



**HAL**  
open science

# L'aventure du réel : le cinéma italien du 21<sup>e</sup> siècle (2001-2018)

Ellénore Loehr

► **To cite this version:**

Ellénore Loehr. L'aventure du réel : le cinéma italien du 21<sup>e</sup> siècle (2001-2018). Art et histoire de l'art. Université Paris-Est, 2022. Français. NNT : 2022PESC2006 . tel-03771228

**HAL Id: tel-03771228**

**<https://theses.hal.science/tel-03771228v1>**

Submitted on 7 Sep 2022

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



**UNIVERSITÉ PARIS-EST  
ÉCOLE DOCTORALE CULTURES ET SOCIÉTÉS  
Laboratoire Littératures, SAvoirs et Arts**

**Thèse de doctorat  
Études cinématographiques**

**L'aventure du réel : le cinéma italien du 21<sup>e</sup> siècle (2001-2018)**

Présentée et soutenue publiquement le 14 janvier 2022 par  
**Ellénore LOEHR**

*Thèse dirigée par M. Marc Cerisuelo*

Jury :

M. Marc Cerisuelo, Professeur des Universités, Université Gustave Eiffel, Directeur de thèse  
Mme Anne-Violaine Houcke, Maîtresse de conférences, Université Paris Nanterre  
M. Hervé Joubert-Laurencin, Professeur des Universités, Université Paris Nanterre  
M. Dork Zabunyan, Professeur des Universités, Université Paris 8 Vincennes-Saint-Denis  
Mme Cécile Sorin, Professeure des Universités, Université Paris 8 Vincennes-Saint-Denis

## **RÉSUMÉ :**

L'aventure du réel : le cinéma italien du 21<sup>e</sup> siècle (2001-2018)

Depuis ses débuts au 20<sup>e</sup> siècle, le cinéma transalpin se distingue par son rapport fort au réel, par lequel il accompagne et raconte les évolutions du pays et de la société, entre crises et nouveaux élans. Les films d'aujourd'hui continuent de faire le récit – et parfois une analyse profonde – de l'Italie, des Italiens, du destin d'un pays, des mutations d'une société et d'un monde globalisé où réalité locale et problématiques internationales s'entrelacent régulièrement.

En ce moment de renouvellement de générations, certains réalisateurs et réalisatrices (surtout les plus jeunes) se questionnent sur la nécessité et la manière de faire du cinéma, sur les choix de mise en images des récits et sur ceux des genres pour exprimer leur rapport au réel, à la société et, finalement, au monde.

Leurs interrogations ont renforcé les miennes : d'où vient ce rapport au réel particulier ? Des cinéastes, des scénaristes, des acteurs, de leurs héritages ? Peut-on parler d'une « italianité » de leur rapport au réel ? De quelle manière s'affranchissent-ils des codes, des styles et des esthétiques souvent choisis ? Quels sont les mécanismes de ce rapport au réel dans le cinéma italien contemporain ? Et en quoi ce rapport au réel renouvelé depuis 2001 – année de la Palme d'Or de Nanni Moretti à Cannes – forge-t-il une nouvelle vague au troisième millénaire ?

Même si de nombreux cinéastes se trouvent cités au fil de cette thèse, nous nous intéressons particulièrement aux parcours et aux films significatifs d'une dizaine d'entre eux, les plus actifs, et dont l'originalité est unanimement reconnue : Laura Bispuri, Ivano De Matteo, Leonardo Di Costanzo, Matteo Garrone, Valeria Golino, Valeria Bruni Tedeschi, Alice Rohrwacher, Gianfranco Rosi, Andrea Segre, Paolo Sorrentino, Paolo Virzì.

## **Mots clés :**

réel, réalité, néo-néoréalisme, fable, cinéma impliqué, italianité, héritages, engagement citoyen, humanisme, cinéma italien contemporain (Laura Bispuri, Ivano De Matteo, Leonardo Di Costanzo, Matteo Garrone, Valeria Golino, Valeria Bruni Tedeschi, Alice Rohrwacher, Gianfranco Rosi, Andrea Segre, Paolo Sorrentino, Paolo Virzì)

## **ABSTRACT :**

The adventure of the real : the Italian cinema of the 21st century (2001-2018)

From its origins in the 20th century, the transalpine cinema has stood out for its strong relationship with the real, through which it accompanies and tells the evolutions of the country and the society, between crises and new impulses. Today's films continue to share the story – and sometimes a deep analysis – of Italy, the Italians, the country's destiny, the changes in a society and a globalized world where local reality and international issues regularly intertwine.

With the renewal of generations, some directors (especially the youngest) question the necessity and the way of making cinema, on how to translate the stories into images as well as the choices of the genre to express their relationship to the real, to society and ultimately to the world.

Their questions have reinforced mine: from what does this particular relationship to the real derive? From filmmakers, screenwriters, actors, from their legacies? Can we speak of an « Italianness » of their relationship to the real? How do they break free from familiar codes, styles and aesthetics? What are the mechanisms of this relationship to the real in contemporary Italian cinema? And how does this renewed relationship with the real – since 2001, the year of Nanni Moretti's Palme d'Or at Cannes – forge a new wave in the third millennium?

Though many filmmakers are cited throughout this work, I am particularly interested in the significant paths and films of ten of them, the most active, and whose originality is unanimously recognized: Laura Bispuri, Ivano De Matteo, Leonardo Di Costanzo, Matteo Garrone, Valeria Golino, Valeria Bruni Tedeschi, Alice Rohrwacher, Gianfranco Rosi, Andrea Segre, Paolo Sorrentino, Paolo Virzi.

## **Keywords :**

real, reality, neo-neorealism, fable, involved cinema, Italianness, legacies, civic engagement, humanism, contemporary Italian cinema (Laura Bispuri, Ivano De Matteo, Leonardo Di Costanzo, Matteo Garrone, Valeria Golino, Valeria Bruni Tedeschi, Alice Rohrwacher, Gianfranco Rosi, Andrea Segre, Paolo Sorrentino, Paolo Virzi)

## **RIASSUNTO :**

L'avventura del reale: il cinema italiano del 21esimo secolo (2001-2018)

Fin dalle sue origini nel 20esimo secolo, il cinema transalpino si è distinto per il suo forte rapporto con il reale, attraverso il quale accompagna e racconta le evoluzioni del paese e della società, tra crisi e nuovi impulsi. I film di oggi continuano a condividere la storia – e talvolta un'analisi approfondita – dell'Italia, degli italiani, del destino di un paese, dei cambiamenti in una società e in un mondo globalizzato dove realtà locale e questioni internazionali si intrecciano regolarmente.

In questo momento di rinnovamento delle generazioni, alcuni registi e registe (soprattutto i più giovani) s'interrogano sulla necessità e sul modo di fare cinema, sulle scelte di messa in immagini delle storie e su quelle dei generi, per esprimere il loro rapporto con il reale, con la società e, in fine, con il mondo.

Le loro domande hanno rafforzato le mie : da dove viene questo particolare rapporto con il reale? Dai cineasti, sceneggiatori, attori, dalle loro eredità? Si può parlare di un'« italianità » del loro rapporto con il reale? Come si liberano dai codici, dagli stili e dall'estetica che spesso vengono scelti? Quali sono i meccanismi di questo rapporto con il reale nel cinema italiano contemporaneo? E come fa questo rapporto con il reale, rinnovato dal 2001 – anno della Palma d'Oro di Nanni Moretti a Cannes – a forgiare una nuova ondata nel terzo millennio?

Anche se in questo dottorato vengono citati molti registi, mi sono particolarmente interessata ai percorsi e ai film significativi di dieci di loro, i più attivi, e la cui originalità è unanimemente riconosciuta : Laura Bispuri, Ivano De Matteo, Leonardo Di Costanzo, Matteo Garrone, Valeria Golino, Valeria Bruni Tedeschi, Alice Rohrwacher, Gianfranco Rosi, Andrea Segre, Paolo Sorrentino, Paolo Virzì.

## **Parole chiave :**

reale, realtà, neo-neorealismo, favola, cinema coinvolto, italianità, eredità, impegno civico, umanesimo, cinema italiano contemporaneo (Laura Bispuri, Ivano De Matteo, Leonardo Di Costanzo, Matteo Garrone, Valeria Golino, Valeria Bruni Tedeschi, Alice Rohrwacher, Gianfranco Rosi, Andrea Segre, Paolo Sorrentino, Paolo Virzì)

## REMERCIEMENTS :

À mon directeur de recherche, Marc Cerisuelo, qui m'a fait confiance et a accepté de diriger ma thèse même si mon parcours n'était pas académiquement conventionnel ;

Aux membres du jury et aux rapporteurs pour l'honneur qu'ils me font en acceptant d'évaluer mon travail ;

À Anne Boulé qui, grâce à son cours sur le cinéma italien à La Sorbonne Nouvelle, m'a donné sans le savoir l'idée d'entreprendre un doctorat sur ce sujet, et qui a été d'une aide infiniment précieuse à chaque étape de mon parcours de doctorante ;

Aux cinéastes et scénaristes que j'ai pu rencontrer pendant mes recherches et qui ont bien voulu m'accorder des entretiens, tout particulièrement Ivano De Matteo et Agnès De Sacy qui ont été d'une immense générosité dans la manière de partager les coulisses de leur travail avec moi ;

À Anne Boulé et Brigitte Le Gouez, qui m'ont donné ma chance pour un premier colloque ;

Aux membres de ma famille, qui se sont relayés pour relire attentivement et à la virgule près chaque page de mon travail ;

À il mio amore, qui a fait de son mieux pour s'intéresser à ce qui m'a occupée pendant ces dernières années ;

À Valentine Postel-Vinay, avec laquelle – lors d'une promenade en poussette – j'ai pris la décision de commencer ce travail.

Au bout de quatre ans, sans doute une tonne de chocolat avalée, un ordinateur au bord du burn-out, une opération au genou (mais sans lien avec la thèse), plusieurs confinements (sans lien non plus avec la thèse), je suis heureuse de vous présenter ce travail.

# SOMMAIRE

<b>SOMMAIRE.....</b>	<b>6</b>
<b>INTRODUCTION.....</b>	<b>8</b>
<b>1. Un cinéma qui se réinvente.....</b>	<b>16</b>
1.1 Définitions.....	17
1.2 Cinéma, réel, réalité : une tradition italienne.....	23
1.3 Cadre général, social et sociétal.....	29
1.4 Cadre de production.....	75
1.5 Un nouveau vivier de cinéastes italiens.....	113
<b>2. Un cinéma italien pour le nouveau millénaire.....</b>	<b>147</b>
2.1 Omniprésence du néoréalisme.....	149
2.2 Naissance d'un néo-néoréalisme ?.....	171
2.3 Autres héritages.....	187
2.4 Les lieux du cinéma italien contemporain.....	218
2.5 Visages du cinéma italien contemporain.....	243
2.6 Géographie des cinéastes italiens.....	274
2.7 Une nouvelle dynamique.....	283
2.8 L'imaginaire dans le cinéma italien du 21 <sup>e</sup> siècle.....	304
<b>3. Naissance d'une nouvelle vague « fabuleuse » ? .....</b>	<b>319</b>
3.1 Une prédilection pour les personnages excentriques.....	320
3.2 Se réapproprier la télévision.....	337
3.3 Toujours plus de réalisatrices.....	349
3.4 Grandes thématiques du cinéma italien contemporain.....	366
3.5 Un désir de collectif.....	448
3.6 Nouveau regard sur le réel.....	456
<b>CONCLUSION : La symphonie du réel.....</b>	<b>494</b>
<b>BIBLIOGRAPHIE.....</b>	<b>505</b>
<b>INDEX.....</b>	<b>531</b>
<b>ANNEXES.....</b>	<b>538</b>
<b>TABLE DES MATIÈRES.....</b>	<b>609</b>

« Le cinéma italien a raconté l'Italie qui se voit et l'Italie que l'on ne voit pas. Cela n'est pas nécessairement vrai pour toutes les cinématographies du monde, au contraire. Le cinéma italien a eu, et a parfois encore, une capacité d'identification avec son propre peuple que peu ont égalée dans l'histoire du cinéma, depuis les Frères Lumière. C'est pour cela qu'il est unique, et ses histoires si drôles, tragiques et fascinantes valent toujours la peine d'être réécoutes »<sup>1</sup>.

Alberto Crespi

Toutes les traductions des citations en italien et en anglais dans ce travail sont de l'auteur.

---

1 « Il cinema italiano ha raccontato l'Italia che si vede e l'Italia che non si vede. Questo non è necessariamente vero per tutte le cinematografie del mondo, anzi. Il cinema italiano ha avuto, e talvolta ha ancora, una capacità di identificazione con il proprio popolo che ha pochi eguali nella storia del cinema, dai Fratelli Lumière in poi. Per questo è qualcosa di unico, e le sue storie così buffe, tragiche e affascinanti valgono sempre la pena di essere riascoltate ».

Alberto Crespi, *Storia d'Italia in 15 film (3ème édition)*, Bari, Laterza, 2016.

