adultes en devenir avec une culture autre, différente de la leur, ouvrant leurs esprits à l'hétérogénéité.

Tous ces publics ont la possibilité de connaître ce que le cinéma italien a à leur offrir dans des lieux qui chaque année, lors d'une courte période, deviennent propres au festival. Cet événement, en effet, s'approprie d'espaces dédiés à de tout autres fonctions pour en faire des havres culturels. L'hôtel de ville de Villerupt, par exemple, est dépossédé en bonne partie de ses fonctions administratives, et ses espaces sont investis par des festivaliers qui déambulent librement d'une salle à l'autre pour profiter d'une séance, pour contempler les expositions annuellement présentées ou pour acquérir les supports culturels qui leur sont proposés (brochures, livres, dvd, gadgets liés au festival, billets pour leurs séances). Dans ce lieu, il est fréquent que les artistes et les festivaliers se rencontrent, sans barrières qui les séparent. Ces individus échangent de façon libre et démocratique : dans ces lieux, ils débattent du dernier cru du cinéma italien et se donnent parfois des conseils mutuels. L'impact du festival est

[1082] FERRY, V., LAMBERT, M., *Les Spectateurs du XXIIe festival de Villerupt*, Laboratoire de Sociologie du Travail et de l'Environnement Social, Université Nancy 2, 1999, p. 6.
[1083] *Ibid.*, p. 6
[1084] ETHIS, (2001), *op.cit.*, p. 57.

CC-BY-NC-ND

tellement fort qu'au sein de cette infrastructure, sur le mur Nord du bâtiment, trône une gigantographie représentant les visages les plus marquants du nouveau cinéma italien, une installation fixe présente toute l'année.

L'infrastructure hébergée par l'un des anciens cinémas de la ville a été investie par l'association du Pôle de l'image, fondée en 1998, dans le but de structurer l'équipe permanente du festival, qui tout au long de l'année organise cet évènement. À sa direction nous retrouvons le délégué général Antoine Compagnone. En effet, après avoir permis, en compagnie de ses collaborateurs, de faire renaitre de ses cendres le festival, ce professionnel du cinéma a acquis une responsabilité de plus en plus importante au sein de l'organisation de cet événement culturel. Son expérience lui a permis, en outre, de prendre la direction du cinéma Utopolis de Longwy, un multiplex capable de fournir une offre cinématographique éclectique dont le programme sait marier des films grand public et des œuvres art et essai. Ce professionnel à la double casquette s'occupe, année après année, de structurer la programmation du festival, une tâche complexe facilitée par ses savoirs en tant qu'exploitant. Les films programmés au festival sont choisis principalement par lui, par Oreste Sacchelli et par Bernard Reiss.

Oreste Sacchelli, professeur émérite de langue, littérature et civilisation italiennes à l'Université de Lorraine, a vécu personnellement toutes les éditions du Festival du film italien de Villerupt, et cela en tant que spectateur, puis bénévole, puis comme délégué général à partir de la création du Pôle de l'image. Ce cinéphile invétéré a su transformer sa passion en métier, mariant sa profession d'enseignant à celle d'organisateur du plus important festival du cinéma italien en France.

Son travail est soutenu par Bernard Reiss, l'un des conseillers à la programmation du festival[1085]. Cet expert de cinéma italien est non seulement l'un des fondateurs originaires de cette manifestation, mais le premier adjoint au bureau de la Culture et échanges internationaux à la mairie de Villerupt. Sa présence est incontournable au sein de la ville, dont il est devenu le porte-parole culturel.

Ces trois cinéphiles passionnés sont épaulés par Sandrine Garcia, l'un des membres permanents du Pôle de l'Image. Cette professionnelle au parcours riche, étoffé entre autres par son métier d'enseignante d'italien, gère et structure en compagnie d'Antoine Compagnone toutes les éditions du festival depuis les premières années de vie du Pôle de l'Image.

[1085] L'autre étant Jean-Claude Mirabella, professeur de langue, littérature et civilisation italiennes à l'Université Paul Valery de Montpellier et spécialiste en cinéma italien contemporain.

CC-BY-NC-ND

Ces professionnels représentent l'épine dorsale symbolique et logistique de cet événement qui repose sur l'aide et le travail de nombreux bénévoles. Lors de la 34e édition, ils s'élevaient à 116, un chiffre qui demeure relativement constant à chaque édition[1086].

L'ensemble de cette équipe gère, accueille et guide tous les festivaliers dans les lieux investis pour l'occasion.

L'un de ces lieux est le cinéma Rio, une salle cinématographique annexe aux locaux du Pôle de l'image. Vient ensuite le Cinéma Paradiso, une salle cinématographique éphémère placée au sein d'une ancienne église convertie en salle des fêtes. Une partie des films programmés est par ailleurs diffusée dans la salle de projection de la MJC d'Audun-le-Tiche.

Ces deux derniers lieux se trouvent en dehors de la ville de Villerupt, dont le festival porte le nom mais dont les limites géographiques ne cloisonnent pas l'offre culturelle. En effet, le festival privilégie une ample diffusion de son offre cinématographique, investissant des infrastructures telles que la Kulturfabrick, haut lieu culturel luxembourgeois dirigé par Serge Basso, poète et romancier, expert dans la promotion d'activités socio-culturelles, et le Centre National de l'Audiovisuel (CNA) du Luxembourg. Pour que les centres dépourvus d'infrastructures culturelles puissent bénéficier de l'offre cinématographique villeruptienne, les organisateurs du festival se servent tous les ans du Cinémobile, une salle de projection itinérante exploitée lors du festival pour diffuser une partie des films en programmation dans des zones urbaines reculées ou à Villerupt même.

La programmation du festival change chaque année, et chaque édition est marquée par un thème dominant : celui de la 39e édition, par exemple, était « Les Scénaristes[1087] ». Le thème englobe une partie des films projetés, alors que les autres appartiennent à d'autres catégories.

Les films devenus désormais classiques sont réunis sous l'égide d'un ensemble – dénommé « Carte Blanche à Michel Ciment » lors de l'édition de 2016 – qui met en exergue leur valeur patrimoniale et leur intérêt historico-culturel.

La catégorie « Film Panorama » englobe toutes les œuvres du cinéma italien contemporain qui bénéficient déjà d'un distributeur, des comédies intelligentes et grand public et des productions qui ont fait recette en Italie comme à l'étranger. Au sein de cette catégorie, il est possible de retrouver les œuvres de Crialese, Garrone et Sorrentino, des noms bien connus des publics italophiles du festival. Les filmographies de ces trois auteurs ont été

[1086] Sources statistiques délivrées par les responsables du Pôle de l'image.
[1087] http://www.festival-villerupt.com/index.php?id=55, consulté le 17 décembre 2016.

CC-BY-NC-ND

intégralement transmises, et cela depuis la sortie de leur premier long-métrage[1088]. Il faut préciser, en effet, que les organisateurs de cet événement culturel suivent attentivement, et sans interruption, la carrière de tous les cinéastes italiens qui se démarquent grâce à la qualité de leurs œuvres. Les festivaliers villeruptiens ont donc pu bénéficier de tous ces films, devenant les témoins du parcours professionnel évolutif de nos trois auteurs de référence.

Les organisateurs de cette manifestation mettent en place, chaque année, la catégorie « Films compétition », qui englobe principalement un ensemble de premiers ou seconds films réalisés par de jeunes auteurs italiens prometteurs. Cette catégorie défend ouvertement les œuvres d'auteurs méconnus en France auxquels le festival veut fournir une meilleure visibilité.

Ces films sont vus par les festivaliers communs et par les membres des différents Jurys appelés tous les ans à statuer sur un groupe de films choisis. À côté du Jury du Cinéma, composé par des professionnels du cinéma italien et français, nous trouvons le Jury de la Critique, qui distingue un film en avant-première, le Jury des Exploitants qui distingue une œuvre inédite et Le Jury Jeunes, composé par des lycéens et des étudiants de classes à option cinéma qui distingue, tout comme le Jury du Cinéma, un premier ou second film.

Le prix du Festival du film italien de Villerupt doit son nom à l'artiste sculpteur Amilcar Zannoni, connu, entre autre, pour ses œuvres représentant des individus filiformes qui rappellent les sculptures d'Alberto Giacometti.

À ces prix s'ajoute l'Amilcar du public, spécialement conçu pour tous les films présents au Festival n'ayant pas encore été distribués en France. Il peut s'agir de films italiens à succès dans les salles transalpines ou d'œuvres peu connues. Ce prix exprime le goût de la majorité des publics villeruptiens, qui élisent démocratiquement un film dont ils ont apprécié les qualités. Parcourant le palmarès des éditions des années 2000, il est possible de constater que la majorité des films ayant reçu cette distinction sont des comédies, un genre qui tend à fédérer une bonne partie des festivaliers. Les exceptions naturellement existent : en 2005, ce titre est remporté par le film-documentaire *Viva Zapatero !* (2005) réalisé par Sabina Guzzanti. Ce long-métrage satirique dénonce âprement les abus de pouvoir perpétrés par Silvio Berlusconi et les conséquences qui s'en suivent. Le grand public villeruptien fait ainsi preuve d'une conscience politique qui lui fait honneur et qu'il veut manifester en décernant ce prix à une œuvre difficile mais essentielle.

[1088] Sources délivrées par les responsables du Pôle de l'image.

CC-BY-NC-ND

Le dernier prix est tout à fait symbolique : il s'agit de l'Amilcar de la ville de Villerupt, décerné à une personnalité du monde du cinéma italien souvent bien connue des festivaliers qui ont généralement suivi, au cours des différentes éditions, l'évolution de sa carrière. Ce prix met en exergue les qualités d'artistes qui ont su, à travers leur art, enrichir le cinéma italien contemporain.

Ces prix ne sont que la partie généralement visible d'un travail de soutien mené par ce festival hors du commun, une manifestation locale ayant un profond impact au niveau régional, au retentissement national et à l'importance reconnue internationalement. Placé dans un contexte géographique frontalier et dans un centre urbain historiquement multiculturel, ce festival possède le mérite de catalyser des rencontres culturelles à travers une programmation fondée sur le cinéma italien contemporain.

Cette production exprime dans ce lieu tout son potentiel, et (re)devient capable de divertir, d'instruire et d'ouvrir les portes vers des réalités parfois méconnues. Le Festival du cinéma italien de Villerupt, fédéré aux autres manifestations cinématographiques italiennes, est devenu capable de défendre la production d'une industrie dont l'on ne connaît que les grands noms. Nos trois auteurs de référence font partie de ce cercle restreint mais, comme il est possible de le voir au sein de ces festivals, ils ne sont pas les seuls capables de maîtriser cet outil hors du commun qu'est le Cinéma. Leur exemple, privilégié par ce travail de thèse, doit nous pousser à découvrir une industrie cinématographique dont même les italophiles ne connaissent qu'une infime partie. Crialese, Garrone et Sorrentino ne sont que la pointe d'un iceberg très vaste, les représentants principaux d'un cinéma italien contemporain riche et hétérogène dont les œuvres méritent une plus ample visibilité.

CC-BY-NC-ND

CONCLUSION

CC-BY-NC-ND

Le réel ou plutôt ses représentations vraisemblables sont la porte d'accès de cette thèse qui s'est concentrée, initialement sur sa présence au sein des productions artistiques. Nous savons désormais que le réel existe indépendamment de l'esprit humain, il est là malgré nous, malgré notre perception[1089]. Même s'il est unique, ses interprétations sont innombrables, et sont à la base de la création de différentes réalités, toutes vraies mais parallèlement toutes fictives.

L'œuvre d'art a été choisie par l'homme comme un support privilégié pour représenter, parfois à travers un regard subjectif et personnel, des parcelles du réel, reconstruit de façon formelle et codifiée. C'est ainsi que l'observateur se retrouve face à un support qu'il sait être fictif mais qui contribue à enrichir sa vision de l'univers perceptible[1090].

L'évolution des arts et des techniques a permis l'essor du Cinéma, capable de capturer non seulement les segments parfois imperceptibles du réel mais de concrétiser le rêve, une composante importante des réalités humaines.

Les techniques capables d'exprimer le réel foisonnent. Celles que nous avons retenues - travail sur la langue, sur l'image, sur le son, sur la construction du récit, sur la direction des acteurs, juste pour en citer quelques-unes – constituent des constructions réfléchies du réel, donnant lieu à des formes de réalisme épistémique capables de créer des produits auxquels les spectateurs s'identifient, prenant pour vraies les informations qu'on leur donne.

Les auteurs cinématographiques exploitent le monde comme un réservoir à partir duquel ils réalisent leurs représentations vraisemblables, autrement dit leurs réalités.

L'étude de l'histoire du cinéma italien nous a permis de comprendre que le réel n'est pas uniquement exprimé par des œuvres véristes ou réalistes, mais également à travers une multitude de codes et de genres autres.

Nous avons constaté que les "nouvelles vagues" cinématographiques d'après-guerre embrassent entièrement les discours théoriques privilégiant la production d'œuvres réalistes. Leurs auteurs exploitent ce style pour dénoncer les zones d'ombre de la société et ses dysfonctionnements. L'expérience cinématographique est ainsi comparable aux formes quotidiennes de la rencontre[1091]. L'évolution des techniques a contribué à augmenter la sensation de vrai éprouvée face à un film, une sensation engendrée non seulement par des images soigneusement construites mais également par un langage sonore riche et varié.

[1089] BLAY, Michel, *Dictionnaire des concepts philosophiques*, Larousse, 2013.
[1090] ZUCCONI, Francesco, La *sopravvivenza delle immagini nel cinema*, Milano, Mimesis Edizioni, 2013, p. 48.
[1091] *FATA MORGANA, Teoria*, Vol. 26, Cosenza, Luigi Pellegrini Editore, 2015, p. 12.

CC-BY-NC-ND

Les plus importants réalisateurs du cinéma italien se sont transformés, au fil du temps, en auteurs, puis en cinéastes. Parmi eux l'on retrouve des figures telles que Roberto Rossellini ou Michelangelo Antonioni, qui conçoivent un film tel un outil d'utilité sociale, capable de stimuler l'intelligence de ceux qui le regardent[1092]. Jean-Luc Godard le conçoit plutôt comme un outil issu d'expérimentations établies partout sur la planète, un vecteur d'informations aux atouts multiculturels qui a su devenir le témoin de son siècle[1093]. Ces atouts, qui ne sont pas propres à tous les produits filmiques, sont ceux qui nous ont intéressé et qui nous ont poussé à étudier des œuvres capables d'exprimer des réalités concrètes, parfois en imposant des langages cinématographique nouveaux.

Au sein de ce parcours historique, nous avons repéré plusieurs mouvements capables de reproduire, ne serait-ce que partiellement, des réalités vraisemblables.

À l'aube de la production italienne seules les avant-gardes semblent se pencher sur le sujet: l'industrie cinématographique naissante est trop occupée à divertir ses spectateurs à travers des fictions qui n'ont que très peu en commun avec la société environnante. Les renvois au réel, en revanche, ne sont encore qu'indirects et inconscients, s'appuyant sur la base photographique d'un film.

Il faudra attendre la décennie 1910 pour voir apparaître des œuvres s'inspirant de la littérature vériste italienne, qui s'efforcent de reproduire le réel avec exactitude. Le film *Sperduti nel buio* de Nino Martoglio en est un exemple: cette œuvre révolutionne la production italienne de cette période, donnant du poids au réalisme cinématographique, et cela bien avant l'arrivée des maîtres des réalismes russe et français. Leur exemple, en outre, inspire les pères fondateurs du Néoréalisme italien.

La contrainte économique et la volonté de satisfaire ses publics avec des films à travers lesquels ils puissent se reconnaître, sont les éléments qui ont poussé les cadres de la société de production napolitaine Dora Film à réaliser des œuvres réalistes aux détails soignés. Le climat artistique napolitain à l'ère du cinéma muet est bouillonnant, les théâtres populaires sont reconvertis en salles de projection, et les artistes de la région mettent leurs compétences professionnelles au service du cinéma. Les films qui en découlent brassent des atouts spectaculaires hautement qualitatifs et des histoires solides ayant le pouvoir d'exprimer des dénonciations sociales. Les réalités mises en exergue sont vraies, l'engagement de ceux

[1092] AUMONT, Jacques, *Les théories des cinéastes*, Paris, Armand Colin, 2011, p. 35.
[1093] GODARD, Jean-Luc, *Histoire(s) du cinéma, 1(a), Toutes les histoires*, [Dvd-vidéo], Gaumont, 2007, 51 min.

CC-BY-NC-ND

qui les proposent est sérieux et la vision du monde que l'on nous donne coïncide avec celle de ses réalisateurs.

Ces œuvres, réévaluées à posteriori, et minoritaires face au reste de la production italienne de cette période, nous ont offert un socle solide qui corrobore ces recherches. Ces productions sont la preuve que le réel fait intrinsèquement partie du cinéma italien, et cela dès sa naissance.

Nous avons constaté, en outre, que lors des vingt ans de dictature fasciste, une période durant laquelle la liberté d'expression a été fortement réprimée, le cinéma italien engendre, malgré tout, certaines œuvres qui représentent le réel, mettant en exergue ses zones d'ombre. Certes, nous ne sommes pas encore face à des situations de dénonciation directe, mais il est impossible de nier que des films tels que *Rotaie* de Mario Camerini possèdent des atouts issus directement du réalisme russe: l'auteur filme des individus authentiques, non pas des acteurs, et insère, même si c'est implicitement, des messages de dénonciation sociale au sein de son récit filmique.

Les dissidents du régime fasciste, présents également au *Centre Sperimentale de Cinematografia*, ont formé leur élèves à l'aide d'œuvres réalistes, insistant sur la maîtrise du documentarisme, et s'inspirant de la déjà citée littérature vériste.

La connaissance de ces formes cinématographiques nous a permis de montrer que le mouvement néoréaliste représente le summum de toutes les expérimentations réalistes précédentes. Les théoriciens engagés d'avant-guerre ont déjà formulé des théories littéraires et influencé les jeunes cinéastes réceptifs à ces codes, qu'ils absorbent et exploitent dans leurs films. Pensons à Cesare Zavattini, figure symbole de ce renouveau, actif en tant que scénariste bien avant l'éclosion du Néoréalisme. Même si ces auteurs effectuent une coupure avec une partie de la cinématographie passée, ils renforcent les liens avec toutes les œuvres réalistes capables d'étoffer leur formation et d'entraîner leur regard. Les œuvres issues de cette nouvelle production réaliste gagnent une visibilité hors pair: le cinéma réaliste n'est plus une exception, mais devient le mouvement artistique italien le plus influent d'après-guerre[1094].

Il faut reconnaître que ce mouvement ne représente pas uniquement l'aboutissement des théories réalistes précédentes, mais qu'il doit être perçu principalement comme une étape – certes très importante – de l'histoire du cinéma italien. Après son épuisement, en effet,

[1094] BRUNETTA, Gian Piero, *Cent'anni di cinema italiano, Dalle origini alla seconda guerra mondiale*, Roma-Bari, Editori Laterza, 2004, p. 268.

CC-BY-NC-ND

éclosent d'autres formes cinématographiques tout aussi capables de nous fournir des portraits réalistes de la société italienne à travers des genres et des codes inédits[1095].

Nous avons constaté que, parallèlement à la naissance de nouvelles formes de comédies, l'on voit apparaître une production s'inspirant des codes du policier américain, et des romans de cette époque, tels que *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* (1957) de Carlo Emilio Gadda.

Le cinéma italien exploite les codes et les genres les plus disparates pour contourner la censure – notamment idéologique et ayant des répercussions économiques – imposée par le gouvernement démocrate-chrétien, et pour produire des œuvres aux qualités réalistes économiquement viables. Le rôle des scénaristes devient essentiel : ces professionnels donnent naissance à des histoires très documentées capables de divertir et de raconter de façon crédible les premières mutation de la société italienne. Cette cinématographie post-néoréaliste exploite des codes visuels et linguistiques vraisemblables : les personnages de cette période s'expriment dans des langues qui ne sont pas purement dialectales, mais à travers des intonations populaires familières aux publics qui les regardent.

À côté des grands noms des fondateurs du Néoréalisme, qui poursuivent leurs carrières suivant des chemins différents, nous avons retrouvé d'autres auteurs qui donnent naissance à des formes de cinéma personnel, mais capables de repousser les formes du visible pour concrétiser en images et en sons des univers impalpables mais bien réels. Parmi ces noms, nous avons vu ceux de Michelangelo Antonioni, Federico Fellini, Luigi Comencini, Dino Risi, Mario Monicelli ou encore Francesco Rosi.

Tous ces auteurs ont retravaillé les éléments du réel et les ont brassés avec des genres cinématographiques hétérogènes. Cette richesse cinématographique donne lieu à des œuvres en mesure de documenter les grandes et petites réalités, les drames nationaux et les désastres personnels, les conflits mondiaux et les guerres familiales.

L'envie de montrer, décrire et dénoncer des réalités parfois dérangeantes pousse d'autres auteurs, tels Pier Paolo Pasolini, Elio Petri, Marco Bellocchio et Marco Ferreri à réaliser des œuvres personnelles aux qualités remarquables. Ce que les historiens dénomment l'âge d'or du cinéma italien, est le résultat d'une cinématographie qui exploite une technologie

[1095] DE VINCENTI, Giorgio, *Realismi e irrealismi nel cinema italiano*, in BERTETTO Paolo (dir.), *Storia del cinema italiano – Uno sguardo d'insieme*, Venezia, Marsilio, 2011, p. 95.

CC-BY-NC-ND

de pointe[1096], qui produit des films reconnaissables par leur genres, souvent plébiscités par les publics et plus tard par les critiques, et donnant la possibilité à ces auteurs d'expérimenter des formes cinématographiques qui engendrent la création de véritables œuvres d'art universellement appréciables. Le réalisme, décliné sous plusieurs formes – pensons aux œuvres hyperréalistes de Ferreri[1097] - a donc continué à faire partie de la production italienne, et cela malgré les crises qui frappent l'industrie cinématographique italienne dès les années 1970.

Lors de cette décennie, les évolutions du cinéma italien nous ont mis face à des formes de production, de diffusion et de consommation en mutation. Au sein d'une industrie cinématographique qui s'effondre, seuls les grands noms attirent des producteurs capables de les soutenir dans leurs projets. Les jeunes auteurs imaginent des solutions nouvelles : l'une des figures les plus connues est celle du cinéaste *factotum*, capable d'écrire, produire, filmer, monter et diffuser de façon autonome ses créations, parfois au sein de cinéclubs ou dans les festivals. D'autres réalisateurs choisissent de travailler pour la télévision – publique ou privée - qui décide de financer la production de films qui rempliront ses grilles de programmes.

Nous avons observé que, malgré les profondes mutations subies par l'industrie cinématographique italienne, l'expression du réel reste l'une des voies privilégiées par toutes les générations d'auteurs italiens. Exploitant des formes de cinéma désormais hybrides, des auteurs tels que Mario Brenta, Pupi Avati ou Nanni Moretti continuent à défendre des formes cinématographiques qualitatives. Le dernier cité instaure des formules productives qui font la fortune de son cinéma et qui sont reprises par des auteurs contemporains.

Malgré la crise économique et artistique profonde qui marque le début des années 1980, certains auteurs, producteurs et scénaristes de ce que l'on appelle le "Nouveau cinéma italien" ont donné naissance à une cinématographie qui renoue des liens avec la tradition réaliste, fournissant des œuvres de grande qualitativé. La production, désormais délocalisée dans plusieurs régions italiennes, a su fournir une offre filmique hétérogène, capable de décrire minutieusement des réalités locales qui reflètent des drames nationaux.

[1096] GRESPI, Barbara, *Modi e mode della rappresentazione*, in CANOVA Gianni (dir.), *Storia del cinema italiano – 1965-1969*, Venezia, Marsilio, 2011, p. 236.
[1097] SESTI, Mario, *Cinema e letteratura*, in *Ibid.*, p. 344.

CC-BY-NC-ND

Ses auteurs, étiquetés en tant que "novissimi[1098]", savent maîtriser les techniques et les styles réalistes développés par leurs prédécesseurs tout au long du siècle, sans renoncer aux expérimentations qui leur permettent de réaliser des œuvres aux genres hétérogènes, remarquables et ancrées au réel.

Pour analyser correctement les données contenues par nos trois filmographies de référence, dont les films sont une manifestation des évolutions du cinéma italien au cours de son histoire, nous avons choisi la voie ouverte par les sociologues du cinéma. En effet, les théories telles que la sémiotique et le structuralisme nous semblaient inadaptées, voire obsolètes, pour mettre en exergue les contenus filmiques que nous voulions exploiter en tant que réservoirs culturels. La sociologie, en revanche, est la plus à même d'expliciter les contenus d'une production qui sait traduire et expliciter le réel. Selon Edgar Morin, l'analyse de l'outil cinématographique nous permet de retracer l'évolution d'un groupe humain à un moment donné de l'Histoire, de repérer ses mutations et d'effectuer un compte rendu de ses acquis et de ses pertes[1099]. Outre que comme un média, le cinéma peut être perçu comme un outil qui nous fournit des témoignages sociaux, devenu l'un des protagonistes de la société italienne. Il est capable d'en reproduire les aspects les plus saillants tout en influençant, à son tour, les sociétés où ses œuvres sont diffusées.

Afin d'effectuer un état des lieux de la société italienne, nous avons choisi d'exploiter et d'analyser les filmographies de trois auteurs italiens contemporains artistiquement influents : Emanuele Crialese, Matteo Garrone et Paolo Sorrentino. Ce choix a été justifié, avant tout, par la qualité et l'hétérogénéité de leurs productions. Une large partie de leurs films proposent des histoires capables de puiser leurs éléments constitutifs dans le réel, insérés au sein de récits fictionnels. Ces auteurs font partie de la même génération, et sont tous capables aussi bien de réaliser des œuvres aux histoires locales que des films de qualité produits à l'aide de grands budgets et aux récits universels. Qu'il s'agisse des méthodes de tournage, des outils d'enregistrement exploités ou des équipes de techniciens qui les accompagnent depuis toujours, leur art est le résultat d'un travail artisanal mené avec sérieux. Nous pouvons confirmer que chacune de leurs histoires est catalysée par un engagement social fort, jamais exprimé de façon didactique, mais voilé sous une série d'artifices cinématographiques. Leurs

[1098] ZAGARRIO, Vito, *Dopo la morte dei padri. Dagli anni della crisi agli albori della rinascita*, in ZAGARRIO Vito (dir.), *Storia del cinema italiano – 1977-1985*, Venezia, Marsilio, 2011, p. 2.
[1099] PEYRIERE, Monique, *Le cinéma, une anthropologie du visuel, Entretien avec Edgar Morin*, in HAMUS-VALLÉE Réjane (dir.), *Sociologie de l'image, sociologie par l'image*, Condé-sur-Noireau, Éditions Charles Corlet, 2013, p.16.

CC-BY-NC-ND

parcours personnels sont hétérogènes mais complémentaires, unis par une cinéphilie hors norme. Les citations visibles ou à peine repérables au sein de leurs filmographies sont nombreuses.

Leur attachement aux œuvres du patrimoine filmique italien a stimulé initialement notre intérêt : en effet, leurs films sont les héritiers des codes réalistes tels qu'ils ont évolué tout au long du cinéma italien.

Chapeautés par des artistes reconnus comme Nanni Moretti, ou par des agitateurs culturels tels Bob Chartoff, ils ont été capables de produire des formes personnelles de cinéma, influencées par leurs parcours artistiques. Crialese a étudié le cinéma à cheval entre deux pays, Garrone a eu une formation artistique peu commune et Sorrentino s'est exprimé à travers des scénarios originaux qui mettent en exergue sa verve poétique. Unis par un souci du détail qui frôle le perfectionnisme, ils consacrent leurs existences à un art qui les passionne profondément. Leurs sources d'inspirations sont multiples et leurs films comparables à des kaléidoscopiques culturels. Il n'est pas rare de retrouver des citations filmiques au sein de leurs œuvres, provenant aussi bien du cinéma d'auteur que des productions cinématographiques de genre.

Nous avons constaté que leurs filmographies sont étroitement liées au cinéma italien produit par les auteurs du passé, dont ils s'inspirent, directement et indirectement, sans jamais tomber dans le plagiat ou le simple exercice de style. Leur cinéphilie ne connaît pas de limites temporelles ou géographiques, et elle se nourrit d'œuvres produites à l'ère du muet, et par les cinémas sonores d'Europe, des États-Unis et d'Asie.

Nous avons attesté de la richesse de leurs sources et nous avons décrit leurs influences qui, en revanche, ne proviennent pas uniquement du patrimoine cinématographique mondial, mais touchent à des formes d'arts tels que la peinture, la sculpture et la littérature. Nos trois auteurs de référence brassent ces formes de culture avec des récits et des informations tirés de faits divers et de témoignages réels : cette hybridation leur permet de créer un cinéma réaliste possédant des atouts spectaculaires. Leurs œuvres possèdent plusieurs niveaux de lecture, et sont appréciables, pour des raisons parfois divergentes, par des publics hétérogènes. L'universalité de ces formes d'expression leur a permis, et leur permet encore, d'attirer des publics vastes. Leurs films sont transversaux, ils déjouent les étiquettes et sont capables d'attirer des auditoires italiens et étrangers.

CC-BY-NC-ND

À travers l'étude de ces œuvres, il est possible d'analyser les habitudes alimentaires d'un groupe représentatif de citoyens italiens. Qu'il s'agisse des plus humbles, parmi lesquels l'on retrouve des migrants, ou des plus aisés, la cuisine italienne peut être exploitée comme un marqueur social. Les aliments mis en scène dans ces films mettent en exergue des habitudes alimentaires désormais occidentalisées. La cuisine traditionnelle d'après-guerre et la surabondance du miracle économique ont laissé place à des repas frugaux, qui ne reflètent pas l'identité de leurs consommateurs. Les plats traditionnels sont repérables uniquement au sein de certaines cuisines familiales, alors que le reste des personnages observés dans nos œuvres de référence consomment des aliments issus de recettes apocryphes, pseudo-traditionnelles, ou, pire, de la malbouffe.

La modification profonde des habitudes alimentaires d'un peuple n'est qu'un signe de son évolution sociale. Au sein de leurs films nous avons pu repérer le thème majeur de la famille, dont l'analyse nous a permis d'identifier les mutations. Cette entité sociale est majoritairement représentée sous ses formes recomposées, symboles d'une nouvelle société contemporaine. Bien qu'une partie des Italiens soient montrés en tant qu'individus égocentrés, d'autres personnages se révèlent capables de partager des valeurs communes saines[1100].

Le marché de l'emploi a représenté un autre domaine d'intérêt majeur visible dans ces films produits par des réalisateurs soucieux du détail. La large palette de métiers analysés met en exergue des professions de toute sorte : une partie d'entre elles est accessible par les élites vivant au sein de mondes cloisonnés. Le reste de la population, en revanche, doit se contenter de métiers mal rémunérés et subir la dégradation de secteurs anciennement florissants. Certaines activités artisanales résistent malgré les crises en cours, mais leurs places sont limitées. La crise de l'emploi qui menace le pays génère des vides aussitôt comblés par l'offre des organisations criminelles, toujours prêtes à attirer des citoyens en détresse auquel on a fait miroiter un enrichissement rapide.

Ces Italiens, séparés par des barrières sociales invisibles mais palpables, s'expriment à travers une grande variété de langues. Il est possible d'affirmer que le cinéma de nos trois auteurs s'insère dans la tradition cinématographique italienne et propose des personnages parlant plusieurs langues. Nous avons constaté, en effet, que Crialese, Garrone et Sorrentino exploitent des dialectes expressifs – réactualisés et inspirés de ceux des cinémas de genre – sans négliger l'utilisation de dialectes réflexifs – proches des dialectes réellement parlés par certaines poches de la population. Les langues étrangères enrichissent d'autant plus ce

[1100] GIANNERI, *Mimmo, Generi e generazioni*, in CANOVA Gianni (dir.), *Atlante del cinema italiano*, Milano, Garzanti, 2011, p. 184.

CC-BY-NC-ND

panorama linguistique déjà hétérogène. Les œuvres que nous avons étudiées témoignent d'un multilinguisme encore très actuel, symbole d'ouverture vers des cultures autres, ou marqueurs de certaines formes de communautarisme.

À travers ces films, nous avons pu observer que la société italienne tend à s'internationaliser, et cela grâce à la présence de migrants aux cultures et aux langues hétérogènes. Leur présence, mise en exergue par nos trois auteurs, stimule des dialogues parfois établis sous la contrainte. La cohabitation, choisie ou forcée, entre autochtones et migrants génère des échanges enrichissants tout en montrant les failles d'un pays institutionnellement défaillant. Les migrants mis en avant intègrent d'office les couches les plus pauvres de la population italienne, ils exercent des emplois souvent précaires et se laissent parfois séduire par l'argent facile généré par des activités illicites. Leur présence, en revanche, enrichit culturellement une société déjà hétérogène, rappelle aux populations italiennes leurs histoires d'émigration, et catalyse la formation d'une communauté multiculturelle.

Il a été possible de constater que la société italienne contemporaine est victime, en outre, d'un dysfonctionnement aigu de son système politique. Dans les films analysés les institutions semblent absentes: quand elles sont présentes, elles sont organisées sous la forme d'une oligarchie détachée du reste de la société, une société où les femmes et hommes de pouvoir ignorent les besoins du reste de la population. Ces gouvernants ne sont que le reflet d'une population ou chacun semble impliqué dans des activités illicites[1101]. Qu'il s'agisse de simples escroqueries ou de crimes d'état, les membres de la société italienne semblent privilégier, sauf exception, les actes d'incivilité. Les jeunes générations sont les premières victimes de cette société inégalitaire. Le vide laissé par les institutions, en outre, est aussitôt comblé par des organisations criminelles qui génèrent de nouvelles formes d'organisation sociale fondées sur la violence.

La violence et les actes prévaricateurs semblent régir les rapports sentimentaux d'une partie des couples filmiques que l'on nous propose. L'individualisme et les manies entravent la mise en place d'échanges équilibrés entre tous ces personnages incapables de construire des relations amoureuses saines. Malgré cela, l'amour, dans toutes ses formes, demeure le sentiment privilégié par ces auteurs, parce que capable de catalyser des rapports constructifs. Les exemples d'amitiés sincères présents dans certains films sont les seuls qui semblent bénéficier d'une certaine stabilité. Les sentiments amoureux, en revanche, bouleversent le

[1101] RENGA, Dana, *Modern Mob Movies - Twenty Years of Gangsters on the Italian Screen* in BONDANELLA Peter (dir.), *The Italian Cinema Book*, London, Palgrave Macmillan, 2014, p. 238.

CC-BY-NC-ND

quotidien de leurs personnages, modifiant tous leurs repères. Quand il est passionnel, ce sentiment laisse libre cours à des dérives sadiques ou à des réactions néfastes. Le désir, en revanche, est capable de stimuler des personnages qui dépassent leurs limites. Leurs expériences modifient leur vision du monde, et dans le cas d'une démarche constructive, les aident à devenir des adultes accomplis.

Tous ces échanges humains ont été observés au sein d'environnements quasi exclusivement urbains. Le choix de tourner dans des milieux urbanisés contribue à augmenter le degré de réalisme des œuvres que nous avons analysées. Ces long-métrages sont généralement vus par des spectateurs citadins, qui peuvent ainsi naturellement s'identifier aux environnements représentés. Ces lieux ne sont pas de simples paysages de fond, mais expriment des significations précises et ne sont jamais vides de sens. Les repères géographiques fournis par nos trois auteurs de référence deviennent des icônes nouvelles. L'imaginaire de villes touristiques telles que Rome ou Naples est retravaillé, ces métropoles sont rendues anonymes ou exploitées selon les besoins du scénario. Les paysages déserts de la province représentent le vide moral de ses habitants, les environnements âpres de certains bourgs expriment des réalités en équilibre entre un passé mythique et la postmodernité. Qu'il s'agisse de lieux historiques ou d'infrastructures modernes nous avons été confrontés, très souvent, à des non-lieux où être sédentaire semble impossible.

Ces thèmes profondément ancrés au sein de la société italienne ont le pouvoir d'enrichir des histoires universellement appréciables. Les problématiques traitées par nos auteurs de références sont communes à toutes les sociétés occidentales. La corruption des classes politiques, la manipulation perpétrée par certaines productions médiatiques, les mouvements migratoires, les échanges interpersonnels fondés sur des relations sentimentales et les formes de cohabitation citadine sont des éléments universels qui concernent une bonne partie des sociétés mondiales. Nos recherches nous ont confirmé que les filmographies analysées sont capables de divulguer des messages universellement compréhensibles. Ces œuvres du cinéma italien enrichissent le cinéma tout court. Leur distribution internationale s'associe à d'autres films produits expressément pour des publics plus vastes, des produits de bonne facture qui enrichissent le "cinéma monde", imposé à ses débuts par l'industrie américaine.

La distribution internationale d'une partie des œuvres que nous avons analysées a stimulé notre intérêt concernant la réception de ces produits à l'étranger. Nous avons constaté

CC-BY-NC-ND

qu'il est possible d'étudier les réactions des critiques, les seuls qui puissent nous fournir des avis exprimés sur des supports fixes et fiables. Leurs connaissances culturelles, enrichies par des pratiques cinéphiliques quotidiennes, leur permettent – sauf exceptions minoritaires – d'analyser chaque œuvre contemporaine avec exactitude, en comprenant leurs aspects novateurs et leur potentiel artistique[1102].