## **INTRODUCTION**

Cannes 2021 : Nanni Moretti est le seul réalisateur italien en compétition, vingt ans après sa Palme d'Or pour *La stanza del figlio* (*La Chambre du fils*, 2001). À l'époque, ce prix marque le début d'une nouvelle dynamique pour le cinéma transalpin. En Italie, le cinéma est un art à la fois majeur et populaire, et le festival de Cannes représente encore le graal pour les cinéastes transalpins. Après avoir attendu un an pour présenter son film sur la Croisette dans une sélection « en présentiel », Nanni Moretti a publié sur les réseaux sociaux une vidéo pour annoncer participation. Dans cette vidéo ironique et élégante à la fois, intitulée « La sera della prima » (le soir de la première), on le voit se préparer à fouler le tapis rouge avec les protagonistes de son film *Tre piani*, en chantonnant l'air de *Soldi*, chanson de Mahmood victorieuse au festival de Sanremo en 2019. À 67 ans, Nanni Moretti reste l'un des fers de lance du cinéma italien contemporain.

Le cinéma italien est paradoxal : libre et innovant, il n'est toutefois pas toujours soutenu par la filière et le système cinématographique, dont tous les échelons – de la production (totalement dépendante de Rai Cinema et du Ministère de la Culture<sup>2</sup> pour financer les films, notamment ceux des nouveaux cinéastes) à la distribution (avec le développement des multiplexes au détriment des salles plus petites et la concurrence des plates-formes digitales) – sont touchés par la crise économique devenue endémique dans le secteur. Les films d'auteur transalpins circulent difficilement dans la Botte, mais aussi à l'étranger, et ce malgré leurs succès ininterrompus dans les plus grands festivals du monde.

On a en effet évoqué, dès la fin des années 70 et dans les années 80, une éclipse du cinéma italien avec le foisonnement des télévisions privées : l'un des plus célèbres historiens du cinéma italien, et critique, Lino Micciché, parle d'une « longue décennie grise »<sup>3</sup> en raison de la disparition des « Maestri » : Visconti, Rossellini, Pasolini, De Sica..., et des grands producteurs, Ponti, De Laurentiis. C'est la fin d'une époque et d'un grand cinéma italien, à la fois populaire et exigeant, internationalement réputé. Avec le déclin de Cinecittà, surnommée « fabbrica dei sogni » (usine à rêves), c'est tout un système industriel qui se désagrège peu à peu et cède la place aux chaînes de télévision – notamment privées – qui jouent un rôle central dans la production cinématographique.

La mort du cinéma italien avait alors été annoncée – une fois de plus –, et pourtant, dès 1993, Nanni Moretti parlait d'un « rinascimento italiano » (renaissance italienne) au Festival of festivals à Toronto, enthousiasmé par un « printemps italien » marqué par les films de Roberto Benigni, Mario Martone, Mimmo Calopresti et ses propres œuvres. L'encouragement financier aux premiers films –

2 Depuis le 2 mars 2021, le MiBACT (Ministero per i Beni e le Attività Culturali e il Turismo, Ministère pour les Biens et les Activités Culturelles, et le Tourisme), dont nous retrouverons souvent le sigle dans les pages qui suivent, est rebaptisé Ministero Della Cultura (MIC), Ministère de la Culture.

3 Lino Micciché, « Il lungo decennio grigio », in Lino Micciché (dir.), *Schermi opachi. Il cinema degli anni '80*, Venise, Marsilio, 1998, p.4.

signe de vitalité et d'avenir – et la labellisation « film d'intérêt culturel national » en 1994 (loi 153) ont permis de maintenir la production italienne à un niveau satisfaisant, d'autant que de nouvelles générations de cinéastes ont débuté dans les années 90-2000 et redonné une dynamique, y compris internationale, au 7<sup>e</sup> art en Italie, par des films qui ont rencontré un écho favorable auprès du public et de la critique.

Les cinéastes contemporains respectent leurs « grands » prédécesseurs, les héritages imposants que ceux-ci ont laissés (en particulier le néoréalisme et la comédie à l'italienne), la puissance de leur travail, mais ils s'en détachent plus facilement que les cinéastes qui les ont immédiatement précédés, pour tracer leur propre voie et s'affranchir de certains codes, comme nous le verrons. Le cinéma qu'ils proposent, plein de richesse, de talent, de créativité et d'originalité, légitime l'intérêt qu'on leur porte et qui est à la source de mon travail de recherche et de cette thèse.

Beaucoup d'experts voient le cinéma italien comme une cinématographie patrimoniale, du passé. Mais le cinéma italien du présent existe bien, de plus en plus et de mieux en mieux. Et le public est souvent attiré par ces films, par leurs approches qui déroutent parfois, étonnent, et même détonnent par rapport à d'autres cinématographies européennes traitant les mêmes sujets, comme la précarité du monde du travail par exemple.

Depuis ses débuts au 20<sup>e</sup> siècle, le cinéma transalpin se distingue par son rapport fort au réel, par lequel il accompagne et raconte les évolutions du pays, de la société, souvent avec un temps d'avance sur les mentalités et les médias, entre crises et nouveaux élans. Les films d'aujourd'hui continuent de faire le récit – et parfois une analyse profonde – de l'Italie, des Italiens, du destin d'un pays, des mutations d'une société et d'un monde globalisé où réalité locale et problématiques internationales s'entrelacent régulièrement. L'Italie n'est pas devenue un pays de télévision (en tout cas, pas entièrement), et son cinéma est encore bien vivant, comme le confirme en 2015 le délégué général du Festival de Cannes, Thierry Frémaux : « Même s'il y a les télévisions, s'il y a des désengagements divers et variés de l'État, le cinéma italien ne mourra pas », car « ça fait partie de leur ADN de faire des films »<sup>4</sup>. Raconter l'Italie, c'est mettre en lumière un pays qui traverse des périodes de tensions, de troubles, de questionnements ; un pays qui n'est pas le même du nord au sud ; un pays qui a parfois encore un pied dans un passé pas complètement assimilé et qui a du mal à se tourner vers l'avenir ; un pays qui peut se laisser submerger par les problématiques du 21<sup>e</sup> siècle, notamment l'immigration et la précarité. De nombreux cinéastes témoignent dans leurs films

---

4 « Trois films italiens en lice pour la Palme d'or, une première depuis plus de 20 ans », *Franceinfo Culture*, 9 mai 2015.  
[https://www.francetvinfo.fr/culture/cinema/3-films-italiens-en-lice-pour-la-palme-d-or-une-premiere-depuis-plus-de-20-ans\\_3348329.html](https://www.francetvinfo.fr/culture/cinema/3-films-italiens-en-lice-pour-la-palme-d-or-une-premiere-depuis-plus-de-20-ans_3348329.html) Site consulté en août 2021.

de faits réels et de faits de société : violences policières, délinquance, mafia, politique, violences domestiques... Selon la spécialiste du cinéma italien Laurence Schifano<sup>5</sup>, cette tendance s'est accrue après le 11 septembre 2001 et après la guerre en Irak dans laquelle l'Italie était engagée au sein de la coalition internationale. Depuis le début du troisième millénaire, le réel est omniprésent dans le cinéma italien, et l'un des films emblématiques de cette grande empreinte du réel est *Gomorra* (2008) de Matteo Garrone, décliné en série à partir de 2014 : le film a surpris et fasciné les spectateurs dans le monde entier par la réalité projetée « en plein écran ». Mais *Gomorra* n'est pas un cas isolé, ce qui nous conduit à nous demander si les réalisateurs contemporains qui ont connu les grandes heures de la télévision berlusconienne plus que l'ère de gloire du cinéma italien sont encore plus critiques que leurs prédécesseurs vis-à-vis de la réalité de leur pays. À quel tournant de son histoire l'art cinématographique italien en est-il ?

Depuis près de vingt ans, le rapport au réel et l'ancrage dans le présent sont des caractéristiques récurrentes du cinéma italien. Les cinéastes s'emparent de cette manière de faire du cinéma de façon originale à travers un regard souvent inattendu et déconcertant sur les choses : avec de l'ironie, de l'empathie, de l'humour et du sarcasme parfois, même sur des sujets dramatiques, en transgressant les genres et les scénarios déjà vus, et avec des personnages hauts en couleurs au sens propre comme au sens figuré... Citons, pour ouvrir notre réflexion, le film de Paolo Virzì, *La pazza gioia* (2016)<sup>6</sup>, qui s'intéresse à la folie : le film fait le récit de l'équipée rocambolesque de deux femmes qui s'échappent d'un asile psychiatrique. L'asile et la folie ne sont pas a priori des sujets engageants, mais le film de Virzì fait du lieu et de la thématique le prétexte à une œuvre joyeuse et ironique sur la démence, éclairée par les couleurs chaudes de la Toscane. Le spectateur se prend immédiatement d'empathie pour les deux héroïnes extravagantes, mises au ban de la société car l'une est bipolaire et mégalomane, et l'autre a été déclarée inapte à s'occuper de son fils parce qu'elle a commis une tentative d'infanticide et souffre de tristesse suicidaire. Mais Virzì démontre que c'est leur humanité qui prime, plus que leur folie. Au volant de leur voiture rouge dans la campagne, elles rappellent les fameuses Thelma et Louise. À travers son regard acéré sur la société, ce film sur la folie évite l'écueil de la superficialité : il offre une réflexion sur le monde contemporain, libre des courants de pensée ou des représentations proposées par les médias ; nous verrons que c'est aussi le cas du film comme *Un paese di Calabria* (*Un village de Calabre*, Shu Aiello et Catherine Catella, 2016) sur le thème sensible, et crucial aujourd'hui, de l'immigration.

---

5 Laurence Schifano, *Le cinéma italien de 1945 à nos jours (3ème édition)*, Paris, Armand Colin, 2011, p. 113.

6 Littéralement « La joie folle », mais le titre français est *Folles de joie*.

Les ouvrages et les thèses sont extrêmement nombreux sur le cinéma italien ; il s'agit de l'une des cinématographies les plus étudiées à travers le monde. Cependant, on recense encore peu de publications et d'études sur le cinéma italien du troisième millénaire. Il a donc semblé pertinent et légitime de proposer une analyse du cinéma italien contemporain sous l'angle du rapport au réel, une approche pas encore explorée dans le cadre d'une thèse de doctorat<sup>7</sup>.

Les amateurs de cinéma italien, du grand cinéma italien, connaissent souvent assez peu le cinéma italien *contemporain*, encore insuffisamment médiatisé et diffusé dans l'Hexagone, même si la France est l'un des pays qui soutiennent le plus le cinéma transalpin. Le public et les critiques ne sont plus à l'affût de grands maîtres comme à l'époque de Fellini, Visconti ou Rossellini, mais il y a encore de grands talents. Lors de mes interventions dans des colloques et des conférences, j'ai pu constater parmi le public et les intervenants une curiosité et un enthousiasme toujours vifs à propos du cinéma italien, ce qui a représenté un encouragement supplémentaire à mener à terme ce travail.

En ce moment de renouvellement de générations, certains réalisateurs et réalisatrices (surtout les plus jeunes) se questionnent sur la nécessité et la manière de faire du cinéma, sur les choix de mise en images des récits et sur ceux des genres pour exprimer leur rapport au réel, à la société et, finalement, au monde.

Leurs interrogations ont suscité les miennes : d'où vient ce rapport au réel particulier ? Des cinéastes, des scénaristes, des acteurs, de leurs héritages ? Peut-on parler d'une « italianité » de leur rapport au réel ? De quelle manière s'affranchissent-ils des codes, des styles et des esthétiques souvent choisis ? Quels sont les mécanismes de ce rapport au réel dans le cinéma italien contemporain ? Et en quoi ce rapport au réel renouvelé depuis 2001 forge-t-il une nouvelle vague au troisième millénaire ?

Nous chercherons à comprendre d'où vient la liberté des cinéastes dans l'écriture (notamment à travers l'abolition des frontières entre documentaire et fiction), dans leurs parcours (alors qu'en France une majorité de premiers films est réalisée par des cinéastes issus notamment de la Fémis, en Italie beaucoup n'ont jamais fréquenté une école de cinéma), dans leur direction d'acteurs (avec de plus en plus d'acteurs non-professionnels dans des premiers rôles).

Depuis le passage au 21<sup>e</sup> siècle, l'Italie a vécu un changement d'époque : en politique, en économie, dans la société, dans le milieu culturel... De quelle manière le cinéma a-t-il participé à raconter ce tournant – dans un contexte de montée des populismes, de crise migratoire,

---

<sup>7</sup> Giuseppe Cavaleri s'est intéressé dans une partie de sa thèse au travail de Matteo Garrone, Emanuele Crialese et Paolo Sorrentino sous l'angle de leur diffusion en France, mais il n'a pas proposé une étude plus large du cinéma contemporain : *Le cinéma italien en France : histoire, société et diffusion : étudiées à travers les œuvres de Emanuele Crialese, Matteo Garrone et Paolo Sorrentino*, soutenue le 21 octobre 2017, Université Paris-Nanterre.

d'individualisme, de développement des nouvelles technologies ? Quels enjeux le cinéma italien contemporain porte-t-il et avec quels imaginaires ?

Nous nous demanderons donc de quelle manière le cinéma italien parle de l'Italie et du monde, et d'où il tire son aptitude à s'inspirer de ce réel, mais aussi à le sublimer.

Le cinéma a toujours été un objet de passion pour le public et les observateurs, et a joué un rôle majeur dans la compréhension de l'Europe contemporaine. En 2014, l'historien du cinéma italien Jean Gili écrivait en guise de bilan que le cinéma italien « est celui qui a sans doute [...] le mieux témoigné d'un peuple et qui en a exprimé les affirmations exemplaires [...], les déchirements, les souffrances et les raisons de croire en l'avenir »<sup>8</sup>. Qu'en est-il de la génération qui fait le cinéma italien du nouveau millénaire ?

Dès la naissance de mon projet de faire une thèse de doctorat, je souhaitais un sujet très contemporain, « vivant » et encore en évolution, afin de pouvoir aller poser des questions à mes « objets d'étude » : cinéastes et scénaristes, « acteurs » privilégiés du cinéma italien d'aujourd'hui. Les entretiens que j'ai réalisés avec Alessandra Celesia, Antonietta De Lillo, Ivano De Matteo, Agnès De Sacy, Valeria Golino, Marco Pectenello, Alice Rohrwacher, Toni Servillo en 2018 et 2019, et dont j'ai reporté les transcriptions en français dans les annexes<sup>9</sup>, ont été une ressource extrêmement importante lors de mes recherches. J'ai d'une certaine façon mis en pratique l'idée du cinéma comme laboratoire, une « fabbrica del cinema », où s'élaborent des problématiques esthétiques, stylistiques, sociologiques, politiques, économiques, en décidant d'aller à la rencontre de ceux qui les nourrissent.

Le choix du corpus met délibérément en lumière les nouvelles générations de cinéastes depuis 2001, année de la Palme d'Or à *La stanza del figlio*, afin que les axes de recherche soient tournés vers l'avenir plus que vers les réalisateurs dont la carrière appartient désormais majoritairement au passé. Même si de nombreux cinéastes se trouvent cités au fil des pages et des parties de cette thèse, le panorama du cinéma italien du troisième millénaire que j'ai élaboré ne vise pas pour autant l'exhaustivité ; il se focalise plutôt sur les parcours et les films significatifs d'une dizaine d'entre eux, les plus actifs, et dont l'originalité est unanimement reconnue : Laura Bispuri, Ivano De Matteo, Leonardo Di Costanzo, Matteo Garrone, Valeria Golino, Valeria Bruni Tedeschi, Alice

---

8 Jean Gili, « Préface : le cinéma italien emblème de l'Italie », in Jean Gili (dir.), *L'Italie au miroir de son cinéma*, vol. 1, Toulouse, EDITALIE éditions, « Radici », 2014, p. 7.

9 Pour les longs entretiens. Pour ceux qui étaient plus courts, ils n'y figurent pas car les propos recueillis ont été retranscrits tout au long de ce travail.

Rohrwacher, Gianfranco Rosi, Andrea Segre, Paolo Sorrentino, Paolo Virzì. Le corpus a été déterminé à partir des prix reçus par ces réalisateurs et réalisatrices pour leurs longs-métrages (fictions et documentaires) dans les plus grands festivals internationaux car ce sont, par leurs sélections, des marqueurs de l'état de santé des cinématographies nationales : Cannes, Berlin, Venise et Locarno. L'étude mettra en valeur la nouvelle énergie en action depuis près de vingt ans dans le secteur cinématographique italien et l'essor de nombreux cinéastes au cours des deux premières décennies du 21<sup>e</sup> siècle.

Le prisme ainsi choisi, celui de la reconnaissance des festivals internationaux, a conduit à privilégier l'analyse du cinéma d'auteur, dont la qualité artistique ne fait aucun doute, et non celle de films dont la reconnaissance vient de leurs records au box-office, comme les comédies populaires de Checco Zalone qui drainent des millions de spectateurs.

La méthodologie que j'ai utilisée pour analyser ce corpus encore relativement peu exploré combine des angles d'approche qui ont fait la preuve de leur productivité dans les études cinématographiques : état des lieux du contexte général qui concerne la production (financements, place de Cinecittà, formation des cinéastes et des interprètes, cadre légal...) aussi bien que la réception dans l'acception la plus large du terme : accueil réservé aux œuvres par les grands festivals, la critique et le public ; analyse esthétique, générique et thématique, avec une attention particulière à l'inscription des œuvres et des auteurs dans des héritages et des familles de réalisation : nous interrogerons notamment dans une perspective dialectique et critique le lien supposé, parfois fantasmé, avec le néoréalisme et les autres grands héritages du cinéma italien – comédie à l'italienne, cinéma politique, Fellini, Moretti... Le fait de combiner une approche de l'intérieur – en donnant la parole à ceux qui font le cinéma (le film étant le résultat d'un travail collectif, du producteur et du cinéaste aux interprètes et aux techniciens) – et de l'extérieur – du point de vue de la réception des films par les observateurs, les chercheurs, les critiques, les directeurs de festivals et le public – nous a semblé incontournable pour ce sujet d'étude.

Cette approche polymorphe, empirique et analytique vise à nourrir la réflexion sur la nouvelle vague du cinéma italien contemporain au plan artistique et esthétique, idéologique et politique, sociologique et culturel, organisationnel et légal.

Nous dresserons une typologie au sein de notre corpus selon les thématiques des films, et les genres et écritures privilégiés par les cinéastes. Nous proposerons ainsi une photographie avec le plus grand angle possible de la production italienne contemporaine de cinéma d'auteur, dont la force et la vitalité ont souvent été sous-évaluées ces dernières années, car sa diversité et sa liberté

structurelle, par exemple l'absence d'école ou de courant, désarmaient. Bruno Torri, président du comité scientifique du colloque « La Meglio gioventù » au festival de Pesaro en 2006, expliquait à ce propos : « Le cinéma italien du nouveau millénaire ne se présente pas comme un mouvement, mais plutôt comme le fruit d'une infinité de parcours créatifs »<sup>10</sup>. Nous nous proposons de les découvrir à travers le prisme du rapport au réel qui caractérise indubitablement le cinéma italien d'auteur en ce début de troisième millénaire.

---

10 « Il cinema italiano del nuovo millennio non si presenta come un movimento, ma piuttosto come il frutto di un'infinità di percorsi creativi ».  
Alessandro Cuk, « La meglio gioventù ovvero il cinema italiano del nuovo millennio », *Nonlosocinema*, 3 juillet 2006. <https://www.nonsolocinema.com/La-meglio-gioventu-ovvero-il.html> Site consulté en octobre 2017.

## **1. Un cinéma qui se réinvente**

## **1.1 Définitions**

### **1.1.1 Notion de réel**

Le rappel de quelques définitions préalables peut être utile dans un domaine où foisonnent les interprétations sémantiques. La notion de réel est centrale dans l'histoire du cinéma, mais tout particulièrement pour le cinéma italien, notamment depuis le néoréalisme. À quoi tient ce rapport qui nous semble différent des autres cinématographies ? Ce sera l'objet de notre étude.

Citons, pour le moment, *Gomorra* de Matteo Garrone et *Il Divo* de Paolo Sorrentino, tous deux sortis en 2008 et primés à Cannes, qui ont renoué un rapport très fort du cinéma italien à la réalité de la société italienne, à travers pour l'un un film de mafia, pour l'autre un « biopic » politique. Nous y reviendrons plus longuement par la suite.

La notion de réel nous semble un horizon potentiellement fécond pour des recherches sur le cinéma italien depuis 2001, pour témoigner des discontinuités et des innovations dans la production contemporaine du nouveau millénaire, en particulier après un certain désengagement dans les vingt dernières années du 20<sup>e</sup> siècle.

Le rapport au réel est la question primaire pour le cinéma qui « capte » la réalité et qui veut montrer une vérité (nous reviendrons un peu plus loin sur le concept de cinéma-vérité). Les spécialistes et critiques de cinéma s'interrogent donc régulièrement sur le rapport entre le cinéma et la réalité, entre le cinéma et la vérité du réel, car le cinéma, plus que tout autre art, fascine par sa capacité à reproduire la réalité, ou tout au moins une réalité.

Il est toutefois difficile de trouver une définition théorique préliminaire : le concept de réel est en effet complexe, inépuisable. C'est pourquoi nous illustrerons nos propos et nos réflexions avec des exemples précis tirés de films.

Le contexte de production cinématographique dans lequel notre travail se situe est à la fois national et international. Le cinéma italien s'inscrit en effet dans un panorama international où se pose la question du rôle (politique, social, moral) du réalisateur dans la société, et du rôle du cinéma comme art, comme moyen d'expression, d'engagement et aussi d'action. L'importance de la culture, de l'art, et leur nécessité dans le monde et dans la société sont souvent remises en question pendant les moments de crise politique et sociale (et aussi, on le voit actuellement, sanitaire) : nous verrons

que le cinéma italien du 21<sup>e</sup> siècle cherche à conserver sa place d'observateur du monde, comme il a pu l'être dans les grandes périodes de son existence et de l'histoire de l'humanité moderne. Le cinéma se nourrit d'une forte relation au monde et à la société. Il est un instrument de cette relation, il a pour fin d'observer, d'analyser, et de faire parfois changer le cours des choses. Il réaffirme la force des images, leur capacité à faire réagir, sans doute plus que les écrits dans une société (ultra)moderne faite de plus en plus d'écrans, et de moins en moins de livres. Le cinéma, grâce aux images, a un pouvoir de témoignage et la possibilité de dire sans doute non pas *la* vérité, mais *une* ou *des* vérités sur le monde.

Le cinéma, dans son rapport essentiel, fondamental et originel au réel, n'a de cesse de proposer des récits sur le présent et sur le passé, mais aussi des réflexions sur l'avenir. Tout en n'oubliant pas que même les documentaires qui captent directement le réel - et donc la vérité - manipulent aussi le spectateur : le simple fait de prendre une caméra est en effet déjà une manipulation du réel pour donner à voir une réalité, présentée sous un certain angle. On impose un regard à celui qui est spectateur. Il en est de même pour les films qui reconstituent des événements réels : ainsi, dans *Il Divo*, Paolo Sorrentino choisit de faire marcher Giulio Andreotti lorsqu'il rejoint son bureau à l'aube, alors que dans la réalité nous savons qu'il s'y rendait en voiture. Mais esthétiquement, l'image était plus forte ainsi, avec un personnage marchant seul, pensif, dans les rues désertes, suivi à distance par ses gardes du corps : le cinéaste s'est donc affranchi de la vérité du réel et d'une factualité avérée. Le réalisateur a aussi choisi de ne pas évoquer certaines personnes dans son récit alors qu'elles ont eu une importance dans la réalité politique du moment, comme Leoluca Orlando (opposant d'Andreotti au sein du Parti Démocrate-Chrétien), ou certains événements comme l'assassinat de Paolo Borsellino. Lorsque Matteo Garrone réalise *Gomorra*, il choisit un angle subjectif sur les cinq histoires qu'il met en scène dans le quartier de Scampia, dans la banlieue napolitaine : certains habitants l'accuseront de n'avoir montré que les côtés sombres de leur quotidien, et donc pas la « vraie » réalité en choisissant uniquement des récits de trafic avec la mafia, et en passant sous silence les histoires pleines d'humanité qui s'y déroulent aussi en parallèle.

Les films ne représentent donc jamais que le regard du réalisateur sur l'Histoire, et ses choix de réalisations sont subjectifs. Ce n'est pas parce qu'un film se dit réaliste, néo-néoréaliste (nous analyserons plus loin cette notion) qu'il est dans la vérité et dans une retranscription fidèle du réel.

Pour autant, le cinéma a une indéniable spécificité dans son rapport au réel : par l'effet de vérité que produisent les images et la manière de filmer (en particulier avec les plans-séquences et la caméra à l'épaule). Le cinéma est en effet *re*-présentation, c'est-à-dire une présentation déformée, reformée, avec un nouvel angle de vue sur « l'objet filmé » ; il ne donne donc à voir ni une vérité

pure, ni la réalité brute.

### 1.1.2 Réel *versus* réalité

En documentaire, il paraît plus simple de concevoir que la matière première du film est la réalité. Mais cela ne veut pas dire qu'on retrouve du « réel » dans les films. De la matière brute qu'on appelle « réalité », des éclats peuvent surgir dans un film et ce sont ces éclats de réel qui, souvent, en font la force.

La réalité est à disposition de tous les réalisateurs pour écrire leurs films et pourtant le réel ne pénètre pas dans leurs œuvres de la même manière. La caméra d'un cinéaste peut enregistrer la réalité, en continu, sans effort particulier autre qu'appuyer sur « enregistrer », mais elle ne captera pas forcément le réel. Bien au contraire. Le réel a une valeur ajoutée par rapport à la « simple » réalité. Le réel est plus rare. Dans son film *Le Livre d'image* (2018), Jean-Luc Godard définit ainsi le réel comme « la réalité de la réalité », c'est-à-dire une étape supérieure à celle de la « simple » réalité. Pour Gianfranco Rosi, la réalité doit être transformée par l'acte de filmer puis par les choix de montage :

[Le montage en documentaire] c'est comme quand on travaille sur un film de fiction. Quand j'ai commencé le montage de *Fuocoammare*, j'avais un an et demi de tournage en tête. Je n'ai rien revu. J'ai pensé aux moments qui m'avaient marqué et j'ai construit des séquences dans ma tête. C'est à partir de ma mémoire que je travaille. Je construis une histoire à partir de mes émotions. C'est comme écrire un poème, plutôt qu'un essai. La réalité doit se transformer. C'est un des trois mots qui comptent pour moi, la transformation. Si on ne transforme pas la réalité, on peut faire des films avec des caméras de surveillance. Un autre mot important, la soustraction : il faut soustraire, par exemple, la politique n'est pas représentée dans mon film mais elle y est présente. La réalité doit contenir aussi ce qu'on ne voit pas. Enfin, troisième mot clé, la structure. Et c'est ce qu'apporte le montage<sup>11</sup>.