Nous avons choisi d'étudier les critiques présents en France, un pays où l'on accorde encore une place privilégiée au cinéma, et cela malgré l'essor d'autres médias. Leur travail, répertorié sur des supports tels que les revues, les hebdomadaires et les quotidiens, livre des témoignages concrets qui nous ont permis de comprendre l'impact culturel de nos œuvres de référence.

À travers l'analyse de leurs propos, nous avons constaté que ces professionnels sont très attachés au cinéma italien du passé. Ils en exploitent les œuvres, qu'ils utilisent comme une unité de mesure à laquelle comparer tous les films produits par les cinéastes italiens contemporains. Ceux qui font preuve d'ouverture – globalement la plupart d'entre eux - apprécient les efforts effectués par nos trois auteurs de référence, désireux de produire des œuvres cinématographiques de qualité. D'autres regrettent une cinématographie qu'ils n'arrivent pas à historiciser et dont les œuvres brouillent leur regard, les empêchant de bénéficier des qualités d'une cinéma italien contemporain qui se renouvelle, donnant lieu à des productions dignes d'attention.

Dans leur globalité, les cinéphiles analysés font preuve d'une culture cinématographique ouverte aux formes cinématographiques les plus variées, dont les éléments sont parfois repérables dans les œuvres de Crialese, Garrone et Sorrentino. Leurs sources d'inspiration sont rapidement repérées par les critiques, qui peuvent en apprécier la citation filmique, ou la vitupérer.

Nos analyses nous ont permis, à l'aide des réactions de ces professionnels, de composer un portrait nouveau de l'Italie contemporaine. Dans l'imaginaire construit par la critique française, la société italienne contemporaine apparaît plus sombre que jamais. Les zones d'ombre dévoilées par nos auteurs de référence ne font que confirmer l'effondrement d'une société démocratique trop longtemps exploitée par ses gouvernants. La population civile semble enfermée dans un enfer dantesque[1103] d'où il semble impossible de s'évader. Ce contre-exemple démocratique, ressemblant à un univers post-apocalyptique, incarne tous les maux des sociétés occidentales. En effet, la société italienne mise en exergue par ces films

[1102] ETHIS, Emmanuel, *Sociologie du cinéma et de ses publics*, Paris, Armand Colin, 2014, p. 95.
[1103] GILI, Jean A., « « Gomorra », Les cercles de l'enfer », *Positif*, n°569-570, juillet-août, 2008

CC-BY-NC-ND

semble incarner des problématiques majeures présentes au sein d'autres démocraties. Le réservoir culturel italien ne fait que les amplifier, se transformant en un laboratoire social qui peut être observé – à travers l'œuvre cinématographique – et mis à profit par les sociétés étrangères pour mieux comprendre les maux qui les accablent.

Ces œuvres aux contenus importants sont le résultat d'une cinématographie qui s'appuie sur des techniques productives précises. Nous avons constaté que l'industrie cinématographique italienne du passé, capable de rivaliser avec son homologue américain, a cessé d'être. Les crises économiques et politiques déclenchées à la fin des années 1970 ont désagrégé une industrie qui aurait eu besoin d'une soutien plus grand de la part du gouvernement. Sa restructuration n'a pas été possible et seul les auteurs les plus inventifs ont trouvé des solutions nouvelles pour financer leurs projets. Le cinéma de nos trois auteurs de référence se fonde sur une sorte d'autarchie productive, garantie par des maisons de production fondées à titre personnel, ou par des producteurs indépendants tels que Indigo Film. Cette forme productive leur permet de réaliser leurs projets filmiques en toute liberté, veillant à la création de produits de qualité qui soient également rentables.

La coproduction demeure l'une des voies privilégiées par les cinéastes italiens, capables de leur fournir un soutien technique et financier, et cela depuis la naissance du Cinéma. Cette forme de collaboration a été, outre que financière, artistique ; depuis les années 1980, en revanche, elle s'appuie quasi exclusivement sur des ententes financières, qui ont diminué drastiquement lors des années 1990. Les cinéastes contemporains changent la donne : leur envie de produire des œuvres de qualité, capables de s'imposer à l'étranger, poussent leurs producteurs à nouer des collaborations internationales. Les fonds utilisés sont fournis par des partenaires étasuniens ou par des maisons de productions européennes. Ces collaborations internationales facilitent la distribution des films sur des marchés couverts par le coproducteur étranger. Elles facilitent leur circulation internationale et engendrent un retour sous forme de recettes, qui s'ajoute à celles générées au sein du marché national.

Nous avons choisi de restreindre nos recherches sur la diffusion cinématographique en dehors de l'Italie au seul marché français. Nous voulions comprendre de quel genre de diffusion y bénéficie le cinéma italien. Nous avons constaté que la diffusion passée a été très favorable. Lors de la période de restructuration du marché européen, la diffusion cinématographique française se modifie, laissant majoritairement place, au sein des salles grand public, à des long-métrages hautement compétitifs. La production italienne, n'étant plus capable de fournir des œuvres universellement reconnaissables, injecte dans le marché

CC-BY-NC-ND

français des produits arts et essai de grande qualité mais adaptés à des publics restreints, ou des films sans aucun intérêt artistique qui ternissent son image. Le cinéma italien a perdu ainsi ses parts de marché en France, laissant place à d'autres cinématographies étrangères.

La diffusion dont bénéficie le cinéma italien contemporain en France est désormais limitée, si on la compare aux chiffres d'antan, mais demeure stable. Nous avons constaté que désormais elle n'avoisine que rarement 1% des parts de marché français[1104], et que ses films attirent principalement des publics cinéphiles limités. Cette cinématographie bénéficie d'un certain nombre d'aides qui en facilitent la diffusion, même si sa présence en salle est représentée uniquement par une vingtaine de films par an. Le marché français ne dédaigne pas la présence d'œuvres italiennes à succès, parce que ces dernières engendrent des recettes qui en partie seront absorbées, puis distribuées, aux producteurs français, à travers un système de taxation et de redistribution efficient. Leur diffusion en salle étant devenue majoritairement symbolique, ce canal n'est plus le seul que les cinéastes privilégient. Leurs films peuvent bénéficier d'une diffusion à travers des plateformes informatiques qui touchent de plus amples publics sur une durée plus conséquente. Le cinéma italien peut viser ce marché qui génère des recettes importantes, utiles pour la production d'autres œuvres de qualité.

Dans le passé, comme dans le présent, la diffusion d'œuvres cinématographiques italiennes a été facilitée par la mise en place de coproductions. Le cinéma italien qui emplit l'imaginaire des italophiles français est issu majoritairement de ces collaborations qui ont facilité l'arrivée d'œuvres intégralement italiennes dans les salles hexagonales. La restructuration du panorama cinématographique européen a entravé, en revanche, l'accès de nouvelles productions nationales dans les salles françaises. Dans les années 2000, les coproductions à dominance italienne ont refait surface en France, donnant la possibilité à des auteurs tels que Crialese, Garrone et Sorrentino de se frayer un chemin à l'intérieur d'un marché français où le cinéma italien ne réussissait plus à prendre ses marques.

Nos recherches nous ont fait prendre acte des difficultés liées à la distribution de produits culturellement minoritaires, mais qui, s'ils sont soutenus convenablement, peuvent enrichir culturellement et économiquement le pays qui les accueille. Nous avons pris en compte l'exemple vertueux de Bellissima Films, capable de dynamiser et d'accroître la présence d'œuvres cinématographiques italiennes en France. Le travail de cette maison de production italophile a permis au cinéma transalpin de retrouver une place au sein du marché français, une place encore minoritaire mais stable. Cette maison de distribution a mis en place

[1104] GILI, Jean A., « L'image brouillée du cinéma italien », *Positif*, n° 479, janvier 2001, p. 47.

CC-BY-NC-ND

une série d'actions qui lui ont permis de fidéliser de nouveaux publics et d'attirer ceux qui s'intéressaient déjà au cinéma italien, qu'il soit classique ou contemporain. À travers une couverture nationale savamment orchestrée, elle défend la place du cinéma italien dans la capitale tout comme en province, à travers des actions de promotion et d'accompagnement personnalisées et adaptées aux publics visés. Son réseau de collaborateurs est l'un de ses points forts : l'expertise de ces professionnels aide l'équipe de Bellissima Films à comprendre les réalités locales d'un marché en constante évolution, et la pousse à choisir des œuvres qualitatives sans ignorer la demande réelle des publics.

La distribution en salle et la diffusion sur des plateformes informatiques ne sont pas les seuls canaux exploités pour diffuser des œuvres italiennes. Depuis les années 1980, le festival offre des espaces de diffusion nouveaux, capables d'influencer le succès économique et culturel d'un film.

En effet, depuis la mise en place des salles de deuxième génération, le système de diffusion filmique a profondément changé. Ces modifications, accélérées par d'autres canaux de diffusion, ont poussé les exploitants à transformer leurs activités. L'offre abondante de produits spectaculaires hautement rentables ne laisse que peu de place, au sein de ces établissements, à des œuvres d'autres formats. Au sein des cinémas de troisième génération, en revanche, elles arrivent à se frayer une place. Nous avons constaté qu'une partie de la diffusion d'œuvres italiennes est également assurée par des salles arts et essai, où elles semblent bénéficier d'une plus grande visibilité. Leur vie en salle, malgré tout, est très courte et parfois uniquement technique. L'observation de ce contexte nous porte à affirmer que la diffusion du cinéma italien contemporain en France bénéficie d'une visibilité limitée, qui profite à peu d'œuvres.

Dès la fin des années 1970, les films italiens qui ne trouvaient pas de place dans les salles de cinéma ont attiré l'intérêt des organisateurs d'événements festivaliers. Ces plateformes de diffusion éphémères attirent des publics à la recherche d'œuvres non conventionnelles, choisies par des experts en cinématographie, capables de dénicher les fruits d'une production cinématographique qui génère plus d'une centaine de titres pas an. Ce premier tri met en exergue des œuvres qualitatives qui parfois n'arrivent pas à dépasser leurs limites nationales, et cela à cause, entre autres, de leur langue d'élection. Les organisateurs de ces événements les soutiennent à travers le financement de sous-titrages et par la création de nouvelles copies filmiques : ces actions en facilitent l'itinérance au sein d'autres festivals, donnant une ample visibilité aux œuvres plébiscitées. La programmation écliptique d'un festival sait mettre en avant la richesse artistique d'une industrie cinématographie dont il n'est

CC-BY-NC-ND

possible de voir en salle qu'une infime partie de la production. Le cinéma italien est capable de produire des films aux genres multiples, qui trouvent parfois des espaces de diffusion uniquement au sein des festivals. Pour certains films prêts à être commercialisés, les recettes générées par ces projections permettent aux producteurs et aux éventuels distributeurs de rentabiliser une partie leurs produits qui n'auront pas forcement de place dans les salles françaises. Le rôle économique d'un festival demeure donc important pour le bon fonctionnement d'une industrie cinématographique comme celle italienne.

Les festivals de cinéma possèdent d'autres atouts qui ne peuvent qu'être bénéfiques aux formes de cinémas minoritaires.

Au cours de ces travaux, nous nous sommes concentré sur les festivals de cinéma italien présents sur le territoire français. Ils ont contribué à l'institutionnalisation des cinématographies nationales, à la construction d'un nouvel imaginaire symbolique généré par des œuvres du cinéma italien contemporain et à la découverte de courants artistiques novateurs. Créés par la volonté de cinéphiles unis sur une base associative, ces événements ont acquis une grande importance institutionnelle et sont désormais soutenus par les pouvoirs publics. Ces événements, dont l'importance dépasse les limites nationales, ont été capables de fournir une diffusion encore plus ample à des œuvres parfois inédites, leur conférant un statut culturel qui garantit leur légitimation artistique[1105]. Leur collaboration avec les médias leur permet, en outre, d'incarner une sorte de caisse de résonnance qui profite au cinéma italien. Les œuvres qui acquièrent un grand succès valident symboliquement la légitimité des organisateurs de ces festivals, mettant en place un système de reconnaissance multilatérale.

Les festivals qui soutiennent majoritairement la cinématographie italienne sont souvent monothématiques, ils choisissent donc d'exploiter les films d'une seule cinématographie, et sont capables de fournir une offre filmique qui brasse des œuvres patrimoniales et des œuvres contemporaines en partie inédites. Dans un pays comme la France, où l'offre festivalière demeure extrêmement riche, la place pour les festivals du film italien ne manque pas.

Nous avons constaté qu'il existe plusieurs évènements annuels majeurs qui structurent leur offre culturelle autour du cinéma italien contemporain. Leur existence renforce, au sein de l'Hexagone, la présence d'une cinématographie soutenue ardemment par des cinéphiles passionnés. Les organisateurs de ces événements ont désormais créé un système de soutien

[1105] FABIANI, Jean-Louis, *Après la culture légitime. Objets, publics, autorités*, Paris : L'Harmattan, 2007, p. 63.

CC-BY-NC-ND

fédératif qui leur permet de renforcer leur présence territoriale. Leur travail a permis au cinéma contemporain italien de trouver sa place en France, et d'être vu par des publics fidélisés par le biais d'une offre filmique de qualité.

Le Festival du film italien de Villerupt s'impose en tant que vétéran parmi tous ces événements créés afin de soutenir la cinématographie italienne. Fondé par des passionnés de cinémas, et réactualisé par des cinéphiles qui sont devenus au fil du temps des agitateurs culturels de renom, cet événement soutient une offre cinématographique de qualité structurée en plusieurs catégories. Ses publics sont constitués d'individus hétérogènes unis au sein d'un même espace où l'on privilégie le dialogue démocratique. Ce festival a soutenu, dès leur première œuvre, les carrières de nos trois auteurs de référence, des auteurs qui bénéficient désormais d'une renommée qui dépasse les frontières italiennes. Ce soutien met en exergue la clairvoyance de ses organisateurs, capables d'identifier précocement les qualités de réalisateurs encore méconnus.

Le cinéma italien contemporain, soutenu au sein de ces événements, mais également dans les salles dirigées par des exploitants curieux et dans les cinémas art et essai qui en privilégient les qualités culturelles, doit être considéré, au vu de ces travaux, comme un vecteur culturel capable de diffuser des réalités italiennes, auxquelles les publics français pourront se référer pour comprendre les spécificités de sa société. Dans un pays tel que la France, le cinéma italien continue à avoir sa place, et peut continuer encore à influencer positivement des publics plus vastes, qui ne demandent qu'à être mis au contact d'une cinématographie qu'ils peuvent forcément apprécier. L'étude d'une partie de ces publics nous a permis d'esquisser un portrait réaliste de la société italienne, rongée par des difficultés désormais propres à tout l'Occident. L'analyse approfondie d'autres spectateurs pourrait nous permettre d'affiner l'étude d'un pays qui demeure un réservoir sociologique empli de récits qu'il vaut la peine d'entendre. C'est en apprenant à connaître l'Autre, en effet, que nous pourrons mieux connaître nous-mêmes.

CC-BY-NC-ND

BIBLIOGRAPHIE

Ces travaux de recherche et de rédaction ont été effectués à cheval entre France et Italie. Les ouvrages que nous avons utilisés ont été majoritairement écrits en français et en italien, mais il nous a été possible également d'analyser des supports provenant d'autres pays et rédigés en anglais.

1 IMPRIMÉS

1.1 Histoires du cinéma et ouvrages sur le cinéma italien

BERNARDI Sandro, *Storia del cinema italiano – 1954-1959*, Venezia, Marsilio, 2011.

BERTETTO Paolo, *Storia del cinema italiano – 1934-1939*, Venezia, Marsilio, 2011.

BERTETTO Paolo, *Storia del cinema italiano – Uno sguardo d'insieme*, Venezia, Marsilio, 2011.

BONDANELLA Peter, *The Italian Cinema Book*, London, Palgrave Macmillan, 2014.

BONDANELLA Peter, *A history of italian cinema*, New York, Continuum, 2009.

BRUNETTA Gian Piero, *Cent'anni di cinema italiano, Dal 1945 ai giorni nostri*, Roma-Bari, Edizioni Laterza, 2008.

BRUNETTA Gian Piero, *Guida alla storia del cinema italiano, 1905-2003*, Torino, Giulio Einaudi editore s.p.a., 2003.

BRUNETTA Gian Piero, *Il cinema italiano contemporaneo, Da « La dolce vita » a « Centochiodi »,* Bari-Roma, Laterza, 2007.

CANOVA Gianni, *Storia del cinema italiano – 1965-1969*, Venezia, Marsilio, 2011.

COSULICH Callisto, *Storia del cinema italiano – 1945-1948*, Venezia, Marsilio, 2011.

DE BERNARDINIS Flavio, *Storia del cinema italiano – 1970-1976*, Venezia, Marsilio, 2011.

DE GIUSTI Luciano, *Storia del cinema italiano – 1949-1953*, Venezia, Marsilio, 2011

DE VINCENTI Giorgio, *Storia del cinema italiano – 1960-1964, Venezia, Marsilio*, 2011.

FERRO Marc, *Cinéma et Histoire*, Paris, Denoël et Gonthier, 1977.

FOFI Goffredo, MORANDINI Morando, VOLPI Gianni, *Storia del cinema, Vol. III, Dalle "nouvelles vagues" ai giorni nostri*, Milano, Garzanti, 1988.

CC-BY-NC-ND

GILI Jean A., *Fascisme et Résistance dans le cinéma italien, 1922-1968*, Paris, Minard, 1970.
GILI Jean A., *Le cinéma italien*, Paris, Éditions La Martinière, 2011.
HOPE William, *Italians Films Directors in the New Millennium*, Newcastle, Cambridge Scholars Publishing, 2010.
HOPE William, *Italian Cinema, New Directions*, Bern, Peter Lang, 2005.
LANDY Marcial, *Italian Film*, Cambridge : Cambridge University Press, 2000.
LAURA Ernesto, *Storia del cinema italiano – 1940-1944*, Venezia, Marsilio, 2011.
MARLOW-MANN Alex, *The new neapolitan cinema*, Edimburgh, Edimburgh University Press, 2001.
MONTINI Franco, *Il cinema italiano del terzo millennio - I protagonisti della rinascita*, Torino, Lindau, 2002.
WOOD Mary P., *Le cinéma italien*, Paris, G3J sarl, 2005.
ZAGARRIO Vito, *Storia del cinema italiano – 1977-1985*, Venezia, Marsilio, 2011.

1.2 Le cinéma muet

BRUNETTA Gian Piero, *Il cinema muto italiano*, Roma, Editori Laterza, 2008.
MARTINELLI Vittorio, *Il cinema muto italiano. I film della Grande Guerra. 1915*, vol. I, Nuova ERI, Torino, 1992.

1.3 Ouvrages théoriques

ALBERTI Leon Battista, *De Pictura (1435) / De la Peinture*, trad. Jean Louis Schefer, Paris, Macula, 1992.
AUMONT Jacques, *Les théories des cinéastes*, Paris, Armand Colin, 2011.
CASETTI Francesco, DI CHIO, Federico, *Analisi del film*, Sonzogno, Bompiani, 1990.
CASETTI Francesco, Les théories du cinéma depuis 1945, Paris, Nathan, 1999.
DE BAEQUE Antoine*, La cinéphilie, Invention d'un regard, histoire d'une culture, 1944-1968*, Paris, Fayard, 2003.
DE GAETANO Roberto, *Lessico del cinema italiano, Forme di rappresentazione e forme di vita*, Vol. I, Milano-Udine, Mimesis, 2014.

CC-BY-NC-ND

DENUNZIO Fabio, *Quando il cinema si fa politica : saggi su L'opera di Walter Benjamin*, Verona, Ombre corte, 2010.
FABIANI Jean-Louis, *Après la culture légitime. Objets, publics, autorités*, Paris : L'Harmattan, 2007.
GUERRINI Riccardo, TAGLIANI Giacomo et ZUCCHONI Francesco (dir.), *Lo spazio del reale nel cinema italiano contemporaneo*, Genova, Le Mani, 2009.
KRACAUER Siegfried, *De Caligari à Hitler, une histoire psychologique du film allemand,* Paris, L'Âge de l'homme, 2009.
MALRAUX André, *Esquisse d'une psychologie du cinéma*, 1946.
MORIN, Edgar, *Le cinéma ou l'homme imaginaire*, Paris, Les éditions de minuit, 1956.
SOLDATI, Mario, *24 ore in uno studio cinematografico*, Milano, Corticelli, 1935.
TAGLIANI Giacomo et ZUCCHONI Francesco, *Lo spazio del reale nel cinema italiano contemporaneo*, Genova, Le Mani, 2009.
ZUCCONI Francesco, La *sopravvivenza delle immagini nel cinema*, Milano, Mimesis Edizioni, 2013.

1.4 Sociologie et sociologie du cinéma

ALPINI Stefano, *Sociologia del cinema, I mutamenti della società italiana attraverso opere cinematografiche*, Firenze, Edizioni ETS, 2008.
ETHIS Emmanuel, *Aux Marches du Palais – Le festival de Cannes sous le regard des sciences sociales*, Paris, La documentation française, 2001.
ETHIS, Emmanuel, *Le cinéma près de la vie, Prises de vue sociologiques sur le spectateur du XXème siècle*, Paris, Éditions Demopolis, 2015.
HAMUS-VALLÉE Réjane, *Sociologie de l'image, sociologie par l'image*, Condé-sur-Noireau, Éditions Charles Corlet, 2013.

CC-BY-NC-ND

1.5 Cinéma et thématiques

1.5.1 Alimentation

LAPERTOSA Viviana*, Dalla fame all'abbondanza, Gli italiani e il cibo nel cinema italiano dal dopoguerra ad oggi*, Torino, Lindau, 2002.
NATALE, Alberto, *Food movies: l'immaginario del cibo e il cinema*, Bologna, Gedit, 2009.

1.5.2 Cinéma, architecture, urbanisme et paysages

BERARDI Sandro, *Il paesaggio nel cinema italiano*, Venezia, Marsilio, 2002.
BERTOZZI Marco, *Il cinema, l'architettura, la città*, Roma, Dedalo, 2001
GAZZANO Marco Maria, PARIGI Stefania et ZAGARRIO Vito, *Territori del cinema italiano, Produzione, diffusione, alfabetizzazione*, Udine, Editrice Universitaria Udinese srl, 2013.
JOUSSE Thierry et PAQUOT Thierry, *La ville au cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, 2005.
STORCHI Simona, *Beyond the piazza, Public and Private Spaces in Modern Italian Culture*, Bruxelles, P.I.E. Peter Lang, 2013.

1.5.3 Langues(s)

RAFFAELLI Sergio, *La lingua filmata: didascalie e dialoghi nel cinema italiano*, Firenze, Le Lettere, 1992.
ROSSI Fabio, Lingua Italiana e Cinema, Roma, Carocci, 2007.

1.5.4 Le monde du travail

MEDICI Antonio et RANCATI Fiorano, *Immagini dal lavoro, la fabbrica, la terra, la città, il mare, la miniera, la ferrovia, la frontiera in cento film*, Roma, Ediesse, 2001.

CC-BY-NC-ND

1.5.5 Migrations

CINCINELLI, Sonia, *Senza frontiere, l'immigrazione nel cinema italiano*, Roma, Edizioni Kappa, 2012.
CORRADO Andrea, *Cinema e autori sulle trace delle migrazioni*, Ediesse s.r.l. : Roma, 2013.

1.5.6 Rapports sentimentaux

DE GAETANO Roberto, *Tra-Due : l'immaginazione cinematografica dell'evento d'amore*, Cosenza, L. Pellegrini, 2008.
PISANO Giusy, *L'amour fou au cinéma*, Paris, Armand Colin, 2009.

1.6 Monographies et études sur les cinéastes

AGUSTO Serena et MORSIANI Alberto, *Cronache del sottosuolo, il cinema di Matteo Garrone*, Alessandria, Edizioni Falsopiano, 2013.
BEYLE Claude, PINTURAULT, Jacques, *« Les Maîtres du cinéma français »,* Bordas, Paris, 1990.
CERETTO Luisa et CHIESI Roberto, *Un distanza estranea, Il cinema di Emanuele Crialese, Matteo Garrone e Paolo Sorrentino*, Torre Boldone, Edizioni Cineforum, 2006.
DE SANCTIS Pierpaolo, MONETTI Domenico et PALLANCH Luca, *Divi & antidivi, Il cinema di Paolo Sorrentino*, Roma, Edizioni Laboratorio Gutemberg, 2010.
MILESCHI Christophe, SACCHELLI, Oreste, *Le clown amoureux, L'œuvre cinématographique de Roberto Benigni*, Lyon, La fosse aux ours, 2007.
SCHIFANO, Laurence, *Luchino Visconti. Les Feux de la passion*, Paris, Perrin, 1987.

CC-BY-NC-ND

1.7 Ouvrages sur les festivals

AUTISSIER Anne-Marie, *L'Europe des festivals, De Zagreb à Edimbourg, points de vues croisés*, Toulouse, L'attribut, 2002.
BENITO Luc, *Les Festivals de cinéma en France*, L'Harmattan, Paris, 2001.
MONTOYA, Esteban, *Festivaltern'*, Paris, Editions le P'tit Gavroche, 2010.

1.8 Étude des publics

CASETTI Francesco, *D'un regard l'autre, Le film et son spectateur*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1990.
ETHIS Emmanuel, FABIANI, Jean-Louis, MALINAS, Damien, *Avignon ou le public participant*, Montpellier, L'Entretemps éditions, 2008.
ETHIS Emmanuel, *Le cinéma et ses publics, comment le cinéma nous aide à nous comprendre et à comprendre les autres*, Avignon, Éditions universitaires d'Avignon, 2015.
ETHIS Emmanuel, *Sociologie du cinéma et de ses publics*, Paris, Armand Colin, 2009.
FERRY V., LAMBERT M., *Les Spectateurs du XXIIe festival de Villerupt*, Laboratoire de Sociologie du Travail et de l'Environnement Social, Université Nancy 2, 1999.
MENARINI Roy, *Le nuove forme della cultura cinematografica, Critica e cinefilia nell'epoca del web*, Milano-Udine, Mimesis Edizioni, 2012.
PANCHER Angélique, ROBERT Jessica, *Enquête de Satisfaction 31^{e} édition du Festival du film italien de Villerupt,* 2008.

1.9 L'industrie cinématographique

FOREST, Claude, *Économies contemporaines du cinéma en Europe, L'improbable industrie*, Paris CNRS Éditions, 2001.
GILI Jean A., TASSO, Aldo, *Paris Rome, Cinquante ans de cinéma franco-italien*, Paris, La Martinière, 1995.
POSTLER Vicky, *De Gaumont Italia à Arte : la politique culturelle française en Europe*, Paris, Connaissances et savoirs, 2005.

CC-BY-NC-ND

1.10 Encyclopédies et Atlas

ABEL Richard, *Encyclopedia of Early Cinema*, Londres, Routledge, 2010.
CANOVA Gianni, *Atlante del cinema italiano*, Milano, Garzanti, 2011.

1.11 Dictionnaires et grammaires

BLAY Michel, *Dictionnaire des concepts philosophiques*, Larousse, 2013.
BRISELANCE Marie-France, MORIN Jean-Claude, *Grammaire du cinéma*, Paris, Nouveau Monde, 2010.
Dictionnaire de français, Larousse, 2016.
JULLIARD Jacques et WINOCK Michel (dir.), *Dictionnaire des intellectuels français : Les personnes, les lieux, les moments*, Paris, Broché, 2009.
PASSEK Jean-Loup, *Dictionnaire du cinéma*, Paris : Ed. Larousse, 2000.
SABOURDIN Mathias, *Dictionnaire du cinéma italien: ses créateurs de 1943 à nos jours*, Paris, Nouveau monde, 2014.

1.12 Ouvrages historiographiques

ANTENUCCI Gilbert, *Villerupt autrefois, hier, aujourd'hui*, Thionville : Éditions Fensch Vallée.
ANTENUCCI Marie-Louise, FRITSCH, Marcel, GRISELIN, René, LUISETTI, Alfred, *Un siècle d'images à Villerupt*, Thionville : Éditions Fensch Vallée, 1999.
CASETTI Francesco, *L'occhio del novecento, Cinema, esperienza, modernità*, Milano, RCS Libri Spa, 2005.

1.13 Ouvrages sur les arts, les lettres et la culture italienne

AMRANI Sarah, DE PAULIS-DALEMBERT Maria Pia, *Bassani nel suo secolo*, Ravenna, Giorgio Pozzi Editore, 2017.

CC-BY-NC-ND

BALDI Guido, GIUSSO Silvia, RAZETTI Mario, ZACCARIA Giuseppe, *Testi e storia della letteratura Vol. E*, Milano - Torino, Paravia, 2011.
BLANC Anne-Lise, CECCHETTI Dario et DALLA VALLE Daniela, *Franco Italica*, Alessandria, Edizioni dell'orso, 1998.
BLANC-CHALÉARD Marie-Claude, BECHELLONI Antonio, DESCHAMPS Bénédicte, DREYFUS Michel, VIAL Éric, *Les Petites Italies dans le monde*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2007.
CARTADITALIA, Stockholm, Istituto Italiano di Cultura, aprile, 2010.
ÉSOPE, *Les enfants désunis du laboureur*, in Fables d'Ésope, VII^{e} av. J.-C
LIEDTKE Walter, *Dutch Paintings in the Metropolitan Museum of Art*, Yale University Press, 2007.
MARTIN Sylvia, *Art vidéo*, Cologne, Taschen, 2006.
PERNIOLA Ivelise, *Cinema e letteratura: percorsi di confine*, Venezia, Marsilio, 2002.

2. ARTICLES ET REVUES

2.1 Revues

CINéMAS*, Genre/Gender*, Vol. 22, Montréal, Université de Montréal, 2012.
CINéMAS, *Le paysage au cinéma*, Vol. 12, Montréal, Université de Montréal, 2001.
Communication et langages, Volume 61, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1984.
Écritures, *Entre Charybde et Scylla, Art, mythes et société au pays des monstres oubliés*, n°8, Paris, Presses Universitaires de Paris Ouest, 2016.
FATA MORGANA*, Maschera*, Vol. 22, Cosensa, Luigi Pellegrini Editore, 2014.
FATA MORGANA, *Reale*, Vol. 21, Cosenza, Luigi Pellegrini Editore, 2013.
FATA MORGANA, *Teoria*, Vol. 26, Cosenza, Luigi Pellegrini Editore, 2015.
FATA MORGANA*, Territorio*, Vol. 11, Cosenza, Luigi Pellegrini Editore, 2010.
IKON, *Immigrati, media e integrazione. Una ricerca a Milano e provincia*, Milano, Istituto Agostino Gemelli, 2007.

CC-BY-NC-ND

IKON, Tecnologie digitali e pratiche identitarie tra gli adolescenti figli di genitori immigrati, Milano, Istituto Agostino Gemelli, 2009.
Rives Méditerranéennes, 32-33, Marseille, Service commun des presses universitaires d'AMU, 2009.

2.2. Articles

2.1 Critiques filmiques

« « La grande bellezza » : Rome, splendeur et décadence », *Les Echos*, 24 mai 2013.
« « La Grande Bellezza » de Paolo Sorrentino : affligeant », *Les Inrockuptibles*, 29 mai 2013.
« Affreux, sale et marrant », *Libération*, 26 mai 2006.
« D'autres films », *Libération*, 24 mai 2008.
« L'Italie à Venise », *Positif*, n° 609, novembre 2011.
« Reality », *Le Figaro*, 3 octobre 2012.
« Une île sicilienne entre mythe et comédie », *Le Monde*, 01 janvier 2003.
A. C., « L'homme mystérieux », *Les Echos*, 18 février 2005.
A. C., « La grâce de Grazia », *Les Echos*, 03 avril 2003.
A. M., De A à Z, « Golden Door », n° 551, *Positif*, janvier 2007.
BARNETT Emily, « Tale of Tales », *Les Inrockuptibles*, 01 juillet 2015.
BORDE Dominique, « Paolo Sorrentino ou la part de l'ombre », *Le Figaro*, 25 mai 2006.
Ch. G., « Respiro », *Cahiers du cinéma*, n° 575, janvier 2003.
CHAUVIN Jean-Sébastien, « Aristos », *Cahiers du cinéma*, n° 690, juin 2013.
CIMENT Michel, « Il divo », *Positif*, n° 569/570, juillet/août 2008.
Cl. V., « L'imbalsamatore », *Positif*, n° 497/498 juillet/août 2002.
CODELLI Lorenzo, « Il Divo, Enquête sur un (autre) citoyen au-dessus de tout soupçon », *Positif*, n°575, janvier 2009.
D. B., « Percutant et efficace », *Le Figaro*, 24 mai 2007.
DE SAINT VICTOR Jacques, « Inspiré du livre de Roberto Saviano, « Gomorra » scrute avec un vérisme époustouflant la vie des victimes quotidiennes de la Camorra », *Le Figaro*, 13 août 2008.
DE SAINT VICTOR Jacques, « Une figure trouble de l'Italie », *Le Figaro*, 31 décembre 2008.

CC-BY-NC-ND

DOUIN Jean-Luc, « Paolo Sorrentino chasse « Nosferatu » dans les couloirs de son palais », *Le Monde*, 31 décembre 2008.
E. H., Affreux, sales…, *Les Echos*, 03 mai 2007.
F. B., « L'étrange monsieur Peppino », *Positif*, n° 515, janvier 2004.
F. M., « Terraferma », *Cahiers du cinéma*, n° 676, mars 2012.
FAJARDO Isabelle, « Respiro », *Télérama*, 01 janvier 2003.
FERENCZI Aurélien, « Eléments de Pieuvre », *Télérama*, 06 août 2008.
FRODON Jean-Michel, « Golden Door », n° 622, *Cahiers du cinéma*, avril 2007.
G. V., « L'amico di famiglia, L'ami de la famille », *Positif*, n° 545/546, juillet/août 2006.
G. V., « Le conseguenze dell'amore », *Positif*, n° 521/522, juillet/août, 2004.
GALLOT Cléméntine, « « Youth », les vieux pieux de Sorrentino », *Libération*, 21 mai 2015.
GANDILLOT Thierry, « La fabrique des illusions », *Les Echos*, 3 octobre 2012.
GILI Jean A., « « Gomorra », Les cercles de l'enfer », *Positif*, n°569-570, juillet-août, 2008
GILI Jean A., « « Gomorra », Les cercles de l'enfer », *Positif*, n°569-570, juillet-août, 2008.
GODARD Jean Luc, « India », *Cahiers du cinéma*, n° 96, juin 1959.
GOLDBERG Jacky, « Reality de Matteo Garrone », *Les Inrockuptibles*, 3 octobre 2012.
HECHT Emmanuel, « Dans la peau d'Andreotti », *Les Echos*, 31 décembre 2008.
HECHT Emmanuel, « La mafia vue de l'intérieur », *Les Echos*, 13 août 2008.
HECHT Emmanuel, « Vers la terre promise », *Les Echos*, 21 mars 2007.
HENRY Michel, « « Reality » chaud napolitain », *Libération*, 3 octobre 2012.
I. R., « Allégorie d'une Italie gangrenée par la Mafia », *Le Monde*, 14 janvier 2004.
ICHER Bruno, « Sorrentino jette un homme à l'amer », *Libération*, 22 mai 2013.
J.-L. B., « Respiro », *Positif*, n° 503, janvier 2003.
KAGANSKI Serge, « Gomorra », *Les Inrockuptibles*, 29 juillet 2008.
KAGANSKI Serge, « Les conséquences de l'amour », *Les Inrockuptibles*, 16 février 2005.
KAGANSKI Serges, « Gomorra », *Les Inrockuptibles*, 29 juillet 2008.
LEPASTIER Joachim, « This Must Be the Place », *Cahiers du cinéma*, n°669, juillet-août 2011.
LOREC Eric, « L'inventaire apprivoisé », *Libération*, 02 mai 2007.
M. Ca., « Reality », *Positif*, n° 617/618, juillet/août 2012.
M.-N. T., « Un enchantement », *Le Figaro*, 02 janvier 2003
MALAUSA Vincent, « L'aventure ou le surplace », *Cahiers du cinéma*, n° 712, juin 2015.
MALAUSA Vincent, « La Grande Bellezza », *Cahiers du cinéma*, n° 690, juin 2013.
MALAUSA Vincent, « Tale of tales », *Cahiers du cinéma*, n° 712, juin 2015.