Le terme *réel* vient du latin médiéval *realis*, issu du mot du latin classique *res* qui veut dire *chose*. L'utilisation contemporaine du terme en fait un mot en opposition avec l'apparence et l'illusoire. Le réel est donc une notion liée à ce qui est concret, ce que l'on peut percevoir par l'expérience et qui n'est pas abstrait. Il existe, malgré la présence humaine<sup>12</sup>, alors que la réalité représente ce qu'un individu *perçoit* en pleine conscience. La réalité est donc liée au réel et à ce qui

---

11 Frédéric Strauss, « Gianfranco Rosi : Lampedusa est l'île des migrants, mais on n'y voit pas de migrants », *Télérama*, 28 septembre 2016.

12 Michel Blay, *Dictionnaire des concepts philosophiques*, Paris, Larousse, 2013.

est concret, par opposition à ce qui est du domaine de l'imaginaire et du fictif<sup>13</sup>. Mais les individus peuvent percevoir des réalités différentes, par leur expérience, par leurs émotions, par leur regard et leur point de vue sur le réel. Il serait donc plus juste de parler de *réalités* au pluriel.

Lacan s'est intéressé à la distinction et à l'opposition entre réel et réalité. Il écrit notamment : « Il n'y a aucun espoir d'atteindre le réel par la représentation »<sup>14</sup>. Le réel serait donc impossible à saisir et à interpréter, alors que la réalité l'est par nos sens et notre intellect. Le réel est du domaine de l'impalpable, un effet plus qu'un fait concret. Le réel est par nature ce qui échappe à toute mise en scène et à tout volontarisme. Le réel survient donc dans les films, mais c'est presque un miracle inexplicable, que ce soit en documentaire ou en fiction. Il ne suffit pas de décréter qu'on veut saisir le réel pour y parvenir.

Michelangelo Frammartino résume la question récurrente du réel, pour parler du cinéma contemporain :

Puisque, à partir de Lacan et du moment où elle est évoquée, la réalité est associée par contraste au terme de "réel", il faut contextualiser le cinéma du réel dont on parle tant aujourd'hui, "l'invention du réel" au cinéma, dans cette angoisse post-moderne obsédée par la question "où est le réel?", qui situe également cette recherche dans un cadre théorico-philosophique où celle du "réel" est aujourd'hui l'une des questions les plus débattues<sup>15</sup>.

Ainsi le réel perturbe la réalité lorsque Michelangelo Frammartino fait surgir dans *Le quattro volte* (2010) une chèvre sur une table : l'espace domestique est déconstruit et notre perception change, se décale. Dario Zonta analyse le déplacement qu'effectue le réalisateur :

Frammartino fait ceci : un travail de relocalisation qui crée de la désorientation parce qu'il montre "quelque chose d'infilmable, qui a un statut si réel, si ordinaire, qu'on ne pense pas que cela puisse être filmé". Mais au moment où cela est filmé, ajoute l'auteur, "c'est comme si ça naissait, que ça prenait de la dignité, que ça se magnifiait, et que cela devenait une autre chose, comme si elle était vraiment inventée et créée". C'est là l'invention du réel par Frammartino, un réel qui n'est jamais univoque, c'est toujours "comme si une image en contenait deux qui soient opposées, comme une chose qui en est deux à la fois":

---

13 *Dictionnaire de français*, Paris, Larousse, 2016.

14 Jacques Lacan, « La troisième », intervention au congrès de Rome, 1er novembre 1974.

15 « Poiché, da Lacan in poi, nel momento stesso in cui è nominata, la realtà viene associata per contrapposizione al termine "reale", bisogna contestualizzare il cinema del reale di cui tanto si discute oggi, "l'invenzione del reale" al cinema, in quell'angoscia postmoderna ossessionata dalla domanda "dov'è il reale?", che situa anche questa ricerca all'interno di una cornice teorico-filosofica in cui quella del "reale" risulta oggi una delle questioni più dibattute ». Michelangelo Frammartino, « Paesaggio con figure », in Dario Zonta (dir.), *L'invenzione del reale. Conversazioni su un altro cinema*, Rome, Contrasto, 2017, p. 98.

c'est comme mettre deux plans en un, c'est comme - si on veut - "mettre le réel dans la réalité"<sup>16</sup>.

Par ces procédés, le réalisateur crée des images ambiguës et paradoxales, il s'approprie une liberté de mise en scène qui déstabilise le regard du spectateur et à lui faire perdre ses repères, car on ne sait plus, dans ce cas, si l'on se trouve dans une maison ou dans une bergerie, si l'on est dans un récit fantastique ou réaliste.

Mais au-delà du cadre philosophique, la question du réel au cinéma est liée au réalisme de l'image dont parlait Bazin cité par Michelangelo Frammartino :

L'œil déshumanisé et englobant de la caméra est capable de voir ce que les autres arts ne pourraient pas filmer et que l'œil humain lui-même ne pourrait pas saisir. Ce réalisme ontologique se traduit alors en réalisme esthétique, donnant lieu à ce que Bazin définit comme le "paradoxe esthétique" du cinéma: "une dialectique du concret et de l'abstrait, dans l'obligation de l'écran de ne signifier que par le truchement du réel". La tâche du cinéaste est donc, poursuit le critique français, de "restituer une opacité dramatique tout en respectant le réalisme naturel"<sup>17</sup>.

Dans ce domaine, le cinéma italien se distingue souvent du cinéma américain par sa manière de filmer :

Le respect du réalisme naturel peut prendre différentes formes: en redonnant à l'image l'intégrité spatio-temporelle par la profondeur de champ, comme le fait le cinéma américain, ou en restituant le "réalisme du réel" en en maintenant justement l'opacité, ce qui est le propre du cinéma italien<sup>18</sup>.

---

16 « Frammartino fa questo: un'opera di rilocalizzazione che crea spaesamento perché mostra "qualcosa di infilmabile, che ha uno statuto talmente reale, talmente ordinario, che non pensiamo sia filmabile". Ma nel momento in cui viene filmata, aggiunge l'autore, "è come se nascesse, prendesse dignità, s'ingigantisce e diventasse un'altra cosa, come se venisse veramente inventata e creata". È questa l'invenzione del reale per Frammartino, un reale che non è mai univoco, è sempre "come se un'immagine ne contenesse due contrapposte, come una cosa che è due cose contemporaneamente" : è come mettere due inquadrature in una, è come – se vogliamo – "mettere il reale dentro la realtà" ».

*Idem.*

17 « L'occhio disumano e inglobante della macchina da presa è in grado di vedere ciò che le altre arti non potrebbero filmare e che l'occhio umano stesso non potrebbe cogliere. Questo realismo ontologico viene poi tradotto in un realismo estetico, dando luogo a quello che Bazin definisce il "paradoxe esthétique" del cinema: "une dialectique du concret et de l'abstrait, dans l'obligation de l'écran de ne signifier que par le truchement du réel". Compito del cineasta è quindi, continua il critico francese, quello di « restituire un'opacità drammatica rispettando il realismo naturale ».

*Idem.*

18 « Il rispetto del realismo naturale può avvenire in diverse forme: riconsegnando all'immagine l'integrità spaziotemporale mediante la profondità di campo, come fa il cinema americano, oppure restituendo il "realismo del reale" proprio mantenendone l'opacità, come è proprio del cinema italiano ».

*Idem.*

Le réel émerge donc sous la réalité. Il est dévoilé par la force de l'imaginaire et du symbolique. Il ne s'agit plus d'être dans une reproduction fidèle et réaliste de la réalité, mais de se rapprocher de l'ambivalence et de l'opacité du réel. Ce réel peut se développer dans des espaces pourtant peu reconnaissables ou identifiables, et sans grandes actions dans le scénario.

Michelangelo Frammartino explique ainsi sa relation au réel : « Lorsque nous sommes en relation avec un réel qui nous perturbe, nous pensons que le sujet est plus fragile et nous avons une relation avec le réel comme avec quelque chose qui est toujours capable de nous surprendre et de nous donner plus que ce que nous ne lui donnons »<sup>19</sup>. Dans le cinéma du réel, ce n'est pas l'action qui compte (comme dans le cinéma de la réalité avec de l'action) mais la dynamique de la rencontre, de la rencontre avec un réel qui peut être perturbant, surprenant, comme la chèvre sur la table du film de Frammartino, ou comme le buffle qui devient narrateur dans *Bella e perduta* (2015) de Pietro Marcello. La chercheuse Nausica Tucci explique ainsi la manière dont Pietro Marcello a conçu son film :

Comment raconter *La Terre des Feux* ? En questionnant la véracité de la réalité pour saisir la vérité du réel : "*Bella e perduta* est un film sur l'âme, sur la condition de l'homme et sur la souffrance de l'homme et de l'animal. [...] Ça ne m'intéresse pas de développer des films de fiction qui racontent des choses contemporaines, parce que je me sens inadapté à une esthétique du présent"<sup>20</sup>.

Nous verrons plus loin que de nombreux réalisateurs italiens contemporains s'intéressent, comme Pietro Marcello, à l'univers de la fable dans la construction de leur rapport au réel.

Pour les grands cinéastes, depuis Rossellini jusqu'à Matteo Garrone, Alice Rohrwacher, Leonardo Di Costanzo, Ivano De Matteo ou Gianfranco Rosi aujourd'hui, la recherche d'éclats de réel est la matrice même du cinéma et de la conception de leurs films. Cela nécessite une approche du monde libre, ouverte à tout imprévu, à tout surgissement d'éclats de réel justement. Il faut être prêt à les accueillir, à ne pas vouloir forcer les choses et à accepter de se placer dans une position

---

19 « Chi si relaziona a un reale che scombusola le carte, ha un'idea di soggetto più fragile e si rapporta al reale come a qualcosa che è sempre capace di sorprenderti, di darti più di quanto gli dai tu ».

*Idem.*

20 « Come raccontare la *Terra dei Fuochi* ? Mettendo in discussione la veridicità della realtà per cogliere la verità del reale: "*Bella e perduta* è un film sull'anima, sulla condizione dell'uomo e sulla sofferenza dell'uomo e dell'animale. [...] Non sono interessato a sviluppare film di finzione che raccontino cose contemporanee, perché mi sento disadattato rispetto a un'estetica del presente" ».

La Terre des Feux est la région du déversement illégal de déchets près de Naples.

Pietro Marcello cité par Nausica Tucci dans « Un'idea di mondo », in Dario Zonta (dir.), *L'invenzione del reale. Conversazioni su un altro cinema*, op. cit., pp. 82-85.

non plus de cinéaste dominant les événements, mais de réalisateur qui les laisse prendre un instant et avec force le contrôle du film.

L'apparition du réel peut surprendre et même faire peur. C'est le cas par exemple lorsque les réalisateurs travaillent avec des acteurs non-professionnels qui débordent parfois la trame fixée pour leur personnage et font entrer dans le script des faits, des mots et des gestes inattendus. Les grands réalisateurs et les grandes réalisatrices savent reconnaître la valeur de ces échappées et laisser tourner la caméra pour les saisir. Il faut aussi savoir se mettre en condition de les accueillir, et placer les personnes en situation de partager un peu du réel de leur vie, de leur être. On pense notamment au travail de Gianfranco Rosi qui prend un temps très long pour ses repérages, pour mettre en confiance les personnes qu'il filmera, et les prédisposer à pouvoir lui céder un peu de leur réel, sans s'en apercevoir. C'est ce qui s'est passé avec le jeune Samuele dans *Fuocoammare* (2016). Le jeune garçon était, au début, en représentation devant la caméra et en faisait trop. Gianfranco Rosi avait donc décidé d'arrêter le tournage avec lui pendant quelque temps pour faire comprendre à Samuele qu'il ne devait pas « jouer » un rôle, mais « être »<sup>21</sup>. Au bout de deux semaines, le jeune garçon a compris ce que recherchait le réalisateur et ils ont pu reprendre le tournage, avec la puissance qui en a découlé : Samuele a livré sa réalité de jeune Lampedusien, sans filtre et sans masque. Cela a été possible car Gianfranco Rosi est un cinéaste non seulement sensible à l'humanité et capable de la faire ressortir chez les gens, mais c'est surtout un réalisateur qui n'a pas peur du vide, de l'attente, deux éléments fondamentaux pour pouvoir faire émerger dans un film des éclats de réel forts.

On citera la belle métaphore d'André Labarthe au sujet de l'arrivée de ces effets de réel dans un film : « Ce tissu serait tendu devant une fenêtre, et tout à coup, un coup de ciseau déchire un bout du voile et on voit ce qu'il y a de l'autre côté. Les effets de réel ça vient de là, c'est le sentiment que dans un tissu, tout à coup, ça se déchire »<sup>22</sup>. Pour Baudrillard, il ne fallait pas parler de réalité, mais d'effets de réalité : les films mettent en effet en place des interactions entre la réalité et les dispositifs de cinéma (caméra, mise en scène, acteurs...), qui apportent des variations à la réalité de départ<sup>23</sup>.

## **1.2 Cinéma, réel et réalité : une tradition italienne**

Le lien entre cinéma, réel et réalité est une tradition cinématographique ancrée dans la culture

---

21 Yonca Talu, « Interview with Gianfranco Rosi », 24 octobre 2016 :

<https://www.filmcomment.com/blog/interview-gianfranco-rosi-fire-at-sea/> Site consulté en décembre 2017.