CC-BY-NC-ND

MANDELBAUM Jacques, « Misère de la Mafia », *Le Monde*, 13 août 2008.
MORAIN Jean-Baptiste, « Il Divo », *Les Inrockuptibles*, 23 décembre 2008.
MORAIN Jean-Baptiste, « Youth de Paolo Sorrentino », *Les Inrockuptibles*, 09 septembre 2015.
MORICE Jacques, « Romance italo-indienne à New York. Un charme loufoque, Once we were strangers », *Télérama*, 5 mai 1999.
MURAT Pierre, « Les Conséquences de l'amour », *Télérama*, 16 février 2005.
MURAT Pierre, « Reality », *Télérama*, 3 octobre 2012.
MURAT Pierre, « This Must Be the Place », *Télérama*, 24 août 2011.
MURY Cécile, « L'ami de la famille », *Télérama*, 02 mai 2007.
NEUHOF Éric, « À leurs bons souvenirs », *Le Figaro*, 21 mai 2015.
NEUHOFF Éric, « La fureur du Tibre », *Le Figaro*, 22 mai 2013.
NEUHOFF Éric, « Tale of tales de Matteo Garrone : Contes à dormir assis », *Le Figaro*, 01 juillet 2015.
NOUCHI Franck, « Jep, cousin romain de Gatsby le Magnifique », *Le Monde*, 22 mai 2013.
NUTTENS Jean-Dominique, « Paolo Sorrentino, This Must Be the Place, Le fléau de l'absence de père », *Positif*, n°607, septembre, 2011.
O. D. B., « Youth », *Positif*, n° 653-654, juillet/août 2015.
O'NEILL Eithne, « L'uomo in più, Capri c'est fini (bis) », *Positif*, n° 612, février 2012.
O'NEILL Eithne, « Once we were strangers », *Positif*, n° 459, mai 1999.
O'NEILL Eithne, « Paolo Sorrentino, La grande bellezza, Voyage vers l'intérieur », *Positif*, n° 628, juillet 2013.
P. A., « New York, l'overdose », *Libération*, 5 mai 1999
P. L. T., « Respiro », *Positif*, n° 497/498, juillet/août 2002.
PÈRE Olivier, « Toute première fois », *Les Inrockuptibles*, 5 mai 1999.
PÈRE Olivier, « Un souffle d'air frais », *Les Inrockuptibles*, 18 décembre 2002.
PÉRON Didier, « Mafia et artifices », *Libération*, le 14 février 2004.
PIEGAY Baptiste, « Once we were strangers », *Cahiers du cinéma*, n° 534, avril 1999.
POIRIER Agnès Catherine, « Jeu de nain, jeu de vilain », *Libération*, 14 janvier 2004.
R. B., « Youth », *Les Inrockuptibles*, le 27 mai 2015.
RASPIEGEAS Jean-Claude, « Argent, sexe et mensonges », *La Croix*, 26 mai 2006.
RASPIENGEAS Jean-Claude, « Giulio Andreotti, la boîte noire de la politique italienne », *La Croix*, 31 décembre 2008.
RASPIENGEAS Jean-Claude, « Rome, Splendeur et décadence », *La Croix*, 22 mai 2013.

CC-BY-NC-ND

RAUGER Jean-François, « Cruauté et miracle dans la grande tradition de la comédie à l'italienne », *Le Monde*, 3 octobre 2012.
RENZI Eugenio, « Il Divo », *Cahiers du cinéma*, n°641, janvier, 2009.
RENZI Eugenio, « L'étrange Monsieur Peppino », *Cahiers du cinéma*, n° 586, janvier 2014.
RENZI Eugenio, THIRION, Antoine, « Intra muros », *Cahiers du cinéma*, n° 635, juin 2008.
ROUYER Philippe, « Les Conséquences de l'amour, Titta le héros », *Positif*, n°528, février 2005
ROYER Philippe, « Une femme libre sur une île brûlante », *La Croix*, 2 janvier 2003.
SCHWARTZ Arnaud, « « Tale of tales », les bons contes de Matteo Garrone », *La Croix*, 01 juillet 2015.
SCHWARTZ Arnaud, « À Naples, les conséquences de l'argent-roi », *La Croix*, 01 février 2012.
SCHWARTZ Arnaud, « De la mafia à la téléréalité », *La Croix*, 3 octobre 2012.
SCHWARTZ Arnaud, « Golden Door », le fol espoir d'une renaissance, *La Croix*, 21 mars 2007.
SCHWARTZ Arnaud, « Terre d'espoir, chemin de douleur », *La Croix*, 14 mars 2012.
SOTINEL Thomas, « Duo de virtuoses à l'hôtel des cœurs fatigués », *Le Monde*, 22 mai 2015.
SOTINEL Thomas, « Vie et destin de paysans siciliens en Amérique », *Le Monde*, 21 mars 2007.
SPILA, Piero, « Tutti quei film in fondo al cassetto… », *Cinecritica*, n° 1, avril-juin 1986.
STRAUSS Frédéric, « Le cran des Siciliens », *Télérama*, 21 mars 2007.
STRAUSS Fréderic, MORICE, Jacques, « Tales of Tales », *Télérama*, 01 juillet 2015.
STRAUSS Frédréric, « Terraferma », *Télérama*, 14 mars 2012.
T. S., « L'uomo in più », *Le Monde*, 01 février 2012.
T. S., « La ridicule tournée touristique d'une rock star retraitée », *Le Monde*, 24 août 2011.
TRANCHANT Marie-Noëlle, « Ennui et raffinement », *Le Figaro*, 16 février 2005.
TRANCHANT Marie-Noëlle, « Paolo Sorrentino : ennui, séduction et Mafia », *Le Figaro*, 14 mai 2004.
TRANCHANT Marie-Noëlle, « Tableaux d'une émigration », *Le Figaro*, 21 mars 2007.
TRANCHANT Marie-Noëlle, « Une fable grimaçante », *Le Figaro*, 15 janvier 2004.
TRANCHANT Marie-Noëlle, « Une île entre deux mondes », *Le Figaro*, 14 mars 2012.
V. O., « L'Étrange monsieur Peppino », *Les Inrockuptibles*, 14 janvier 2004.
VAULERIN Arnaud, « Camorra cachée », *Libération*, 13 août 2008.

CC-BY-NC-ND

VIVIANI Christian, « Youth, ni tout à fait pareil… », *Positif*, n° 655, septembre 2015.
WELCOMME Geneviève, « Les débordements d'une vie trop rangée », *La Croix*, 16 février 2005

2.2 Entretiens

BUYUKODABAS Alexandre, « Matteo Garrone va donner vie à Pinocchio avec la star de "La Grande Bellezza" », *Les Inrockuptibles*, 28 octobre 2016.
CODELLI Lorenzo, « Entretien avec Matteo Garrone, Du figuratif à l'abstrait », *Positif*, n°569-570, juillet-août 2008.
CODELLI Lorenzo, « Entretien avec Paolo Sorrentino, Je cherche un père», *Positif*, n° 628, juillet 2013.
CODELLI Lorenzo, « Entretien avec Paolo Sorrentino, Un homme et un hôtel », *Positif*, n°528, février 2005.
ERCOLANI Adriano, « Matteo Garrone, il coraggio di una scelta impossibile », *XL Repubblica*, 16 juin 2015.
GILI Jean A., « Entretien avec Paolo Sorrentino, Entre la réalité et la beauté, je choisis la beauté », *Positif*, n°575, janvier 2009.
GILI, Jean A., « Entretien avec Paolo Sorrentino, Raconter la Shoah à travers un homme d'aujourd'hui », *Positif*, n°607, septembre 2011.

2.2 Analyses cinématographiques

CODELLI Lorenzo, « 63° Mostra de Venise », *Positif*, n° 549, novembre 2006
GILI Jean A., « Janvier en cinéma, « Un début d'année très ordinaire » », *Positif*, n° 577, mars 2009.
GILI Jean A., « Jean, L'image brouillée du cinéma italien », *Positif*, n° 479, janvier 2001.
ICHER Bruno, « Le e-cinéma, c'est quoi ? », *Télérama*, le 7 juillet 2015.
SADOUL Georges, « Un grand réalisateur italien. Rossellini », *L'Écran français*, n° 72, 12 novembre 1946.

CC-BY-NC-ND

3. MÉMOIRES ET THÈSES UNIVESITAIRES

FATICHENTI Maristella, *Le cinéma italien en France : étude sur le festival de Villerupt : pour une analyse qualitative de la programmation*, Université de Metz : 2007. Mémoire de master recherche 1e année : Esthétique, arts et sociologie de la Culture. Directeur de mémoire : GIMELLO-MESPLOMB, Frédéric.

4. SITOGRAPHIE

1895, https://1895.revues.org, consulté le 15 mars 2013.

28e Festival du Cinéma Italien de Bastia, http://paris-sur-la-corse.com/28e-festival-cinema-italien-de-bastia/, consulté le 30 septembre 2016.

Ambassade de France en Italie, *Les échanges culturels franco-italiens*, p. 7, http://www.jf-jamet.eu/upload/echanges-culturels.pdf, consulté le 5 septembre 2014.

ANICA, *Tutti i numeri del cinema italiano, anno 2015*, p.1, http://www.anica.it/allegati/Tutti%20i%20numeri%20del%20cinema%20italiano_dati%202015.pdf, consulté le 5 mai 2016.

Box Office Mojo, http://www.boxofficemojo.com, consulté le 3 mai 2016.

Box office, Il Divo, http://www.imdb.com/title/tt1023490/business?ref_=ttfc_sa_3, consulté le 14 janvier 2015.

cinemaitaliano.info, http://www.cinemaitaliano.info/ricercafilm.php?tipo=anno&anno=2015&genere=animazione, consulté le 7 mai 2016.

CNC, Les principaux chiffres du cinéma en 2015, http://www.cnc.fr/web/fr/publications/-/ressources/9217650, Consulté le 25 novembre 2016, p. 2.

CNC, Les principaux chiffres du cinéma en 2015, http://www.cnc.fr/web/fr/publications/-/ressources/9217650, Consulté le 25 novembre 2016, p. 2.

DE MARCO, Camillo, *Terraferma è un film sulla libertà di andare altrove,* http://cineuropa.org/ff.aspx?t=ffocusinterview&l=it&tid=2351&did=209120, consulté le 8 mai 2015.

ENT'revues, le journal des revues culturelles, https://www.entrevues.org/revuetaxo/cinema/, consulté le 9 décembre 2016.

CC-BY-NC-ND

Fréquentation cinématographique : 212,71 millions d'entrées en 2016, http://www.cnc.fr/web/fr/estimations-de-l-annee-2016, Consulté le 7 février 2017.
http://terradicinema.org, consulté le 1 février 2017.
http://www.cinemaitalientoulouse.com, consulté le 8 janvier 2017.
http://www.dolcecinema.com, consulté le 5 janvier 2017.
http://www.festival-villerupt.com/index.php?id=55, consulté le 17 décembre 2016.
Informations "Date et lieu de sortie en France" tirées de la base de données informatique *Internet Movie Database (IMDb)* : http://www.imdb.com, consultée le 26 mars 2016.
Informations "Gains entrées" et "Gains totaux" tirées de la base de données informatiques *Box Office Mojo* : http://www.boxofficemojo.com, consulté le 18 février 2016.
Informations "Numéro entrées" tirées du magazine informatique *le film français* : http://www.lefilmfrancais.com, consulté le 18 février 2016.
Informations "Production" et "Coproduction" tirées du magazine informatique *le film français* : http://www.lefilmfrancais.com, consulté le 15 février 2016.
Informations tirées de la base de données informatique *Internet Movie Database (IMDb)* : http://www.imdb.com/title/tt0286516/releaseinfo?ref_=tt_dt_dt, consultée le 15 juin 2015.
le film français, http://www.lefilmfrancais.com, consulté le 18 février 2016.
Le film français, le premier magazine web des professionnels de l'audiovisuel, http://www.lefilmfrançais.com, consulté le 19 mai 2016.
LEMERCIER, Fabien, Appel des cinéastes européens, http://www.cineuropa.org/nw.aspx?t=newsdetail&l=fr&did=289440, consulté le 7mai 2015.
Les chiffres clés du cinéma français en 2014 dévoilés avant Cannes, http://www.cnc.fr/web/fr/actualites/-/liste/18/6949146, Consulté le 5 décembre 2016.
Les Journées du Cinéma Italien, http://espacemagnan.com/cinemaitalien/, consulté le 10 mai 2016.
RAVESI, Marcello, *Gli italiani parlati al cinema,* http://www.treccani.it/lingua_italiana/speciali/cinema/raffaelli_ravesi.html, consulté le 5 septembre 2015.
Site de l'Institut Lumière, http://www.institut-lumiere.org/musee/decouvrir-le-site-lumiere/hangar-du-premier-film.html, consulté le 7 décembre 2016.
STUDER, Massimiliano, *Intervista a Carlo Verdone parte 3/3*, Formacinema, mise en ligne le 4 septembre 2012, https://vimeo.com/48825172, consultée le 3 août 2015.
Youth, http://www.imdb.com/title/tt3312830/, Consulté le 18 mai 2016.

CC-BY-NC-ND

5. SUPPORTS VIDEO

CRIALESE, Emanuele, *Once We Were Strangers*, [Dvd-vidéo], CDE, 2006, 96 min.
CRIALESE, Emanuele, *Respiro* [Dvd-vidéo], Les Incontournables Classique, 2002, 90 min.
GARRONE, Matteo, *Reality*, [Dvd-vidéo], Le Pacte et France Télévision Distribution, 2013, 111 min.
GODARD, Jean-Luc, *Histoire(s) du cinéma, 1(a), Toutes les histoires*, [Dvd-vidéo], Gaumont, 2007, 51 min.
SORRENTINO, Paolo, *Il Divo*, [Dvd-vidéo], StudioCanal, 2008, 113 min.
SORRENTINO, Paolo, *L'homme en plus*, [Dvd-vidéo], Bellissima Films et France Télévisions Distribution, 2012, 100 min.
SORRENTINO, Paolo, *Les Conséquences de l'amour*, [Dvd-Vidéo], TF1 Vidéo, 2005, 100 min.

CC-BY-NC-ND

FILMOGRAPHIE DÉTAILÉE

Once We Were Strangers

Réalisation : Emanuele Crialese
Scénario : Emanuele Crialese, Ray Zorhead
Production : Backpain Productions (USA)
Co-production : Acquario Films (USA), Videa (ITA)
Distribution française : Stella Films
Pays : Italie, États-Unis
Durée : 87 minutes
Sortie française : 1997
Personnages/Acteurs principaux : Antonio (Vincenzo D'Amato), Ellen (Jessica Whitney Gould), Apu (Ajay Naidu) et Devi (Anjalee Deshpande)

Synopsis :

Dans une ville de New York intime et cachée, les histoires de deux amis aux racines différentes se croisent et recroisent. Leur amour pour deux femmes d'exception les pousse à dépasser leurs limites, à changer leurs mauvaises habitudes. Le choc des cultures est multiple et les conséquences parfois constructives.

°°°

Respiro

Réalisation : Emanuele Crialese
Scénario : Emanuele Crialese
Production : Les Films des Tournelles (FR)
Co-production : Fandango (ITA), Roissy Films (FR)
Distribution française : Pan-Européenne Édition
Pays : Italie, France
Durée : 95 minutes

CC-BY-NC-ND

Sortie française : 2002

Personnages/Acteurs principaux : Pietro (Vincenzo D'Amato), Grazia (Valeria Golino), Pasquale (Francesco Casisa), Filippo (Filippo Pucillo), Marinella (Veronica D'Agostino), Pier Luigi (Elio Germano)

Synopsis :

Sur une île méditerranéenne brûlée par le Soleil, les caméras suivent les pérégrinations d'une femme indépendante. Mère et femme, elle ne se plie pas aux règles établies par une société régie sur un système patriarcale millénaire. Ses crises, sa disparition et son retour soudain changent les mœurs d'une communauté en équilibre entre mythe et modernité.

°°°

Golden Door

(Nuovomondo)

Réalisation : Emanuele Crialese

Scénario : Emanuele Crialese

Production : Memento Films (FR)

Co-production : RAI Cinema (ITA), Respiro (FR), Arte France Cinéma (FR), Titti Film (ITA)

Distribution française : Memento Films Distribution

Pays : Italie, France

Durée : 114 minutes

Sortie française : 2007

Personnages/Acteurs principaux : Salvatore (Vincenzo D'Amato), Lucy (Charlotte Gainsbourg), Fortunata (Aurora Quattrocchi), Angelo (Francesco Casisa), Pietro (Filippo Pucillo)

Synopsis :

Partir ou rester. Voici le dilemme de Salvatore Mancuso, agriculteur sicilien qui décide, au début du XX^{e} siècle, d'abandonner sa terre et ses traditions pour atteindre le Nouveau Monde. Épaulé par ses enfants, accompagné par sa mère et poussé par l'espoir d'une

CC-BY-NC-ND

vie meilleure, il entreprend un voyage périlleux : direction, la modernité. La famille Mancuso fait preuve d'inventivité, s'adapte à des règles empeignées d'eugénisme et poursuit son aventure à l'aide d'un guide qui sait maîtriser les codes de cette terre inconnue.

°°°

Terraferma

Réalisation : Emanuele Crialese
Scénario : Emanuele Crialese, Vittorio Moroni
Production : Cattleya (ITA)
Co-production : Babe Films (FR), France 2 cinéma (FR)
Distribution française : Bellissima Films
Pays : Italie, France
Durée : 88 minutes
Sortie française : 2012
Personnages/Acteurs principaux : Ernesto (Mimmo Cuticchio), Giulietta (Donatella Finocchiaro), Filippo (Filippo Pucillo), Nino (Giuseppe Fiorello), Sara (Timtit T.), Maura (Martina Codecasa)

Synopsis :

La mer unit le destin de deux familles : l'une partagée par deux cultures aux antipodes, l'autre en fuite pour échapper aux horreurs de la guerre. Au milieu de ces individus nous retrouvons Filippo, un jeune homme qui représente le pont symbolique entre une culture aux valeurs millénaires et une société du loisir à tout prix. Le parcours de formation de ce personnage candide lui fait connaître l'amour, la mort et la cruauté des hommes. Armé d'une nouvelle conscience civique, il semble être le seul capable d'abattre les vetos posés par des politiques inhumaines, le seul qui se donne le moyen de changer réellement les choses.

°°°

CC-BY-NC-ND

Terra di mezzo

Réalisation : Matteo Garrone
Scénario : Matteo Garrone
Production : Archimede Film (ITA)
Co-production : Aucune
Distribution italienne : Tandem
Pays : Italie
Durée : 68 minutes
Sortie italienne : 1996
Personnages/Acteurs principaux : Pascal, Barbara, Fatou Kine Fall, Euglen Sota, Gertian Durmishi, Ahmed Mahgoub, Corrado Sassi

Synopsis :

Structuré en trois parties, ce film nous propose une série de tableaux vivants capables de mettre en exergue le quotidien d'une série d'individus/personnages. Ces êtres humains, porteurs de cultures différentes, sont repoussés par les membres de la société dominante et exploités à moindre prix. Derrière leurs discours insouciants, on devine la richesse de leurs parcours, on ressent la dignité de leurs existences malmenées et on entrevoit leur volonté de continuer à lutter.

°°°

Ospiti

Réalisation : Matteo Garrone
Scénario : Matteo Garrone, Attilio Caselli
Production : Archimede Film (ITA)
Co-production : Aucune
Distribution italienne : Pablo
Pays : Italie
Durée : 66 minutes

CC-BY-NC-ND

Sortie italienne : 1998
Personnages/Acteurs principaux : Corrado (Corrado Sassi), Paola (Paola Rota), Gherti (Julian Sota), Gheni (Llazar Sota), Lino (Pasqualino Mura).

Synopsis :

Qu'en est-il en Italie des enfants issus de l'immigration ? Telle est la question que se pose, et nous pose, indirectement le réalisateur de ce film. L'œuvre renferme une partie du parcours de deux jeunes albanais. Loin des bancs d'école où les jeunes Italiens de leur âge vivent des destins différents, ces personnages luttent, ou flânent, tentant de trouver leur place. Leurs rencontres sont des occasions d'entrevoir les limites d'une société où les différences se creusent. Le dialogue et l'amitié semblent leur donner des issus, alors que le travail ne semble pas leur garantir un épanouissement adéquat. Que faire donc ? Seul le temps leur dira.

°°°

Estate romana

Réalisation : Matteo Garrone
Scénario : Matteo Garrone, Massimo Gaudioso
Production : Archimede Film (ITA), Bianca Film (ITA)
Co-production : Istituto Luce (ITA)
Distribution italienne : Istituto Luce
Pays : Italie
Durée : 90 minutes
Sortie italienne : 2000
Personnages/Acteurs principaux : Rossella (Rossella Or), Salvatore (Salvatore Sansone), Monica (Monica Nappo)

Synopsis :

Rome. La capitale étouffe sous l'air humide d'un été torride. Ses bâtiments, empaquetés dans du polyane, attendent d'être restructurés avant l'ouverture du grand jubilée.

CC-BY-NC-ND

Oublié par l'Histoire, un groupe de personnages se battent pour trouver leur place, défient la précarité de leurs existences ou s'assoupissent pour oublier tous leurs problèmes. Rossella, qui incarne notre guide perdu durant ce voyage, pénètre dans les méandres de la ville éternelle, elle nous en montre la décadence invisible, la sénilité des habitants, et sa multiculturalité naissante. À travers son parcours l'on découvre un Italie en mutation, aux mœurs changeantes, dans l'acte de se construire une nouvelle identité.

°°°

L'étrange monsieur Peppino
(L'imbalsamatore)

Réalisation : Matteo Garrone
Scénario : Ugo Chiti, Massimo Gaudioso, Matteo Garrone
Production : Fandango (ITA)
Co-production : Aucune
Distribution française : Ciné Classic

Pays : Italie
Durée : 101 minutes
Sortie française : 2002
Personnages/Acteurs principaux : Peppino (Ernesto Mahieux), Valerio (Valerio Foglia Manzillo), Deborah (Elisabetta Rocchetti), Don Pasqualino (Bernardino Terracciano)

Synopsis :

Sous les yeux impassibles d'un marabout se croisent les destins de deux hommes que tout oppose. Peppino, à la petite taille et bientôt quinquagénaire, attire par son éloquence Valerio, jeune homme sans le sou au physique statuaire. Ces deux individus nouent une collaboration professionnelle, qui se transforme rapidement en amitié, puis en passion non partagée. L'ombre d'un rapport impossible, ainsi, gravite sur ces hommes, bouleversés par

CC-BY-NC-ND

l'arrivée d'une jeune femme capable de tout remettre en question. Seul le plus fort peut survivre : l'autre, en revanche, doit se plier à un destin qu'il n'a jamais pu améliorer.

°°°

Primo Amore

Réalisation : Matteo Garrone
Scénario : Matteo Garrone, Massimo Gaudioso, Vitaliano Trevisan
Production : Fandango
Co-production : Aucune
Distribution italienne : Fandago
Pays : Italie
Durée : 94 minutes
Sortie italienne : 2004
Personnages/Acteurs principaux : Vittorio (Vitaliano Trevisan), Sonia (Michela Cescon)

Synopsis :

À travers l'histoire d'amour d'une femme et d'un homme aux destins fragiles, l'auteur de ce film nous met face à l'éternel combat entre Eros et Thanatos. Elle, douce et en quête d'un homme qui puisse réellement l'apprécier, modifie ses habitudes au nom de l'Amour. Lui, réservé et au passé lourdement chargé par des événements négatifs, tente de chasser ses démons, hélas sans y parvenir. Leur amour profond et absolu, semble d'emblé voué à l'échec. L'instinct de survie dont fait preuve un de ces deux êtres prime sur les décisions tyranniques de l'autre : un acte ultime de violence génère ainsi un élan de liberté inespéré. À la fin de l'histoire, il n'y a pas de gagnants : la passion désormais épuisée laisse uniquement place à la déception et à la solitude.

°°°

Gomorra

CC-BY-NC-ND

Réalisation : Matteo Garrone
Scénario : Maurizio Braucci, Ugo Chiti, Gianni Di Gregorio, Matteo Garrone, Massimo Gaudioso, Roberto Saviano
Production : Fandango (ITA)
Co-production : Rai Cinema (ITA)
Distribution française : Le Pacte
Pays : Italie
Durée : 137 minutes.
Sortie française : 2008
Personnages/Acteurs principaux : Don Ciro (Gianfelice Imparato), Totò (Salvatore Abruzzese), Franco (Toni Servillo), Roberto (Carmine Paternoster), Ciro (Ciro Petrone) et Marco (Marco Macor)

Synopsis :

Qu'ont-ils en commun les représentants de la haute finance, des enfants sans repères, un couturier exploité sans reconnaissance, des migrants et un homme de paille invisible ? Rien, au premier abord. Une fois entrés dans la cité interdite de Scampia, en revanche, nous nous rendons compte que tous ces personnages sont unis par la même entreprise criminelle, ancrée localement mais aux connexions internationales. Le monde post-apocalyptique qui se dévoile aux spectateurs semble irréel ; sa violence inacceptable. Tout existe, en revanche, et aucune issue ne semble possible. Exemple d'un ultralibéralisme violent et decomplexé, la ville de Naples devient le symbole des pires abominations générées par les sociétés modernes, le berceau d'un système criminel qui ne semble pas connaître de limites.

°°°

Reality

Réalisation : Matteo Garrone
Scénario : Matteo Garrone, Massimo Gausioso, Maurizio Braucci, Ugo Chiti, Luciano Roviello.
Production : Archimede (ITA)

CC-BY-NC-ND

Co-production : Fandango (ITA), Le Pacte (FR), Garance Capital (FR)
Distribution française : Le Pacte
Pays : Italie, France
Durée : 115 minutes
Sortie française :
Personnages/Acteurs principaux : Luciano (Aniello Arena), Maria (Loredana Simioli), Michele (Nando Paone), Massimone (Aniello Iorio), Giusy (Giuseppina Cervizzi), barista (Ciro Petrone)

Synopsis :

Le quotidien haut en couleur d'une famille humble de la ville de Naples se déroule paisiblement. L'art de la débrouille est la ligne de conduite privilégié par Luciano, père de famille attentionné qui désire uniquement assurer le bien-être de ses proches. Son parcours croise celui des recruteurs d'une émission de téléréalité, est ainsi tout change. Les caméras de Garrone observent la lente descente aux enfers d'un homme simple, dont les rythmes de vie et les habitudes se calquent peu à peu sur ceux d'un show qui l'aliène. Le spectateur découvre ainsi les ficelles d'un monde en pacotille qui élève au sommet de la gloire télévisuelle des personnages sans qualités particulières, des dieux de l'audimat éphémères dont la chute est extrêmement rapide. Et pendant que le spectacle continue, le quotidien des communs mortels s'engouffre face aux frustrations et aux désirs d'une vie tout aussi artificielle qu'inatteignable.

°°°

Tale of Tales

(Il racconto dei racconti – Tale of Tales)

Réalisation : Matteo Garrone
Scénario : Matteo Garrone, Edoardo Albinati, Ugo Chiti, Massimo Gaudioso
Production : Archimede (ITA)
Co-production : Le Pacte (FR), Rai Cinema (ITA), Recorded Picture Company (UK)
Distribution française : Le Pacte
Pays :

CC-BY-NC-ND

Durée : Italie, Royaume-Uni, France
Sortie française : 2015
Personnages/Acteurs principaux : la reine de Selvascura (Salma Hayek), le roi de Selvascura (John C. Reilly), le roi d'Altomonte (Toby Jones), le roi de Roccaforte (Vincent Cassel)

Synopsis :

Au sein de terres lointaines empeignées de mythes et de légendes, un groupe d'aristocrates luttent contre l'ennui, le désir et le temps qui passe. Les princes et les princesses des contes de Giambattista Basile prennent ici forme et nous dévoilent toutes leurs faiblesses humaines. À travers une série de récits qui s'entrecroisent, les vices et les failles de ces personnages nous rappellent étrangement ceux de nos sociétés contemporaines.

°°°

L'homme en plus
(L'uomo in più)

Réalisation : Paolo Sorrentino
Scénario : Paolo Sorrentino
Production : Indigo Films (ITA)
Co-production : Key Films (ITA)
Distribution française : Bellissima Films
Pays : Italie
Durée : 100 minutes
Sortie française : 2012
Personnages/Acteurs principaux : Antonio « Tony » Pisapia (Toni Servillo), Antonio Pisapia (Andrea Renzi), Ninni Bruschetta (Genny), Il Molosso (Nello Mascia), Elena (Enrica Rosso)

Synopsis :

CC-BY-NC-ND

Rien, sauf l'homonymie du patronyme, ne semble unir les parcours d'un footballeur timide et d'un chanteur de variété licencieux. Après avoir atteint la gloire populaire dans leurs domaines, leur parcours professionnels s'arrêtent soudainement. À rien ne servent leurs efforts : ces deux hommes décident alors, à leur façon, de terminer leur aventure par un dernier geste éclatant.

°°°

Les Conséquences de l'amour

(Le conseguenze dell'amore)

Réalisation : Paolo Sorrentino
Scénario : Paolo Sorrentino
Production : Fandango (ITA)/Indigo Films (ITA)
Co-production : Medusa Film (ITA)
Distribution française : Océan Films
Pays : Italie
Durée : 100 minutes
Sortie française : 2004
Personnages/Acteurs principaux : Titta Di Girolamo (Toni Servillo), Sofia (Olivia Magnani), Valerio Di Girolamo (Adriano Giannini), Carlo (Raffaele Pisu), Isabella (Angela Goodwin)

Synopsis :

Dans l'ombre des couloirs feutrés d'un hôtel suisse se cache un homme dont le passé demeure inconnu. Poli, silencieux, jamais extravaguant, il mène une vie dont la monotonie frôle la perfection maniaque. Seul la rencontre avec une femme fatale modifie ses habitudes, dévoilant le monde de violence qui se cache derrière ses silences.

°°°

L'ami de la famille

CC-BY-NC-ND

(L'amico di famiglia)

Réalisation : Paolo Sorrentino
Scénario : Paolo Sorrentino
Production : Indigo Films (ITA)/Fandango Srl (ITA)
Co-production : Babe Films (FR), StudioCanal (FR)
Distribution française : Pyramide
Pays : Italie, France
Durée : 110 minutes
Sortie française : 2006
Personnages/Acteurs principaux : Geremia De' Geremei (Giacomo Rizzo), Gino (Fabrizio Bentivoglio), Rosalba (Laura Chiatti), Nonna del bingo (Barbara Valmorin)

Synopsis :

Dans la province du Latium, en plein dans le marais pontin, réside un homme capable de rendre service à quiconque. Ces services, en revanche, ont bien un prix, bien souvent élevé. Derrière cette figure grise et à l'apparence sans intérêt se cache un petit réseau criminel qui profite des faiblesses des plus humbles pour générer une richesse dont le butin est précieusement conservé. La présence d'une femme fatale fait céder les fondements de ce petit empire construit des années durant, laissant cette homme dans une solitude et une pauvreté encore plus profondes.

°°°

Il divo

Réalisation : Paolo Sorrentino
Scénario : Paolo Sorretino
Production : Indigo Films (ITA)
Co-production : Lucky Red (ITA), Parco Film (ITA), Babe Films (FR), StudioCanal (FR), Arte France Cinéma (FR)
Distribution française : StudioCanal

CC-BY-NC-ND

Pays : Italie, France
Durée : 110 minutes
Sortie française : 2008
Personnages/Acteurs principaux : Giulio Andreotti (Toni Servillo), Livia Danese (Anna Bonaiuto), Franco Evangelisti (Flavio Bucci), Paolo Cirino Pomicino (Carlo Buccirosso), Salvo Lima (Giorgio Colangeli), Massimo Popolizio (Vittorio Sbardella)

Synopsis :

Dans les palais romains où siègent les représentants des institutions italiennes, résonnent les pas d'un homme qui a traversé les décennies et survécu à des milliers de querelles politiques : nous parlons de Giulio Andreotti. Son omniprésence et sa longévité ont fait de lui une figure emblématique et discutée de la République italienne. Son nom est étroitement lié à des formes de pouvoirs officielles comme clandestines. Sa chute symbolise la fin d'un système politique gangréné qui laisse place à une nouvelle classe politique encore plus dangereuse.

°°°

This Must Be the Place

Réalisation : Paolo Sorrentino
Scénario : Paolo Sorrentino, Umberto Contarello
Production : Indigo Films (ITA)/Medusa Film(ITA)/Lucky Red(ITA)
Co-production : ARP Séléction (FR), Element Pictures (IRE), Pathé (FR)
Distribution française : ARP Séléction
Pays : Italie, France, Irlande
Durée : 118 minutes
Sortie française : 2011
Personnages/Acteurs principaux : Cheyenne (Sean Penn), Jane (Frances McDormand), Mordecai Midler (Judd Hirsch), Mary (Eve Hewson), Rachel (Kerry Condon), Mordecai Midler (Judd Hirsch), Aloise Lange (Heinz Lieven).

CC-BY-NC-ND

Synopsis :

La mort de son père pousse Cheyenne, rockeur désormais à la retraite, à retrouver la ville de New York où il a grandi. Rien ne laisse sous-entendre ses racines juives, racines que lui-même semble ignorer. Ces retrouvailles funèbres lui font découvrir un secret précieusement gardé par son paternel et le poussent à mener à terme l'entreprise que le vieil homme avait débuté. Ce voyage l'amène dans les méandres de l'Amérique profonde, au milieu de terres infinies qui abritent des êtres au passé trouble. Au fil des rencontres parfois fantasques, il découvre des secrets qui l'approchent de sa famille et qui l'aident à accepter des changements désormais nécessaires.

°°°

La Grande Bellezza

Réalisation : Paolo Sorrentino
Scénario : Paolo Sorrentino, Umberto Contarello
Production : Indigo Films (ITA)
Co-production : Babe Films (FR), Pathé Production (FR), France 2 Cinéma (FR)
Distribution française : Pathé Films
Pays : Italie, France
Durée : 142 minutes
Sortie française : 2013
Personnages/Acteurs principaux : Jep Gambardella (Toni Servillo), Romano (Carlo Verdone), Ramona (Sabrina Ferilli), Lello Cava (Carlo Buccirosso), Trumeau (Iaia Forte).

Synopsis :

Jep Garbardella est un journaliste habitué aux mondanités, qui adore s'entourer de personnages hauts en couleurs. Leur extraction sociale lui importe peu, même si sa renommée attire principalement les grands noms de la culture, de la politique, de la bourgeoisie et de l'aristocratie italienne. Rome est son terrain de jeu : l'homme vit la nuit et flâne aux aurores dans les rues presque désertes de la capitale. La célébration de son soixante-cinquième

CC-BY-NC-ND

anniversaire lui fait remettre en cause un style de vie qu'il considère lui-même vain. Il redécouvre ainsi le chemin de la sensibilité, élément qui a toujours constitué sa personnalité. Il réfléchit sur le sens de la vie, regardant la beauté et la laideur qui l'entoure avec les yeux d'un esthète, et cela avant que la fin du spectacle puisse conclure sa magnifique existence.

°°°

Youth

(Youth – La giovinezza)

Réalisation : Paolo Sorrentino
Scénario : Paolo Sorrentino
Production : Indigo Films (ITA)
Co-production : Barbary Films (FR), Pathé (FR), France 2 Cinéma (FR), Number 9 Films (UK), C-Films (SCHW)
Distribution française : Pathé Distribution
Pays : Italie, France, Suisse, Royaume-Uni
Durée : 118 minutes
Sortie française : 2015
Personnages/Acteurs principaux : Fred Balllinger (Michael Caine), Mick Boyle (Harvey Keitel), Lena Ballinger (Rachel Weisz), Brenda Morel (Jane Fonda), Jimmy Tree (Paul Dano)

Synopsis :

Les soins proposés par l'hôtel Schatzalp de Davos sont d'excellente qualité, ses convives hors du commun. C'est ici que se rencontrent depuis plusieurs années deux vieux amis : l'un visiblement fatigué par la vie, l'autre encore bouillonnant. Les deux entretiennent un rapport fondé sur le respect réciproque et sur une franchise toute relative qui les pousse à discuter que d'arguments agréables. La paisibilité de leur séjour est constamment interrompue par des rencontres parfois inattendues. Les surprises ne semblent jamais finies, et cela même pour des hommes qui considèrent leur vie déjà accomplie.

°°°

CC-BY-NC-ND

INDEX DES PERSONNALITÉS CITÉES

A

Adams John P. · 272
Agamben Giorgio · 149
Agnelli Giovanni · 325
Alberini Filoteo · 48, 50
Alberti Leon Battista · 27
Albinati Edoardo · 280
Albonetti Domenico · 272
Aldo, Giovanni et Giacomo · 400
Alessandrini Goffredo · 82
Alicata Mario · 71
Altmann Robert · 161
Amelio Gianni · 19, 180, 181, 182, 375
Amengual Bathélemy · 357
Amidei Sergio · 78
Anderson Wes · 261
Andreotti Giulio · 81, 123, 247, 255, 260, 267, 271, 283, 325, 345, 366, 369, 379, 386
Angelini Fiorenzo · 325
Annaruma Antonio · 153
Antenucci Gilbert · 438
Antonietti Laetitia · 412, 413, 414, 415, 416, 418, 419
Antonioni Michelangelo · 16, 17, 61, 73, 76, 84, 89, 90, 91, 117, 118, 119, 140, 141, 162, 168, 169, 185, 217, 222, 253, 254, 336, 349, 366, 388, 449
Apuzzo Carla · 179
Archibugi Francesca · 188, 193
Aristarco Guido · 72, 84
Arnheim Rudolph · 19, 205
Astruc Alexandre · 33
Avati Pupi · 156, 450

B

Baldi Gian Vittorio · 249
Baldung Hans · 256
Barbaro Umberto · 63
Barboni Enzo · 12
Bargallo Angelo · 237
Bartolomei Agostino · 270
Basile Giambattista · 123, 263, 280, 348
Basile Gian Battista · 255
Bassani Giorgio · 75, 76, 77, 88, 433
Basso Serge · 442
Bava Mario · 107
Bazin André · 16, 31, 72, 90, 206
Bellocchio Marco · 17, 104, 128, 129, 147, 174, 175, 217, 223, 399, 449
Benigni Roberto · 194, 195, 196, 199, 400
Benjamin Walter · 29, 37
Bennati Giuseppe · 83
Bentivoglio Fabrizio · 249
Berlusconi Silvio · 191, 193, 386, 443
Bertini Francesca · 56
Bertolucci Bernardo · 17, 128, 148, 222, 349
Bertolucci Giuseppe · 156, 180, 193, 194, 195, 265
Bigazzi Luca · 166
Billard Jean-Michel · 382
Blasetti Alessandro · 58, 59, 60, 62, 83, 178
Blier Bertrand · 373
Bloch Marc · 114
Boito Camillo · 88
Bolognini Mauro · 96
Bonnard Mario · 96
Borde Raymond · 356
Bosio Maria · 265
Bouissy André · 356
Bracco Roberto · 51
Braucci Maurizio · 278
Brecht Bertold · 265
Brenta Mario · 156, 187, 356, 450
Brignone Guido · 82
Browning Tod · 369
Bru Myriam · 77
Brunetta Gian Piero · 358
Brusati Franco · 197
Buccirosso Carlo · 245
Bukowski Charles · 173
Buñuel Luis · 167, 184, 185, 258, 368
Buonarroti Michel-Ange · 28
Burton Tim · 372
Buscetta Tommaso · 325
Byrne David · 246

C

Caccioppoli Renato · 184
Cain James · 63
Calabria Esmeralda · 374
Calcina Vittorio · 46, 47
Caligari Claudio · 188
Calopresti Mimmo · 400
Calvi Roberto · 325
Camerini Mario · 57, 58, 59, 60, 62, 67, 82, 448
Camus Albert · 117, 264
Canal Giovanni Antonio · 28
Capra Franck · 92
Capra Frank · 59, 369, 382
Capuano Antonio · 183, 193, 241, 244
Carlucci Leopoldo · 312
Carné Marcel · 61, 92
Carrà Carlo · 266
Casanova Giacomo · 142
Caselli Attilio · 277
Caselli Matteo · 276
Casetti Francesco · 34, 37
Cassavetes John · 258
Castellani Renato · 78
Catherine Agnès · 375
Cavallo Victor · 254
Celesti Stefano · 272
Céline Louis Ferdinand · 264
Cerami Vincenzo · 179, 180, 195
Cézanne Paul · 117
Chabrol Claude · 260
Chaplin Charlie · 257
Chartoff Bob · 235, 272, 452
Chauvin Jean-Baptiste · 380
Chiti Ugo · 277, 278, 280

CC-BY-NC-ND

Christie Agatha · 264
Cicutto Roberto · 237
Cima Francesca · 281
Cimino Michael · 371
Ciprì et Maresco · 166, 185, 252, 273, 374
Clark Alfred · 47
Cocteau Jean · 169
Codelli Lorenzo · 357, 364, 368, 369, 372
Coen Joel et Ethan · 371
Coen Joel et Nathan · 261
Collodi pseudonyme de Lorenzini Carlo · 152, 263
Comencini Cristina · 199
Comencini Francesca · 188, 374
Comencini Luigi · 16, 78, 86, 92, 110, 111, 112, 152, 249, 250, 365, 394, 449
Compagnone Antoine · 438, 441
Contarello Umberto · 241, 244, 270, 284, 285
Copi · 276
Coppola Francis Ford · 155, 161, 369
Corazza Carlo · 272
Corbucci Sergio · 101, 139, 288
Corsicato Pappi · 183, 185, 241, 258
Costanzo Saverio · 223
Cremonini Leonardo · 268
Cresto-Dina Carlo · 237
Crialese Emanuele · 12, 19, 21, 220, 221, 222, 223, 225, 226, 229, 230, 231, 233, 234, 235, 236, 248, 249, 250, 251, 253, 255, 256, 257, 258, 265, 268, 269, 271, 272, 273, 274, 275, 294, 296, 304, 323, 327, 333, 334, 335, 340, 345, 346, 347, 348, 350, 361, 363, 370, 371, 375, 377, 378, 383, 384, 391, 395, 400, 403, 424, 426, 442, 444, 451, 452, 456, 458
Cuccu Lorenzo · 91
Cupellini Claudio · 374
Curti Angelo · 281

D

D'Alatri Alessandro · 199
D'Amico Luigi Filippo · 112
D'Annunzio Gabriele · 51
Damiani Damiano · 17, 102, 130, 249
Dante Emma · 199
Dardenne Jean-Pierre et Luc · 259
Dassin Jules · 80
De Amicis Edmondo · 55, 354
de Balzac Honoré · 195, 263
De Chirico Giorgio · 89, 266, 267
De Filippo Eduardo · 196, 242, 265, 365
De Filippo Peppino · 85
de La Fontaine Jean · 262
De Matteo Ivano · 414, 417
de Maupassant Guy · 32
De Palma Brian · 161
De Roberto Federico · 51
De Saint Victor Jacques · 364
De Santis Giuseppe · 15, 62, 63, 68, 69, 71, 81, 122, 364
De Seta Vittorio · 17, 102, 130, 249
De Sica Vittorio · 17, 59, 62, 67, 68, 69, 78, 85, 86, 112, 113, 114, 181, 249, 251, 336, 363, 364, 433
Decaro Enzo · 241
Deed André · 49
degli Abbati Alberto · 55
Del Monte Peter · 187, 192
Deledda Grazia · 51, 52, 82
Deleuze Gilles · 207
Della Volpe Galvano · 16, 19, 75, 204, 205
Depardieu Gérard · 200
Depuyer Christian · 356
Depuyper Christian · 356, 435
Di Gregorio Gianni · 278
Diritti Giorgio · 188
Dostoevskij Fëdor · 89
Douin Jean-Louis · 379
Douin Jean-Luc · 376
Duchene Thierry · 418
Duse Eleonora · 52

E

Eco Umberto · 128, 206, 207
Edison Thomas Alva · 10, 46, 397
Egidi Carlo · 103
Emmer Luciano · 78, 79
Epstein Jean · 33

F

Fabre Marcel · 49
Fabrizi Aldo · 61, 62, 77, 250
Fassbinder Rainer Werner · 139, 180, 182, 258, 369
Faulkner William · 90
Febvre Lucien · 114
Fellini Federico · 16, 17, 61, 73, 80, 89, 91, 92, 120, 121, 122, 141, 142, 168, 170, 217, 251, 252, 336, 347, 355, 366, 367, 368, 380, 388, 394, 400, 449
Fellini Fellini · 250
Ferrara Giuseppe · 137
Ferreri Marco · 17, 129, 130, 149, 150, 151, 174, 254, 288, 366, 388, 394, 449, 450
Ferro Marc · 19, 44, 208, 211
Fiume Maurizio · 241
Flaherty Robert J. · 61, 72
Flaherty Robert Joseph · 257
Ford John · 185, 355, 369
Forte Iaia · 253
Fourré-Cormeray Michel · 393
Fraigneux Christian · 416
Frammartino Michelangelo · 374, 401
Franciolini Gianni · 76, 79
Frank Nino · 356

G

Gadda Carlo Emilio · 449
Gagliardo Giovanna · 237
Gallorini Buny · 418
Gallot Clémentine · 381
Garcia Sandrine · 441
Garrone Garrone · 451
Garrone Matteo · 12, 19, 21, 220, 221, 222, 223, 224, 226, 227, 229, 230, 231, 233, 234, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 248, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 258, 259, 262, 263, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 295, 296, 298, 301, 323, 328, 334, 337, 338, 339, 342, 344, 345, 346, 347, 348, 350, 361, 362, 364, 365, 367, 370, 371, 372, 374, 375, 377, 382, 383, 391, 395, 402, 403, 414, 424, 442, 444, 456, 458
Garrone Nico · 236, 265
Garrone Paolo · 345

CC-BY-NC-ND

Gaudino Giuseppe · 184
Gaudino Giuseppe M. · 273
Gaudioso Massimo · 277, 278, 279, 280
Gault Berys · 31
Gaut Berys · 14, 31
Genina Augusto · 82
Germi Pietro · 16, 61, 70, 80, 89, 103, 110, 252, 365
Gervaso Roberto · 271
Giacometti Alberto · 267, 443
Giannoli Xavier · 373
Gili Jean A. · 357, 365, 435
Ginna Arnaldo · 53
Giolitti Giovanni · 54
Giordana Marco Tullio · 179, 188, 189, 193, 356, 375, 400
Giorgione · 256
Giovannesi Claudio · 374, 414
Gisbourg Paul · 292
Giuliano Nicola · 281
Godard Jean-Luc · 43, 257, 260, 447
Gogol Kicolaj · 70
Grandi Serena · 245
Grant Jacques · 357
Greenaway Peter · 369
Grierson John · 32, 42
Grimaldi Antonello · 166
Guareschi Giovannino · 81
Guazzoni Enrico · 388
Guevara Ernesto Rafael · 101
Guttuso Renato · 69
Guzzanti Sabina · 443

H

Hecht Emmanuel · 374
Henry Michel · 367
Hitchcock Alfred · 33, 258, 354

I

Impastato Peppino · 188
Incerti Stefano · 241
Ivens Joris · 138

J

Jacques Lacan · 26
Janus · 32
Jarmush Jim · 261
Jarry Alfred · 150
Jeancolas Jean-Pierre · 435

K

Kafka Franz · 150
Kaganski Serge · 364, 374, 378
Kanzler Rodolfo · 48
Kar-wia Wong · 262
Kaurismäki Aki · 167, 184, 258
Kazan Elia · 369
Keaton Buster · 185, 259
Kechiche Abdellatiff · 413
Kennedy Bob · 101
Kennedy John · 101
Kezich Tullio · 78
Kiarostami Abbas · 372
Kieślowski Krzysztof · 374
King Martin Luther · 101
Kluge Alexander · 33, 42
Kracauer Siegfried · 14, 34, 41
Kubrick Stanley · 261

L

Lang Fritz · 260, 355
Lánthimos Yórgos · 373
Lattuada Alberto · 70, 73, 81, 82, 91
Laurel et Hardy · 185
Le Corbusier pseudonime de Jeanneret-Gris Charles-Édouard · 338
Le Goff Jacques · 213
Leca Sergio · 434
Ledda Gavino · 149
Legrand Gérard · 357
Leitienne Jacques · 399
Léon XIII · 47
Leone Sergio · 101, 197, 198, 222
Leonviola Antonio · 83
Leprohon Pierre · 356
Levi Carlo · 69, 147
Lioret Philippe · 373
Lizzani Carlo · 73, 83, 106
Loach Ken · 36, 259, 355
Lombardo Gustavo · 53, 55
Lorec Eric · 372, 379
Loren Sophia · 77, 113
Losey Joseph · 369
Loy Angelo · 272
Lucas George · 155, 161
Luchetti Daniele · 166, 189, 190, 193
Luciano Lucky · 147
Luhrmann Baz · 373
Lukács Georg · 35
Lumière Antoine · 10
Lumière Auguste et Louis · 10, 46, 47
Lumières Auguste et Louis · 10
Lynch David · 258, 372

M

Magnani Anna · 61, 124
Magnani Olivia · 264
Mahieux Ernesto · 248
Malausa Vincent · 367, 368, 380, 381, 382
Malcom X · 101
Malerba Luigi · 83
Malick Terrence · 371
Mallet-Guy Alexandre · 274
Manfredi Nino · 197
Mann Thomas · 117
Marchi Antonio · 83
Margadonna Ettore · 78
Mari Febo · 52
Mariolini Marco · 262
Marra Vincenzo · 374
Martin George R. R. · 348
Martoglio Nino · 51, 52, 55, 447
Martone Mario · 166, 184, 193
Marx Brothers · 185, 195
Maselli Francesco · 73, 84
Mastrocinque Camillo · 85

CC-BY-NC-ND

Mastroianni Marcello · 113, 121, 368
Matarazzo Raffaello · 60
Mattei Enrico · 146
Mattoli Mario · 61
Mazzacurati Carlo · 192, 193
Mazzone Angelo · 435
Medvedkine Aleksandr · 138
Méliès Georges · 10, 50, 368
Melville Herman · 263
Menichetti Jean-Paul · 437
Merlin Lina · 96
Milani Riccardo · 199
Mingozzi Gianfranco · 249
Mirabella Jean-Claude · 433
Mizrahi Simon · 435
Mogherini Flavio · 103
Molinaro Éduard · 251
Monicelli Mario · 16, 79, 93, 110, 111, 112, 152, 162, 252, 365, 394, 449
Montaldo Giuliano · 138
Morain Jean-Baptiste · 372, 379, 381
Morandi Giorgio · 119
Moravia Alberto · 63, 76, 77, 113, 148
Moretti Nanni · 19, 157, 168, 178, 179, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 217, 223, 234, 237, 374, 394, 399, 400, 402, 414, 450, 452
Morin Edgar · 29, 35, 41, 43, 206, 208, 451
Moro Aldo · 161, 175
Moroni Vittorio · 274
Mosca Fabrizio · 274
Munzi Francesco · 401
Murat Pierre · 369
Murnau Friedrich Wilhelm · 259, 260
Musini Luigi · 237
Mussolini Vittorio · 68

N

Neruda Pablo · 197
Neufhof Eric · 376
Neuhoff Eric · 366
Nichetti Maurizio · 156, 166, 193, 194
Nijhuis Martha · 433
Notari Elvira · 53, 54, 55
Notari Nicola · 53
Nouchi Franck · 366
Novalis pseudonyme de Friedrich Georg Philipp · 264
Nuttens Jean-Dominique · 376

O

O'Neill Eithne · 363, 364, 369, 373
Oldoini Enrico · 312
Oliviero Bruno · 419
Olmi Ermanno · 17, 19, 102, 129, 148, 166, 176, 187, 188, 242, 251, 399
Onorato Marco · 227
Or Rossella · 254, 265
Orwell George · 150, 263

P

Panowsky Erwin · 27
Parenti Neri · 252, 288
Pasolini Pier Paolo · 17, 19, 32, 33, 77, 95, 100, 103, 108, 123, 124, 125, 126, 143, 144, 145, 146, 147, 150, 162, 167, 184, 185, 188, 200, 206, 217, 229, 251, 255, 256, 257, 336, 364, 366, 449
Passek Jean-Loup · 357
Pastina Giorgio · 82
Pastrone Giovanni · 50
Pathé Charles · 10, 22, 392, 397
Pavese Cesare · 84, 89
Penn Arthur · 161
Penn Sean · 245, 270
Pennacchi Antonio · 190
Père Olivier · 363, 375
Péron Didier · 378
Petraglia Sandro · 179
Petrangeli Antonio · 71, 105
Petri Elio · 17, 18, 122, 123, 140, 144, 145, 146, 147, 152, 209, 217, 222, 254, 255, 365, 366, 449
Petrolini Ettore · 59, 96
Pétrone · 122
Pinel Vincent · 435
Pirandello Luigi · 77, 122, 175
Piscicelli Salvatore · 139, 157, 178, 179, 182, 184
Piscitelli Salvatore · 356
Piva Alessandro · 273
Plaute · 98
Poirier Agnès Catherine · 366
Polanski Roman · 200
Pontecorvo Gillo · 106
Ponti Carlo · 77, 123
Pravo Patty · 273
Procacci Domenico · 166, 272, 277
Proia Alfredo · 393
Proust Marcel · 264
Pudovkine Vsevolod · 138

Q

Quattrocchi Aurora · 248
Questi Giulio · 101

R

Rabelais François · 150
Radford Michael · 197
Rampolli Ludovica · 242
Randone Salvo · 254
Rascel Renato · 70
Raspiengeas Jean-Claude · 366, 373
Reiss Bernard · 437, 438, 441
Renoir Jean · 61, 62, 63, 83, 128, 368
Renzi Eugenio · 368, 369
Repaci Leonida · 63
Richard Marthe · 96
Rimoldi Donatella · 236
Risi Dino · 16, 73, 93, 110, 111, 112, 154, 252, 365, 394, 449
Risi Marco · 186, 193, 304
Rizzo Giacomo · 245, 248
Robbins Jerome · 369
Rohmer Eric · 32, 260
Rohmer Éric · 37
Rosi Francesco · 17, 93, 123, 140, 146, 147, 188, 192, 217, 222, 249, 254, 255, 364, 365, 366, 389, 394, 449
Rossellini Renzo · 166

CC-BY-NC-ND

Rossellini Roberto · 17, 32, 42, 43, 68, 69, 78, 86, 87, 91, 113, 114, 118, 124, 169, 181, 211, 217, 250, 252, 282, 364, 388, 447
Rossellini Rossellini · 114
Rossi Franco · 79, 112
Rosten Léo Calvin · 383
Rouyer Philippe · 375
Royer Philippe · 363
Rozier Jacques · 369
Ruffo Emilio · 82
Ruiz Raoul · 37
Rulli Stefano · 193
Russell Ken · 369
Ruttman Walter · 30, 60

S

Sacchelli Oreste · 357, 435, 438, 441
Salce Luciano · 98
Salvatores Gabriele · 19, 166, 200, 201, 242, 399
Sanguineti Eduardo · 128
Sartre Jean-Paul · 113
Sautet Claude · 260
Saviano Roberto · 263, 278
Savona Leopoldo · 81
Scalfari Eugenio · 369
Scarpetta Eduardo · 53
Schlöndorff Volker · 369
Scholz John P. · 272
Schwartz Arnaud · 368
Sciascia Leonardo · 145, 147
Scola Ettore · 110, 111, 153, 200, 250, 252, 365, 394, 400, 433
Scola Paola et Silvia · 433
Scorsese Martin · 161, 261, 272, 371
Scott Ridley · 371
Segre Andrea · 166
Seller Peter · 197
Semeraro Domenico · 269
Serena Gustavo · 55, 56
Servillo Toni · 226, 242, 255, 265, 368, 378
Shakespeare William · 176
Sharman Jim · 369
Shwartz Arnaud · 373
Siani Giancarlo · 186
Siegel Don · 138
Simenon George · 264
Sirk Douglas · 180
Sironi Matteo · 266
Skármeta Antonio · 197
Smith Kermit · 281
Soldati Mario · 77, 355
Soldini Silvio · 199
Sollima Sergio · 101
Sollima Stefano · 374
Sordi Aberto · 251
Sordi Alberto · 77, 79, 85, 109, 198, 434
Sorlin Pierre · 211, 212
Sorrentino Paolo · 12, 19, 21, 220, 221, 222, 223, 224, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 241, 242, 243, 245, 246, 247, 248, 252, 253, 254, 255, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 267, 268, 270, 271, 281, 282, 283, 284, 285, 296, 308, 320, 324, 325, 326, 327, 334, 335, 336, 345, 346, 347, 349, 350, 361, 365, 366, 367, 368, 370, 371, 372, 373, 374, 375, 376, 377, 378, 379, 380, 381, 382, 383, 391, 395, 402, 403, 413, 424, 442, 444, 451, 456, 458
Sorretino Paolo · 402
Sotinel Thomas · 369, 373
Spielberg Steven · 155, 161, 372
Spoletini Marco · 227
Stanton Henry Dean · 373
Steno · 77, 93, 138
Stone Oliver · 261
Straub Jean-Marie · 14, 32
Strauss Fréderic · 375, 382

T

Tailleur Roger · 357
Tarantino Quentin · 258, 261, 372
Tarkovski Andreï · 14, 32, 43
Tati Jacques · 198
Taviani Paolo et Vittorio · 17, 127, 149, 157, 175, 399
Thomas Paul · 261
Thompson Jim · 264
Thovez Enrico · 14, 40
Timnit · 269
Todeschini Pierre · 435
Toffetti Aldo et Sergio · 357
Togliatti Palmiro · 127
Tognazzi Maria Sole · 418
Tognazzi Ricky · 187
Tomasi di Lampedusa Giuseppe · 104, 116, 121
Tornatore Giuseppe · 19, 166, 167, 199, 200, 399
Torre Roberta · 199
Totò - De Curtis Antonio · 85, 93, 109, 195, 251, 252
Toussaint Anne-Dominique · 272
Tranchant Marie-Noëlle · 369, 371, 375
Trevisan Vitaliano · 278
Troisi Massimo · 196, 197, 199
Trosi Massimo · 196
Truffaut François · 167, 184, 258, 355
Tuminello · 48

V

Van Sant Gus · 262
Vancini Florestano · 103, 137
Vaulerin Arnaud · 371
Venier Massimo · 400
Verdone Carlo · 197, 198, 199
Verga Giovanni · 51, 62, 67, 82, 114, 210
Vermeer Johannes · 28
Verne Jules · 343
Vertov Dziga · 32, 34, 41, 138, 210
Vigo Jean · 257
Villaggio Paolo · 252, 288
Viola Bill · 34
Virzì Paolo · 199, 401, 419
Visconti Giuseppe · 69
Visconti Luchino · 17, 18, 62, 66, 83, 84, 87, 88, 89, 91, 104, 114, 115, 116, 117, 121, 123, 140, 181, 200, 210, 217, 249, 251, 312, 336, 347, 363, 365, 388
Vitali Alvaro · 163
Vitrac Roger · 150
Vitrotti Giovanni · 47
Vitti Monica · 118
Vivian Christian · 380
Viviani Christian · 383
Volonté Gian Maria · 123, 145, 146, 255

CC-BY-NC-ND

Volontè Gian Maria · 137, 255

W

Wagner Richard · 117
Warhol Andy · 42
Weir Peter · 373
Weisenthal Simon · 270
Welcomme Geneviève · 367, 375
Welles Orson · 148
Wells Orson · 106
Wenders Wim · 170, 237, 373
Winspeare Eduardo · 273
Wise Robert · 369
Woo John · 372

Z

Zamarion Fabio · 273
Zampa Luigi · 79, 80
Zannoni Amilcar · 443
Zavattini Cesare · 36, 67, 68, 72, 73, 74, 75, 79, 113, 170, 182, 448
Zeffirelli Franco · 140, 399
Zhangke Jia · 372
Zola Émile · 32, 51, 52

CC-BY-NC-ND

INDEX DES FILMS CITÉS

Chiffre

4 passi fra le nuvole (1942) de Alessandro Blasetti · 62
8 et ½, (1963) de Federico Fellini · 121
1860 (1934) de Alessandro Blasetti · 60, 83
1900 [Novecento] (1976) de Bernardo Bertolucci · 148

A

À chacun son dû [A ciascuno il suo] (1967) de Elio Petri · 122
Accattone (1961) de Pier Paolo Pasolini · 103, 124, 214, 255, 364
Acciaio (1933) de Walter Ruttman · 60
Affreux, sales et méchants [Brutti, sporchi e cattivi] (1976) de Mario Monicelli · 153, 365
Ali a les yeux bleus [Alì ha gli occhi azzurri] (2012) de Claudio Giovannesi · 414
Alina (1950) de Giorgio Pastina · 82
Allemagne année zero [Germania anno zero] (1948) de Roberto Rossellini · 69, 211
Allonsanfàn (1975) de Paolo et Vittorio Taviani · 149
Amarcord (1973) de Federico Fellini · 142, 253
Âme noire [Anima nera] (1962) de Roberto Rossellini · 114
America America (1964) de Elia Kazan · 369
Amor pedestre (1914) de Marcel Fabre · 49
Anni 90 (1992) de Enrico Oldoini · 312
Aprile (1998) de Nanni Moretti · 191
Arrangiatevi ! (1959) de Mauro Bolognini · 96
Arriva la bufera (1992) de Daniele Luchetti · 190
Assunta Spina (1915) de Gustavo Serena · 55
Au nom du père [Nel Nome de Padre] (1972) de Marco Bellocchio · 148

B

Baarìa (2009) de Giuseppe Tornatore · 200
Baby gang (1992) de Salvatore Piscicelli · 182
Ballet mécanique (1924) de Dudley Murphy et Fernand Léger · 30
Bandits à Milan [Banditi a Milano] (1968) de Carlo Lizzani · 106
Bellissima (1951) de Luchino Visconti · 88, 121, 251
Berlinguer ti voglio bene (1977) de Giuseppe Bertolucci · 156
Bianca (1984) de Nanni Moretti · 189
Bianco, rosso e verdone (1981) de Carlo Verdone · 197
Biùtiful cauntri (2008) de Esmeralda Calabria · 374
Blade Runner (1982) de Ridley Scott · 371
Blow Up (1966) de Michelangelo Antonioni · 120, 162, 349,
Blues metropolitano (1985) de Salvatore Piscicelli · 182
Boccace 70 [Boccaccio 70] (1962) de Federico Fellini, Vittorio De Sica, Luchino Visconti, Mario Monicelli ·170
Bordella (1976) de Pupi Avati · 156
Break-Up, érotisme et ballons rouges [L'uomo dei cinque palloni] (1965) de Marco Ferreri · 130
Buone notizie (1979) de Elio Petri · 146
Buongiorno elefante ! (1952) de Gianni Franciolini · 79
Buongiorno, notte (2003) de Marco Bellocchio · 175

C

C'era un cinese in coma (2000) de Carlo Verdone · 198
Cabiria (1914) de Giovanni Pastrone · 50, 388, 397
Cadavres exquis [Cadaveri eccellenti] (1971) de Francesco Rosi · 112, 147, 255, 366
Capitan Blanco (1914) de Nino Martoglio · 51
Caro Michele (1976) de Mario Monicelli · 153
Cenere (1916) de Febo Mari · 52
Cent millions ont disparus [La congiuntura] (1964) de Ettore Scola · 111
Ces messieurs dames [Signore e signori] (1966) de Pietro Germi · 110
César doit mourir [Cesare deve morire] (2012) de Paolo et Vittorio Taviani · 175
Cette folle jeunesse [Racconti romani] (1960) de Mauro Bolognini · 96
Chambre d'hôtel [Camera d'albergo] de Mario Monicelli · 171
Cher papa [Caro papà] (1979) de Dino Risi · 154
Chronique d'un amour [Cronaca di un amore] (1950) de Michelangelo Antonioni · 89
Chung Kuo, la Chine [Chung Kuo, Cina] (1973) de Michelangelo Antonioni · 101

CC-BY-NC-ND

Cinema Paradiso [Nuovo cinema Paradiso] (1989) de Giuseppe Tornatore · 199, 241, 249, 273
Citizen Kane (1941) de Orson Wells · 106
Colpire al cuore (1983) de Gianni Amelio · 180
Compagni di scuola (1988) de Carlo Verdone · 198
Conte de la folie ordinaire [Storie di ordinaria follia] (1981) de Marco Ferreri · 173

D

Danger : Diabolik ![Diabolik] (1968) de Mario Bava·107
Décalogue [Dekalog] (1988) de Krzysztof Kieślowski · 374
Deposizione del corpo di una martire (1903) de Rodolfo Kanzler · 48
Des oiseaux, petits et gros [Uccellacci e uccellini] (1966) de Pier Paolo Pasolini · 125
Deux sous d'espoir [Due soldi di speranza] (1952) de Renato Castellani · 78
Deux Super-Flics [I superpiedi quasi piatti] (1977) de E.B. Clucher · 12
Diario di un vizio (1993) de Marco Ferreri · 174
Dillinger est mort [Dilliger è morto] (1969) de Marco Ferreri · 130
Dimanche d'août [Domenica d'agosto] (1949) de Luciano Emmer · 78
Divorce à l'italienne [Divorzio all'italiana] (1962) de Pietro Germi · 103, 110, 409
Django (1966) de Sergio Corbucci · 101
Domani si balla ! (1992) de Maurizio Nichetti · 194
Donne e soldati (1954) de Luigi Malerba et Antonio Marchi · 83

E

È primavera [È primavera…] (1949) de Renato Castellani · 78
Ecce bombo (1978) de Nanni Moretti · 157
Educazione siberiana (2013) de Gabriele Salvatores· 201
Edward aux mains d'argent [Edward Scissorhands] (1990) de Tim Burton · 372
Effetti personali (1983) de Giuseppe Bertolucci · 194
El Chuncho [El Chuncho, Quién sabe ?] (1966) de Damiano Damiani · 17, 102
Elle est terrible [La voglia matta] (1962) de Luciano Salce · 98
En nom du peuple italien [In nome del popolo italiano] (1971) de Dino Risi · 154
Enquête sur un citoyen au-dessus de tout soupçon [Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto] (1970) de Elio Petri · 144, 209, 255
Estate romana (2000) de Matteo Garrone · 229, 238, 254, 259, 263, 265, 276, 289, 290, 291, 294, 295, 297, 298, 311, 312, 313, 315, 316, 317, 321, 329, 330, 332, 336, 343, 400
Et vogue le navire… [E la nave va] (1984) de Federico Fellini · 250
Eugenio[Voltati Eugenio](1980) de Luigi Comencini·171
Europe 51 [Europa '51] (1952) de Roberto Rossellini· 86
Eyes Wide Shut (1998) de Stanley Kubrick · 262

F

Fantozzi (1975) de Luciano Salce · 194
Fantozzi contro tutti (1980) de Paolo Villaggio et Neri Parenti · 252, 288
Fellini Roma [Roma] (1972) de Federico Fellini · 142
Femmes entre elles [Le Amiche] (1955) de Michelangelo Antonioni · 84
Fiat-nam [Trevico-Torino – Viaggio nel Fiat-Nam] (1973) de Ettore Scola · 153
Fortapàsc (2009) de Marco Risi · 186

G

Gallo cedrone (1998) de Carlo Verdone · 198
Gastone (1959) de Mario Bonnard · 96
Gatsby le Magnifique [The Great Gatsby] (2013) de Baz Luhrmann · 373
Ghost Dog (1999) de Jim Jarmush · 261
Ginger et Fred [Ginger e Fred] (1986) de Federico Fellini · 170, 367
Giro di lune tra terra e mare (1997) de Giuseppe Gaudino · 184, 273
Golden Door [Nuovomondo] (2006) de Emanuele Crialese · 230, 231, 250, 256, 257, 268, 274, 288, 289, 293, 301, 302, 304, 306, 309, 310, 313, 314, 318, 321, 323, 329, 332, 335, 341, 346, 369, 370, 371, 375, 382, 384, 395, 406, 408, 411, 424, 430,

CC-BY-NC-ND

Gomorra (2008) Matteo Garrone · 314, 316, 317, 321, 322, 323, 330, 337, 338, 345, 346, 347, 364, 365, 371, 372, 374, 377, 385, 390, 395, 403, 406, 408, 411, 424

H

Habemus Papam (2011) de Nanni Moretti · 191
Hier, aujourd'hui et demain [Ieri, oggi e domani] (1963) de Vittorio De Sica · 113
Honolulu Baby (2001) de Maurizio Nichetti · 194

I, J, K

I bambini ci guardano (1943) de Vittorio De Sica · 62
I buchi neri (1995) de Pappi Corsicato · 183
I Love You (1986) de Marco Ferreri · 174
I ragazzi di via Panisperna (1989) de Gianni Amelio·180
I vesuviani (1997) de Antonio Capuano, Pappi Corsicato Antonietta De Lillo, Stefano Incerti, Mario Martone · 182
Identification d'une femme [Identificazione di une donna] (1982) de Michelangelo Antonioni · 169
Il bidone (1955) de Federico Fellini · 92
Il branco (1994) de Marco Risi · 186
Il cappello a tre punte (1934) de Mario Camerini · 58
Il divo (2008) Paolo Sorrentino · 222, 223, 224, 232, 243, 246, 247, 249, 253, 254, 255, 260, 261, 265, 267, 268, 270, 283, 288, 291, 295, 302, 308, 310, 311, 312, 325, 331, 334, 336, 345, 346, 365, 367, 368, 369, 372, 375, 377, 379, 382, 395, 396, 403, 406, 408, 410, 411, 424
Il maestro di Vigevano (1963) de Elio Petri · 122
Il muro di gomma (1991) de Marco Risi · 186
Il nido Falasco (1950) de Guido Brignone · 82
Il prete bello (1989) de Carlo Mazzacurati · 192
Il sasso in bocca (1970) de Giuseppe Ferrara · 137
Il seduttore (1954) de Franco Rossi · 79
Il segreto del bosco vecchio (1993)de Ermanno Olmi·176
Il toro (1994) de Carlo Mazzacurati · 192
Ils vont tous bien ! [Stanno tutti bene] (1990) de Giuseppe Tornatore · 200
Innoncents : The Dreamers [The Dreamers] (2003) de Bernardo Bertolucci · 349
Je donnerai un million [Darò un milione] (1935) de Mario Camerini · 67
Je la connais bien [Io la conoscevo bene] (1965) de Antonio Petrangeli · 105
Je suis un autarcique [Io sono un autarchico] (1976) de Nanni Moretti · 157
Je voyage seule [Viaggio sola] (2013) de Maria Sole Tognazzi · 418
Johnny Stecchino (1992) de Roberto Benigni · 195
Journal intime [Caro diario] (1993) de Nanni Moretti · 191, 394
Journal napolitain [Diario napoletano] (1992) de Francesco Rosi · 365
Jours d'amour [Giorni d'amore] (1954) de Giuseppe De Santis et Leopoldo Savona · 81, 83
Juliette des esprits [Giulietta degli spiriti] (1965) de Federico Fellini · 121, 253
Kaos II [Tu ridi] (1998) de Paolo et Vittorio Taviani· 175
Kaos, contes siciliens [Kaos] (1984) de Paolo et Vittorio Taviani · 175
Kiff Tebbi (1928) de Mario Camerini · 57

L

L'amour à la ville [L'amore in città] (1953) de Federico Fellini, Michelangelo Antonioni, Alberto Lattuada, Carlo Lizzani, Francesco Maselli, Dino Risi et Cesare Zavattini · 73, 84
L'Affaire Mattei [Il caso Mattei] (1972) de Francesco Rosi · 146, 222, 366
L'agnese va a morire (1986) de Giuliano Montaldo · 138
L'altra donna (1981) de Peter Del Monte · 192
L'altro teatro (1980) de Giuseppe Bertolucci, Maria Bosio et Nico Garrone · 265
L'ami de la famille [L'amico di famiglia] (2006) de Paolo Sorrentino · 225, 231, 232, 247, 249, 252, 261, 264, 267, 268, 270, 282, 289, 292, 293, 297, 298, 365, 387, 299, 300, 301, 308, 316, 320, 321, 325, 328, 329, 331, 332, 337, 339, 343, 349, 365, 367, 372, 377, 379, 387, 395, 396, 402, 408, 411, 424
L'amour à la ville [L'amore in città] (1953) de Michelangelo Antonioni, Federico Fellini, Alberto Lattuada, Carlo Lizzani, Francesco Maselli, Dino Risi e Cesare Zavattini · 73, 84
L'amour meurtri [L'amore molesto] (1995) de Mario Martone · 174

CC-BY-NC-ND

L'anniversaire de Thomas (1982) de Jean-Paul Menichetti · 438
L'arbre aux sabots [L'albero degli zoccoli] (1978) de Ermanno Olmi · 148
L'Argent de la vieille [Lo scopone scientifico] (1972) de Luigi Comencini · 152, 365
L'armée Brancaleone [L'armata Brancaleone] (1966) de Mario Monicelli · 109, 111, 162
L'Art de se débrouiller [L'arte di arrangiarsi] (1954) de Luigi Zampa · 79
L'Assassin [L'assassino] (1961) de Elio Petri ·122, 254
L'Atalante (1934) de Jean Vigo · 257
L'Audience [L'Udienza] (1971) de Marco Ferreri · 150
L'avventura (1960) de Michelangelo Antonioni· 117, 253
L'Éclipse [L'Eclisse] (1962) de Michelangelo Antonioni · 118
L'edera (1950) de Augusto Genina · 82
L'emigrante (1915) de Febo Mari · 52
L'emploi [Il posto] (1961) de Ermanno Olmi · 129
L'enfer [L'inferno] (1911) de Francesco Bertolini, Giuseppe De Liguoro et Adolfo Padovan · 53
L'Estate di Davide (1998) de Carlo Mazzacurati · 192
L'été où j'ai grandi [Io non ho paura] (2003) de Gabriele Salvatores · 201, 214
L'Étoile imaginaire [La stella che non c'è] (2006) de Gianni Amelio · 181
L'Étrange Monsieur Peppino [L'imbalsamatore] (2002) de Matteo Garrone · 225, 227, 238, 239, 254, 258, 262, 266, 269, 277, 278, 292, 315, 316, 321, 323, 327, 329, 331, 338, 339, 362, 366, 367, 369, 375, 377, 382, 386, 390, 395, 408, 411, 424, 435
L'Étranger[Lo Straniero](1967) de Luchino Visconti·117
L'Exécution de Mary, reine des Écossais (1895) de Alfred Clark · 48
L'histoire de Piera [La storia di Piera] (1983) de Marco Ferreri · 174
L'Homme à la Ferrari [Il Tigre] (1967) de Dino Risi·110
L'homme d'Aran [Man of Aran] (1934) de Robert Joseph Flaherty · 257
L'homme en plus [L'uomo in più] (2001) de Paolo Sorrentino · 262, 268, 270, 281, 288, 289, 290, 297, 298, 301, 302, 308, 315, 320, 321, 328, 329, 331, 335, 346, 364, 377, 390, 395, 400, 403, 408, 411, 424
L'immorale (1967) de Pietro Germi · 110
L'inconnu du Nord-Express [Strangers on a train] (1951) de Alfred Hitchcock · 258
L'inconnue [La sconosciuta] (2006) de Giuseppe Tornatore · 200
L'Inspecteur Harry [Dirty Harry] (1971) de Don Siegel · 138
L'intrepido (2013) de Gianni Amelio · 181
L'Oncle de Brooklyn [Lo Zio di Broklyn] (1996) de Ciprì et Maresco · 185
L'or de Naples [L'oro di Napoli] (1954) de Vittorio De Sica · 86, 251
L'ultima carrozzella (1943) de Mario Mattoli · 61
L'unico paese al mondo (1994) de Daniele Luchetti Nanni Moretti, Mario Martone, Marco Risi, Francesca Archibugi, Marco Tullio Giordana, Carlo Mazzacurati, Antonio Capuano et Stefano Rulli · 193
La ballata dei lavavetri (1998) de Peter Del Monte · 187
La bataille d'Alger [La Battaglia di Algeri] (1966) de Gillo Pontecorvo · 106
La Belle et le Cavalier [C'era una volta] (1966) de Francesco Rosi · 123, 255
La bonne distance [La giusta distanza] (2007) de Carlo Mazzacurati · 193
La bugiarda (1965) de Luigi Comencini · 110
La cage aux folles [Il vizietto] (1978) de Éduard Molinaro · 251
La Chambre du fils [La stanza del figlio] (2001) de Nanni Moretti · 191
La Chine est proche [La Cina è vicina] (1967) de Marco Bellocchio · 129
La Chronique des pauvres amants [Cronache di poveri amanti] (1954) de Carlo Lizzani · 83
La Ciociara (1960) de Vittorio De Sica · 113
La Cité sans voiles [The naked city] (1948) de Jules Dassin · 80
La classe ouvrière va au paradis [La classe operaia va in paradiso] (1971) de Elio Petri · 145, 222
La commare secca (1962) de Bernardo Bertolucci · 128
La corrispondenza (2016) de Giuseppe Tornatore · 200
La Dame sans camélia [La signora senza camelie] (1953) de Michelangelo Antonioni · 90
La Dernière Femme [L'ultima donna] (1976) de Marco Ferreri · 151
La Dixième Victime [La decima vittima] (1965) de Elio Petri · 122, 213, 255