22 Philippe Garbit, « Le bon plaisir de André S. Labarthe », France Culture, 14 mai 1994.

23 Jean Baudrillard, *Simulacres et simulation*, éditions Galilée, 1981.

italienne depuis les origines de ce cinéma. Francesco Rosi évoque la méthode avec laquelle il s'emparait de la réalité dans ses films, ouvrant ainsi la voie à de nombreux réalisateurs d'aujourd'hui, notamment Andrea Segre<sup>24</sup> :

J'ai réalisé *Salvatore Giuliano* (1961) sur les lieux mêmes où s'étaient déroulés les faits. [...] J'ai utilisé des gens qui avaient participé à certains des événements décrits et, souvent, ce qu'ils me racontaient modifiait le scénario. En recréant les situations, je provoquais un psychodrame chez eux, qui les faisait alors devenir des acteurs. J'avais été à bonne école avec Visconti, dont j'étais l'assistant dans *La terre tremble* (1948). Il n'y avait aucun acteur professionnel, mais Visconti approchait les pêcheurs, les ouvriers comme des acteurs, pour qu'ils *deviennent* des acteurs. La vérité de ces gens était inscrite dans les murs de leurs maisons, dans les paysages où ils travaillaient et vivaient<sup>25</sup>.

Le débat qui a suivi la sortie de *Salvatore Giuliano* (1962) avait été de savoir ce qui était de l'ordre du réel et ce qui était une reconstitution, c'est-à-dire si le film était un documentaire ou une fiction, en partant du principe que si le film avait été un documentaire, le film aurait alors été moins fort et moins beau. Francesco Rosi ajoute :

J'ai entendu des gens dire : "Oui, c'est bien, mais c'est un documentaire". Mais il n'y a pas dans le film un seul photogramme qui soit documentaire ! Je m'empare d'une réalité, en la respectant, et je laisse les spectateurs comprendre avec moi les rapports entre cette réalité et les gens, entre la société et ce que j'ai essayé de dire. Recréer une ambiance réelle est essentiel, la réalité est reconstituée, mais en aucun cas faussée. Par la suite, j'ai toujours travaillé selon cette méthode, qui interdit à la fantaisie de contaminer le personnage réel dont le film dessine le portrait [...]. Lorsque j'ai réalisé ce film [*L'affaire Mattei*], en m'appuyant sur une masse considérable de documents et de témoignages, je souhaitais seulement soulever des interrogations<sup>26</sup>.

Du fait de ce lien fort au réel, la notion de réalisme est aussi fondamentale dans l'analyse du cinéma italien depuis ses débuts. On a assisté à un retour important au réalisme après l'époque des téléphones blancs et du cinéma d'évasion sous le fascisme. Carlo Lizzani publie ainsi en 1943 un article intitulé « Réalité humaine et sociale dans le cinéma », prônant le retour au réalisme : c'est

---

24 Dans *L'ordine delle cose* (2017, Andrea Segre reprend la même didascalie inaugurale que *Le mani sulla città* (1963) de Francesco Rosi : « I personaggi e i fatti qui narrati sono immaginari, è autentica invece la realtà sociale e ambientale che li produce » (« Les personnages et les événements présentés ici sont fictifs, mais la réalité sociale dans laquelle ils s'inscrivent est bien réelle »). Il s'inscrit de cette manière dans une tradition cinématographique d'enquête et d'engagement social. Un carton suit : « Après les accords de Schengen, l'immigration illégale est devenue un problème pour les Etats de l'Union Européenne ».

25 François Armanet et Gilles Anquetil, « Francesco Rosi. Cinéma : le moment de vérité », *Le Nouvel Observateur*, 19-25 juillet 2007.

26 *Idem*.

Visconti qui va jeter les bases du courant néoréaliste avec *Ossessione (Les Amants diaboliques, 1943)*, un film qui marque un retour au réalisme et une recherche de vérité du réel. Mais le réel au cinéma est bien sûr une illusion, créée par des effets techniques et technologiques. Le néoréalisme instaure un rapport plus direct et profond avec le réel, pour mieux dénoncer certains phénomènes sociaux. Giuseppe Cavalleri écrit :

Les réalités produites ne sont plus la simple transmission de données empiriques, mais elles 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 son expérience sensorielle<sup>27</sup>.

À l'époque contemporaine, les cinéastes font eux aussi du réel la matière à partir de laquelle construire leurs récits, dans une grande variété de formes :

Ce sont des films (ceux des réalisateurs auxquels nous nous référons : Frammartino, Marcello, Garrone, Di Costanzo et bien d'autres) qui ont le réel comme méthode, source, inspiration et la dramaturgie comme langage, narration, histoire. Des films dans lesquels la matière du réel est transformée en de nouvelles formes de narration. Ce sont des auteurs qui, en partant du réel, ont réussi à le transcender, en redécouvrant qu'« il y a différents degrés de réalisme tout comme il y a différents degrés de réalité » et que pour comprendre le sens d'un événement, il n'y a pas besoin de renoncer à l'entrelacement et à la singularité du récit<sup>28</sup>.

### **Un cinéma en quête de crédibilité**

Le cinéma italien est historiquement le produit de la réalité, y compris pendant l'âge d'or de la comédie italienne (avec les œuvres de Dino Risi, Comencini, Lattuada, Pietro Germi...). La tradition perdue avec les nouvelles générations de cinéastes, après vingt ans d'éclipse marquée par un rejet de la relation forte au réel (pendant la période du terrorisme en Italie).

---

27 Giuseppe Cavaleri, thèse de doctorat *Le cinéma italien en France : histoire, société et diffusion : étudiées à travers les œuvres de Emanuele Crialesi, Matteo Garrone et Paolo Sorrentino*, soutenue le 21 octobre 2017, Université Paris-Nanterre, p. 36.

28 « Sono film (quelli dei registi a cui ci riferiamo: Frammartino, Marcello, Garrone, Di Costanzo e molti altri) che hanno il reale come metodo, fonte, ispirazione, e la drammaturgia come linguaggio, narrazione, racconto. Film in cui la materia del reale viene trasformata in nuove forme di narrazione. Sono autori che, partendo dal reale, sono riusciti a trascenderlo, riscoprendo che "ci sono diversi gradi di realismo come ci sono diversi gradi di realtà" e che per comprendere il senso di un evento, non bisogna rinunciare all'intreccio e alla singolarità del racconto ». Vito Zagarrò, « Labirinti. Il piano sequenza nel cinema italiano contemporaneo », in Stefania Parigi, Christian Uva, Vito Zagarrò (dir.), *Cinema e identità italiana*, Rome, TrE Press, 2019, p. 177.

À ce moment-là, les réalisateurs se sont tournés vers un cinéma centré sur les aléas sentimentaux des personnages, et sans prise forte sur le réel. Mais depuis, la réalité du pays est redevenue l'âme du cinéma italien et le cinéma est à nouveau un instrument de révélation du réel.

Les réalisateurs contemporains revendiquent la réalité comme garant de crédibilité. Ainsi, à propos du film *Indivisibili* (Edoardo De Angelis, 2016), sur l'histoire de deux sœurs siamoises exploitées comme des bêtes de foire, le scénariste Nicola Guaglianone explique : « L'instance hyper-réaliste d'*Indivisibili* [...] sert presque exclusivement à rendre crédible ce que je raconte. Comme ce sont des personnages à la limite de la crédibilité, pour les équilibrer et les rendre "réels", ils doivent être "salis" »<sup>29</sup>. Les deux jumelles siamoises font en effet à première vue plutôt partie d'un imaginaire américain à la manière de *Freaks (La Monstrueuse Parade)*, Tod Browning, 1932) avec des phénomènes de foire, stéréotypiques. Il fallait donc leur trouver un univers crédible, comme celui de la province de Naples, à Caserta, pour ancrer l'histoire dans la réalité d'un territoire.

Matteo Garrone explique de son côté qu'il tisse des liens entre réel et fantastique dans son travail, comme pour *Il racconto dei racconti (Tale of Tales)*, 2015): « Si auparavant je partais du réel pour aller vers le fantastique, cette fois j'ai utilisé le processus inverse, à partir du fantastique j'ai essayé de rendre ces récits magiques visuellement crédibles »<sup>30</sup>. Le réel devient gage de crédibilité, y compris dans des récits fantastiques.

Pour les réalisateurs de documentaires, plus que la question de la crédibilité, c'est la question de la vérité qui se pose. À la fin des années 1950 émerge la problématique du cinéma comme témoignage social, et certains intellectuels comme Edgar Morin, à partir des thèses de Dziga Vertov, propose la notion de « cinéma-vérité ». Le sociologue parle d'un cinéma qui pourrait dépasser « 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 »<sup>31</sup>. Le cinéma-vérité s'intéresse donc à des éléments sociaux et puise dans le réel la construction de son récit. Mais ce cinéma-vérité qui engendrera le « cinéma direct » n'entre pas dans notre problématique.

---

29 « L'istanza iperrealistica di *Indivisibili* [...] serve quasi esclusivamente a rendere credibile ciò che racconto. Dato che sono personaggi sul limite della credibilità, per bilanciarli e renderli "reali" devono essere "sporcati" ».

Francesco Ceraolo, « Ai bordi della finzione », in Roberto De Gaetano, Nausica Tucci (dir.), *Fata Morgana Web. Un anno di visioni*, Cosenza, Pellegrini, 2017, pp. 520-521.

30 « Se prima partivo dal reale per andare verso il fantastico, questa volta ho fatto il procedimento inverso, dal fantastico ho cercato di rendere visivamente credibili quei racconti magici ».

Matteo Garrone, « La finzione del reale », in Dario Zonta (dir.) *L'invenzione del reale. Conversazioni su un altro cinema*, op. cit., p. 207.

31 Goffredo Fofi, Morando Morandini, Gianni Volpi, « Dalle "nouvelles vagues" ai giorni nostri », *Storia del cinema*, Vol. 3, Milan, Garzanti, 1988, p. 343, cité par Giuseppe Cavaleri, op. cit., p. 41.

## Cinéma du réel

Pour les « cinéastes du réel », les réalisateurs de documentaires, on pense au fantasme et à l'illusion de pouvoir saisir la vie sur le vif avec une esthétique de plans-séquences pour saisir le duo espace-temps et réalité. Nous verrons plus loin que beaucoup de fictions italiennes recherchent aujourd'hui aussi ces plans-séquences, à la lisière entre documentaire et fiction, puisque la frontière entre les deux genres a de plus en plus tendance à s'effacer. Mais en documentaire aussi, la réalité est un fait construit, même quand on la filme en plan-séquence puisqu'on y apporte un regard. Cet écart, essentiel, est ce qui fait la caractéristique des cinéastes du réel, dont Gianfranco Rosi est le plus grand représentant en Italie pour le cinéma contemporain. Le choix du point de vue sur la réalité, la manière de filmer le réel, le choix de l'enchaînement des séquences, le montage, tout cela constitue la trame du cinéma documentaire. Le regard du cinéaste *re*-compose le monde et la réalité à l'écran.

Dans *El Sicario, Room 164 (El Sicario chambre 164, 2010)*, Gianfranco Rosi met en place un dispositif : il filme dans l'espace fermé d'une chambre. Et il joue avec le spectateur en donnant à voir un homme, un personnage qui cache son visage. La première vocation du cinéma, celle de voir, de donner à voir, est d'emblée mise en échec. Gianfranco Rosi raconte ainsi le réel, sans en montrer le visage. Dans ses films suivants, Gianfranco Rosi continuera à choisir des points de vue et des partis pris de mise en scène forts sur le réel. Son cinéma est reconnaissable au langage qu'il choisit pour raconter une réalité. Beaucoup de spectateurs pensent encore que le documentaire ne met pas en scène et se contente d'enregistrer la réalité. Gianfranco Rosi, sans doute l'un des plus grands documentaristes aujourd'hui, voire de l'histoire du cinéma, a réussi à fabriquer sa propre grammaire du réel avec des mises en scène puissantes. Il fait du cinéma, avec une écriture et avec un regard, tout autant que ceux qui le font en fiction. Ce que confirment (et c'était une grande première), le Lion d'Or à Venise avec *Sacro GRA* (2013) et l'Ours d'Or à Berlin avec *Fuocoammare* : des prix qui avaient été réservés jusqu'alors à des fictions. C'est là une avancée inédite dans l'histoire des festivals, et dans la place du documentaire dans l'histoire du cinéma.

On le sait, le cinéma naît en tant que documentaire avec les Frères Lumière, avec la volonté de ne rien cacher et de tout révéler à l'écran, selon un idéal de vérité. Mais filmer le « vrai », la « réalité » ne veut pas dire ne pas avoir de regard : il s'agit d'assumer la subjectivité d'un point de vue. La transparence et la vérité sont une illusion. Aujourd'hui c'est en documentaire que les cinéastes innovent fortement dans les formes et au niveau de la créativité. Il ne s'agit plus tant de reproduire la réalité que de la questionner et de faire réfléchir et réagir le spectateur. Nous y reviendrons.

Filmant le réel, les cinéastes font-ils alors œuvre d'historiens sur une période de l'histoire de l'Italie ? Fellini a immortalisé Rome à une époque, et on se souvient davantage des images de ses films, quand on pense à cette époque, que des images télévisées par exemple. De même avec Rossellini. Les réalisateurs d'aujourd'hui ont donc une certaine responsabilité dans leur rapport au réel, car leurs films seront peut-être notre mémoire à venir. Les films peuvent en effet donner des « indices de la réalité », même si ce sont les regards qui font le cinéma. C'est ce que nous verrons par la suite en observant la manière dont les réalisateurs du cinéma italien contemporain ont aiguisé leurs regards sur notre/le présent, et parfois aussi sur le passé. Giuseppe Cavalleri cite à ce propos Siegfried Kracauer, l'un des précurseurs de la sociologie du cinéma, qui théorise que tous les films, même les plus irréalistes, sont porteurs « d'expressions propres à caractériser une culture et une époque »<sup>32</sup>.