CC-BY-NC-ND

La dolce vita(1960)de Federico Fellini·120, 251, 253,368
La Famille [La Famiglia] (1987) de Ettore Scola·173, 250
La Femme du prêtre [La moglie del prete] (1970) de Dino Risi · 154
La figlia del Vesuvio (1912) de Elvira Notari · 55
La Fille au pistolet [La ragazza con la pistola] (1968) de Mario Monicelli · 110
La Fille du fleuve [La donna del fiume] (1955) de Mario Soldati · 77
La flotta degli emigranti (1917) de Leopoldo Carlucci · 312
La Grande bellezza (2013) de Paolo Sorrentino · 316, 318, 320, 322, 331, 334, 336, 337, 341, 342, 343, 365, 366, 368, 369, 373, 374, 380, 381, 387, 395, 396, 408, 412, 413, 425
La Grande Bouffe [La grande abbuffata] (1973) de Marco Ferreri · 150, 288
La grande guerre [La Grande Guerra] (1959) de Luigi Comencini · 93, 252
La Grande Pagaille [Tutti a Casa] (1960) de Luigi Comencini · 111
La Légende du pianiste sur l'océan [La leggenda del pianista sull'oceano] (1998) de Giuseppe Tornatore · 19, 200
La longue nuit de 43 [La lunga notte del '43] (1960) de Florestano Vancini · 103
La Louve de Calabre [La Lupa] (1953) de Alberto Lattuada · 82
La Maison du sourire [La casa del sorriso] (1988) de Marco Ferreri · 174, 254
La marchande d'amour [La provinciale] (1953) de Mario Soldati · 76
La Marche sur Rome [La Marcia su Roma] (1962) de Dino Risi · 111
La Marseillaise (1937) de Jean Renoir · 83
La messe et finie [La messa è finita] (1985) de Nanni Moretti · 189, 191
La nostra vita (2010) de Daniele Luchetti · 190
La Nuit[La notte] (1961) de Michelangelo Antonioni·118
La Nuit de San Lorenzo [La notte di San Lorenzo] (1982) de Paolo et Vittorio Taviani · 175
La polizia ringrazia (1972) de Stefano Vanzina · 138
La Porte du paradis [Heaven's Gate] (1980) de Michael Cimino · 371
La propriété, c'est plus le vol [La proprietà non è più un furto] (1973) de Elio Petri · 18, 145, 255
La scorta (1993) de Ricky Tognazzi · 187
La scuola (1995) de Daniele Luchetti · 190
La Semence de l'homme [Il seme dell'uomo] (1969) de Marco Ferreri · 130, 149
La Strada (1954) de Federico Fellini · 92
La Terrasse [La Terrazza] (1980) de Ettore Scola · 172
La Terre tremble [La terra trema: Episodio del mare] (1948) de Luchino Visconti · 71, 114, 249, 363
La Traite des Blanches [La tratta delle bianche] (1952) de Alberto Lattuada · 81
La variabile umana (2013) de Bruno Oliviero · 419
La veritaaaà ! (1982) de Cesare Zavattini · 170
La vie est belle [La vita è bella] (1997) de Roberto Benigni · 196, 400
La violenza : quinto potere (1972) de Florestano Vancini · 137
La voce della luna (1990) de Federico Fellini · 170
Ladri di saponette (1988) de Maurizio Nichetti · 194
Lamerica (1994) de Gianni Amelio · 181, 375, 400
Le bal [Ballando, ballando] (1983) de Ettore Scola · 173
Le Caïman[Il caimano](2006) de Nanni Moretti·191, 374
Le Casanova de Fellini [Il Casanova di Federico Fellini] (1976) de Federico Fellini · 142
Le Cheik blanc [Lo sceicco bianco] (1952) de Federico Fellini · 91
Le chemin de l'espérance [Il cammino della speranza] (1950) de Pietro Germi · 70, 71
Le Christ s'est arrêté à Eboli [Cristo si è fermato a Eboli] (1979) de Francesco Rosi · 147
Le Commissaire [Il commissario] (1962) de Luigi Comencini · 112
Le commissaire Pepe [Il commissario Pepe] (1969) de Ettore Scola · 111
Le Conformiste [Il conformista] (1970) de Bernardo Bertolucci · 148
Le Cri [Il grido] (1957),de Michelangelo Antonioni · 90
Le Décameron [Il decameron] (1971) de Pier Paolo Pasolini · 143, 162
Le Défi [La sfida] (1958) de Francesco Rosi · 93, 123
Le Dernier Empereur [L'ultimo imperatore] (1987) de Bernardo Bertolucci · 349
Le Désert rouge [Il deserto rosso] (1964) de Michelangelo Antonioni · 118

CC-BY-NC-ND

Le Facteur [Il postino] (1994) de Massimo Troisi et Michael Radford · 197
Le Fanfaron [Il sorpasso] (1962) de Dino Risi · 111
Le Fou de guerre [Scemo di guerra] (1985) de Dino Risi · 173
Le futur est femme [Il futuro è donna] (1984) de Marco Ferreri · 174
Le garçon invisible [Il ragazzo invisibile] (2014) de Gabriele Salvatores · 201
Le Général Della Rovere(1959) de Roberto Rossellini·87
Le Grand Embouteillage [L'ingorgo: una storia impossibile] (1979) de Luigi Comencini · 152, 250
Le Guépard [Il Gattopardo] (1963) de Luchino Visconti · 104, 116
Le Harem [L'Harem] (1967) de Marco Ferreri · 130
Le Jardin des Finzi-Contini [Il giardino dei Finzi-Contini] (1970) de Vittorio De Sica · 433
Le Lit conjugal [Una storia moderna : l'ape regina] (1963) de Marco Ferreri · 129
Le Maître de la camorra [Il camorrista] (1986) de Giuseppe Tornatore · 199
Le manteau [Il cappotto] (1952) de Alberto Lattuada · 70
Le Mari de la femme à barbe [La donna scimmia] (1964) de Marco Ferreri · 129
Le Monstre [Il mostro] (1994) de Roberto Benigni · 195
Le Mystère d'Oberwald [Il mistero di Oberwald] (1980) de Michelangelo Antonioni · 169
Le nostre gorbe ch'a fan schissa : tuta da rie (1907), auteur non répertorié · 303
Le occasioni di Rosa (1981) de Salvatore Piscicelli · 139, 179, 182
Le Parrain [The Godfather] (1971) de Francis Ford Coppola · 132
Le Parrain, 2e partie [The Godfather Part II] (1974) de Francis Ford Coppola · 369
Le Pigeon[I soliti ignoti](1958) de Mario Monicelli·79,93
Le Porteur de serviette [Il portaborse] (1991) de Daniele Luchetti · 189, 400
Le Pot de vin[La mazzetta](1978)de Sergio Corbucci·288
Le Pré [Il prato] (1979) de Paolo et Vittorio Taviani · 149
Le Prophète [Il profeta] (1968) de Dino Risi · 111
Le Retour de Cagliostro [Il ritorno di Cagliostro] (2003) de Ciprì et Maresco · 185
Le roman d'un jeune homme pauvre [Romanzo di un giovane povero] (1995) de Ettore Scola · 173
Le Sourire de ma mère [L'ora di religione] (2002) de Marco Bellocchio · 175
Le Tigre et la neige [La tigre e la neve] (2005) de Roberto Benigni · 196
Le Toit [Il tetto] (1956) de Vittorio De Sica · 85
Le vie del Signore sono finite (1987) de Massimo Troisi · 196
Le voleur de bicyclette [Ladri di biciclette] (1948) de Vittorio De Sica · 67, 182, 194
Les amants de Villa Borghese [Villa Borghese] (1953) de Gianni Franciolini · 76
Les Amants diaboliques [Ossessione] (1943) de Luchino Visconti · 62, 63, 66, 71, 104
Les Aventures de Pinocchio [Le avventure di Pinocchio] (1972) de Luigi Comencini · 152, 263
Les Camarades [I Compagni] (1963) de Mario Monicelli · 112
Les cents pas [I cento passi] (2000) de Marco Tullio Giordana · 188
Les Complexés [I complessi] (1965) de Dino Risi, Franco Rossi de Luigi Filippo D'Amico · 112
Les Conséquences de l'amour [Le conseguenze dell'amore] (2004) de Paolo Sorrentino · 246, 247, 260, 261, 264, 268, 270, 282, 295, 302, 308, 318, 321, 324, 327, 331 ; 336, 339, 342, 343, 366, 367, 371, 374, 377, 378, 382, 390, 395, 408, 411, 424, 435
Les Contes de Canterbury [I racconti di Canterbury] (1972) de Pier Paolo Pasolini · 143, 366
Les Côtelettes (2002) de Bertrand Blier · 373
Les coupables [Processo alla città] (1952) de Luigi Zampa · 80
Les Damnés [La Caduta degli Dei] (1969) de Luchino Visconti · 117, 251
Les Égarés [Gli sbandati] (1955) de Francesco Maselli,
Les enfants du paradis (1945) de Marcel Carné · 84
Les enfants nous regardent [I bambini ci guardano] (1943) de Vittorio De Sica · 67
Les Enfants volés [Il ladro di bambini] (1992) de Gianni Amelio · 19, 181
Les *Évadés de la nuit* [Era notte a Roma] (1960) de Roberto Rossellini · 114
Les Feux du music-hall [Luci del varietà] (1950) de Alberto Lattuada et Federico Fellini · 91
Les Fiancés de Rome [Le ragazze di piazza di Spagna] (1952) de Luciano Emmer · 76, 78

CC-BY-NC-ND

Les Hommes contre [Uomini contro] (1970) de Francesco Rosi · 146
Les Hommes, quels mufles ! [*Gli uomini, che mascalzoni…*] (1932) Mario Camerini · 59
Les Hors-la-loi du mariage [I fuorilegge del matrimonio] (1963) de Paolo et Vittorio Taviani · 127
Les jours comptés [I Giorni contati] (1962) de Elio Petri · 122, 254
Les Mille et Une Nuits [Il Fiore delle mille e una notte] (1974) de Pier Paolo Pasolini · 143
Les Montres [I Mostri] (1963) de Dino Risi · 111
Les Nuits de Cabiria [Le notti di Cabiria] (1957) de Federico Fellini · 92
Les Poings dans les poches [I pugni in tasca] (1965) de Marco Bellocchio · 104, 128
Les Séquestrés d'Altona [I sequestrati di Altona] (1962) de Vittorio De Sica · 113
Les subversifs [I Sovversivi] (1967) de Paolo et Vittorio Taviani · 127
Les Vaincus [I vinti] (1953) de Michelangelo Antonioni · 76, 90, 366
Les Vitelloni[I vitelloni](1953)de Federico Fellini·91, 251
Les Yeux, la Bouche [Gli occhi, la bocca] (1982) de Marco Bellocchio · 174
L'évangile selon Mathieu [Il Vangelo secondo Matteo] (1964) de Pier Paolo Pasolini · 125
Libera (1993) de Pappi Corsicato · 183
Liza [La Cagna] (1972) de Marco Ferreri · 150
Longue vie à la signora [Lunga vita alla signora] (1987) de Ermanno Olmi · 176, 251
Luciano Serra Pilota (1938) de Mario Camerini · 59
Lucky Luciano (1973) de Francesco Rosi · 147
Luna rossa (2001) de Antonio Capuano · 183

M

Ma che colpa ne abbiamo noi (2003) de Carlo Verdone,
Maicol (1989) de Mario Brenta · 198
Main basse sur la ville [Le mani sulla città] (1963) de Francesco Rosi . 123, 255, 364
Maledetto il giorno che t'ho incontrato (1992) de Carlo Verdone · 198
Malèna (2000) de Giuseppe Tornatore · 200
Mamma Roma (1962) de Pier Paolo Pasolini · 103, 124, 255, 364,
Marchand de rêves [L'uomo delle stelle] (1995) de Giuseppe Tornatore · 200
Marrakech Express (1987) de Gabriele Salvatores · 200
Maudits je vous aimerai ! [Maledetti vi amerò] (1980) de Marco Tullio Giordana · 188
Médée [Medea] (1969) de Pier Paolo Pasolini · 126
Mediterraneo(1991)de Gabriele Salvatores· 200, 249, 273
Mélodie meurtrière [Giallo napoletano] (1979) de Sergio Corbucci · 139
Mery per sempre (1989) de Marco Risi · 186, 304
Mes chers amis [Amici miei] (1975) de Mario Monicelli · 153
Mes chers amis 2 [Amici miei Atto II°] (1982) de Mario Monicelli · 172
Metropolis (1927) de Fritz Lang · 260
Meurtre à l'italienne [Un maledetto imbroglio] (1959) de Pietro Germi · 80
Mon frère [Così ridevano] (1998) de Gianni Amelio · 181
Mon frère est fils unique [Mio fratello è figlio unico] (2003) de Daniele Luchetti · 190
Mort d'un mathématicien napolitain [Morte di un matematico napoletano] (1993) de Mario Martone,
Musoduro (1953) de Giuseppe Bennati · 184

N

Nirvana (1997) de Gabriele Salvatores · 19, 201
Noi cannibali (1953) de Antonio Leonviola · 83
Non ci resta che piangere (1984) de Roberto Benigni et Massimo Troisi · 196
Nos héros réussiront-ils à retrouver leur ami mystérieusement disparu en Afrique ? [Riusciranno i nostri eroi a ritrovare l'amico misteriosamente scomparso in Africa?] (1968) de Ettore Scola · 111
Nosferatu le vampire [Nosferatu, eine Symphonie des Grauens] (1922) de Friedrich Wilhelm Murnau · 259, 260
Notte italiana (1987) de Carlo Mazzacurati · 192
Nous nous sommes tant aimés [C'eravamo tanto amati] (1974) de Mario Monicelli · 153, 252
Nous voulons les colonels [Vogliamo i colonnelli] (1964) de Mario Monicelli · 152
Nuit blanches [Le notti bianche] (1957) de Luchino Visconti · 88

O

CC-BY-NC-ND

Œdipe roi [Edipo re] (1967) de Pier Paolo Pasolini · 125
Once We Were Strangers (1997) de Emanuele Crialese · 223, 230, 235, 250, 272, 286, 293, 294, 297, 302, 307, 313, 314, 321, 329, 330, 333, 334, 343, 351, 363, 377, 378, 395, 400, 408, 411, 424,
Ospiti (1998) de Matteo Garrone · 222, 231, 276, 289, 290, 293, 296, 297, 298, 299, 308, 310, 312, 313, 315, 316, 321, 322, 329, 330, 337, 342, 346
Où est la liberté ? [Dov'è la libertà…?] (1952) de Roberto Rossellini · 252

P

Padre padrone (1977) de Paolo et Vittorio Taviani · 149
Pain et Chocolat [Pane e cioccolata] (1974) de Franco Brusati · 197
Pain, amour et fantaisie [Pane, amore e fantasia] (1953) de Luigi Comencini · 78, 93, 249
Païsa [Paisà] (1946) de Roberto Rossellini · 211
Palombella rossa (1989) de Nanni Moretti · 189
Panni sporchi (1999) de Mario Monicelli ·172
Par-dessus les moulins [La bella mugnaia] (1955) de Mario Camerini · 82
Par amour [Per Amor Vostro] (2015) de Giuseppe Gaudino ·184
Par-delà les nuages [Al di là delle nuvole] (1995) de Michelangelo Antonioni et Wim Wenders · 170
Parenti serpeti (1992) de Mario Monicelli · 172
Parfum de femme [Profumo di donna] (1974) de Dino Risi · 174
Partner (1968) Bernardo Bertolucci · 128
Passion (1982) de Jean-Luc Godard · 257
Pensavo fosse amore…invece era un calesse (1991) de Massimo Troisi · 196
Pepeliello (1914) de Alberto degli Abbati · 55
Perdiamoci di vista (1994) de Carlo Verdone · 198
Perfido incanto (1917) de Anton Giulio Bragaglia · 53
Permette? Rocco Papaleo (1971) de Ettore Scola · 250
Pianese Nunzio, 14 anni a maggio (1996) de Antonio Capuano · 183
Piccoli fuochi (1985) de Peter Del Monte · 187
Pierino contro tutti (1981) de Marino Girolami · 163
Pinocchio (2002) de Roberto Benigni · 196
Pipicacadodo[Chiedo asilo] (1979) de Marco Ferreri·151
Piso Pisello (1981) de Peter Del Monte · 187
Polvere di Napoli (1998) de Antonio Capuano · 183, 241
Porcherie [Porcile] (1969) de Pier Paolo Pasolini · 125
Portes ouvertes[Porte aperte](1990)de Gianni Amelio·180
Pour une poignée de dollars [Per un pugno di dollari] (1964) de Sergio Leone · 101
Pourvu que ce soit une fille [Speriamo che sia femmina] (1986) de Mario Monicelli · 172
Presa di Roma (1905) de Filoteo Alberini · 48
Prima della rivoluzione(1964)de Bernardo Bertolucci·128
Profession : reporter [Professione: reporter] (1975) de Michelangelo Antonioni · 141, 349
Profession Magliari (I Magliari) (1959) de Francesco Rosi · 93
Prova d'orchestra (1978) de Federico Fellini · 170
Psychose [Psycho] (1960) de Alfred Hitchcock · 258, 369
Puerto Escondido (1992) de Gabriele Salvatores · 200

Q

Quelle heure est-il ?[Che ora è?](1989)de Ettore Scola·173
Questa è vita (1954) de Mario Soldati, Aldo Fabrizi et Myriam Bru · 77
Quo Vadis ? (1912) de Enrico Guazzoni · 388, 397

Q

Raccionepeccui (2005) de Giuseppe Bertolucci · 194
Ragazzi fuori (1990) de Marco Risi · 186, 304
Rataplan (1979) de Maurizio Nichetti · 156
Reality (2012) de Matteo Garrone · 224, 251, 254, 263, 265, 266, 267, 279, 290, 293, 295, 296, 299, 300, 304, 305, 307, 310, 316, 317, 321, 329, 331, 334, 335, 337, 342, 343, 345, 365, 367, 372, 373, 395, 403, 408, 410, 411, 424
Regina (1987) de Salvatore Piscicelli · 129, 179, 182
Respiro (2002) de Emanuele Crialese · 224, 226, 231, 236, 248, 249, 253, 257, 269, 272, 274, 290, 292, 293, 296, 301, 302, 304, 305, 306, 309, 321, 322, 329, 330, 332, 340, 341, 346, 363, 364, 365, 369, 372, 374, 375,377, 384, 395, 403, 406, 408, 411, 424, 426, 435
Rêve de singe[Ciao maschio](1978)de Marco Ferreri ·151
Ricomincio da tre (1981) de Massimo Troisi · 196
Ridendo e scherzando(2015) de Paola et Silvia Scola·433
Riz amer [Riso amaro] (1949) de Giuseppe De Sanctis · 69, 74

CC-BY-NC-ND

Rocco et ses frères [Rocco e i suoi fratelli] (1960) de Luchino Visconti · 114, 115, 181, 210, 211, 250, 312
Romances et Confidences [Romanzo popolare] (1974) de Mario Monicelli · 152
Rome, ville ouverte [Roma città aperta] (1945) de Roberto Rossellini · 114
Rose e pistole (1998) de Carla Apuzzo · 179
Rotaie (1930) de Mario Camerini · 58, 448

S

Saint Michel avait un cop [San Michele aveva un gallo] (1972) de Paolo et Vittorio Taviani · 149
Salò ou les 120 Journées de Sodome [Salò o le 120 giornate di Sodoma] (1975) de Pier Paolo Pasolini · 150
Salvatore Giuliano (1962) de Francesco Rosi · 123
Sandra [Vaghe stelle dell'Orsa] (1965) de Luchino Visconti · 116
Sangue sul sagrato (1951) de Goffredo Alessandrini · 82
Satyricon[Fellini Satyricon](1969)de Federico Fellini·122
Sciuscià (1946) de Vittorio De Sica · 67, 71
Sconcerto rock (1982) de Victor Cavallo · 254
Séduite et abandonnée [Sedotta e abbandonata] (1964) de Pietro Germi · 110
Segreti segreti (1984) de Giuseppe Bertolucci · 194
Senso (1954) de Luchino Visconti · 83, 88, 210
Sentinelle (1937) de Mario Camerini · 59
Sogni d'oro (1981) de Nanni Moretti · 189
Soldati – 365 all'alba (1987) de Marco Risi · 186
Sole (1929) de Alessandro Blasetti · 58
Sono pazzo di Iris Blond (1996) de Carlo Verdone · 198
Sous le soleil de Rome [Sotto il sole di Roma] (1948) de Renato Castellani · 78
Sperduti nel buio (1914) de Nino Martoglio · 51, 52, 447
Station Terminus [Stazione Termini] (1953) de Vittorio De Sica · 86
Stromboli (1950) de Roberto Rossellini · 86, 118
Sua santità Papa Leone XIII(1896)de Vittorio Calcina·47
Superstar (2012) de Xavier Giannoli · 373

T

Tale of tales [Il racconto dei racconti – Tale of Tales] (2015) de Matteo Garrone · 366, 382, 395, 408, 411, 424
Tempo d'amarsi (1955) de Emilio Ruffo · 82
Ten [Dah] (2002) de Abbas Kiarostami · 372
Teresa Raquin (1915) de Nino Martoglio · 51, 52
Terra di mezzo (1996) de Matteo Garrone · 231, 237, 250, 255, 275, 289, 293, 294, 295, 298, 310, 311, 312, 316, 318, 320, 327, 330, 337, 338, 346
Thais (1917) de Anton Giulio Bragaglia · 53
The Best Offer [La migliore offerta] (2013) de Giuseppe Tornatore · 200
The Lobster (2015) de Yórgos Lánthimos · 373
The Rocky Horror Pictures Show (1975) de Jim Sharman · 369
The strong man (1928) de Franck Capra · 92
The Truman Show (1998) de Peter Weir · 372
The World [Shijie] (2004) de Jia Zhangke · 372
Théorème [Teorema] (1968) de Pier Paolo Pasolini · 125
This Must Be the Place (2011) de Paolo Sorrentino · 228, 234, 246, 261, 268, 270, 284, 295, 349, 351, 368, 373, 376, 395, 396, 404, 406, 408, 412, 424
Tire encore si tu peux [Se sei vivo spara] (1967) de Giulio Questi · 101
Todo modo (1974) de Elio Petri · 145, 255, 366
Toh, è morta nonna ! (1969) de Mario Monicelli,
Tornando a casa (2001) de Vincenzo Marra · 112
Totò qui vécut deux fois [Totò che visse due volte] (1998) de Ciprì et Maresco · 185
Totò, Peppino et la… malafemmina (1956) de Camillo Mastrocinque · 85
Touche pas à la femme blanche ! [Non toccare la donna bianca] (1974) de Marco Ferreri · 151
Traqué dans la ville [La città si difende] (1951) de Pietro Germi · 80, 89
Tre uomini e una gamba (1997) de Aldo, Giovanni, Giacomo et Massimo Venier · 400
Treno popolare (1933) de Raffaello Matarazzo · 60
Troppo forte (1986) de Carlo Verdone · 198
Tu es mon fils [La finestra sul luna park] (1957) de Luigi Comencini · 86
Tu mi turbi (1984) de Roberto Benigni · 195
Turné (1990) de Gabriele Salvatores · 200
Tutta la vita davanti (2008) de Paolo Virzì · 215
Tutti i santi giorni [Chaque jour que Dieu fait] (2012) de Paolo Virzì · 419

U

Ultrà (1991) de Ricky Tognazzi ·186

CC-BY-NC-ND

Umberto D. (1952) de Vittorio De Sica · 68, 86
Un américain à Rome [Un americano a Roma] (1954) de Steno · 77
Un bourgeois tout petit, petit [Un borghese piccolo piccolo] (1977) de Mario Monicelli · 153
Un certain jour [Un certo giorno] (1969) de Ermanno Olmi · 129
Un enfant de Calabre [Un ragazzo di Calabria] (1987) de Luigi Comencini · 171
Un homme à brûler [Un uomo da bruciare] (1962) de Paolo et Vittorio Taviani · 127
Un sacco bello (1980) de Carlo Verdone · 197
Un vrai crime d'amour [Delitto d'amore] (1974) de Luigi Comencini · 152
Un'altra vita (1992) de Carlo Mazzacurati · 192
Une catin pour deux larrons [I Picari] (1987) de Mario Monicelli · 172
Une fois que tu es né [Quando sei nato non puoi più nasconderti] (2005) de Marco Tullio Giordana · 375
Une journée particulière [Una giornata particolare] (1977) dee Mario Monicelli · 153
Une pure formalité [Una pura formalità] (1994) de Giuseppe Tornatore · 200
Une Vie difficile [Una vita difficile] (1961) de Dino Risi · 111

V, W, Z

Valse d'amour [Tolgo il disturbo] (1990) de Dino Risi · 173
Vanina Vanini (1961) de Roberto Rossellini · 114
Vecchia guardia (1934) de Alessandro Blasetti · 60
Vermisat (1974) de Mario Brenta · 156
Vesna va veloce (1996) de Carlo Mazzacurati · 192
Vingt mille lieues sous les mers (1907) de George Méliès · 368
Viol en première page [Sbatti il mostro in prima pagina] (1972) de Marco Bellocchio · 148
Violence et Passion [Gruppo di famiglia in un interno] (1974) de Luchino Visconti · 18, 140
Vita futurista (1916) de Arnaldo Ginna · 53
Vito e gli altri (1991) de Antonio Capuano · 183
Viva la libertà (2014) de Roberto Andò · 428
Viva Zapatero ! (2005) de Sabina Guzzanti · 443
Vive l'Italie [Viva l'Italia] (1961) de Roberto Rossellini · 114
Voyage en Italie [Viaggio in Italia] (1954) de Roberto Rossellini · 86, 87
Welcome (2009) de Philippe Lioret · 373
West Side Story (1961) de Jerome Robbins et Robert Wise · 369
Youth [Youth – La Giovinezza] (2015) de Paolo Sorrentino · 285, 350, 351, 372, 376, 373, 380, 381, 395, 396, 403, 406, 408, 412, 425
Zabriskie Point (1970) de Michelangelo Antonioni · 141, 349

CC-BY-NC-ND

ANNEXE 1

Interview à Fabrizio Gatti

Fabrizio Gatti (1966) est un journaliste et écrivain italien. Il écrit pour des hebdomadaires tels que L'Espresso, pour qui il travaille en tant que reporter. Il est connu pour ses enquêtes qui lui ont permis d'analyser les mouvements migratoires venant d'Afrique. Il a traversé à plusieurs reprises le désert du Sahara, en compagnie de migrants clandestins, sous de différents pseudonymes fictifs. Son parcours et les informations qu'il nous a délivrées nous ont aidé à mieux comprendre les mouvements migratoires illustrés dans plusieurs œuvres contenues dans notre filmographie de référence.

(*Interview réalisée en italien et traduite en français par nos soins*)

Giuseppe Cavaleri

Avant tout , je voudrais vous demander si de nos jours, en Italie, l'immigration est perçue comme un problème où considérée comme une ressource facilement exploitable en temps de crise.

Fabrizio Gatti

Je crois que la perception à l'égard de l'immigration soit devenue majoritairement positive au sein de la société italienne. Le pourcentage de citoyens qui considèrent l'immigration comme étant exclusivement un problème, en revanche, possède un poids significatif au sein de la politique nationale. Cela porte à des formes extrêmes de cynisme : en octobre dernier, après le premier des trois naufrages qui ont eu lieu entre Lampedusa et la Sicile, le 35/40% des lecteurs du quotidien *Corriere della sera* se considérait satisfait de la situation.

Le parcours de cohabitions paritaire ne sera pas accompli jusqu'à quand les citoyens d'origine étrangère ne pourront pas voter, au moins aux élections administratives : une démocratie n'en est pas une si le 7% de ces habitants n'a pas le droit de vote. Des chiffres qui dans certains centres urbains s'élèvent à 20%.

G.C.

Cette présence migratoire me fait penser aux films de Matteo Garrone Terra di mezzo *(1996)* et Ospiti *(1998). Ces deux long-métrages, liés esthétiquement au documentaire, nous montrent différentes communautés (celle albanaise et celle nigérienne sont majoritaires) unies grâce à des "réseau d'accueil" non officiels. Gérés par des membres du pays d'origine des migrants, ils s'occupent de leur*

CC-BY-NC-ND

"accueil" en Italie; ils fournissent de la nourriture, un logement, ils leur proposent un emploi et cela en échange d'une partie substantielle du salaire perçu. Lors de vos enquêtes, avez-vous rencontré ce genre de réalités ?

F.G.

Oui, je pense à la présence nigérienne à Brescia et à Turin. Et à certains événements sanglants qui ont impliqué des chinois, des pakistanais, des bengalais et de cingalais. L'agression et l'homicide étaient engendrés par une dette à régler ou à percevoir. Une dette d'importance vitale. Ces actes arrivaient également dans le passé entre des migrants du Sud du pays habitant au Nord. Avec les migrants étrangers la situation s'est empirée: exception faite de rares cas, aucune politique de logement a été mise en place en leur faveur; tous les deux ans, ils doivent faire preuve d'exister à travers le renouvellement de leur titre de séjour; le chantage continu lié au binôme "travail/renouvellement" (seul un travail permet de renouveler ce permis) les expose à toute sorte d'exploitation. La crise économique a fait disparaître les syndicats qui s'occupaient des marchandages collectifs, laissant place au rapport individuel entretenu avec l'employeur ou le caporal, un phénomène qui efface la conscience de classe. Les siciliens et les calabrais, au moins, ne devaient pas obtenir tous les deux ans le droit de rester dans ces deux villes.

Dans les lieux où les institutions ne sont pas capables de résoudre des problématiques comme le manque de nourriture et de logements, se mettent en place des chaînes de solidarité. Parfois, elles sont générées par des valeurs religieuses ou sociales; sinon, elles sont constituées par pur intérêt économique. Ce rôle est détenu par les réseaux d'accueil mafieux. La soumission des jeunes femmes nigériennes est dramatique: elles sont dans l'obligation de se prostituer pour s'acquitter de la dette liée à leur voyage et pour pouvoir rester en Europe. Cela est arrivé également à de nombreux migrants italiens partis dans les Amériques.

G.C.

Consacrons-nous à celle que je considère comme une corde sensible : du point de vue institutionnel, que fait ou qu'a-t-elle fait l'administration publique pour s'occuper de la question migratoire ?

F.G.

En Italie, l'immigration est liée à trois facteurs historiques: la fin de la Guerre Froide, la croissance économique italienne et la globalisation de la force travail. Ces phénomènes se sont manifestés conjointement à la transformation libériste non seulement de l'économie mais de toute la société. Mise à part les rares exceptions de certaines communes et de quelques écoles, les institutions ont géré l'immigration imposant des règles impraticables et créant des obstacles aux procédés de cohabitation citoyenne (je n'utilise volontairement pas le mot intégration). La coalition politique qui a majoritairement géré les institutions italiennes 15 ans durant lors de ces derniers vingt ans, a fondé son

CC-BY-NC-ND

consensus exploitant l'immigration. Mais allant dans ce sens: "nous devons avoir peur des migrants" – "nous proposons des règles plus strictes contre les immigrés". Une fois au pouvoir, ils ont appliqué ces règles; cette nouvelle réglementation a précarisé d'avantage la vie des immigrés, engendrant des phénomènes non seulement de criminalité mais d'extrême pauvreté et d'esclavage. Cette situation leur a permis de dire – "voyez-vous qu'ils représentent un danger ? Nous sommes la solution" – et ainsi de suite. Un cercle vicieux qui oblige encore aujourd'hui des milliers de garçons et de filles nés en Italie, ayant obtenu un baccalauréat où des diplômes universitaires, à vivre dans la crainte de ne jamais trouver un emploi ou d'être expulsé une fois avoir atteinte la majorité civile. Pour cette raison, beaucoup d'entre eux décident de s'inscrire à des cours professionnels dans l'espoir d'obtenir un contrat de travail avant leurs 19 ans. S'ils voulaient devenir médecin ou journaliste, ils ne pourraient pas. L'apprentissage sans contrat et sans salaire dure trop longtemps, et sans nationalité italienne ils deviendraient des citoyens à expulser. Il s'agit d'une sélection bureaucratique de l'espèce. Une vraie honte.

G.C.

Pour me rattacher à vos derniers propos, j'aimerais approfondir cette problématique en utilisant un exemple tiré du film Terraferma *(2011). Ce long-métrage nous montre la partie finale d'un "voyage de l'espoir" entrepris par une femme éthiopienne qui, après quelques jours à peine son arrivée sur l'île de Lampedusa, accouche d'un enfant sur le sol italien. Ces images nous introduisent implicitement dans le quotidien des celles qu'aujourd'hui l'on dénomme les "deuxièmes générations" de migrants, des enfants nés en Italie de parents étrangers. Jusqu'aujourd'hui, qu'a-t-il été fait, concrètement, pour légitimer la présence de ces "néo-citoyens" italiens aux racines lointaines ?*

F.G.

Rien. Et c'est de la folie. Nous élevons, faisons étudier, éduquons des enfants et des jeunes gens, et quand ils sont finalement formés, diplômés ou simplement majeurs on les transforme en des hors-la-loi. Si le Droit international s'était vraiment inspiré des Droits de l'Homme, l'Italie (mais pas seulement) devrait payer cher pour tout cela. Nous faisons du mal à nous-mêmes. Mais quand quelqu'un propose quelques actions à faveur de la naturalisation, qu'il s'agisse d'un ministre progressiste ou d'un candidat aux élections, les dinosaures de la classe politique, qui ont résisté pendant vingt ans, haussent leurs voix parlant de désastre italien et européen, parce que l'Italie n'est pas la seule à se retrouver dans cette situation. En revanche, quand les entrepreneurs de la Vénétie demandaient 16 000 nouveaux ouvriers étrangers en un an, et que le gouvernement en concédait seulement 2000, il était pratique, voir normal, pour certains d'entre eux, de s'adresser aux caporaux qui gèrent l'immigration illégale. Puis, aux élections, ces mêmes entrepreneurs allaient voter la même coalition politique xénophobe qui avait concédé à peine 2000 entrées.

CC-BY-NC-ND

C.G.

Parlons des autres citoyens "autochtones", et de leur vision concernant les migrants "débarqués" dans la péninsule italienne : en vous fondant sur votre expérience personnelle, sauriez-vous me dire si les Italiens sont réellement conscients des événements liés à l'arrivée de ces personnes ?

F.G.

Non, je crois que personne en Europe ne soit conscient du désastre humanitaire auquel nous sommes en train d'assister. L'immigration n'est pas un problème, mais la conséquence d'un problème. Pourtant, nous continuons à nous intéresser des arrivées et non pas des départs. La politique énergétique française, par exemple, est l'une des causes principales de l'indigence du Niger, l'un des pays les plus pauvres au Monde: avec l'uranium du Niger, la France génère un tiers de son électricité, mais pendant des années, elle n'a pas voulu payer les taxes d'exportation imposées par ce pays, et cela pendant que le 90% des nigériens n'a pas accès à l'électricité à cause du manque d'infrastructures. La politique étrangère italienne considère la dictature en Érythrée comme un gouvernement ami, même si grâce à sa politique liberticide et assassine cette même dictature contraint les jeunes érythréens à fuir : c'est ainsi qu'un tiers des réfugiés débarqués tout au long des frontières méridionales d'Europe sont effectivement des citoyens érythréens. Le président du Niger Mamadou Tandja, déposé suite à un coup d'état de 2010 parce qu'il avait tenté de faire payer des frais supplémentaires, liés à l'uranium, à la France, avait raconté une histoire très triste à la délégation du gouvernement Berlusconi, qui lui avait demandé plus d'engagement pour éviter que des migrants nigériens se rendent en Lybie. Tandja avait dit que quand on tue une chèvre et en amène tout – la viande, le sang, les os et la peau – même les mouches te suivent; si on laisse quelque chose sur place, les mouches restent. Je doute que les envoyés de Berlusconi aient pu comprendre l'intensité de ces paroles.

G.C.

Étant donnée la difficulté de ces arguments, je me demandais si pour les médias italiens – je pense aux journaux mais également aux rédactions journalistiques télévisuelles – le thème migratoire soit encore un tabou réel. Exception faite de la résonnance médiatique obtenue par la tragédie humanitaire qui s'est consommée au large de Lampedusa il y quelques mois, il me semble que l'on s'intéresse généralement peu à cette situation. Me trompe-je ?

F.G.

Entre le 30 septembre et le 11 octobre 2013, près de Lampedusa et de la Sicile, sont morts, par noyade, plus de 640 personnes en onze jours: parmi eux, il y avait plus de 100 enfants. Moitié d'entre eux étaient érythréens, l'autre moitié syriens. Le 24 octobre, le Conseil européen a décidé de renvoyer la discussion liée à cette question au mois de juin 2014. On n'en parle plus. Pour cette raison, *L'Espresso* – l'hebdomadaire pour lequel je travaille – a considéré important de proposer l'île de Lampedusa comme candidat au prix Nobel pour la paix en 2014: 56 000 lecteurs européens ont souscrit à cette

CC-BY-NC-ND

pétition affirmant d'être du même avis. Il s'agit d'une rébellion juste et silencieuse pour rappeler ce qui arrive. Et qui peut pousser éventuellement à faire quelque chose. Aujourd'hui, nous payons les conséquences de ce qui n'a pas été fait au cours de ses derniers quinze ans. Beaucoup de journalistes, beaucoup de journaux italiens, ont accepté le model "immigré égal danger", et cela pour faire carrière, pour éviter de mettre en difficulté leur chef, leur directeur ou leur éditeur qui tôt ou tard devra rendre des comptes au gouvernement. Briser le tabou signifie semer aujourd'hui pour récolter dans cinq-dix ans: rétablir la démocratie en Érythrée et payer ce qui est dû au peuple du Niger signifie réduire les débarquements. Voulons-nous essayer cela avec honnêteté ? Même si maintenant tout est plus difficile ? J'ai commencé mon travail d'infiltré, que je décris dans le livre *Bilal*, en 2003. Depuis, les conflits et les guerres civiles ont gagné la Syrie, l'Égypte, la Lybie, le Nigéria, le Niger, le Mali : 35 000 des 43 000 citoyens débarqués en Italie en 2013 ne cherchaient pas du travail en Europe mais le salut, fuyant les arrestations et les bombardements. Si quelqu'un te tire dans le dos, fuir n'est pas seulement naturel, mais c'est un droit humain. Et si quelqu'un bloque la fuite, il est considéré comme un complice. Au moins, dans le code pénal des pays européens. Malheureusement, ce n'est pas le cas du Droit international.

G.C.

Toujours concernant les médias, j'aimerais terminer en vous demandant comme jugez-vous l'adaptation journalistique, télévisuelle, cinématographique ou encore littéraire du thème migratoire. Selon vous, comment devrions-nous faire face à cette question pour qu'elle génère des réactions constructives ?

F.G.

En racontant non seulement comment on arrive, mais pourquoi l'on part. Et surtout, montrer qui en gagne quelque chose. Les français devraient se souvenir que tous les trois les trois que Dieu fait, chaque Tgv qu'ils prennent sur trois, chaque ampoule qu'ils allument sur trois et l'électricité qu'ils consomment, sont le résultat des extractions effectuées au Niger. Les Italiens, les Allemands, les Anglais devraient savoir que le désert en Érythrée demeure la décharge toxique des entreprises européennes. Cela s'appelle néo-colonialisme, mais pas tous sont près à l'admettre.

Propos recueillis le 5 mai 2014.

CC-BY-NC-ND

ANNEXE 2

Interview à Laetitia Antonietti

Effectuée dans les bureaux de Bellissima Films

Laetitia Antonietti (1985) est l'ancienne Responsable de la programmation chez Bellissima Films. Elle a effectué ses études à l'Università degli Studi Roma Tre, suivant le parcours Discipline delle Arti, della Musica e dello Spettacolo (DAMS), puis à l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne. Elle rejoint la maison de distribution Bellissima Films en 2011 pour laquelle elle œuvre jusqu'en juin 2016. Nous avons jugé bon d'interroger cette professionnelle qui nous a permis d'approfondir nos connaissances liées au monde de la distribution cinématographique française.

Giuseppe Cavaleri

Quand et pourquoi est né le projet de créer Bellissima Films ?

Laetitia Antonietti

Bellissima films naît en 2010, par la volonté des directeurs de Babe films ; cette maison de production, fondée il y a 10 ans, avait déjà coproduit deux films de Paolo Sorrentino, alors, jeune metteur en scène prometteur. Les directeurs de Babe décident finalement d'accompagner les films qu'ils ont produits jusqu'à leur distribution dans les salles ; il s'agit de films que Babe films a soutenus personnellement, mais Bellisima décide également de défendre toutes ces œuvres qui lui tiennent à cœur et qui ont un intérêt artistique et culturel évident, proposant aux spectateurs certains aspects de l'Italie contemporaine. Bellissima films se propose de distribuer principalement des œuvres premières, voire deuxièmes, produites par les metteurs en scène les plus prometteurs.

G.C.

Avez-vous répondu à une demande concrète d'un public déjà existant ou votre but était-il celui d'en créer un ?

L.A.

Le public, en partie, existait déjà ; les films de Matteo Garrone, par exemple, distribués par Le Pacte, ont contribué à former un public italophile qui nourrit, certainement, une partie des publics qui suivent les films distribués par Bellissima. Il s'agit d'un public qui peut être composé par des immigrés Italiens ou issus de la migration italienne, ou encore d'italophiles qui suivent constamment les sorties

CC-BY-NC-ND

cinématographiques italiennes. Bellissima répond donc à une demande, elle distribue les nouveautés que le cinéma contemporain italien peut fournir et elle contribue à la formation d'un public italophile grandissant. Il ne s'agit pas simplement de distribuer un film, mais de le défendre pour lui permettre une ample diffusion, une diffusion méritée par les qualités de son contenu.

G.C.

Pourriez-vous me décrire, brièvement, les étapes qui portent à la production d'un film et puis celles qui concernent sa distribution ?

L.A.

Concernant la distribution, on veille à produire des copies qui puissent en assurer premièrement sa sortie nationale. Une fois que le film a totalisé un certain nombre d'entrées, et qu'il s'est imposé sur le marché, il est proposé à d'autres cinémas ; il s'agit bien souvent des petits cinémas, présents par exemple en province, et qui ne peuvent pas se permettre de projeter des films qui leur rapportent peu d'entrées et qui préfèrent donc des films grand public pour mettre en place leurs premières sorties.

G.C.

Concernant ces petits cinémas de province, il me vient à l'esprit le cinéma Odyssée de Strasbourg.

L.A.

À Strasbourg il y a plusieurs salles : le cinéma VOX, le cinéma Odyssée, l'UGC, le Star et le Star Saint-Exupéry.

Le cinéma Odyssée de Strasbourg est une belle salle, une des salles historiques de cette ville, une salle qu'on appelle « salle de suivi ». Cela veut dire que quand un film sort, par exemple, le 28 mai, on ne va pas aller dans ces salles dès le 28 mai, on va aller dans ces salles-là, plutôt en troisième semaine, et c'est ainsi qu'on organise notre programmation. On sort d'abord au Star une, deux, trois semaines, et quand l'exploitant obtient le maximum d'entrées qu'il pouvait avoir avec ses spectateurs, on passe dans une autre salle de la ville ; c'est la différence entre les salles de « sortie nationale » et les « salles de suivi ». De cette façon, des personnes qui sont dans des villages reculés, voient une date de sortie le 28 mai, d'un film qu'ils attendent depuis un an, mais ils doivent attendre la quatrième semaine pour que leur film soit programmé, parce qu'il s'agit de villes trop petites.

Quand on a un film, on décide du jour de sa sortie nationale, qui est une date judicieuse, une date à laquelle il n'y aurait pas un autre film Italien, art et essai, qui nous ferait concurrence, sinon le public se partage ; le choix de la date est une chose vraiment très importante, dans la distribution. Ensuite, en fonction du potentiel du film, on décide le nombre de copies sur lesquelles le film sort ; le nombre de copies, signifie le nombre de villes le mercredi de la sortie nationale. Donc, un film comme *Terraferma*, qui était un film, à nos yeux, très puissant, on l'a sorti dans 80 villes en France le jour de

CC-BY-NC-ND

la sortie nationale, et ensuite on l'a fait circuler, de semaine en semaine, dans des villes de plus en plus petites ; le nombre de copies d'un film le jour de la sortie nationale détermine, pas son potentiel commercial – parce que il y a des films qu'on a sorti sur 20 copies, qu'on a fait circuler très longtemps, et pour lesquelles on a eu des bons résultats – mais plus le film est grand public, plus il sort sur un grand nombre de copies. Par exemple, des films français, avec un casting français, très commerciaux, ils sortent dans 350 villes le jour de la sortie nationale. Mais *Terraferma* - 80 copies - c'est le film sur lequel on a le plus de copies, et sinon on sort plutôt sur une combinaison de 20, 30, 40 copies.

Viva la libertà, par exemple, est un film qui est sorti sur 47 copies, qu'après on a fait circuler. Parce que c'est ça aussi qui est spécifique chez Bellissima, c'est qu'on sort un film dans un certain nombre de villes et après on le date, pour les semaines à suivre, dans d'autres villes ; l'idée c'est de le faire circuler le plus longtemps possible.

Dans le métier de la programmation, les semaines sont des « semaines cinéma », du mercredi matin au mardi soir ; les semaines cinéma ne vont pas du lundi au dimanche. Notre travail consiste à défendre la semaine cinéma qui arrive ; le lundi matin c'est le jour où tous les distributeurs téléphonent à tous les exploitants, aux directeurs de salles de cinéma, en leur demandant s'ils comptent garder le film ou pas. Par exemple, on sort le film à Strasbourg le mercredi 28 ; le lundi qui précède : « alors Stéphane, bon je sais, on n'a pas fait grand chose sur ce film là, mais le week-end précédent il avait beaucoup marché, est-ce que tu penses que tu vas le continuer ? » « Allez, ok, je te consigne une deuxième semaine ». Donc, le lundi matin, c'est la matinée de bataille de la semaine, durant laquelle on fait tenir le film à l'affiche ; et c'est ainsi qu'on programme les films chaque semaine.

Après, il y a des salles de cinéma qui ont des programmes imprimés, sur deux mois, et qui donc prennent le risque et se disent « je sens que *Terraferma* est un film qui va marcher, je le programme pour trois séances par jour, sur trois semaines ». Ils impriment leur programme et lundi matin c'est fini ; avec eux, le lundi matin, on ne discute de rien. Et parfois, ils se trompent, parce que ils espéraient beaucoup sur un film, et en fait, un tout petit film, qui peut passer inaperçu, fait beaucoup d'entrées, et ils ne peuvent pas se rattraper la semaine suivante.

G.C.

Est-ce que ces exploitants ont la possibilité de garder le film, si ils remarquent que le film a fonctionné mieux que prévu ?

L.A.

Malheureusement pas, parce leur programme est définitivement imprimé et les spectateurs ont déjà été mis au courant. Nous travaillons avec les exploitants qui prennent le risque de défendre un film sur un sujet difficile mais qu'ils estiment important, parce que c'est un sujet de l'Italie d'aujourd'hui, un sujet social qui est finalement aussi un sujet français, européen, et donc un film comme *Ali a les yeux bleu*,

CC-BY-NC-ND

notre dernier film, traite la question d u racisme ; c'est une question qui touche aussi les Français, exactement sur cette génération-là, et donc ils prennent le risque, même si probablement ils se disent « c'est pas un film qui fait beaucoup d'entrées, on prend le risque avec Bellisma de défendre ce film, pour faire des séances, pour amener les spectateurs à le voir ».

G.C.

Concernant le cinéma italien, vous défendez, comme vous venez de le dire, des films aux thématiques universelles ou « universalisantes ». Mais de temps à autre, est-ce que vous encourez des risques en choisissant des films qui peuvent sembler moins adaptés, ou moins adaptables, aux publics français ?

L.A.

Ce qu'on fait, surtout, c'est de choisir des films de jeunes réalisateurs, des premiers ou des seconds films, et on essaie de les accompagner dès le départ, parce qu'on se dit que s'ils sont chez nous - (les réalisateurs) - dès le premier film, probablement ces réalisateurs-là seront les Nanni Moretti de demain. L'idée est celle de révéler des jeunes talents, parce qu'on pense qu'il y a vraiment un renouveau dans le cinéma italien, et c'est cela qu'on défend.

G.C.

Et pour cette bonne raison, vous avez obtenu un Oscar depuis quelques semaines !?!

L.A.

De Paolo Sorrentino ! (*La grande bellezza*, coproduit par Babe films) ; c'est cela. Du coup, Ivano De Matteo, par exemple, est un auteur que nous avons accompagné dès son premier film, *La bella gente*, qui n'a pas été distribué en Italie, mais seulement en France. Nous avons distribué son premier film, son deuxième et son troisième. Et son premier film a eu beaucoup de succès ; c'était une petite sortie, parce nous avions fait seulement 15 copies, mais en fin de carrière, le film a fait plus de trente mille entrées, ce qui est vraiment beaucoup par rapport au nombre de salles exploitées. Sur ce film, on avait invité le réalisateur, on l'avait accompagné sur plusieurs villes de province pour présenter le film, pour qu'il soit présent auprès de leur public et pour que les avant-premières ne soient pas que à Paris, mais aussi dans le reste de la France.

G.C.

Est-ce que vous rencontrez des difficultés de distributions dans des régions du Nord ou encore du Nord-Ouest de la France, par rapport à des régions du Sud par exemple ?

CC-BY-NC-ND

L.A.

C'est vrai, comme vous le dites, que ça fonctionne beaucoup par région; dans le Sud-Est nous avons beaucoup de spectateurs parce que ces régions, forcement, sont proches de l'Italie. Puis, dans la région de Villerupt, cela fonctionne très bien aussi, comme vous le savez ; en Alsace, ça fonctionne pas trop mal. C'est plutôt dans le Sud-Ouest où c'est difficile, où il y a moins de public. Mais, par exemple, ce que je peux donner comme indication c'est qu'il y a des exploitants, comme Thierry Duchene du Cinéma Rialto à Nice o Bunny Gallorini du Cinéma ABC de Toulouse, qui, quand ils ont compris qu'il existait une société dénommée Bellissima qui défendait le jeune cinéma italien, et qui ne défendait que des films italiens, ont décidé de s'attacher au projet et de sortir tous nos films. Donc, on a des partenariats très étroits avec certains cinémas, finalement indépendamment, de cette région, parce qu'il s'agit de personnes qui aiment notre projet et ils souhaitent l'accompagner ; parce que l'idée de sortir tous les films italiens, pour les rendre accessibles au public français, et pour que les Français finissent par comprendre qu'il y a vraiment quelque chose de nouveau dans le cinéma italien et que c'est possible de voir souvent des films italiens en France, est une idée qu'ils ont eu envie de défendre, et automatiquement, ils sortent tous nos films, et ils n'en ont pas raté un seul. Pour nous, ils représentent des contacts précieux, qu'on entretient parce qu'il s'agit de personnes qui, de plus, nous accueillent quand on invite des réalisateurs ; c'est des personnes qui se sont vraiment intéressées au projet de Bellissima films.

G.C.

Vous avez donc, en quelque sorte, fidélisé des salles de cinémas qui ensuite fidélisent les publics.

L.A.

Voilà, exactement. Et c'est pour cette raison que dans le métier de la distribution, nous, qui sommes à Paris, devons téléphoner au reste de la France, mais il y a également des directeurs de salles, dans les cinémas en France, qui sont près à défendre nos films, coûte que coûte. Par exemple, en Alsace, dans un village qui s'appelle Geiswiller, à côté de Mulhouse, il y a un nouveau cinéma qui a ouvert, et ils ont décidé de faire une avant-première. Quand nous avons vu qu'il y avait un syndicat des exploitants, dans l'Est de la France, pour l'ouverture de ce nouveau cinéma, et qu'ils cherchaient un film en avant-première, on leur a téléphoné et on leur a dit « nous avons une avant-première à vous proposer, *Je voyage seule*, un film qui sort le 9 juillet, qu'est-ce que vous en pensez ?» ; ils étaient ravis, et ils ont réussi à réunir 280 personnes, ce qui dans ce village, dans cette région reculée de la France, c'est fort. Donc, pour répondre à votre question, c'est vraiment un travail en collaboration avec ces exploitants qui défendent les films autant que nous. C'est un travail qu'on fait ensemble, parce que nous leur envoyons le film, avec tout le matériel publicitaire – les affiches, la bande-annonce, le dossier de

CC-BY-NC-ND

presse. Eux, après, ils utilisent le dossier de presse pour faire un joli programme, et surtout, les directeurs de salle de chaque ville connaissent leur public, et les lieux dans la ville où il faut interpeller ces personnes pour les faire venir.

G.C.

C'est donc, en quelque sorte, une question de réseau qui se construit au fil du temps.

L.A.

Oui, oui ; au fil du temps on se rapproche de plus en plus de certaines salles qui nous aident, par la suite, à faire ce travail ensemble.

G.C.

Je voudrais approcher, à présent, la thématique des festivals. Il est vrai que vous les fréquentez, bien souvent, pour dénicher les « perles rares » qu'ils proposent. À ce sujet pensez-vous que leur présence représente une vitrine essentielle pour les professionnels de votre secteur, et plus spécifiquement, pour Bellissima films ?

L.A.

Oui, et je vais vous donner l'exemple du *Festival du film Italien de Villerupt*, que vous connaissez bien. Villerupt, non seulement c'est une vitrine, mais de plus, c'est un festival qui nous aide à faire des entrées et à avoir du succès tout court. Par exemple, *Viva la libertà*, a été représenté en avant-première au Festival de Villerupt et Antoine Compagnone, qui est tellement fort de réunir tout le Nord et l'Est de la France dans son festival, est arrivé à réunir 3000 personnes sur *Viva la libertà* ; donc on a fait 3000 entrées d'avant-premières sur ce film. Non seulement c'est une vitrine pour le reste de la France, mais en plus ça nous fait un nombre d'entrées de départ assurées.

Je ne sais pas, personnellement, si c'est une vitrine pour le public, mais pour les directeurs de salle de France, il représente une vraie vitrine ; tout cela, parce que nous avons accès à un logiciel qui s'appelle Cinézap, auquel tous les directeurs de salle ont accès – c'est un site en ligne payant -, et tout le monde, tous les jours, va voir « ah tiens, Odéon-Cherbourg a fait combien d'entrées pour tel film ? » et la ville à côté « moi je suis le village à côté, lui il a réuni 35 spectateurs, moi que 10 ». Quand il y a le Festival de Villerupt, tous les exploitants de France vont sur ce site et ils se disent « Antoine arrive à faire combien d'entrées ? 3000 entrées sur *Viva la libertà* ! »; cela aide tous les autres exploitants de France, et il leur donne envie d'accepter notre proposition de programmation.

G.C.

Donc ils utilisent les festivals comme une outil de repérage, et puis le site pour avoir le contact…

CC-BY-NC-ND

L.A.

Exactement, c'est bien cela. Ensuite, bien sûr, les festivals décernent des prix ; il s'agit de festivals connus du grand public, mais pas forcement qu'eux. Je pense au *Festival premiers plans* d'Angers, qui est un festival qui ne sort que des premiers films ; l'année dernière il avait pris deux films de notre catalogue, *L'intervallo* et *Ali a les yeux bleu*, qui étaient deux œuvres premières ; *Ali a les yeux bleu* a eu le prix d'interprétation masculine, et donc, cela nous aide parce que ça apporte une couleur au film. S'il a été sélectionné au Festival premier plan d'Angers, ça l'identifie rapidement comme un film de jeune réalisateur, et par la suite, quand on a gagné un prix, ou même quand on a été simplement en compétition dans un festival, on utilise le logo du festival, avec l'accord du festival même, dans notre bande annonce, sur notre affiche ; cela nous donne des éléments de communication et des étiquettes au film qui est par l'occasion mis en avant et couronné.

Les festivals sont très importants ; parfois on y retrouve des exploitants. Par exemple, la directrice du Cinéma les quatre cents coups, à Angers, qui pour nous est une ville importante et une place qu'on espère obtenir dès la sortie nationale, pour un film à petite ou à grande échelle, parce que la ville accueille beaucoup de cinéphiles. À Angers, cette directrice, accueille le Festival premiers plans dans les salles de son cinéma, donc elle voit les films, elle est au courant de ce qui se passe ; à Villerupt il y a Denis Blum, qui se déplace d'Épinal et décide d'aller au festival, et il décide par la suite de prendre des films où pas.

G.C.

Comme nous l'avons vu, vous proposez des films aux festivals qui, par la suite, les intègrent à leur programmation, et vous puisez, en même temps, dans leur offre. Est-ce que vous contribuez aussi autrement au sein de ces évènements?

L.A.

Pour les festivals Italiens, par exemple, c'est différent. Il peut y avoir des festival qui portent sur plein de thématiques, puis il y a les festivals Italiens. Pour les festivals Italiens de Annecy et de Villerupt, qui sont les festivals les plus importants et les plus anciens - après il y a Bastia et Ajaccio qui sont très importants également -, nous leurs fournissons des copies, mais c'est également grâce à eux qu'on découvre des films qu'on n'aurait jamais vus, qu'on décidera ensuite de distribuer. On contribue donc ainsi, avec un travail réciproque. Nous on leur amène des films, eux ils nous en montrent aussi.

Puis on fait tous ce qui est en notre pouvoir pour amener le réalisateur, quand il est disponible ; c'est Antoine qui l'invite, bien sûr, mais avec notre appui et notre soutien on encourage le réalisateur à venir, sauf pour les réalisateurs très fidèles à Antoine, qui n'ont pas du tout besoin de Bellissima pour y aller, parce qu'il adorent y aller de leurs propre gré.

CC-BY-NC-ND

Parfois, pour des réalisateurs moins connus, on peut encourager la production italienne à dire « Villerupt c'est un festival très important, ils sont capables de faire 3000 entrées sur *Viva la libertà*, veuillez vous déplacer, nous sommes les distributeurs français du film, faites cet effort, Villerupt ce n'est pas du tout le bout du Monde, c'est un des festivals les plus importants pour nous en France, donc allez-y ». Ceci est donc quelque chose qu'on peut faire.

Comme dit avant, on leur fournit le film, on crée un dossier de presse qui le concerne, qu'on leur fournit également.

Parfois, les festivals peuvent nous fournir les bons contacts d'autres festivals ; je pense à Thierry Duchen du Cinéma Rialto de Nice, qui organise sa semaine italienne ; quand on crée une affiche de film, et qu'on a une hésitation, lui, par exemple, il nous donne son avis.

G.C.

Pour terminer, pourriez-vous me décrire une « journée type » au sein de Bellissima films ?

L.A.

Personnellement, je m'occupe de la programmation de nos films en province ; une personne, qui s'appelle Christian Fraigneux, qui remplace François Scippa-Kohn, s'occupe de la programmation à Paris, puisque la programmation à Paris et celle dans le reste de la France demandent des approches professionnelles très différentes. Travailler avec les directeurs de salle à Paris est beaucoup plus difficile, il faut avoir beaucoup d'expérience ; il s'agit de personnes plus âgées, et la concurrence à Paris, entre les salles de quartier, est très difficile également. Dans la capitale, tout va beaucoup plus vite ; lors de chaque semaine, les films sont programmés et reprogrammés. C'est une partie de notre travail pour laquelle il faut avoir beaucoup d'expérience.

Pour la programmation dans le reste de la France, dont je m'occupe personnellement, j'utilise un logiciel de programmation qui s'appelle Cinego, qui est un répertoire de toutes les salles de cinéma de France, et mon métier, avant tout, consiste à contacter les directeurs des salles, de leur parler du film, de leur en proposer, de leur envoyer le dvd, de les rappeler quand ils l'ont vus, et de les convaincre de dater le film. Si c'est une salle importante, je fais tout pour qu'ils sortent le film dès la sortie nationale, si c'est une salle de cinéma ou une ville plus petite, je lui propose le film dès la troisième semaine. Il faut donc trouver des dates et des salles de cinéma pour le film du moment ; c'est un métier finalement un peu commercial.

Quand on a convaincu l'exploitant à choisir le film, on le lui envoie. Physiquement, aujourd'hui, on peut envoyer un film juste en un clic, par internet, grâce à un système qui s'appelle Globecast. Au départ, il y avait des bobines de 35 millimètres, puis il y a eu, et il y a encore, des DCP – qui veut dire Digital Cinéma Package – tout simplement un disque dur externe qui contient le film qu'on charge dans la salle de cinéma, dans un serveur ; par Globecast on envoie le DCP mais en un clic, par email

CC-BY-NC-ND

finalement. Puis, pour pouvoir transmettre le film, il faut des KDM – des clefs de lecture -, un code qui permet de projeter le film sur une durée définie ; parce que, vu que le film est chargé sur un disque dur externe, finalement, s'il n'y avait pas de système de clefs de lecture, tous les cinémas pourraient transmettre le film sans nous prévenir. Le principe c'est que le cinéma fasse son nombre de billets CNC, et après il nous rend la moitié des recettes ; nous percevons généralement 50%, mais tout dépend des conditions, qui évoluent.

Propos recueillis le 27 décembre 2014.

CC-BY-NC-ND

ANNEXE 3

Discussion autour du cinéma italien contemporain avec Jean A. Gili

Jean Antoine Gili (1939), historien agrégé et professeur émérite à l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, est l'un des plus grands spécialistes de cinéma italien en France. Parmi ses nombreuses activités, nous pouvons citer la co-fondation du Festival Annecy Cinéma Italien*, dont il a assumé le rôle de délégué général durant de nombreuses éditions, la co-fondation de* l'Association Française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)*, qui édite la revue trimestrielle* 1895*, et sa participation en tant que rédacteur, depuis 1983, à la revue* Positif*. Nous avons jugé essentiel de nous approcher de cet expert pour approfondir nos connaissances sur une cinématographie qui structure ces travaux de thèse.*

Giuseppe Cavaleri

Tout d'abord, parlons de la représentation de la société italienne. Comme vous le savez,, au cours de son histoire, le cinéma italien s'est enrichi à travers plusieurs courants, crées par des cinéastes qui ont exploité de multiples codes pour représenter la société italienne, ou une partie de cette dernière. Les exemples les plus classiques sont ceux du Néoréalisme avec les codes du réel, ensuite la Comédie italienne qui hérite certains éléments néoréalistes, mais qui les exploite différemment. Puis, pensons également à un metteur en scène connu en France comme Nanni Moretti qui utilise et exploite le mélodrame, où le code du grotesque utilisé par d'autres metteurs en scène. Si on se concentre sur la période contemporaine, c'est-à-dire sur le cinéma des années 90 jusqu'aujourd'hui, quel registre et quel codes vous semblent le plus adaptées pour créer des film qui savent parler de la société italienne ?

Jean A. Gili

Tout d'abord, il me semble qu'il faut insister sur le fait que dans le fond le Néoréalisme a servi de matrice. Toute l'histoire du cinéma italien, depuis 45, est une histoire marquée par la représentation du réel, et je dirais même que c'est la veine la plus féconde. Quand on pense – déjà j'anticipe sur le trois auteurs que vous avez choisi [Crialese, Garrone, Sorrentino], ce sont des représentants éminents de la poursuite d'un discours sur la société italienne, sur les mœurs de ce pays, sur ses comportements. On est à l'opposé d'un cinéma de pur divertissement, d'un cinéma qui pendrait beaucoup de liberté vis à vis des codes de la société. Moi, j'ai l'impression que le meilleur du cinéma italien emprunte une voie

CC-BY-NC-ND

qui était ouverte le lendemain de la guerre, et qui a finalement rayonné sur diverses formes, dans des genres également très différents, du drame à la comédie. Surtout ces films un petit peu intermédiaires, où les éléments constitutifs du récit empruntent aussi bien à des éléments mélodramatiques, à des éléments humoristiques. Et d'une certaine façon, on le voit bien même chez Moretti : les derniers films de Moretti après *La chambre du fils* sont des films où la dimension humoristique qui caractérisait les films antérieurs devient plus estompée, ou en tous cas constitue une partie du récit. *La chambre du fils* est presque quasi-totalement dramatique, *Le Caïman* a une dimension de satire politique très forte, puis le dernier est un film un peu de synthèse, d'abord entre le public et le privé, l'activité professionnelle et l'activité privée, ou presque la non-activité parce que le personnage de Moretti ne travaille presque pas, il s'est mis en disponibilité de son emploi, d'ailleurs on sait à peine ce qu'il fait. À un moment donné, on comprend qu'il est ingénieur mais ça reste extrêmement allusif – dans quel domaine ? dans quelle entreprise ? On ne sait rien. Il ne juge pas nécessaire de nous dire exactement dans quoi il travaille. - Donc, je crois que là il y a une continuité, et j'ai l'impression que ça reste encore aujourd'hui le terrain le plus féconde dans le cinéma italien. Cette fécondité, cet intérêt pour l'observation… le cinéaste transforme l'observation directe pour en faire un style, une œuvre, mais au départ quand même l'observation reste centrale. Cela conduit aujourd'hui à quelque chose qui a été maintes fois soulignée : on voit apparaître un certain nombre de films dont on ne sait pas très bien s'ils sont des films de fiction ou s'ils sont des documentaires. Aujourd'hui Frammartino, Garrone. Et d'ailleurs on arrive même parfois à des situations paradoxales où le même film, dans différents festivals, est tantôt rangé sous la rubrique fiction, et apparaît dans une sélection de ''film de fiction'', et puis dans d'autres festivals au contraire il est rangé dans la section documentaire. Pensons au film de Vincenzo Marra, notamment *Il fratello* : certes, on est en prison, ce sont d'authentiques prisonniers, ce sont d'authentiques détenus, mais la façon dont ils sont filmés nous indique un film de fiction, même si ça traite de situation réelles. Tous les films de Minervini sont très intéressants, qui ne rentrent pas dans votre cursus parce que pour moi il ne sont pas des films italiens, même si Minervini est italien mais il travaille comme un américain, même si on est dans le même style d'approche.

G.C.

Pensons également au film des Taviani, Cesare deve morire*.*

J.A.G.

Bien étendu, un film tourné en prison, bien sûr, c'est une fiction parce que il représente une œuvre de Shakespeare, mais au même temps on le tourne dans un lieu réel avec d'authentiques prisonniers. Donc il y a une espèce de brouillage. Dans les films de Gianfranco Rosi c'est pareil, dans *Sacro Grà*, dans un film précèdent lui aussi tourné en Amérique d'ailleurs. On dirait que ces cinéastes… heureusement qu'avec *Sacro Grà* il est revenu en Italie, parce que tous les précédents sont tournés en Inde, aux États Unis, au Mexique. Au même temps cela montre que les Italiens s'expatrient volontiers,

CC-BY-NC-ND

qu'ils apprennent les langues - ce n'a pas toujours été le cas – et il y a cette tentative - plus qu'une tentative parce qu'une tentative aurait pu dire que la chose n'est pas totalement aboutie - où l'on voit bien qu'il y a une espèce de maîtrise du réel, et que pour approcher le réel, on emploie des techniques qui s'apparentent aux documentaires, mais sans être du documentaire non plus parce que quand même on fait jouer les gens enfin. Maintenant, il y a des gens qui font remarquer que quand dans les documentaires d'Antonioni, quand Antonioni tourne *La nettezza urbana* qui est un film sur les balayeurs de rue, là aussi ils jouent, il n'y a pas de caméra cachée qui observerait le travail des balayeurs de rue. Le travail de la caméra, les comportements des personnages dans le film, enfin qui ne sont pas des personnages mais qui sont eux-mêmes des balayeurs, mais tout ça est quand même un réel très organisé. Donc, ce qui donne d'ailleurs une question de nature quasiment théorique : comment s'organise le réel et dans quel mesure peut-on saisir le réel.

G.C.

Celle-ci est également une des grandes problématiques du film documentaire tout court, quelles images sont réelles, quelles images sont construites.

J.A.G.

Même les films de De Seta, qui passe comme le grand maître du documentaire italien, à juste titre, même ces films sont ainsi. J'ai revu récemment des films de Cecilia Mancini, qui a fait dans les années 50 des documentaires quasiment anthropologiques sur le Sud de l'Italie, mais notamment des cérémonies funèbres, funéraires avec un adolescent qui est dans un cercueil : bon l'adolescent c'est un figurant, c'est un garçon qui joue le rôle du cadavre.

G.C.

En outre, il s'ajoute à cela le fait que ce documentaire s'intéresse à un genre de cérémonie qui est déjà très « théâtralisée » à la base.

J.A.G.

Bien sûr, bien sûr. Vous avez vu le film *Vergine Giurata* - c'est un film à voir, il est remarquable – où l'on retrouve une cérémonie religieuse où les pleureuses sont des pleureurs extraordinaires. Sur le corps du défunt, ne sont pas les pas les femmes qui viennent pleurer mais ce sont les hommes, ce qui fait une séquence tout à fait inouïe, et le thème en lui même est passionnant. *Vergine giurata* c'est le thème des femmes qui décident de vivre comme des hommes pour gagner une certaine liberté, et les hommes le leur accordent à condition qu'elles fassent le sermon de n'avoir aucune sexualité. Le titre français est assez juste, *Vierges sous sermon*, les vierges assermentées en quelque sorte. Donc, le cinéma d'aujourd'hui, de ces dernières années, s'il a retrouvé vraiment – moi je trouve que le cinéma italien d'aujourd'hui est un des cinémas les plus intéressants que l'on puisse observer – on constate

CC-BY-NC-ND

que c'est parce que précisément il a retrouvé ce rapport au réel qui s'était un peu perdu dans les années 90. Parce qu'il y a quand même un creux dans l'histoire du cinéma italien, on a les années 60/70 qui sont encore extraordinaires, les années 80 ça devient un peu hésitant, puis les années 90 sont vraiment une période difficile, où quand même le niveau moyen de la production est nettement en baisse, même s'il reste quelque pépite, quelques très grands films dans ces années là, mais globalement c'est un cinéma qui est en perte de vitesse. Depuis le début des années 2000, il est reparti avec l'apparition de très grands noms, et pour moi – donc là ce n'est pas Moretti, qui est apparu bien avant, parce que le premier film date de 76, Moretti c'est déjà la génération antérieure, mais il n'est pas guère plus âgé de certains cinéastes plus récents, parce qu'il a commencé extrêmement jeune.

G.C.

Il faut dire que Moretti est très transversal, parce qu'il commence sa carrière à la fin des années 70, il évolue dans les années 80, il demeure dans un univers cinématographique qui lui appartient, puis lui-même crée des « pépites », comme vous dites, également dans les années 90.

J.A.G.

Il est d'ailleurs certain, à mon sens, qu'une des raisons du succès de Moretti en Italie et à l'étranger, c'est précisément parce qu'il apparaît dans une période de vache maigre. Ce sont des années où les grands talents qui apparaissent sont relativement peu nombreux. Et justement dans les années 2000, à partir du début des années 2000, on voit apparaître des gens comme Sorrentino, comme Garrone, comme Crialese, qui apparaissent tous dans cette période là, et dont le talent justement apparaît dans un contexte très concurrentiel, ce qui n'était pas le cas de Moretti : Moretti est apparu dans un contexte relativement peu concurrentiel. Moi, j'habitais Rome en 76, quand il a présenté *Io sono un autarchico* ; j'ai un ami qui m'a téléphoné en me disant "je viens de voir un film, il faut absolument que tu cours le voir" un petit peu comme si c'était l'étoile du berger qui soudain apparaissait. Mais ce type de phénomène et d'émerveillement devant un film comme celui-ci est typique d'une période de vache maigre, c'est typique d'une période où les cinéastes novateurs sont peu nombreux. On continue à faire beaucoup de premiers films curieusement, et le cinéma italien a toujours été un cinéma qui produit beaucoup de premiers films, et cela vaut également pendant toute cette période, sans exception. Dans cette période là, les premiers films sont souvent des choses nombrilistes, d'un intérêt contestable. À un moment donné, au Festival de Venise, il y avait le Prix De Sica, le prix pour le meilleur premier film, qui était presque devenu un gag : le film primé avec le De Sica était utilisé pour désigner un mauvais film !