Depuis l'invention du 7<sup>e</sup> art, le réel est lié au cinéma. Et le cinéma est vu, depuis, à la fois comme un miroir des choses de la vie et comme une fenêtre ouverte sur le monde. Selon les époques, la quête du réel a été plus ou moins forte. Avec le néoréalisme, elle a sans doute atteint son apogée en Italie. Mais l'on verra qu'aujourd'hui cette quête continue de stimuler les cinéastes italiens contemporains : eux aussi espèrent, parfois, faire changer l'ordre des choses avec leurs œuvres, en portant des regards, certes hétérogènes, sur le réel. Ils choisissent souvent de ne pas participer aux débats philosophiques autour des notions de « réel, réalité, documentaire, fiction » pour laisser parler leurs œuvres, puisque le réel n'est finalement qu'un moyen pour mettre en place un récit. Ainsi, le réel n'est jamais le but du film ; le rapport au réel est une méthode, une expérience qui permet de passer à la forme du récit cinématographique, avec une écriture et une dramaturgie, qu'il s'agisse de fiction ou de documentaire. Dario Zonta cite à ce sujet plusieurs cinéastes qui se sont interrogés sur leur rapport au réel et à la réalité. Pietro Marcello considère le documentaire comme un médium de transcription de la réalité : « Je ne crois pas au cinéma du réel, parce qu'en faisant du cinéma on transpose toujours la réalité »<sup>33</sup>. Le chercheur fait ensuite référence à ce que dit Matteo Garrone de son premier long-métrage *Terra di mezzo* (1997) : « La première suggestion à partir de

---

32 Emmanuel Ethis, *Sociologie du cinéma et de ses publics*, Paris, Armand Colin, 2009, p.53, cité par Giuseppe Cavalleri, *op. cit.*, p. 35.

33 « Io non credo nel cinema del reale, perché facendo cinema si traspone sempre la realtà ».

Et il ajoute : « Ho sempre avuto la tendenza a trasporre la realtà, però l'unica strada per accedere al cinema era farlo attraverso il mezzo documentario, perché bastava la telecamera, uno sguardo, un microfono, non serviva altro. Non potevo immaginare la finzione, servono più soldi e anche una preparazione diversa » (« J'ai toujours eu tendance à transposer la réalité, mais le seul moyen d'accéder au cinéma était de le faire par le biais du documentaire, parce qu'il suffisait d'une caméra, d'un regard, d'un micro, rien d'autre. Je ne pouvais pas imaginer la fiction, il fallait plus d'argent et aussi une préparation différente »).

Pietro Marcello, « Un'idea di mondo », in Dario Zonta (dir.) *L'invenzione del reale. Conversazioni su un altro cinema*, *op. cit.*, p. 80.

laquelle *Terra di mezzo* est parti a été visuelle et non, comme certains l'ont pensé, sociale. Je ne voulais pas faire un film de dénonciation, d'engagement politique, peut-être qu'il y en a tout de même, mais je serais malhonnête si je disais que le film est né avec cette intention »<sup>34</sup>. Dario Zonta cite enfin Gianfranco Rosi, sans doute le réalisateur qui travaille au plus près de la matière du réel parmi les cinéastes qu'il a interrogés ; ce dernier déclare : « L'important est de créer un dispositif narratif; sans cela, rien ne se passe. [...] Quand on filme, c'est le moment de réalité dans lequel il y a le temps que l'on a investi pour le rendre vrai, plus vrai que le réel »<sup>35</sup>.

La réalité est donc pleine de fiction, d'artifices. Et vice-versa, la fiction est elle-même pleine de réalité. Elle devient ainsi parfois plus réelle que le réel. On oppose toujours documentaire et fiction alors qu'ils sont plus que jamais perméables dans le cinéma italien contemporain, comme nous le verrons.

### **1.3 Cadre général, social et sociétal**

Lorsque l'on écoute l'écrivain et journaliste Roberto Saviano parler de l'Italie, le pays semble au bord du gouffre, avec un populisme en croissance et un état de droit en danger. L'Italie a inventé le fascisme et la politique-spectacle, et pour lui, rien ne semble pouvoir sauver son avenir. Pour Marc Lazar, intellectuel et chercheur spécialiste de l'Italie, cette dernière serait au contraire un laboratoire politique et d'avant-garde, un berceau d'idées, souvent précurseur de ce qui arrive ensuite en France. Mais une chose est sûre, l'Italie est un pays complexe et la douceur de vivre italienne est plus une construction qu'une réalité.

Le pays à l'unification récente est très régionaliste et les dialectes sont encore présents dans presque toutes les régions. La vie politique italienne est erratique, faite de compromis et de négociations, de pragmatisme et de souplesse. Les Français ont parfois du mal à comprendre cette manière de fonctionner. C'est en effet un pays où les contre-pouvoirs sont très importants depuis la

---

34 « La prima suggestione dalla quale è partito *Terra di mezzo* è stata visiva e non, come alcuni hanno pensato, sociale. Non volevo fare un film di denuncia, di impegno politico, magari c'è anche questo però sarei disonesto se dicessi che il film è nato con questo intento ».

Matteo Garrone, « La finzione del reale », in Dario Zonta (dir.) *L'invenzione del reale. Conversazioni su un altro cinema*, op. cit., p. 195.

35 « La cosa importante è creare un dispositivo narrativo; senza non succede nulla. [...] Quando filmi è il momento di realtà in cui c'è il tempo che hai investito per far sì che sia vero, più vero del reale ».

Gianfranco Rosi, « Più vero del reale », in Dario Zonta (dir.) *L'invenzione del reale. Conversazioni su un altro cinema*, op. cit., pp. 29-30.

fin du fascisme : l'Italie a fait le choix de fragmenter les sources du pouvoir pour se préserver d'une autre dictature. Les Italiens ont une grande crainte : la concentration du pouvoir. Ce qui donne à l'étranger l'image d'un grand désordre inefficace, en particulier comparé au cartésianisme français. L'Italie s'est de fait souvent sentie incomprise et blessée par les gouvernements français, notamment au sujet de la crise migratoire. Les initiatives françaises en Libye ont été mal vécues car c'est une ancienne colonie italienne, et les problèmes récurrents à la frontière franco-italienne à Ventimille sont une autre source de friction. Nous verrons que des films s'emparent de ces tensions, notamment *L'ordine delle cose* (*L'Ordre des choses*, Andrea Segre, 2013) où l'on voit les tractations des représentants des gouvernements français et italiens pour la gestion des camps mis en place en Libye.

Néanmoins, malgré les rivalités et les disputes qui existent entre les deux pays voisins, l'Italie a des relations fortes avec la France. Ce sont avant tout deux pays cousins, fascinés l'un par l'autre et nourris d'une représentation parfois mythique de l'autre. Entre stéréotypes et vérité, les Français sont attirés par la joie de vivre, la culture et le pragmatisme italiens ; et les Italiens par l'art de vivre à la française, l'efficacité de l'État centralisé et le goût pour les débats d'idées. Nous verrons que, dans le domaine cinématographique, l'Italie et la France se sont beaucoup aidées et inspirées, à l'époque des grandes coproductions comme aujourd'hui pour la diffusion du cinéma d'auteur et la création d'un système de soutien à l'industrie cinématographique. L'Italie s'est par exemple inspirée de l'efficacité du CNC français pour le financement de ses productions, et un fonds pour relancer des collaborations entre la France et l'Italie a été créé en 2003. Nous développerons ces mesures en détail.

Pour comprendre l'Italie, ses dynamiques et ses problématiques – dont on retrouve de nombreux échos dans les films contemporains –, il faut prendre en compte une démographie vieillissante avec une natalité en baisse, des jeunes qui émigrent, une gérontocratie au pouvoir. En politique et à la télévision, l'on voit souvent les mêmes visages depuis des années, avec en outre de grandes disparités entre le nord et le sud, au niveau économique mais aussi linguistique, et cela va parfois jusqu'à l'incompréhension : un juge de Florence aura besoin d'un traducteur s'il est nommé en Calabre, en Sicile ou en Campanie par exemple. Soulignons aussi que la précarité et la vieillesse sont deux thématiques dont les cinéastes se sont amplement emparés. On peut notamment citer Ivano De Matteo avec *Gli equilibristi* (*Les Équilibristes*, 2012) ou Paolo Virzì avec *Tutta la vita davanti* (2008) pour la précarité, et Paolo Sorrentino avec *Youth – La Giovinezza* (*Youth*, 2015), Gianni Di Gregorio avec *Pranzo di ferragosto* (*Le Déjeuner du 15 août*, 2008) ou Paolo Virzì avec

*Ella & John – The leisure seeker (L'Échappée belle, 2017)* pour la vieillesse.

En ce qui concerne l'emploi, le taux de chômage des jeunes dans le sud de la Péninsule est de 50%, et il y a beaucoup de travail au noir. Le sud de l'Italie est délaissé par les politiques nationales, et cette disparité nord-sud se retrouve dans la carte politique, scindée en deux avec le mouvement populiste 5 Étoiles très fort au sud et la Ligue, d'extrême-droite, plus implantée au nord. La crise sanitaire récente n'a fait que renforcer ces différences et il sera intéressant de voir si et de quelle manière les cinéastes s'empareront de cet épisode.

Par ailleurs, pendant les années où il a occupé la scène politique, Berlusconi fanfaronnait en déclarant que celui qui paye tous ses impôts est un idiot : la légalité est en effet parfois relative en Italie, où la corruption est endémique et la criminalité organisée. Nous verrons que les cinéastes contemporains se sont aussi emparés de cette thématique : le film le plus marquant est *Gomorra* (Cannes 2008) de Matteo Garrone, mais il y a aussi *Nato a Casal di Principe* (Venise, section parallèle Cinema del Giardino 2017) de Bruno Olivieri, *L'intrusa (L'Intruse, Quinzaine des réalisateurs à Cannes 2017)* et *L'intervallo* (2012, Festival de Venise, section Orizzonti) de Leonardo Di Costanzo, *Anime nere* de Francesco Munzi (*Les Âmes noires, 2014, Venise*), *Il traditore* de Marco Bellocchio (*Le Traître, Cannes 2019*), *Sicilian Ghost Story* de Fabio Grassadonia et Antonio Piazza (Semaine internationale de la critique Cannes 2017), des films sur lesquels nous reviendrons dans notre troisième partie.

À un niveau supranational, après une dizaine d'années de politiques d'austérité, l'Italie éprouve un désamour envers l'Europe, et ce alors que les Italiens étaient très europhiles au début de la construction européenne dont l'Italie est un membre fondateur. Le pays a aujourd'hui l'impression de payer le prix de sa géographie dans la crise migratoire et se sent trahi par l'Europe, notamment après les accords de Rome de mars 2017 conçus pour régler les problématiques de la migration et de l'asile au niveau européen. Dans *Fuocoammare*, Gianfranco Rosi filme les difficultés et le désespoir des autorités et des médecins italiens face à l'arrivée massive de migrants. De plus en plus d'Italiens souhaitent la sortie de l'Europe, d'autant que Matteo Salvini a libéré la parole raciste en Italie avec son slogan « les Italiens d'abord ». Le nationalisme a repris une place importante dans l'opinion publique, plus encore depuis la crise sanitaire du coronavirus et le refus initial de l'Europe d'aider l'Italie. Plusieurs réalisateurs ont choisi d'écrire des scénarios où des étrangers font face à la difficulté de s'insérer en Italie, notamment *Vergine giurata* de Laura Bispuri (*Vierge sous serment, 2015*) et *Io sono Li* d'Andrea Segre (*La Petite Venise, 2011*).

D'un point de vue social, les Italiens ont traditionnellement un grand sens de la famille, la notion

du beau et ils aiment l'art. On retrouvera ces caractéristiques et cette attention portée à l'esthétique (chose qui n'est pas toujours aussi sensible dans les autres cinématographies européennes) dans les films que nous analyserons<sup>36</sup>. Le cinéma italien est porteur, dans l'imaginaire du public, d'une belle esthétique, d'autant plus que l'Italie est réputée pour la qualité de ses techniciens, en particulier les directeurs de la photographie : Luca Bigazzi en est le représentant le plus flamboyant aujourd'hui, capable de passer de l'univers des films de Paolo Sorrentino à celui d'Andrea Segre, de Leonardo Di Costanzo ou d'Alice Rohrwacher.

Mais qu'en est-il exactement au niveau cinématographique dans l'histoire récente du cinéma italien ?

### 1.3.1 Alternances de crises et de faste

S'il est un cinéma qui meurt et ressuscite à l'envi, c'est bien le cinéma italien. Les critiques et les journalistes l'ont décrété mort des dizaines de fois – et les Français n'étaient pas les derniers à le faire – ; pourtant, le cinéma italien est toujours bien vivant. Certes, il est passé et passera encore par des phases de crises : comme le dit Roberto Benigni, « la crise du cinéma italien existe depuis que je suis né et elle est toujours là. Le cinéma se nourrit de sa mort, il est en train de mourir et il s'alimente de sa propre mort pour vivre. Il en est ainsi dans le monde entier »<sup>37</sup>. Paolo Sorrentino confirme quelques années plus tard : « L'Italie pratique l'art absolu de faire sentir que le cinéma est en crise. C'est contagieux »<sup>38</sup>. La presse française s'était elle aussi empressée d'expliquer que le grand cinéma italien n'existait plus après le néoréalisme et la commedia all'italiana<sup>39</sup>. Malgré les annonces répétées des funérailles du cinéma italien, l'Italie a continué à offrir un cinéma de qualité, même lorsqu'il était mal distribué ou produit avec peu de moyens.

L'histoire du cinéma italien, comme celle de nombreuses cinématographies par ailleurs, est donc marquée par une succession de périodes de crise et de faste, d'échecs et de grandes réussites, de succès d'estime et de succès populaires, et parfois les deux en même temps. Mais le cinéma italien cristallise cette idée un peu dramatique et exubérante d'un cinéma qui mourrait régulièrement.

À partir des années 1970, le cinéma italien entre dans des périodes de crise régulières,

---

36 Pour approfondir sur l'analyse de l'Italie contemporaine, consulter : Anne Tréca Perissich, *Métamorphoses de l'Italie depuis 1945*, Paris, Ateliers Henry Dougier, 2017, que nous avons utilisé pour cette présentation.

37 Christophe Mileschi et Oreste Sacchelli, *Le clown amoureux. L'œuvre cinématographique de Roberto Benigni*, Lyon, La fosse aux ours, 2007, p. 158.

38 Hélène Frappat, *Toni Servillo, le nouveau monstre*, Paris, Séguier, 2018, p. 87.

39 Jacques Mandelbaum, « Cinéma italien, année zéro », *Le Monde*, 18 décembre 1997.

principalement à cause de la concurrence de la télévision. Dans la dernière scène de *Intervista* (1987), Fellini exprime ses interrogations sur l'avenir du cinéma : « Qu'allons-nous devenir ? Que restera-t-il du cinéma ? Combien de temps la télévision nous permettra-t-elle encore de vivre ? ». Seuls les artisans de la comédie à l'italienne, Monicelli, Comencini, Risi, Scola, réussissent pendant cette période à tirer leur épingle du jeu.

Au sortir de cette crise, à la fin des années 80, les petites salles de cinéma ont été remplacées par des multiplexes, et le cinéma traverse une fois de plus une période de crise. Avec ces nouveaux temples de la consommation cinématographique en quête de profit avant tout, le succès d'un film doit être immédiat sinon il ne reste pas en salle. Les films n'ont par ailleurs pas beaucoup d'opportunités de financements et dépendent essentiellement du duopole Rai-Mediaset et des aides de l'État pour être produits : l'incertitude est constante.

Le moment de crise le plus fort pour le cinéma italien se concentre donc dans les années 80. Il semble ne pas y avoir de relève pour la vieille garde des réalisateurs, et l'idée se répand que le grand cinéma italien est terminé. Seuls les « nouveaux comiques »<sup>40</sup> bénéficient de cette période. Acteurs et réalisateurs, souvent plus acteurs que réalisateurs, ils développent un discours sur la société italienne tout en gardant un regard ironique et enjoué : notamment Carlo Verdone, Massimo Troisi, Roberto Benigni, Maurizio Nichetti et Nanni Moretti à ses débuts. On les surnomme aussi par le néologisme « malincomici » (« mélancomiques » en français).

Quelques réalisateurs commencent tout de même leur carrière dans ces années-là : Nanni Moretti, Gabriele Salvatores, Giuseppe Tornatore. Mais pour Lino Miccichè, la période est un « cinécide »<sup>41</sup> à cause de la télévision, notamment privée, et du climat de dérégulation qui s'est installé dans l'industrie cinématographique. Vito Zagarrío explique cette crise profonde du cinéma italien de la manière suivante :

Les réalisateurs italiens étaient habitués à une « transparence des choses », à une réalité où énoncer signifiait dénoncer : le réel avait la force de parler de lui-même, et ce réel avait une charge si explosive que sa représentation pouvait paraître automatiquement la solution du problème. Maintenant, cependant, les nœuds du réel se compliquent, il ne suffit plus de faire voir pour que l'on voie vraiment. D'où le balbutiement des années 80, et la formule des cinéastes "héritiers de rien"<sup>42</sup>.

---

40 Gianni Rondolino, Dario Tomasi, *Manuale di storia del cinema, seconda edizione*, Turin, UTET, 2014, p. 704.

41 Table-ronde « Autori e attori » en 1998 à Pesaro dans le cadre d'une rétrospective sur les années 80.

42 « I registi italiani erano abituati a una "trasparenza delle cose", a una realtà dove enunciare significava denunciare : il reale aveva la forza di parlare da solo, e quel reale aveva una carica talmente esplosiva che la sua rappresentazione

Peut-être les nouveaux cinéastes contemporains ressentent-ils encore trop le poids du néoréalisme et ne se sont-ils pas encore affranchis des anciens. Peut-être cet héritage imposé leur pèse-t-il et inhibe-t-il leur capacité innovatrice. Nous y reviendrons.

Les années 80 et 90 marquent une phase aiguë de déclin pour le cinéma italien. Seule la figure de Nanni Moretti émerge. Mais il ne peut pas tenir le cinéma italien à bout de bras à lui tout seul. Malgré tout, jusqu'au début des années 2000, le cinéma italien a été principalement « Moretti, sinon rien ». Pour le réalisateur, le problème du cinéma italien vient du défaut d'une véritable politique culturelle, et il l'exprime dès 1994<sup>43</sup>. Dans son film *Notti magiche* (*Nuits magiques*, 2018), Paolo Virzì met en scène la crise du cinéma transalpin dans les années 80-90, avec l'ère berlusconienne et le « tout-télévision ». Son film est l'histoire tragi-comique de la fin d'une ère : un producteur meurt dans un accident de voiture. Trois jeunes scénaristes qui cherchent à faire produire leur scénario sont interrogés sur leur présence à Rome par la police. Sans qu'il soit jamais nommé, l'ombre de Berlusconi plane dans le film à travers la domination de la télévision. Le scénariste qui gagne le concours voit ainsi son scénario finalement adapté à la télé en série, et non au cinéma... Ce film aux tonalités nostalgiques veut toutefois montrer que le cinéma italien est toujours vivant. Paolo Virzì place l'intrigue en 1990, année où Fellini réalise son dernier film, *La voce della luna* (*La voix de la lune*), dont le tournage du dernier plan est reconstitué dans le film. Pour Paolo Virzì, ce dernier plan signe un moment charnière pour le cinéma italien, la fin d'une époque, celle des grands maîtres.

Pendant la décennie 90, des réalisateurs confirmés continuent de faire des films : Marco Bellocchio, Pupi Avati, Roberto Benigni, Marco Tullio Giordana, Giuseppe Tornatore, Carlo Verdone, Ettore Scola, Bernardo Bertolucci, mais la nouvelle génération peine à naître, on ne peut citer que quelques noms : Gianni Amelio, Francesca Archibugi. Seul Nanni Moretti réussit à conjuguer succès d'estime et entrées. Son originalité et son exubérance, entre cynisme et humour, en font en quelque sorte le Woody Allen du cinéma italien. Il parle de la société, du monde, de ses désillusions, notamment politiques. Il fait un cinéma plein d'autodérision et assez narcissique, avec un style très reconnaissable, que personne n'a réussi à imiter, même si, nous le verrons plus loin, Valeria Bruni Tedeschi s'inspire un peu de cette veine, mais sans doute est-ce plus facile depuis la France que depuis l'Italie. Nanni Moretti a ouvert la voie à un cinéma caractérisé par une totale

---

poteva sembrare automaticamente la soluzione del problema. Ora, invece, si complicano i nodi del reale, non basta più far vedere perché si veda davvero. Da qui i balbettii degli anni ottanta, da qui la formula dei cineasti "eredi del nulla" ».

Vito Zagarrò, *Cinema italiano anni novanta*, Venezia, Marsilio Cinema, 1998, p. 12.

43 Salvatore Aloise, « Le cinéma italien survivra-t-il à Berlusconi ? », *L'événement du jeudi*, 17-23 novembre 1994.

liberté de ton.

Après les deux décennies 80 et 90 sans grande nouveauté dans le cinéma italien, la fin des années 90 marque une période de transition – comme la nomme le critique Vito Zagarrìo<sup>44</sup> – avant un début de reprise au début du troisième millénaire. De nombreux nouveaux réalisateurs commencent à se faire connaître : Mimmo Calopresti, Daniele Cipri et Franco Maresco, Cristina Comencini, Francesca Comencini, Antonietta De Lillo, Daniele Luchetti, Mario Martone, Francesca Archibugi, Carlo Mazzacurati, Ferzan Özpetek, Michele Placido, Gabriele Salvatores, Silvio Soldini, Roberta Torre, Paolo Virzì, entre autres. Les réalisateurs, mais aussi les acteurs, producteurs et techniciens veulent retrouver de l'engagement dans leur travail et un cinéma d'auteur comme certains de leurs « anciens ». Et ils sont prêts à prendre des chemins différents du système de production et de distribution en place, pour retrouver un imaginaire cinématographique fort. C'est le début d'un renouvellement, sans être pour autant un mouvement général de sortie de crise. Mais Marco Bellocchio se veut optimiste à la fin du colloque du 6 juin 1998 à Cattolica, *L'immagine in movimento o il movimento dell'immagine* : la traversée du désert touche peut-être à sa fin, en laissant de côté une certaine médiocrité et superficialité du cinéma. Cet espoir se nourrit notamment de l'importance retrouvée de l'écriture et des scénaristes, alors que cette dernière s'était dégradée, avec des scénarios bancals même chez des réalisateurs à la renommée importante pendant les années 80-90, comme l'explique Jean Gili<sup>45</sup>.

À la fin des années 90, des cinéastes tels que Francesca Archibugi, Silvio Soldini ou Gabriele Salvatores retrouvent la volonté de se confronter dans leurs films aux problématiques de la société, sortant ainsi le cinéma italien d'une certaine torpeur. Ils veulent retrouver plus d'ironie, d'auto-dérision, parler de la société à travers des histoires individuelles, avec la volonté de se plonger de nouveau dans le réel tout en renouant avec des recherches esthétiques. Leurs films ont parfois un goût doux-amer entre sourire et mélancolie, et nous plongent dans l'atmosphère d'une époque, comme *L'albero delle pere* (Francesca Archibugi, 1998), *Le acrobate* (*Les acrobates*, Silvio Soldini, 1997), *Nirvana* (Gabriele Salvatores, 1997).

Mais le cinéma des années 90 en Italie est paradoxal ; il remporte de nombreux prix à l'étranger, notamment deux Oscars : en 1992 *Mediterraneo* (Gabriele Salvatores, 1991), en 1999 *La vita è bella* (*La Vie est belle*, Roberto Benigni, 1997), et même trois si l'on compte *Nuovo cinema*

---

44 Vito Zagarrìo, *Cinema italiano anni novanta*, op. cit., p. 120.

45 Jean Gili, « Un antifascisme presque fou », in Jean Gili (dir.), *L'Italie au miroir de son cinéma*, vol. 3, Toulouse, EDITALIE éditions, « Radici », 2019, p. 66.

*paradiso* (*Cinéma Paradiso*, Giuseppe Tornatore, 1988) en 1990. Et pourtant, ce cinéma n'est pas aussi bien reconnu en Italie ; le public italien ne suit pas l'engouement que l'on constate à l'étranger pour ces films : « On fait un bon cinéma mais ce cinéma n'est ni partagé ni compris. C'est un cinéma de crise, né de celle des années soixante-dix et quatre-vingt, qui veut y réagir en résistant et en s'opposant »<sup>46</sup>.

Hors des frontières italiennes, on peut dire que seuls Nanni Moretti, Roberto Benigni et Roberto Bertolucci sont reconnus et leurs films attirent le public ; mais l'industrie cinématographique italienne, malgré ces succès à l'étranger, est en déroute. La faiblesse du cinéma italien à cette époque vient principalement de l'organisation de ses structures et du système politico-économique général. Les budgets pour le cinéma sont faibles et il y a peu de financements publics, ce qui a pour effet d'obliger les scénaristes, réalisateurs et producteurs à revoir leurs ambitions pour des raisons économiques. Par manque de financements, les productions accordent aussi moins d'attention et de budget au scénario ; il y a en conséquence moins de versions du scénario qu'auparavant et la qualité s'en fait souvent ressentir. Elles évitent de faire venir aux repérages certains techniciens, par exemple les ingénieurs du son pour tester la prise de son directe, ou les directeurs de la photographie pour mettre en place certains mouvements de caméra. Et il y a aussi moins de répétitions avec les acteurs. Certes, le néoréalisme avait lui aussi peu de moyens et a pourtant produit de grands films – on pense naturellement à Rossellini qui tournait en récupérant des chutes de pellicule des télévisions américaines et en se branchant sur l'électricité de leurs immeubles – mais il y avait alors une visée idéologique et esthétique forte. Les années 90 sont au contraire une époque en retrait en termes de valeurs et d'idéologie : les problématiques générationnelles et les voyages intérieurs sont privilégiés dans les choix de scénarios. En ce qui concerne l'organisation générale du secteur, on assiste à de grandes batailles sur les lois pour le cinéma. Nous en reparlerons.

La décennie est par ailleurs chaotique au niveau politique. C'est l'époque de Tangentopoli<sup>47</sup>. Certains partis politiques périssent : la Démocratie Chrétienne et le Parti Socialiste Italien de Craxi se dissolvent ; le Parti Communiste disparaît. En parallèle commence l'essor de la Ligue du Nord et de Forza Italia : en 1994, Berlusconi devient président du Conseil et, en 1996, Massimo D'Alema

---

46 « Facciamo un bel cinema ma questo cinema non è né condiviso né capito. È un cinema di crisi, nato da quella degli anni Settanta e Ottanta, che ad essa vuole reagire resistendo e opponendosi ».