La reprise très forte que l'on constate depuis maintenant une quinzaine d'années, depuis le début des années 2000 – c'est curieux d'ailleurs parce que ça permet du point de vue mémoriel de constater qu'autour de 2000 il y quelque chose, un vrai changement, le changement du millénaire - c'est la palme d'or en 2001 de Moretti quand même, ça ne tombe pas tout à fait par hasard, c'est un peu un

CC-BY-NC-ND

marqueur - parfois pour les historiens il y des marqueurs qui permettent de faciliter la pose des repères chronologiques, et le cinéma ensuite se développe. 2008 c'est une année très importante avec la double remise de prix [à Cannes] de *Il divo* et de *Gomorra*. Et puis, cette richesse amène à des choses surprenantes : par exemple, Bellocchio qui faisait des films imbuvables comme *Il sogno della farfalla* à la fin des années 90, qui d'un coup à partir de *La balia* retrouve une espèce de sérénité qui lui permet de devenir à nouveau un cinéaste en contact avec le public et non pas un cinéaste replié sur lui-même, uniquement à l'intérieur de ses problèmes psychanalytiques – vous savez il avait un psychanalyste qui le suivait sur le tournage, Massimo Fagioli, c'est terrifiant -. Il a traversé une période complexe, maintenant il a retrouvé une espèce de sérénité et depuis il a enchainé les grands films. Que ce soit *Vincere*, que ce soit le film sur Aldo Moro, que ce soit le tout dernier, et maintenant il vient d'en terminer un autre qu'on verra bientôt j'espère, peut-être à Cannes cette année. Donc il y a tout à coup un surcroit de cinéastes de générations différentes, il n'y a pas que les jeunes. Évidemment la plaie du cinéma italien c'est la comédie, mis à part quelques comédies qui sont intéressantes, je ne sais pas si vous avez vu *Se Dio vuole*, tout à fait remarquable. Il me semble que aujourd'hui, il y a une liberté d'expression, justement en jouant souvent ce mouvement entre les incitations documentaires et le goût de la fiction, le goût du récit , le goût du romanesque, qui fait que l'on a un cinéma qui est plein de richesses. Moi, j'ai des amis qui viennent - vous savez que je m'occupe d'un festival de cinéma italien – régulièrement, qui sont émerveillés et qui me disent : « On vient tous les ans voir des films, on s'attend à être déçus et on ne l'est jamais ! » Et je leur dis « Très bien, peut être vous ne le saurez plus du tout alors ! ».

G.C.

Vous avez évoqué plusieurs cinéastes, mais lesquels, selon votre point de vue, sont les représentants majeurs du cinéma de ces derniers 20 ans ? Et pour quelles raisons ?

J.A.G.

Dans le registre de la comédie, Virzì est une personnalité intéressante, sûrement. D'autres noms encore, en pensant à des films qui soient arrivés en France, je pense à Frammartino – c'est plus un cinéma de niche – il fait des films plutôt importants. Vous avez vu les deux derniers films de Frammartino, qui sont très très bien. Quelqu'un que j'aime énormément et que je défends bec et ongles est Francesco Munzi, dont les trois films sont pour moi tout à fait remarquables. Le dernier, qui en France est presque passé "inosservato" [inaperçu], *Anime Nere*, qu'il faut absolument voir. C'est un très très grand film qui parle de 'Ndrangheta. C'est évidemment encore une piste extraordinaire, la représentation de la criminalité organisée, un des grands thèmes du cinéma italien contemporain. La 'Ndrangheta n'a pas été très souvent représentée, et ce film a été prodigieux, il a emporté le prix David de Donatello de l'année dernière. En France, le film a été mal reçu, avec des remarques comme : « Les habituelles histoires de mafia, comment on prononce ça d'ailleurs, les gens n'arrivent pas à le

CC-BY-NC-ND

prononcer comme il le faut ». Sur la "Sacra corona unita", il y a un film de Winspeare qui est très intéressant, qui demeure un cinéaste intéressant, faisant partie déjà des gens les plus intéressants. Comme je disais avant, il y a des gens de plusieurs générations et un d'entre eux est Gianni Amelio, qui est aussi un très grand cinéaste, avec des films dont parfois on n'a pas mesuré le réel intérêt. Mais parmi les cinéastes de la jeune génération moi je mets Munzi, pas au même niveau des trois qu'on a évoqué [Crialese, Garrone, Sorrentino], mais pas loin, peut être aussi parce qu'il est plus jeune, peut être aussi parce qu'il a moins de films à son actif. Garrone et Sorrentino ont déjà une filmographie importante, même si Crialese n'a pas plus que quatre films, dont un tourné aux Etats-Unis. Si je devais faire un paquet de cinéastes importants, je mettrai Munzi, mais vous ne changez pas votre choix, et votre échantillonnage, mais voyez le film et vous saurez me dire ce que vous en pensez. C'est l'histoire d'une fratrie, étonnante. C'est un film que j'ai même vu plusieurs fois ; je trouve que c'est un film d'une force étonnante, avec l'analyse des comportements mafieux. Les acteurs sont remarquables. Lui, en plus, c'est un type sympathique comme tout. Ce sont des cinéastes sur lesquels on se penche et dont on attend chaque nouveau film, on se disant « que va-t-il nous apporter, que va-t-il nous dire ». Ce qui fait qu'il y a un panorama qui est riche, il y a des films de jeunes qui sont tout à fait passionnants. On voit apparaître aussi des films de femmes, parce le cinéma italien de ce point de vue est beaucoup plus « chiche » que le cinéma français à l'égard de la possibilité donnée aux femmes. Le machisme reste quand même plus fort en Italie qu'en France, où il est difficile de ce frayer un chemin. On a par exemple Laura Bispuri qui a tourné *Vergine Giurata*, et Alice Rohrwacher, qui sont deux femmes remarquables, puis il y a les Comencini qui ont une grande carrière - le dernier film n'est pas mal. Les deux Comencini sont intéressantes, une est au même temps romancière et auteure de pièces de théâtre, et le dernier film *Latin lover* est très très intéressant. L'autre, *A casa nostra* de Francesca Comencini, c'était une représentation de l'Italie contemporaine ; c'était assez étonnant ce film, je l'ai beaucoup apprécié. Donc tout ça pour dire que clairement il y a un fil rouge dans le cinéma italien qui est l'analyse du réel. Il faut dire aussi que l'Italie est un pays où il suffit de se pencher et de regarder pour trouver un sujet. Je m'intéressais dernièrement à un article du Monde qui parle de *Suburra* de De Cataldo, qui vient de paraître en traduction française. Je n'ai pas encore vu le film de Sollima, que je vais aller voir ce dimanche, même si j'ai de plus en plus de peine à voir des films violents. Cet article m'a définitivement convaincu, parce que c'est la traduction française de *Suburra*. À propos de ça d'ailleurs, il y a un phénomène dont je pensais : l'importance du cinéma régional […]. Dans les films de Crialese la dimension du film est plus généraliste et celle régionale est traitée de telle façon qu'elle est un peu gommée. Le phénomène régional est plus ou moins marqué en Italie, et cela selon les régions. La Sicile est un continent, donc est-ce qu'on peut parler d'un phénomène régional, la Sicile c'est la Sicile, c'est un monde. Le phénomène régional est plus marqué dans des régions comme les Pouilles, ou comme la Sardaigne. En Sardaigne, il y a vraiment des modes d'expression, y compris linguistiques, et cela vaut aussi pour la Sicile, qui est également assez marquée, mais c'est quand même aussi une dimension de la richesse du cinéma italien. Vous pour l'instant ne l'abordez pas, vous

CC-BY-NC-ND

pourrez la traiter pas la suite […]. Les films du Nord aussi, du Trentin Haute Adige : c'est encore un sujet très vaste […]. L'analyse des traditions régionales dans le cinéma italien peut quasiment donner matière à une thèse région par région. Dernièrement à Annecy nous avons montré des films tournés en Basilicate, un peu inconnus.

G.C.

Nous avons parlé de metteurs en scène. Maintenant, j'aimerais me concentrer sur les trois auteurs que j'étudie dans ma thèse, et je voudrais avoir votre avis sur la filmographie de ces trois derniers, ce que vous pensez de leurs filmographies, de leur Œuvre.

J.A.G.

Il y en a un qui pour moi est LE grand cinéaste de sa génération : c'est Sorrentino. Je suis un inconditionnel absolu, je le pose comme préalable, n'attendez pas de moi la moindre réserve, je suis un absolu inconditionnel, j'ai vu son deuxième film avant son premier, c'est-à-dire j'ai d'abord vu *Le conseguenze dell'amore*, que j'avais d'emblée trouvé formidable, puis après j'ai découvert son premier film, et des premiers films comme ça on n'en voit pas souvent. Et puis, je trouve qu'il y a une continuité dans son travail, une invention visuelle, une sureté dans le récit, dans la direction d'acteurs. Mon inconditionnalité n'est pas forcée, mais je prends vraiment un très grand plaisir, à la fois émotif et intellectuel dans tous ses films. Même le film tourné en Irlande et aux Etats-Unis [This Must Be the Place] qui a suscité parfois des réactions contrastantes, moi je le trouve formidable. Une petite partie de mon temps consiste à aller montrer des films à droite et à gauche, à être invité pour présenter des séances de films italiens. Souvent ces films là, je les ai vus une fois, deux fois, trois fois, en général je les revois toujours avec infiniment de plaisir, d'autant qu'à chaque fois je vois des choses que je n'avais pas vues la fois précédente. Je dois dire que *La grande bellezza* pour moi c'est "un capolavoro assoluto" [chef d'œuvre absolu]. Une fois, je me suis disputé dans une salle avec une voisine qui regardait ses mails et j'ai dis « allez, sortez, vous avez le droit le plus stricte de vous ennuyer mais n'embêtez pas les gens avec la lumière dans la pénombre ! », d'ailleurs elle est partie. Sorrentino pour moi est au sommet, à la fois avec *Youth* par exemple ; autant j'étais un peu réservé je dois dire, même si le film quand même a une force étonnante, qui travaille. Le dernier film de Garrone sur *Le conte des contes*… alors, Garrone est quelqu'un que j'aime un peu par intermittence. Bien étendu, il y a *Gomorra*, mais aussi un des films précédents, que j'avais trouvé formidable, est celui sur le taxidermiste, *L'imbalsamatore*, titre proche du français taxidermiste, ou *L'étrange monsieur Peppino* qui est un titre français complètement idiot, mais enfin ils pensaient que ça attirerait beaucoup plus de monde que ''l'imbalsamatore''.

Je trouve d'ailleurs insupportable qu'on garde maintenant neuf fois sur dix les titres anglais dans les films américains, et que par contre pour les films italiens on soit encore obligés de traduire, mais bon, celle-ci est qu'une remarque en passant.

CC-BY-NC-ND

Donc, vis-à-vis de Garrone je suis à la fois admiratif… *Reality* m'avait laissé un peu dubitatif avec des choses géniales, puis des choses un peu forcées. J'ai eu de la peine à rentrer dans ce film, je n'y suis jamais entré. Le dernier film, *Tale of Tales*, est un film qu'à priori je n'ai pas aimé, pour une raison un peu de puriste. Que ces contes populaires soient tournés en anglais, cela m'a semblé insupportable. Reproche qu'à priori je faisait à *Youth* avant l'avoir vu. Mais après l'avoir vu, vu qu'on met en scène un anglais et un américain, que ça soit parlé en anglais, c'est nécessaire, légitime. Où alors, il fallait raconter une histoire se passant avec un vieux musicien et un vieux metteur en scène italiens. Mais il décide de choisir ces personnages et sa fonctionne très très bien. Je suis totalement convaincu par la justesse de ce choix et le film m'a comblé de joie comme les précédents. Je vous répète, j'ai parfois l'impression que je suis vraiment de parti prix parce que pour moi c'est un très grand cinéaste. Je suis un peu moins convaincu par Garrone, encore que même le dernier film, et avec toutes les réserves que j'ai à l'égard de ce film, vis-à-vis du choix de l'anglais, en tournant dans des paysages italiens admirables. Il prend ces comédiens anglo-saxons et puis il met en scène un sujet d'une telle force que finalement, moi le film je l'ai vu avec agacement, et je suis parti à la fin de la projection agacé. Et puis, ce qui m'a amené à y repenser c'est que le film m'a accompagné : c'est-à-dire que dans les jours, les semaines qui ont suivis, le film est resté avec moi et donc je me suis dit : « réussir à surmonter l'handicap [de la langue]… Pour moi c'est un handicap, c'est là que je resterai intransigeant, même si j'admet que je suis un peu de parti et que je trouve que l'élément linguistique est une chose essentielle, et que travailler sur des contes populaires… vous n'avez peut être pas vu le film de Rosi *C'era une volta* qui traite le même sujet, qui s'inspire des contes de Basile, film magnifique tourné dans les paysages du Sud de l'Italie, c'est admirable, les mêmes paysages qu'on trouve dans le film de Garrone, et je trouve que Garrone… bon tant pis. La seule chose c'est que le sujet résiste à ce traitement, c'est-à-dire que la force du récit, l'intensité dramaturgique des situations fait que malgré tout ça fait un film étonnant, et aujourd'hui je suis prêt, – j'attend l'occasion de le revoir, justement pour vérifier encore, en essayant complètement d'oublier que ça parle en anglais - je suis sûr que le film va me combler. Quant à Crialese […], il travaille peu, il passe pour être un type difficile, y compris dans ses relations avec la production, les acteurs, c'est toujours un peu compliqué de travailler avec lui, mais il fait des films aussi … moi, j'avoue que *Terraferma* m'a beaucoup touché, j'avoue aussi que dans *Nuovomondo* il y a des choses sublimes, il y a des moments sublimes. J'ai toujours essayé, tout en étant historien, critique, mais enfin fondamentalement un historien, et donc avec une tendance à prendre un peu de distance, j'ai toujours essayé de préserver la réaction du simple spectateur, de vivre le film d'abord dans les émotions qu'il est capable de susciter. J'avoue que les bains de lait dans *Nuovomondo*, le bateau qui quitte le quai où les gens se trouvent, où on dirait qu'il y ait une continuité dans la foule qui en définitive il sépare, en laissant une partie sur le quai, une autre partie qui s'en va, l'arrivée à New York, toute la séquence à Ellis Island, tout ça. Cela est un très grand film, ce type est vraiment un très grand cinéaste. On peut regretter seulement qu'il travaille si peu, on

CC-BY-NC-ND

peut regretter qu'il soit si lent à préparer un film. On ne sait pas d'ailleurs s'il travaille sur un film, probablement.

G.C.

Aux dernières nouvelles, il préparait un projet en Amérique du Sud il me semble, qui était censé sortir en 2014, mais toujours pas de nouvelles à ce jour.

J.A.G.

En parenthèse, comme vous venez de parler d'Amérique du Sud, ça me fait penser aussi à un cinéaste pour lequel j'ai beaucoup d'admiration - qui a tourné *Il vento fa il suo giro* - mais surtout pour le film sur le ''massacro di Marzabotto'' [massacre de Marzabotto], *L'uomo che verrà* et qui a tourné un film au Brésil, en Amazonie pour être plus précis, qui s'appelle *Un giorno devi andare [« ndlr »* il s'agit de Giorgio Diritti]. Ce réalisateur est un des cinéastes qui traitent aussi le massacre de Marzabotto, un très grand film, et qui s'inscrit encore dans une continuité de la commémoration liée au désastre de la guerre où l'Italie a connu - mais la France aussi d'une autre manière – [des événements tragiques]. Mais pour l'Italie cela a été encore plus douloureux, vu qu'elle était alliée de l'Allemagne, puis elle s'en sépare et provoque du coup un acharnement Allemand sur l'Italie.

G.C.

Et une guerre civile.

J.A.G.

Effectivement. Les plaies sont tellement pas refermées qu'on éprouve le besoin d'en faire un film à cinquante ans de distance, parce qu'il touche la sensibilité contemporaine. Donc *L'uomo che verrà*, participe à cette cartographie extrêmement riche du cinéma italien, avec là encore une tradition régionale. Parce que même avec les films qui n'ont rien de régional au niveau de leur enracinement culturel, mais qui gardent quand même une dimension… dans *L'uomo che verrà* il y a l'utilisation du dialecte des campagnes émiliennes. C'est d'ailleurs, une de ces richesses, un de ces éléments passionnants dans l'étude de l'Italie. Cela se traduit aussi par des éléments linguistiques qui sont beaucoup plus divers qu'en France. En France, il y a peut-être les chtis, mais pas à ce niveau. Pensez encore à Martone, c'est évident, pensez à Andò qui est sicilien. Peu importe le côté où on tourne le regard, on a des personnalités intéressantes qui sont là pour faire vivre ce cinéma. Moi, je le voit bien ; quant à monter un festival de cinéma italien tous les ans, le seul problème que l'on a c'est parfois d'obtenir les films qu'on voudrait montrer, c'est d'obtenir les sous-titrages, ce n'est pas d'avoir des films à montrer, parce qu'il y en a beaucoup.

G.C.

CC-BY-NC-ND

En parlant de ce cinéma, qu'elle est sa place dans le territoire français ?

J.A.G.

Celle-ci est une question à la fois simple et compliquée. Simple, en ce sens, parce que l'on a vu un nombre de films, au cours de ces dernières années, augmenter. Aujourd'hui, on tourne autour d'une vingtaine de films par an, de films italiens qui arrivent par an en France, 20-22 c'est à peu près ça. Ces films sont rarement des films de grande circulation. On a eu le Moretti cette année, on a eu le Sorrentino, on a eu Garrone, certains qui - on peut en citer de l'année dernière comme celui de Munzi - qui n'ont pas marché. Le film de Martone cette année sur Leopardi, *Il giovane favoloso*, a assez bien marché mais pas non plus… donc beaucoup de films italiens sont des films de niche - j'aime bien cette expression italienne qui n'est pas trop usuelle en français mais qui est courante en italien – et pour ces films, j'ai remarqué, il y a en France un réseau de festivals de cinéma italien. Annecy et Villerupt sont les deux plus importants, mais il y a Toulouse, il y a Bastia, il y a Ajaccio, il y a Nantes, il y a Nice, il y a *Terra di cinema* à Tremblay en France. Un certain nombre de films passent par ces festivals pratiquement, et sont partout bien accueillis, avec des salles pleines ; et quand ces mêmes films arrivent dans les salles de cinéma commercial ne marchent pas, ou peu, ou en tout cas pas au niveau qu'on aurait pu imaginer compte tenu de leur succès en festival. Donc, le cinéma italien reste un peu lié à une attente d'un public qui est soit en partie d'origine italienne, parce que moi je le vois dans les différentes villes où j'ai présenté des films, toujours des italiens qui viennent me voir pour me dire « mon père était Italien, en Italie mes oncles… », il y a une réaction un peu affective. Et peut-être que ces gens arrivent à susciter autour d'eux une espèce de force d'entrainement qui fait que des films qu'à priori on n'irait pas voir, dans le contexte du festival on y va et généralement on est content parce que les films sont de qualité. Mais après, quand le film arrive tout seul… *Bellissima* [*films*], par exemple, a un peu changé la donne. Eux, ils sortent tous les ans, au minimum, une demi-douzaine de films - ils ont déjà 52 titres qui vont sortir pour 2016 - ils sont dans une curieuse situation, qui fait qu'à mon avis ils ne sortent pas toujours les meilleurs, c'est un peu le goût de Fabio Conversi qui intervient. Par exemple, *Latin Lover* il ne veut pas en entendre parler, *Se dio vuole* non plus ; il a aussi lui-même ses goûts, que je respecte. Ils ont actuellement une démarche, Laetitia Antonietti s'en occupe particulièrement, qui consiste à prendre des films, et avant de les sortir en salle, de les proposer d'abord à tous les festivals, et à faire des avant-premières, dans tous les festivals. Tous ceux qui acceptent sont ravis, ne les loupent pas. Ils arrivent ainsi à équilibrer leur situation économique, d'avantage avec la distribution en festival que par l'exploitation en salle. Ils ne donnent le film qu'à condition que – d'abord il y a un minimum garanti – qu'il y ait un retour, un pourcentage, sur les entrées. Tant mieux, si à l'arrivée ça permet à un certain nombre de films d'arriver en France parce qu'après que ces films arrivent dans les festivals et qu'ils font un certain circuit de salles tout monde les voit. Donc si les films arrivent dans les festivals, et si ensuite ils ont eu une petite exploitation en salle, très bien, il n'y a pas de contre indication.

CC-BY-NC-ND

G.C.

Dans ce cas, on parle du festival en tant que catalyseur économique, mais n'oublions pas le festival en tant que vitrine médiatique. Je ne parle pas uniquement des festivals de cinéma italien mais des festivals de cinéma en général…

J.A.G.

Mais il n'y pas de doute sur le fait que le cinéma italien est le seul qui alimente autant de festivals monographiques. Parce qu'après, il y a le festival de cinéma anglais à Cabourg, il y a deux-trois festivals de cinéma espagnol à Toulouse et également à Biarritz, à Annecy une année sur deux, mais la seule cinématographie étrangère – après il y a des semaines monographiques à Paris, il y a le cinéma Coréen par exemple - qui a autant de relais en France est le cinéma italien, parce que le cinéma italien jouit tout d'abord d'une très forte image, mais qui est une image patrimoniale : c'est le cinéma de Fellini, d'Antonioni, de Visconti, de Rossellini, de Bellocchio, des Taviani, de Bertolucci, de Pasolini, de Comencini, de Risi, de Ferreri, de Monicelli, de Leone, "una lista sterminata" [une liste sans limites] et cela reste très fort dans l'imaginaire du spectateur. Par ailleurs, on me dit que à la Fnac, ici aux Halles [de Paris], dans le rayon des Dvd, la seule cinématographie qui dispose d'un espace personnel est le cinéma italien.

Il y a de nombreux éditeurs de Dvd - moi je travaille pour des bonus donc je suis ça d'assez près – notamment il y a une petite société qui s'appelle *Bach Films* qui sort des films italiens, muets, d'années 30, d'après-guerre, ils ont tout un catalogue, regardez sur internet, vous verrez qu'ils ont des films assez inattendus. Il y a aussi *Tamasa* qui édite pas mal de films italiens, il y aussi des films sous jaquette rouge, qui sont *Snd M6*. C'est aussi la preuve de l'intérêt qui dans ce cas est patrimonial. Cet intérêt patrimonial maintient l'intérêt pour le cinéma italien contemporain. Mais alors le cinéma italien contemporain, que l'on va voir un peu par curiosité parce qu'on a l'idée du cinéma patrimonial, conduit au succès des festivals. Mais explique aussi le fait qu'en salle, le film tout seul, il arrive en salle, est-ce que l'individu qui déciderait d'aller le voir dans le contexte du festival ira quand même le voir tout seul en salle, ce n'est pas toujours vrai.

G.C.

Je me rattache à votre discours, pour parler du travail effectué par les festivals. Vous êtes vous-même un des co-fondateurs du festival du film italien d'Annecy dans les années 80, et vous avez pu également suivre l'évolution des autres festivals au fils du temps. Quand je pense au festival, je pense d'abord à une plateforme médiatique et puis à une plateforme pédagogique, parce que vous avez formé, avec ce festival, tout comme les autres festivals, les publics d'aujourd'hui. Comment évolue la situation…?

CC-BY-NC-ND

J.A.G.

La situation n'évolue pas, elle est sur les rails et il faut essayer de maintenir des positions. Il est difficile d'imaginer que les choses changent de façon fondamentale À mon avis, le cinéma italien a retrouvé un certain niveau de visibilité, qu'il avait perdu, mais à mon sens il sera difficile d'augmenter cette visibilité, très difficile.

G.C.

Augmenter non, mais la diversifier par exemple, vue l'évolution des médias aujourd'hui.

J.A.G.

Ah, la diversifier sous forme d'accès sur des plateformes où l'on puisse télécharger des films.

G.C.

Mais grâce à l'action des festivals.

J.A.G.

Peut-être, moi je m'en rends mal compte, cela est un aspect des choses dont je gère mal l'impact. Ce qui est certain est qu'on peut envisager de continuer le travail en profondeur. Par exemple, à Annecy l'année dernière il y eu des menaces qui ont pesé sur la pérennité du festival, il y a eu une pétition qui a circulé et qui a réuni 1500 signatures en trois semaines. Donc, les gens prennent des habitudes. Comme si le cinéma italien finalement on en prenait une bonne louche à l'occasion du festival, et après, le reste de l'année, on peut en voir un ou deux, on peut en voir quelques films, mais alors ce qui est important c'est que tous ces festivals sans exception ont des séances scolaires. Tous ces festivals – et c'est d'ailleurs même une source de revenus parce que souvent plusieurs centaines de collégiens ou de lycéens qui viennent assister à des séances, qui payent un tarif réduit mais quand même quand vous additionnez 500 collégiens qui sont venus aux séances le matin, ça fait une rentrée d'argent non négligeable - servent à former des jeunes, pas seulement des jeunes qui suivent des cours d'italien, c'est la cible prioritaire, mais après n'importe quelle [formation]. J'anime un festival à Tours, qui existe maintenant depuis trois ans, un à Voiron qui existe depuis 20 ans et que j'anime depuis 20 ans : c'est un festival qui dure quinze jours, où il y a un/deux invités, pas plus. Et pendant 15 jours, on passe des films italiens, et le matin les collégiens et les lycéens de Voiron - il s'agit d'une région près de Grenoble, où la langue italienne reste encore très présente dans les enseignements du secondaire et du supérieur – il y a tout un travail capillaire qui consiste à faire exister ce cinéma, peut être pas dans l'idée qu'on fera des résultats. Même le film de Moretti finalement ne fait pas de résultats extraordinaires, quelques centaines de milliers de spectateurs mais ce n'est pas mal quand même ! C'est un maintient d'un intérêt qui ne s'éteint pas. Et puis la naissance de *Bellissima* donne une certaine continuité à cette présence. Parce que jusqu'à il y a quelques années, la présence du cinéma

CC-BY-NC-ND

italien en France était un peu irrégulière, d'abord en nombre de films : parfois lors d'une année on tombait à neuf films distribués dans les salles puis on montait à quinze l'année suivante. Depuis cinq ou six ans ça s'est stabilisé, c'est déjà un point important, aux alentours d'une vingtaine de films par an, peut-être plus, parfois dix-huit, enfin on reste quand même sur une moyenne haute autour de vingt films par an. Ça c'est en partie le travail de *Bellissima* qui fait aussi qu'un certain nombre de films attirent des distributeurs modestes qui tentent le coût de sortir un film italien se disant : « quand même ç'a un public, sa marche ». Il y a des films un peu décevants comme *L'attesa* qui est un sous-Sorrentino. Ce Piero Messina était l'assistant de Sorrentino, il se croit Sorrentino, il se regarde filmer, c'est presque indécent. Si le metteur en scène a du talent c'est très bien mais s'il en a pas vraiment…

G.C.

Nous avons parlé des publics, des publics des festivals et puis des publics en général. Lors de ces derniers 30 ans, vous avez vu évoluer ces publics dans le temps. Vous êtes passé de la formule initiale du cinéclub à celle d'un festival désormais grand aujourd'hui ; les publics ont sûrement changé, et en outre vous avez contribué à créer des publics scolaires qui n'existaient pas forcement dans les années 80. Comment voyez-vous évoluer ces publics disons « italophiles » et attirés par le cinéma italien, que ce soit dans les festivals ou dans les salles ?

J.A.G.

Je ne sais pas, je ne saurais pas vous dire. Qu'est-ce que sont les publics ? Il y a un public lycéen, un public d'étudiants, un public d'adultes, un public de troisième âge. Évidement, ce qu'on peut craindre dans le cinéma patrimonial c'est que quand il y a une forte identité patrimoniale, on soit face à un public de troisième âge. Avec le cinéma patrimonial, il faut s'accrocher pour faire en sorte d'attirer les adolescents, c'est là que ça se joue. Il faut qu'ils aient envie de voir des classiques du cinéma italien, parce qu'il s'agit d'une cinématographie qui a des classiques, avec des noms qui sont des repères, et cela ne vaut pas seulement pour le cinéma italien, mais le cinéma en général. Pasolini, Antonioni, Fellini sont des cinéastes repère globalement, pas par rapport au cinéma italien, mais par rapport au cinéma tout court. Quand Bergman et Antonioni, qui sont morts à peu de temps de distance - c'est quelques jours je crois de distance - c'était deux cinéastes dont l'éco était mondial, et c'étaient deux cultures très différentes, mais appartenant à ce même panthéon, en quelque sorte, auquel appartiennent d'autres cinéastes. Scola, qui est aujourd'hui un des derniers dinosaures, heureusement encore en bonne forme mais d'un certain âge, a tourné un dernier film qui est un hommage à Fellini. Mais c'est un film que beaucoup de jeunes ont trouvé sans intérêt, ce qu'on peut comprendre, c'est un film vraiment référentiel. Si on a quelques repères c'est bien, mais si on ne les a pas, on peut avoir quelque peine à adhérer à ce genre de film. Donc l'évolution du public, des publics… d'abord la France est une île isolée, avec plus de deux-cents millions de gens qui vont au cinéma chaque année. Il n'y a beaucoup de pays, de populations comparables, qui puissent avancer des chiffres pareilles, l'Italie est

CC-BY-NC-ND

loin derrière ; quand on regarde la confrontation italienne c'est désastreux, la distribution en salle c'est n'importe quoi, les horaires de projections sont absurdes, les places réservés sont d'un non-sens total - au contraire on va au cinéma avec plaisir, ce n'est pas pour chercher sa place, cela me paraît d'un non-sens absolu -. Donc, tous ça fait que l'exploitation italienne est dans un état pas très satisfaisant. Et à l'inverse alors, le cas français, voilà, est-ce qu'on peut extrapoler le cas français ? Je n'en suis pas sûr. Le cas français est un peu miraculeux, peut être grâce au aussi au CNC que l'Italie essaye d'implanter dans son pays, ou une structure étatique similaire.

G.C.

Ces problématiques structurelles sont certainement importantes et elles contribuent aux crises du cinéma italien. En parlant de crises, je pense toujours aux paroles de Gian Piero Brunetta, qui à la fin de son ''Histoire du cinéma'' imagine de façon positive le futur du cinéma italien. Il se laisse toujours une porte ouverte vers un scénario positif. Vous, en tant qu'amateur de cinéma, et étant un des grands savant du cinéma italien en France, comment imaginez-vous le ''lendemain'' de ce cinéma ? Diversifié, plus européen ?

J.A.G.

Surtout pas ! Cela est le piège absolu. Je pense déjà que l'apparition de l'anglais est un piège total. Je pense qu'il faut s'arcbouter sur les langues nationales, pour moi celle-ci est une conviction absolue. Ce qui en Italie se complique avec le phénomène des langues régionales, qui est mieux vécu en Italie où l'on accepte l'idée de voir des films italiens sous-titrés en italien, parce qu'on ne peut pas les voir différemment. Il y a un des derniers films de Winspeare, *I galantuomini*, qui est sous-titré.

G.C.

Même le film en sarde L'arbitro *était incompréhensible sans les sous-titres.*

J.A.G.

Absolument, il y a par exemple des films napolitains qui sont parfois partiellement sous-titrés. En France c'est inimaginable, un film français qui est sous-titré parce que parlé en chti est improbable.

G.C.

Pour le cinéma francophone on peut faire une exception en citant des films québécois.

J.A.G.

Les films québécois sont autre chose. Vous savez, quand on recevait les films québécois dans les années 60, les films circulaient sous-titrés. Puis aujourd'hui ceux de Xavier Dolan ne sont pas sous-

CC-BY-NC-ND

titrés, même s'il y a des petits moments où quelque sous-titre ne serait pas inutile, mais bon, on n'en est pas là.

Revenant à notre sujet, à court terme le cinéma italien est sur sa lancée, ce que ça va devenir sur le long terme est un autre problème.

Pour citer un autre élément, quand un cinéaste américain - qui sont d'ailleurs généralement d'origine italienne - se réfère au cinéma italien, à ma connaissance, il n'y a pas de cinéastes américains qui se réfèrent au cinéma français par exemple, qui trouvent des modèles linguistiques, stylistiques dans le cinéma français. Evidemment, l'écart est un peu biaisé parce qu'ils sont d'origine italienne : Scorsese, Tarantino…

G.C.

Tarantino cite la Nouvelle Vague*, mais vous savez mieux que moi que la* Nouvelle Vague *s'inspire de ce qui se déroule dix ans avant en Italie.*

J.A.G.

Tout à fait. La *Nouvelle Vague* est peut-être le seul contre-exemple, le seul moment où le cinéma français a un peu rayonné. Aujourd'hui le cinéma français nous donne des œuvres de très grande qualité mais elles ne me paraissent pas très innovantes quand même.

Propos recueillis le 8 janvier 2016.

CC-BY-NC-ND

ANNEXE 4

Discussion autour du cinéma italien contemporain avec Oreste Sacchelli

Oreste Sacchelli (1947), italianiste agrégé et professeur émérite à l'Université de Lorraine, est l'un des plus grands spécialistes de cinéma italien en France. Parmi ses nombreuses activités, nous pouvons citer la co-fondation du deuxième cycle – débuté en 1986 – du Festival du Film italien de Villerupt*, dont il a assumé le rôle de délégué général depuis la fondation du* Pôle de l'image, organisme *qui gère l'organisation de cet événement. Mais également la co-rédaction de l'ouvrage* Le clown amoureux : L'œuvre cinématographique de Roberto Benigni *et la rédaction de nombreux articles scientifiques portant sur le cinéma italien, au sein de revues telles que* Cahiers d'études italiennes *et* Italies*. Nous avons jugé essentiel de nous approcher de cet expert pour approfondir nos connaissances sur une cinématographie qui structure ces travaux de thèse.*

Giuseppe Cavaleri

Avant tout, je voulais parler avec vous de la représentation de la société. Nous savons qu'au cours de son histoire le cinéma italien s'est enrichi avec plusieurs courants dans lesquels nous avons inséré plusieurs cinéastes utilisant de multiples codes pour représenter la société italienne ou du moins une partie de cette dernière. Je pense par exemple au réel qui est exploité par le Néoréalisme, puis à l'héritage du Néoréalisme qui est repris par la Comédie à l'italienne, je pense par la suite à Nanni Moretti qui utilise par exemple le mélodrame, puis il y a d'autres auteurs qui utilisent les codes du grotesque. Si on tient compte de tout cela, et si on se concentre sur une période qui va des années 90 jusqu'aujourd'hui, quel code ou quel registre vous semble le plus adapté parmi ceux exploités par des ouvres italiennes qui parlent de la société italienne ?

Oreste Sacchelli

Alors, il y a plusieurs volets. Tout d'abord, dans toute société il y a ce qu'on pourrait appeler des réservoirs d'Histoire. J'entends par là, par exemple, le western aux USA, et en Italie il y eu, et il y a actuellement, tout ce cinéma qui gravite autour de la Mafia, de la Camorra et compagnie. Donc si l'on prend le cas d'un film tel que *Suburra*, qui n'est qu'un prolongement

CC-BY-NC-ND

industriel de *Romanzo Criminale* et de *Gomorra*, il y a là un système qui parle de la société, c'est à dire De Cataldo avec ses enquêtes, Saviano et ses enquêtes, des enquêtes qu'on dramatise pour l'on faire un récit transposable au cinéma, et ensuite en tire même une série. C'est à dire que l'objet traité devient purement un objet de spectacle. Cela est ce que l'on pourrait appeler la filière industrielle. Ensuite, parler de la société c'est toujours un peu compliqué ; par exemple, il y un film de Genovese qui vient de sortir en Italie et qui s'appelle *Perfetti Sconosciuti* (2016), qui est une histoire qui pourrait se passer n'importe où. Tout simplement, un soir, des amis, décident de poser leur téléphone portable sur la table pour partager leurs communications, et là on découvre tout un tas de trucs. Est-ce que ce film nous montre la société ? D'une certaine façon oui, puisque ces individus sont introduits dans cette société. Si on prend un film comme *Io et lei* (2015) avec ce couple lesbien formé par la Sabrina Ferilli et Margherita Bui, à priori c'est une histoire sentimentale, mais cette histoire sentimentale a un côté pourrait-on dire social, puisqu'elle renvoie à la société l'idée du couple homosexuel, de la possibilité qu'ils existent des couples homosexuels. Un peu plus loin dans le temps, si tu te souviens du film *Una piccola impresa meridionale* (2013), idem, ce qui aura défroqué avec les autres [les personnages] qui se ressemblent dans cette espèce de messe des fous, débouche aussi sur une sorte de manifeste sur le mariage homosexuel, puisque le père défroqué marie les deux femmes qui sortent de leur cabane en tenue de mariée. Alors, au départ l'idée n'est pas celle de parler de la société mais ça l'est tout de même. Alors, c'est vrai que la Comédie à l'italienne a toujours eu cette capacité de prendre un aspect de la vie sociale, des problèmes sociaux et d'en tirer des films. Je crois que le véritable héritier de cette Comédie italienne, pour l'instant, c'est Riccardo Milani. Dans son dernier film qu'il a fait, *Scusate se esisto* (2014) tout repose sur le fait que cette femme n'est pas acceptée en tant qu'architecte potentiel porteuse d'un projet. Il faut que se soit un homme. Toute l'histoire, même l'aspect burlesque qui est contenu dans le film, tout tourne autour de ce problème là, qui est le véritable déterminant de toute l'histoire. Ensuite, un film tel que *Banat* (2015), ces deux jeunes gens qui retrouvent en Roumanie, indiquent le thème de la précarité, de celui de l'expatriation : il y a malgré un substrat social, mais d'une certaine façon il est difficile qu'il y en ai pas. Je veux dire que dans un film les personnages sont toujours plus au moins ressemblants à des personnages de la société.

G.C.

Parce qu'un film est produit social, tout simplement.

CC-BY-NC-ND

O.S.

Voilà, exactement.

G.C.

Du coup, vous avez cité quelques noms et quelques films, donc je voulais vous demander qui, selon vous, sont les représentants majeurs du cinéma italien contemporain, et pour quelle raison ? Vous avez lié des exemples liés à la Comédie, mais également un des représentant d'un cinéma de criminel.

O.S.

C'est extrêmement problématique de répondre à ce type de question parce que je vois des limites. Le film que Sorrentino a tourné avec Sean Penn, qu'est-ce qu'on en fait. Je veux dire, à un certain moment, les auteurs sont italiens par la nationalité, mais participent à ce que l'on pourrait appeler le « cinéma monde ».

G.C.

Comme Antonioni avec Blow Up*, et l'on pourrait en citer d'autres…*

O.S.

Voilà. C'est à dire que l'on peut toujours chercher « col lanternino » l'italianité dans certains de ses auteurs mais je n'y crois pas beaucoup. C'est vrai que le cas de Tornatore est très intéressant, parce que il s'agit de quelqu'un qui va de la Sicile au Monde, avec des films siciliens et des films très internationaux avec malgré tout, en particulier dans l'avant dernier, *La migliore offerta* (2013), il est évident qu'il y a un substrat baroque que presque seul le fait qu'il soit sicilien peut expliquer. Donc c'est un peu compliqué de répondre parce que à la limite, qu'est-ce qu'on appelle cinéma italien, en fait. Est-ce que, par exemple, Checco Zalone est plus représentatif du cinéma italien que Sorrentino ?

G.C.

Il s'agit de deux formes bien différentes de cinématographie, mais les deux font partie d'un même cinéma.

O.S.

CC-BY-NC-ND

En effet, il y a un véritable problème de définition du terme, et au même temps de comprendre de ce qui signifierait le terme « important ».

G.C.

Personnellement pour « majeur », j'entends des cinéastes qui savent faire des œuvres qui puissent s'adresser à une large palette de publics, et qui sachent non seulement avoir du succès en Italie, ou avoir leur public en Italie, mais réussir également à exprimer une thématique qui soit universelle, et donc possible d'apprécier au-delà des frontières italiennes.

O.S.

Le problème est extrêmement complexe parce que si on prend le cas de Crialese, en parlant essentiellement de *Terraferma*, il est bien évident que l'on ne peut pas trouver plus provincial, plus local que cela. C'est en quelque sorte le problème interne de l'île de Lampedusa. Mais il est clair aussi que Lampedusa, ou l'île qui est dans le film de Crialese, est l'interface entre le Tiers Monde et l'Europe. Donc évidemment, la façon dont Crialese traite ce sujet, est susceptible d'intéresser la totalité du Monde Occidental. Le film, d'ailleurs, a été largement bien perçu en France et ailleurs. Mais c'est bien parce qu'il s'agissait d'un problème qui n'était pas spécifiquement italien, ou qu'il n'était italien parce que l'Italie se trouve en première ligne. Autrement, si l'on revient dans le passé, et que l'on se souvient de la Comédie à l'italienne, et la façon dont la Comédie italienne a pu s'exporter. C'est en faite qu'il y avait en Italie, de façon plus remarquable et susceptible d'être vus, tous les phénomènes qui étaient à l'oeuvre dans tous les pays occidentaux, à savoir les Trente glorieuses. En Italie, le problème de la modernisation du pays par rapport à l'archaïsme des consciences ou de la pensée, c'est quelque chose qui évidemment était perceptible ailleurs, et d'autant plus qu'il était porté par des comédiens et des comédiennes qui à l'époque étaient connus.
[Ce qui a fait du cinéma italien un représentant social est donc lié à des changements plus marqués dans cette société mais également à sa grande diffusion due à une industrie qui a su imposer ses visages, ses divas, à l'étranger].

G.C.

Maintenant je voulais restreindre plus le cercle, et vous poser une question qui relève plus de la subjectivité. Vous avez cité Paolo Sorrentino, et les objets de ma thèse sont des films

CC-BY-NC-ND

faisant partie de la filmographie de cet auteur, mais également de celle de Crialese et de Garrone. Personnellement, que pensez-vous du cinéma de ces trois auteurs ?

O.S.

Je pense que par rapport aux grands anciens, qui en gros n'avaient de références que dans le cinéma italien, les jeunes auteurs actuels ont des références internationales, ils en ont beaucoup plus. Voici la première chose. C'est à dire qu'ils participent d'avantage du mouvement général du cinéma dans le Monde plus que du simple cinéma italien. Cela me paraît un premier phénomène. C'est à dire qu'en fait je pense qu'il y avait une façon presque naïve dans les années 60-70 de faire du cinéma, et cette façon est désormais, j'oserai dire, réfléchie. Quand on voit Tarantino en ce moment, il est clair que Tarantino pourrait presque dire que nous sommes dans la postmodernité puisque il ne fait qu'un cinéma de citation. Je ne sais pas s'il y des points communs entre ces trois auteurs au-delà de ça. Evidemment, ils sont nés en Italie, ils font du cinéma, ils ont commencé avec des films locaux, puisque il s'agissait bien de faire du cinéma là où ils étaient, même si Crialese a commencé aux Etats-Unis. Ensuite il est clair qu'il y a une unité thématique chez Crialese qu'on trouve beaucoup chez les autres. Chez Crialese, il y ce problème de l'altérité, d'immigration, qui est vrai pour l'instant : le prochain film nous détrompera peut être. Pour l'instant les quatre films qu'il a réalisé sont très monothématiques.

G.C.

Je sais qu'en France ces auteurs sont très critiqués, surtout si on se concentre sur Sorrentino qui n'est pas forcement apprécié par tous les critiques. Comment vous évaluez ses derniers films ? Ne parlons pas de Il divo, dont nous en avons déjà parlé précédemment, mais parlons de La grande bellezza *et* Youth*. Qu'en pensez-vous ?*

O.S.

J'ai un peu de mal, parce que j'ai l'impression que Sorrentino, mais Garrone aussi peut être avec son dernier film, jouent des potentialités du cinéma. C'est-à-dire qu'ils ont un outil dans les mains qui est magnifique, et ils en explorent la potentialité. Donc, ça peut donner des choses très belles, un peut formelles à mon goût. *La grande bellezza,* par exemple, j'en suis sorti en disant : « Oui, c'est très beau, point ! ». Alors après, on peut faire tous les discours que l'on veut, sur le rapport à Fellini, *La dolce vita*, etc., mais bon, le film est là tel qu'il est.

CC-BY-NC-ND

Idem, je dirais pour Garrone et son dernier film, mais idem aussi pour Sorrentino avec *Youth*. Avec *Youth*, finalement, qu'a-t-il a fait, il a eu la possibilité d'avoir des acteurs internationaux à sa disposition. Ce qui est aussi une façon de jouer avec l'outil cinéma. Jouer avec l'outil cinéma c'est aussi, effectivement, dire : « bon, voilà, j'ai tant d'acteurs, donc je les faits jouer » au sens propre du mot. Et il est clair que les deux savent [Garrone et Sorrentino] faire de très belles images. J'avoue ne pas trop avoir apprécié le film de Garrone, [*Tale of Tales*], j'avais bien préféré les précédents, qui me semblaient d'avantage travaillés sur une réflexion, sur des phénomènes, j'allais dire italiens, mais pas simplement italiens, mais significatifs pour le Monde occidental. *Reality* en particulier.

G.C.

Concernant le cinéma italien en général, la troisième partie de ma thèse traite des phénomènes disons plus pragmatiques, c'est-à-dire la distribution et la perception de ces films en France. Vous, grâce au Festival du film italien de Villerupt, mais pas que, vous suivez le cinéma italien, connaissant ses facettes, depuis plusieurs années. Selon vous, qu'elle est aujourd'hui la place du cinéma italien en France, donc sa place au niveau du marché cinématographique ?

O.S.

Il n'y en a pratiquement pas. Il y a bien la société *Bellissima Films* qui travaille sur le cinéma italien, mais nous sommes actuellement mis février, et il y a déjà eu 13 événements cinématographiques concernant le cinéma italien en France depuis le début de l'année, j'entends depuis le premier janvier. La plupart étant organisés avec des films en distribution ou en avant première, et en gros, pour l'essentiel, des films de Bellissima. C'est à dire qu'il y aurait d'avantage un marché de ce type, qu'un véritable marché de sorties. Alors, cela dit, je ne connais pas les résultats de *Suburra*, qui est sorti depuis peu, mais on verra ce que réalise *Alaska* qui va sortir bientôt. *Mia madre* était porté par le nom de Moretti donc c'est un peu différent. Ensuite, je dirais que Sorrentino, Garrone et Moretti c'est Cannes, c'est-à-dire que c'est Cannes qui sert de caisse de résonnance pour ces films, et qui fait que le film est distribué ou pas, et donc qui donne au film l'aura suffisante pour être dans les salles.

G.C.

CC-BY-NC-ND

En parlant des festivals, mais pas uniquement de Cannes, et en reprenant ce que vous venez de dire, on dirait que ces lieux soient des plateformes médiatiques, qui fournissent une certaine visibilité à ces films, mais qui, selon moi, comme tout être social vivant mute autour du temps. Comment voyez-vous évoluer le rôle des festivals, pas simplement de Cannes, je pense par exemple aux festivals du films italien en France. Comment les voyez-vous évoluer dans les années à venir, à savoir qu'ils ont déjà évolué au fil du temps ?

O.S.

Je ne suis pas devin. Ce que je constate c'est que les festivals, mis à part Cannes, ne sont pas des secteurs de commercialisation. Ça c'est la première chose. C'est à dire qu'on ne voit pas un film être distribué parce qu'il est primé, moins encore si c'est le prix du public. Autrement, un film tel que *Se dio vuole*, prix du public à Annecy, à Villerupt, à Bastia, etcetera, serait déjà en distribution, serait déjà acheté. Il fait bien savoir que l'achat d'un film dépend d'une personne qui est le distributeur. Une personne décidera qu'un film sera distribué parce qu'il lui plaît, parce qu'il pense qu'il va lui rapporter de l'argent. S'il pense le contraire, ou s'il ne l'aime pas, il ne le prendra pas. Je dirais qu'on ne parle pas de qualité objective du films en soi, qui fait qu'il va être distribué ou pas. Ce qui fait que dans la distribution on trouve un certain nombre de petits films, et quelque film à stature internationale pour les motifs dont on a parlé précédemment. La réalité du cinéma italien actuellement c'est *Quo Vado ?,* c'est le film de Genovese, c'est le film de Verdone, une dizaine-douzaine de films qui réalisent chaque année le 86% des recettes du cinéma italien en Italie. Et ces films-là ne sortent pas en France. Peut être ils sortent-ils ailleurs : Verdone dit qu'il est en Roumanie, en revanche sur le marché français on ne l'a jamais vu. C'est donc le problème du provincialisme d'un cinéma. Tout est là : comment être provincial, c'est-à-dire, comme disait Winspeare, raconter sont village, et raconter le monde au même temps. Je ne crois pas qu'il y ait ni de place, ni d'envie pour qu'il y ait du cinéma italien en France. Mais pas plus que du cinéma allemand ailleurs, quelques films puis stop. On a vu disparaître le cinéma d'Europe de l'Est, on a vu disparaître le cinéma d'Espagne. Ils nous arrivent au final peu de choses en dehors du cinéma américain. Or, il fait bien savoir que si un film italien sortait, il ne prendrait pas la place d'un film américain mais d'un film français.

G.C.

Effectivement, parce que il reste dans le contexte, voir du marché, du cinéma européen en France.

CC-BY-NC-ND

O.S.

Voilà. C'est à dire qu'il prendrait la place d'un film français qui aurait pu sortir dans le circuit art et essai. Je sais bien que les circuits art et essaie sont richement dotés en nombre de films, néanmoins ce n'est pas forcement évident.

G.C.

Du coup, si on pense à cette dynamique, et si je me positionne sur une autre question qui concerne des publics, je pourrais dire que les publics du cinéma en France, sont surtout des publics qui sont liés fortement à des festivals.

O.S.

Des publics qui sont reliés à des événements, mais cela n'est pas nouveaux. Nichetti disait, il y a une dizaine d'années, que le cinéma italien peut fonctionner en France s'il est accompagné. C'est-à-dire, s'il est porté, s'il est présenté. Ce n'est pas comme pour le cinéma américain ou le cinéma français qui sont lancés. On ne lance pas un films italien, ou très peu, et d'une façon très particulière. En fait, le lancement d'un film italien, c'est un public qui est fidélisé par des événements. Je l'ai déjà évoqué, il en a treize qui se sont déroulés, une semaine, quelques jours, dix films, sept films, dix film.

G.C.

Parlons de ces publics spécifiques, que vous avez vu évoluer lors de ces dernières années à Villerupt au sein du festival. Vous avez dû remarquer un changement, un changement que j'ai pu remarquer personnellement depuis mes années de master jusqu'aujourd'hui à travers ma collaboration avec le festival qui se tient dans cette ville. Tenant compte de ces changements, je pense en effet à la création des séances pour les scolaires lors des années 80 : comment imaginez-vous les publics de demain ? Est-ce que mise à part la fidélisation à travers les scolaires, il y aurait d'autres formules à imaginer dans le futur ?

O.S.

Je ne sais pas, franchement je ne sais pas. Je n'ai pas de réponse. Je pense qu'il faut multiplier les vecteurs de pénétration, c'est-à-dire attirer les jeunes de façon intéressante, éthique et passionnante. C'est tout ce que l'on peut faire, avec la particularité de Villerupt, qui est celle

CC-BY-NC-ND

qu'on peut travailler avec des publics jeunes qui se sont déjà constitués. C'est tout le problème de Villerupt, à Annecy c'est pareil, à Bastia c'est pareil : le public jeune est pour l'essentiel un public de jeunes qui viennent accompagnés. En revanche, il faut travailler sur ces phénomènes, c'est à dire que l'on ne peut pas compter uniquement sur les bonnes dispositions, par exemple, des professeurs d'italien. Il faut donc réfléchir à des formes susceptibles d'intéresser au-delà des gens qui font partie de ce public et qui sont déjà un peu captifs. Mais c'est très difficile à maîtriser.

G.C.

J'aimerais vous poser une dernier question ouverte, une sorte de final ouvert comme en on voit de plus en plus dans le cinéma contemporain. Comment imaginez-vous le cinéma italien de demain ?

O.S.

Il y a des phénomènes qui commencent à être intéressants. La façon dont certains jeunes cinéastes qui ont envie de faire un film, de faire leur film, peuvent arriver à le réaliser avec très peu de moyens et le rendre visible sur internet : je pense au film A^2. Ce film a eu essentiellement ce retentissement, et il est sorti d'internet un peu grâce à nous, grâce au festival. Je l'avait vu sur internet, et j'ai essayé de l'obtenir, on l'a eu et je l'ai présenté : il est sorti de l'anonymat ainsi. C'est aussi l'un des rôles de ces festivals, celui d'avoir un retour vers l'Italie, qui n'est pas négligeable. Du coup, cette « carte de visite » constituée par ce premier film a fait que par la suite il en a fait un autre qui doit sortir prochainement, ou qui est en voie de sortie, je ne sais pas encore. Donc, ça veut dire qu'en fait, pour entrer dans le circuit commercial, au sens normal du terme, c'est à dire un producteur, un distributeur, des salles, il faut faire un apprentissage. Il y a diverses formes d'apprentissage mais il est clair pour beaucoup ça passe forcement par l'autarcie au départ, une autarcie rendue possible par tous les moyens que les nouvelles technologies mettent à disposition. Il est clair que l'on peut faire un film avec un téléphone portable, certains s'y sont essayés. Donc à partir de là, je ne sais pas bien, ce que je redoute c'est que le public italien se satisfasse toujours, et de plus en plus, de formes tout à fait triviales de cinéma, de comédies un peu à l'importe pièce. Mais ça à la limite ça dépend des producteurs, ça dépend de beaucoup de choses. L'énorme succès de Zalone[1106], est à la fois un bon signe, et un pas très bon signe. Même si très suivi par les

[1106] Checco Zalone, alias Luca Medici, comique et acteur italien qui apparaît essentiellement dans des films comiques à très grand succès. Il se fait connaître à travers ses sketchs comiques qui passent à la télévision,

CC-BY-NC-ND

publics cinématographiques, qu'est-ce que c'est comme objet ? En quoi fait-il avancer la conception qu'on a en Italie du cinéma : son essence disparait. Je n'ai pas vraiment de vision à plus long terme si ce n'est voir que ce qui veulent faire du cinéma sont des gens qui ont une volonté extrême et qui du coup y arrivent. Ce qui y arrivent y sont arrivés grâce à leur ténacité, grâce à leur talent aussi bien sûr, voilà.

G.C.

On termine donc avec une lutte pour la réussite, cela ma convient très bien !

O.S.

(Sourire) Parfait !

Propos recueillis le 19 février 2016.

puis par ses imitations. Arrivé au cinéma, ses films battent tous les records d'entrées italiens. Son dernier film a réussi à ramasser près de 65 millions d'euros.

CC-BY-NC-ND

ANNEXE 5

La présence de nos filmographies de référence dans la presse

Emanuele Crialese	Le Canard enchaîné	Charlie Hebdo	La Croix	Les Echos	L'Express	Le Figaro	Le Figaro Magazine	Le Figaro Madame
Once we were strangers	*			*		*		
Respiro			*	*	*	*		
Nuovomondo			*	*	*	*		
Terraferma	*		*			*		

Matteo Garrone	Le Canard enchaîné	Charlie Hebdo	La Croix	Les Echos	L'Express	Le Figaro	Le Figaro Magazine	Le Figaro Madame
Terra di mezzo								
Ospiti								
Estate Romana								
Primo amore								
L'imbalsamatore	*			*	*	*		
Gomorra	*	*	*	*	*	*	*	
Reality	*		*	*	*	*		
Il racconto dei racconti	*		*	*	*	*	*	

Paolo Sorrentino	Le Canard enchaîné	Charlie Hebdo	La Croix	Les Echos	L'Express	Le Figaro	Le Figaro Magazine	Le Figaro Madame
L'uomo in più	*		*					
Le conseguenze dell'amore	*	*	*	*	*	*		
L'amico di famiglia	*		*	*		*		
Il Divo	*		*	*	*	*	*	
This Must Be the Place	*		*	*	*	*		
La grande bellezza	*		*	*	*	*		
Youth	*		*	*	*	*		*

Emanuele Crialese	Le Figaroscope	France-Soir	L'Humanité	L'Humanité-dimanche	Les Inrockuptibles	Le journal du dimanche	Le Monde	Le Nouvel observateur	Le Point
Once we were strangers					*			*	
Respiro					*	*	*	*	*
Nuovomondo	*	*	*		*	*	*	*	*
Terraferma			*		*	*	*		

Matteo Garrone	Le Figaroscope	France-Soir	L'Humanité	L'Humanité-dimanche	Les Inrockuptibles	Le journal du dimanche	Le Monde	Le Nouvel observateur	Le Point
Terra di mezzo									
Ospiti									
Estate Romana									
Primo amore									
L'imbalsamatore					*		*	*	
Gomorra		*	*		*	*	*	*	*
Reality			*		*	*	*	*	*
Il racconto dei racconti		*	*	*	*	*	*	*	*

Paolo Sorrentino	Le Figaroscope	France-Soir	L'Humanité	L'Humanité-dimanche	Les Inrockuptibles	Le journal du dimanche	Le Monde	Le Nouvel observateur	Le Point
L'uomo in più			*				*		
Le conseguenze dell'amore	*				*	*	*	*	*
L'amico di famiglia			*		*	*	*	*	*
Il Divo			*		*	*	*	*	*
This Must Be the Place			*		*	*	*	*	*
La grande bellezza	*		*		*	*	*	*	*
Youth	*	*	*		*	*	*	*	*

Emanuele Crialese	Libération	Marianne	Télérama	Témoignage chrétien	La Tribune Desfossés		Cahiers du cinéma	Synopsis	Positif
Once we were strangers			*				*		*
Respiro		*	*		*		*	*	*
Nuovomondo			*		*		*		*
Terraferma	*	*	*	*			*		*

Matteo Garrone	Libération	Marianne	Télérama	Témoignage chrétien	La Tribune Desfossés		Cahiers du cinéma	Synopsis	Positif
Terra di mezzo									
Ospiti									
Estate Romana									
Primo amore									
L'imbalsamatore	*		*		*		*		*
Gomorra	*	*	*		*		*		*
Reality	*	*	*				*		*
Il racconto dei racconti	*		*				*		*

Paolo Sorrentino	Libération	Marianne	Télérama	Témoignage chrétien	La Tribune Desfossés		Cahiers du cinéma	Synopsis	Positif
L'uomo in più			*						*
Le conseguenze dell'amore	*		*		*				*
L'amico di famiglia	*		*						*
Il Divo	*				*		*		*
This Must Be the Place	*	*	*	*			*		*
La grande bellezza	*	*					*		*
Youth	*	*	*	*			*		*

Quotidien
Hebdomaraire
Mensuel

CC-BY-NC-ND

ANNEXE 6

Donnés sur la production distribution et exploitation

CRIALESE Emanuele	Production	Co-production	Maisons Distribution en France	Numéro copies distribuées	Date et lieu de sortie en France	Numéro entrées 1ère semaine Paris/France	Gains entrées 1e WE France en $	Gains totaux France en $
Once We Were Strangers	Backpain Productions (USA)	Acquario Films (USA), Videa (ITA)	Stella Films	Pas renseigné	05-mai-99	Pas renseignées	Pas renseignées	Pas renseignés
Respiro	Les Films des Tournelles (FR)	Fandango (ITA), Roissy Films (FR)	Pan-Européenne Édition	Pas renseigné	18 mai 2002 (Festival de Cannes)	Pas renseignées	401 461	3 237 045
Golden Door	Memento Films (FR)	RAI Cinema (ITA), Respiro (FR), Arte France Cinéma (FR), Titti Film (ITA)	Memento Films Distribution	Pas renseigné	30 semptembre 2006 (Annecy Cinéma Italien)	28 034/90 015	666 911	1 493 584
Terraferma	Cattleya (ITA)	Babe Films (FR), France 2 cinéma (FR)	Bellissima Films	81	1 octobre 2011 (Annecy Cinéma Italien)	12 988/38 006	Pas renseignés	Pas renseignés
GARRONE Matteo	Production	Co-production	Maisons Distribution en France	Numéro copies distribuées	Date et lieu de sortie en France	Numéro entrées 1ère semaine Paris/France	Gains entrées 1e WE France en $	Gains totaux France en $
L'étrange monsieur Peppino	Fandango (ITA)	Rai Cinema (ITA)	Ciné Classic	Pas renseigné	mai 2002 (Festival de Cannes)	Pas renseignées	Pas renseignés	Pas renseignés
Gomorra	Fandango (ITA)	Fandango (ITA), Le Pacte (FR), Garance Capital (FR)	Le Pacte	Pas renseigné	18 mai 2008 (Festival de Cannes)	61 067/140 876	927 566	4 301 513
Reality	Archimede (ITA)	Le Pacte (FR), Rai Cinema (ITA), Recorded Picture Company (UK)	Le Pacte	Pas renseigné	18 mai 2012 (Festival de Cannes)	20 373/ 52 480	337 325)	337 325
Tale of Tales	Archimede (ITA)		Le Pacte	Pas renseigné	14 mai 2015 (Festival de Cannes)	26 050/68 182	149 775	631 293
SORRENTINO Paolo	Production	Co-production	Maisons Distribution en France	Numéro copies distribuées	Date et lieu de sortie en France	Numéro entrées 1ère semaine Paris/France	Gains entrées 1e WE France en $	Gains totaux France en $
L'homme en plus	Indigo Films (ITA)	Key Films (ITA)	Bellissima Films	2	1 février 2012 (Le Reflet Médicis, Paris)	Pas renseignées)	Pas renseignés	Pas renseignés
Les Conséquences de l'amour	Fandango (ITA)/Indigo Films (ITA)	Medusa Film (ITA)	Océan Films	Pas renseigné	13 mai 2004 (Festival de Cannes)	Pas renseignées	Pas renseignés	Pas renseigné
L'ami de la famille	Indigo Films (ITA)/Fandango Srl (ITA)	Babe Films (FR), StudioCanal (FR)	Pyramide	24	25 mai 2006 (Festival de Cannes)	2 646/5 501	Pas renseignés	Pas renseignés
Il divo	Indigo Films (ITA)	Lucky Red (ITA), Parco Film (ITA), Babe Films (FR), StudioCanal (FR), Arte France Cinéma (FR)	StudioCanal	Pas renseigné	23 mai 2008 (Festival de Cannes)	25 289/46 528	336 040	911 115
This Must Be the Place	Indigo Films (ITA)/Medusa Film(ITA)/Lucky Red(ITA)	ARP Séléction (FR), Element Pictures (IRE), Pathé (FR)	ARP Séléction	Pas renseigné	20 mai 2011 (Festival de Cannes)	33 119/10 701	515 236	953 130
La Grande bellezza	Indigo Films (ITA)	Babe Films (FR), Pathé Production (FR), France 2 Cinéma (FR)	Pathé Films	Pas renseigné	21 mai 2013 (Festival de Cannes)	28 685/47 900	314 467	314 467
Youth	Indigo Films (ITA)	Barbary Films (FR), Pathé (FR), France 2 Cinéma (FR), Number 9 Films (UK), C-Films (SCHW)	Pathé Distribution	21	20 mai 2015 (Festival de Cannes)	59 416/65 267	806 645	2 096 942

CC-BY-NC-ND

TABLE DES MATIÈRIES

Introduction 9

I : Traces du réel dans l'histoire du cinéma italien 25

1) Qu'y a-t-il de réel au cinéma ? 26

1.1) Un réel ou des réels 26
1.2) Traces du réel dans la fiction 34
1.3) Restituer le réel par la technique 37
1.4) Le cinéma comme outil d'analyse d'une société 40

2) Évolution du réel dans l'histoire du cinéma italien 46

2.1) Naissance du cinéma. La caméra imprime et transmet le monde : la réalité photographique 46
2.2) Le Naturalisme et le Vérisme : l'exemple napolitain 50
2.3) Traces du réel entre les deux Guerres Mondiales 56

2.4) Le Néoréalisme 69

2.5) Les néoréalismes : la Comédie, le cinéma engagé, traces dans les genres 73
2.5.1) Les années 1950 73
2.5.1.1) Le Néoréalisme rose : la mutation de la comédie 74
2.5.1.2) Les films policiers et les premières dénonciation politiques 80
2.5.1.3) La créativité post-néoréaliste 82
2.5.1.4) Derniers œuvres néoréalistes : la mutation cinématographique des fondateurs 85
2.5.1.5) L'arrivée de nouveaux auteurs 89

2.5.2) Les années 1960 94
2.5.2.1) La Comédie à l'italienne 96
2.5.2.2) Le western italien 100
2.5.2.3) La persistance du réel 102
2.5.2.4) Évolutions : technologies, habitat et langages 106
2.5.2.5) Les auteurs majeurs de cette décennie: les maîtres de la Comédie 109
2.5.2.6) Parcours personnels : les fondateurs néoréalistes 112
2.5.2.7) Parcours personnels : les post-néoréalistes 117
2.5.2.8) Cinéma politique et Cinéma engagé 122
2.5.2.9) Les nouvelles recrues 126

CC-BY-NC-ND

2.5.3) Les années 1970 132
2.5.3.1) Une décennie de changements : l'avent du post-moderne 132
2.5.3.2) Les limites de la Comédie à l'italienne, l'essor du cinéma politique et le(s) cinéma(s) de genre 136
2.5.3.3) Vers le renouveau : les auteurs vétérans et les cinéastes confirmés 140
2.5.3.4) Les derniers maitres de la Comédie : un éclat de rire vous ensevelira 152
2.5.3.5) Les jeunes auteur : la solution aux crises 155

3) Le cinéma contemporain : refus initial puis retour du réel 159

3.1) Le refus de réalité : choix conscient, nombrilisme ou simple amateurisme 159

3.2) « Un, personne, et cent mille ». La multiplicité des cinémas italiens contemporains : les genres. 165
3.2.1) Le cinéma des vétérans 169
3.2.2) La Comédie douce-amère 171
3.2.3) D'autres formes de cinéma d'auteur 173

3.3) Les nouvelles générations, retour aux sources : les néo-néo-réalismes 177
3.3.1) Les "Vesuviani" 182
3.3.2) Les industries cinématographiques italiennes : des histoires régionales 185
3.3.3) Les auteurs de *Ipotesi Cinema* et le cercle des morettiens 188
3.4.4) Les nouveaux comiques et les jeunes cinéastes italiens du "cinéma monde" 193

II : Le Cinéma contemporain italien e(s)t le reflet de sa société 203

1) Les traces du réel exploitées comme source d'analyse sociologique 204

1.1) Pourquoi une analyse sociologique 204
1.2) Le film perçu comme une « représentation collective partagée » 209
1.3) Le choix du corpus filmique : choisir parmi un courant, un style une génération 215

2) Des artisans du « art et essai » : Emanuele Crialese, Matteo Garrone, Paolo Sorrentino 220

2.1) Pourquoi ces trois metteurs en scène ? 220
2.1.1) L'artisanat de leurs productions 225
2.1.2) Cinéastes engagés 229

2.2) Styles, modèles et parcours personnels 233
2.2.1) 3 filmographies, 3 biographies filmiques 235
2.2.2) Les sources d'inspirations : trois cinéastes cinéphiles, trois observateurs

CC-BY-NC-ND

minutieux 248
2.2.2.1) Le patrimoine cinématographique italien 249
2.2.2.2) Les sources cinématographiques étrangères 257
2.2.2.3) Théâtre, peinture, pop culture et sources documentaires hétérogènes 265

2.2.3) Les œuvres analysées 271
2.2.3.1) Crialese 272
2.2.3.2) Garrone 275
2.2.3.3) Sorrentino 281

3) Le cinéma italien de Garrone, Crialese, Sorrentino 286

3.1) Traces de la société italienne : les aspects communs et évidents 286
3.1.1) Alimentation : plaisir et douleur 286
3.1.2) Famille(s) : formes hétérogènes d'une "institution" 291
3.1.3) Travail : présence et absence 296
3.1.4) Langue(s) italienne(s) 303
3.1.5) Migrations 311
3.1.6) Politique et/ou crime 319
3.1.7) Amour : toute ses formes 326
3.1.8) Territoires : la ville et ses périphéries 333

3.2) Thématiques régionales, résonance mondiale : un retour sur la scène internationale 344

3.3) Un cinéma italien et le « cinéma monde » : le cas des sorties anglophones 347

III : La présence du cinéma italien en France 352

1) Des publics choisis : la critique 353

1.1) Quel type de publics ? La critique : des experts aux différents métiers 353
1.2) Les revues, les magazines spécialisés et les suppléments 359
1.3) Le soutien au cinéma classique et son influence 362
1.4) Une critique partagée par le cinéma contemporain 370
1.5) Une mauvaise connaissance ou une mauvaise foi ? Corporatisme et question de goût 377
1.6) Construction d'un nouvel imaginaire italien 383

2) La (co)production et la distribution 388

2.1) Production et co-production 388
2.1.1) La production et ses difficultés 388
2.1.2) La coproduction dans le passé 392

CC-BY-NC-ND

2.1.3) La coproduction : une voie retrouvée par les nouveaux auteurs 394

2.2.) Distribution en France : Forte distribution passée, une réalité actuelle bien différent 396
2.2.1) La distribution dans le passé 397
2.2.2) La distribution présente 401
2.2.3) Le rôle des coproductions 408

2.3) Bellissima Films : le partenaire privilégié du cinéma italien en France 412
2.3.1) La distribution en Île-de-France 416
2.3.2) La distribution en province et les "salles de suivi" 417
2.3.3) Le rôle des festivals dans la distribution 419

3) L'exploitation : l'exemple des festivals 421

3.1) L'exploitation et la fréquentation en salle : repères 421
3.2) Le rôle économique des festivals : distribution et exploitation 425
3.3) Le festival : vitrine médiatique et aura culturelle 428
3.4) Les festivals du cinéma italien en France 432
3.5) L'exemple d'un vétéran : Le festival du film italien de Villerupt 437

Conclusion 445

Bibliographie 462

Filmographie détaillée 478

Index des personnalités citées 493

Index des films cités 499

Annexes 509

Table de matières 550

Résumés 554

CC-BY-NC-ND

LE CINÉMA ITALIEN EN FRANCE

HISTOIRE, SOCIÉTÉ ET IMPACT DE SA DIFFUSION : ÉTUDIÉES À TRAVERS LES ŒUVRES DE EMANUELE CRIALESE, MATTEO GARRONE ET PAOLO SORRENTINO

Nous pouvons appréhender le Cinéma comme un vecteur culturel capable de cristalliser les us et coutumes d'une société, ou comme un outil susceptible d'en manifester les aspirations. L'industrie cinématographique italienne demeure parmi celles qui ont su imposer dans l'imaginaire des publics des œuvres venues aussitôt enrichir le patrimoine culturel mondial. De nos jours, sa présence internationale est plus modérée, et le rayonnement de ses œuvres ne dépasse que rarement les limites nationales. Les quelques auteurs tels que Emanuele Crialese, Matteo Garrone et Paolo Sorrentino ont su gagner une visibilité désormais incontestable, leur permettant de devenir le symbole d'un cinéma italien contemporain renaissant. Les contenus de leurs filmographies sont le résultat de formes cinématographiques tout aussi riches que variées, et leur influence semble capable de modifier et de mettre à jour l'imaginaire des passionnés de culture italienne. Nos travaux veulent étudier et comprendre l'impact de leurs œuvres au sein d'un pays comme la France. À travers une étude qui se veut historique, sociologique et économique, nous analysons la représentation du réel dans l'histoire du cinéma transalpin, un idéal intellectuel qui semble intéresser particulièrement les publics français. Puis nous nous consacrons aux contenus de nos trois filmographies de référence, pour en extrapoler les données socio-politico-économiques. L'étude de l'impact de ces œuvres sur les critiques cinématographiques français conclut ces travaux, qui se penchent également sur la distribution et l'exploitation de ce cinéma, présent non seulement dans les salles de l'Hexagone, mais diffusé parallèlement au sein de nombreux festivals.

Mots-clefs :

Cinéma italien contemporain, Histoire, Réservoir et vecteur culturel, Sociologie, Industrie, Publics français, Critique cinématographique, Festivals.

CC-BY-NC-ND

ITALIAN CINEMA IN FRANCE

HISTORY, SOCIETY AND THE IMPACT OF ITS DISSEMINATION: STUDIED THROUGH EMANUELE CRIALESE'S, MATTEO GARRONE'S AND PAOLO SORRENTINO'S MOVIES

One may approach cinema as a cultural vector which can either give shape to the habits and customs of a given society or reflect its yearnings. The Italian film industry is one among those which have produced movies which entered the global cultural imaginary. Nowadays, its international presence has been reshaped and Italian films do not easily shine beyond the national frame. Artists such as Emanuele Crialese, Matteo Garrone or Paolo Sorrentino have managed to achieve an undeniable visibility, and have become the symbol of a reborn contemporary Italian cinema. The content of their filmographies are the result of film shapes that are as rich as they are diverse, and their influence seems able to alter and to update the imaginary of italian culture connoisseurs. The purpose of our work is to study and understand the impact of their masterpieces on the French audience. Through a historical, sociological and economical study, we will analyse the representation of reality in the history of Italian cinema : an intellectual ideal which seems to have been of interest especially to the French spectators. Then we will focus on the content of these three specific directors' lifework in order to examine social, political and economical data. Finally, we will conclude by observing the impact these films have had on French experts such as film critics. This study also deals with the distribution and the running of these specific directors' films not only in the cinemas but also when aired in various film festivals.

Keywords:

Contemporary Italian Cinema, History, Cultural reservoir and cultural vector, Sociology, Industry, French audience, Film critics, Festivals.

CC-BY-NC-ND

IL CINEMA ITALIANO IN FRANCIA

STORIA, SOCIETÀ E IMPATTO DELLA SUA DIFFUSIONE: ANALIZZATE ATTRAVERSO LE OPERE DI EMANUELE CRIALESE, MATTEO GARRONE E PAOLO SORRENTINO

È possibile concepire il Cinema come un vettore culturale capace di materializzare gli usi e i costumi di una società, o suscettibile di manifestarne le aspirazioni. L'industria cinematografica italiana dimora tra quelle che hanno saputo imporre delle opere entrate istantaneamente nell'immaginario collettivo, e ciò su scala mondiale. Oggi, la sua presenza a livello internazionale è stata ridimensionata e la diffusione delle sue opere oltrepassa raramente i confini nazionali. I rari autori del calibro di Emanuele Crialese, Matteo Garrone e Paolo Sorrentino hanno saputo acquisire una visibilità oramai indiscussa, permettendo loro di diventare il simbolo d'un cinema italiano contemporaneo rinascente. I contenuti delle loro filmografie sono il risultato di forme cinematografiche tanto ricche quanto varie, e la loro influenza sembra capace di modificare e aggiornare l'immaginario degli appassionati di cultura italiana. Queste ricerche vogliono analizzare e comprendere l'impatto delle loro opere in un paese come la Francia. Attraverso degli studi storici, sociologici ed economici, queste ricerche analizzano le forme rappresentative legate al reale presenti nella storia del cinema italiano, un ideale intellettuale che sembra interessare in particolar modo i pubblici francesi. Inoltre, esse si consacrano all'estrapolazione dei dati socio-politico-economici contenuti nelle tre filmografie a cui facciamo riferimento. L'analisi dell'impatto di queste opere sui critici cinematografici francesi scelti come pubblici, concludono queste ricerche che si dedicano in egual modo alla distribuzione e alla commercializzazione di queste opere, presenti non solo in sala, ma diffuse inoltre in molti festival.

Parole chiave :

Cinema italiano contemporaneo, Storia, Fonte e vettore culturale, Sociologia, Industia, Pubblici francesi, Critica cinematografica, Festival.

CC-BY-NC-ND