Adriano Aprà, « Elogio del cinema italiano degli anni Novanta », in Vito Zagarrò (dir.), *Il cinema della transizione*, Venise, Marsilio, « Saggi Marsilio », 2000, p. 96.

47 Tangentopoli, aussi appelé « Mains propres » est une série d'enquêtes judiciaires, au début des années 90, visant des personnalités du monde politique et économique italien, mais aussi des entrepreneurs, notamment pour corruption et financement illégal des partis politiques.

devient le premier « post-communiste » à diriger un gouvernement italien. Il y a aussi une nouvelle dynamique locale dans les villes italiennes avec « l'Italia dei sindaci » (« l'Italie des maires »). Antonio Bassolino dirige la « Napoli Renaissance » : il veut redorer l'image de Naples, accueillir le G7 et la fameuse promenade de Bill Clinton, alors président des États-Unis, dans les ruelles du centre historique de Naples ; le Napoli Teatro Festival est créé, l'école napolitaine pour le cinéma se développe et on assiste à des changements dans l'urbanisation de la ville. Il y aura aussi les initiatives de Enzo Bianco à Catane, Leoluca Orlando à Palerme, Francesco Rutelli à Rome, Massimo Cacciari à Venise ; tous viennent de la gauche et sont des personnalités charismatiques.

Les années 80 et 90 représentent donc une période de crise qualitative et quantitative pour le cinéma italien, dont les premiers signes de déclin s'étaient déjà manifestés à la fin des années 70. L'Italie ne fait pas d'effort de promotion et d'exportation à l'étranger pour son cinéma, alors que certains films sont reconnus au niveau international. Le contexte culturel, économique et politique en Italie n'a donc pas aidé le cinéma à sortir de cette grande crise. Ajoutons que l'émergence de la vidéo et surtout de la télévision commerciale a amplement contribué à vider les salles de cinéma. Pendant une dizaine d'années, il y avait jusqu'à deux fermetures de salles par jour en Italie. À cette même époque et dans une dynamique complémentaire, les chaînes des télévisions privées, notamment celles de Berlusconi, ont vu croître leur audience. Il a fallu du temps à l'Italie pour comprendre que le secteur cinématographique avait besoin d'un réel soutien industriel, dans un contexte de globalisation et avec un marché de plus en plus international, envahi par les productions américaines.

Les années 90 sont donc des années noires pour le cinéma italien. Et à la fin de la décennie, il est au plus mal quantitativement : seuls 75 films sont produits en Italie en 1995, le point le plus bas jamais atteint. La même année, 91 millions d'entrées sont enregistrées, là aussi presque le record au plus bas (il y en avait 240 millions en 1980 avant la crise, et 744 millions en 1960). En 1998, une reprise s'amorce, avec 125 millions d'entrées<sup>48</sup>. Quant au nombre de salles, il y en avait 4885 en 1985, 3249 en 1990 et seulement 2400 en 2000, tandis que la France en compte le double à la même période. Tout est lié : la production n'est pas soutenue, moins de films sont produits, leur qualité baisse, le nombre de spectateurs chute et des salles ferment. D'autant plus que l'Italie n'a pas profité du passage à la multi-salle dans les années 80 : elle est donc presque directement passée de grandes salles usées datant d'avant la guerre (comptant parfois jusqu'à 2000 places) aux multiplexes. Le fait qu'il y ait peu de systèmes d'abonnement en Italie a contribué à faire du cinéma un loisir

---

48 Elizabeth Conter, « Cinéma italien : un paradis perdu ? », *Le film français*, 24 septembre 1999, n°2794.

relativement cher. Par ailleurs, le public reste plus attiré par les super-productions venant des États-Unis, que le cinéma italien et le cinéma européen ne savent pas produire à la même échelle.

De plus, jusqu'alors, les politiques n'avaient pas pris conscience de l'importance du cinéma pour l'image et l'économie de l'Italie. Ils s'en rendent compte à la fin des années 90, notamment grâce à Walter Veltroni, ministre pour les Biens et Activités Culturelles dans le gouvernement de Romano Prodi. Il aide le secteur cinématographique à amorcer une reprise à la fin de la décennie et au début du nouveau millénaire. Le ministre entreprend en particulier de protéger le cinéma italien et d'encourager la production avec un fonds de soutien et l'équivalent d'une « avance sur recettes » pour les films d'intérêt culturel national, un prix à la qualité, des aides à l'écriture, un soutien automatique en fonction du nombre d'entrées, et une obligation pour les chaînes de télévision publiques de réinjecter 10% de la redevance dans la production cinématographique et 20% de leur chiffre d'affaires publicitaire pour les chaînes privées. Ces mesures s'inspirent en partie du fonctionnement du secteur cinématographique français, connu dans le monde pour sa qualité et son aide à la production. Nous verrons que le CNC (Centre National du Cinématographie) a été un modèle important pour réorganiser et soutenir le système italien, lui permettre de mieux se structurer et soutenir les cinéastes.

Walter Veltroni initie aussi un projet de loi anti-trust cinématographique pour limiter le poids des deux producteurs-distributeurs-exploitants, Medusa et Cecchi-Gori, qui monopolisaient la distribution, auxquels seules quelques majors américaines et quelques petits distributeurs italiens comme Mikado ou UIP tentaient de résister. Il met aussi en place des quotas pour le cinéma italien et européen dans les salles, pour espérer atteindre 30% des films diffusés : en 1999, les films italiens et européens ne représentaient que 15% des films sur les écrans. Grâce à cette forte volonté politique en faveur du cinéma, la créativité de tout le secteur est rapidement relancée et va permettre d'entamer le passage au nouveau millénaire dans un meilleur cadre institutionnel. Jean Gili en témoigne au Festival du cinéma italien d'Annecy en 1999 :

Manifestement, le niveau moyen de la production s'améliore. Nos séances de sélection ont rarement été aussi productives que cette année. C'est la première fois que nous avons vu autant de films présentables et même remarquables en trois jours. Les films « catastrophiques » se raréfient. [...] On voit aujourd'hui de plus en plus d'histoires bien ficelées, contrairement à ce qui se passait il y a quelques années<sup>49</sup>.

Le niveau technique avait toujours été de grande qualité en Italie, mais pendant la crise des

---

49 *Idem*.

années 80-90, c'est au niveau artistique que l'on avait pu noter un certain affaiblissement. Au tournant des années 2000, on assiste progressivement à l'émergence d'une nouvelle génération de cinéastes, acteurs, producteurs, scénaristes qui ont pu faire leurs armes grâce au court-métrage, lui aussi soutenu par des fonds débloqués par les équipes de Walter Veltroni pour encourager la production de ce format. Il faut rappeler que le court-métrage est l'antichambre découvreuse de talents avant le passage au grand écran, notamment lorsque les réalisateurs n'ont pas fréquenté d'école de cinéma, ce qui est le cas de nombreux cinéastes contemporains, et qu'ils veulent commencer leur carrière. C'est aussi le lieu idéal pour faire des recherches sur son style, son esthétique et trouver sa grammaire cinématographique. En encourageant et en soutenant par des aides la production de courts-métrages, Walter Veltroni a initié une remontée du niveau artistique. Le dernier aspect auquel Walter Veltroni s'est aussi attaché est l'exportation du cinéma italien. Il a notamment relancé en 1997 les accords de coproduction avec le partenaire historique de l'Italie : la France ; rappelons que dans les années 50-60, les coproductions franco-italiennes avaient créé de nombreux succès comme *Il Gattopardo* (*Le Guépard*, Luchino Visconti, 1963), *La dolce vita* (Federico Fellini, 1960) ou *Le Mépris* (Jean-Luc Godard, 1963). Il crée aussi l'agence de promotion du cinéma italien, Italia Cinema (Unitalia avait disparu dans les années 60), présidée par Luciana Castellina, dirigée par Giorgio Gosetti, et inspirée par le modèle d'Unifrance qui promeut le cinéma français à l'étranger. La France est en effet un modèle pour la défense du cinéma en Europe. Avec l'ensemble des mesures qu'il prend, Walter Veltroni qui déclarait en 1996 : « En Italie, les politiques ne s'intéressaient plus au cinéma, toute leur attention était concentrée sur la télévision »<sup>50</sup>, est le ministre de la culture qui veut sauver le cinéma italien.

Le milieu cinématographique s'empare aussi de la question de la circulation du cinéma italien, notamment indépendant. C'est dans ce cadre qu'un colloque est organisé en janvier 1997 à Città di Castello. Il est intitulé « Indipendence days » et a pour objectif de relancer un cinéma italien indépendant et de qualité, en favorisant en particulier la circulation des films, pour éviter que le marché ne marginalise la production indépendante italienne contemporaine. Le colloque rassemble des réalisateurs, producteurs, scénaristes, distributeurs, et critiques.

La fin du 20<sup>e</sup> siècle a aussi été décrite par les historiens et les critiques de cinéma comme une période de crise, avec un affaiblissement de la cinématographie italienne, sans aucun renouvellement de talents. En réalité, il s'agit plutôt d'une période de ralentissement de la

---

50 Jean-Michel Frodon, « Comment le ministre italien de la culture veut sauver le cinéma de son pays », *Le Monde*, 5 septembre 1996.

production, de recherche de nouveaux talents et de nouvelles écritures. Pour Alice Rohrwacher, il y a une dynamique de vagues successives :

Chaque génération veut se renouveler. Je ne sais pas si c'est un changement d'époque réellement. C'est une vague continue, comme les vagues de la mer. Par exemple, Nanni Moretti a fait ce grand changement et puis d'autres sont arrivés, et encore d'autres. Chaque époque apporte un renouvellement : parfois il est plus paresseux, moins fort. Parfois la vague repart en arrière et on rétrograde<sup>51</sup>.

Nous proposons donc de voir le début du 21<sup>e</sup> siècle non comme une période faste suivant une période de crise, mais comme une période de reprise et de nouvelles dynamiques. Peu à peu, de nouveaux cinéastes trouvent en effet leur place, ou la créent – comme Andrea Segre qui expérimente des manières de produire et de diffuser son travail qui sortent des sentiers traditionnels et institutionnels : il utilise les réseaux sociaux pour parler de son travail, court-circuitant quand c'est nécessaire les journalistes et les critiques. Et il ne s'agit pas d'une génération unique, mais de cinéastes d'âges différents. Leurs parcours sont multiples et c'est sans doute ce qui fait la richesse de ce que l'on pourrait appeler une nouvelle vague.

Le début des années 2000 voit ainsi émerger le travail de Roberto Andò, Saverio Costanzo, Emanuele Crialese, Giorgio Diritti, Michelangelo Frammartino, Daniele Gaglianone, Matteo Garrone, Paolo Sorrentino, Daniele Vicari, Edoardo Winspeare, Gianni Zanasi, etc., puis dans les années 2010 d'Ivano De Matteo, Alice Rohrwacher, Laura Bispuri, Valeria Golino, Valeria Bruni Tedeschi, Pietro Marcello, etc. Matteo Garrone et Paolo Sorrentino sont la pointe de l'iceberg de cette nouvelle « génération »<sup>52</sup> : reconnus aussi à l'étranger, ils entraînent derrière eux une kyrielle de réalisateurs talentueux.

2001 est une année charnière puisqu'elle marque la remontée significative des chiffres de la fréquentation des salles. On compte ainsi 121 millions de spectateurs en 2001, un record : le précédent datait de 1986 avec 125 millions d'entrées. Plusieurs facteurs entrent en jeu pour l'expliquer : la curiosité pour les multiplexes en plein essor, les résultats du travail de Walter Veltroni et de Giovanna Melandri<sup>53</sup> pour le cinéma au gouvernement (aides à la distribution et à l'exploitation, aides pour la modernisation des salles, développement de salles y compris dans les périphéries pour que toutes les catégories sociales puissent aller au cinéma) ; y contribuent

51 Entretien avec Alice Rohrwacher réalisé par Ellénore Loehr à Paris le 6 novembre 2018.

52 J'utiliserai ce terme au sens de « personnes qui travaillent à une même période », et non au sens de « personnes du même âge », car la caractéristique des années 2000 est justement que les cinéastes ne sont pas tous de la même catégorie d'âge.

53 Giovanna Melandri a pris la succession de Walter Veltroni au Ministère des Biens et Activités Culturels de 1998 à 2001.

également des films populaires et primés en festival qui allient qualité et succès commercial : *La stanza del figlio* de Nanni Moretti (avant même la Palme d'or à Cannes en mai, car le film sort en mars en Italie), *Le fate ignoranti* (*Tableau de famille*, 2001) de Ferzan Özpetek et *L'ultimo bacio* (*Juste un baiser*, 2001) de Gabriele Muccino (plus de 3 millions de spectateurs) tous primés en festival, et *Chiedimi se sono felice* (2000) des comiques Aldo Giovanni et Giacomo. Le tout alimente un regain d'intérêt pour le cinéma italien en Italie.

### 1.3.2 Le point sur la législation italienne de 1965 à 2016

Afin d'accompagner les évolutions du cinéma et de son économie au fil des décennies, les différents gouvernements légifèrent. Comme nous l'avons vu, le secteur cinématographique ne peut en effet subvenir seul à ses besoins, il n'est pas autonome et a besoin des aides publiques pour exister dans une économie générale de marché. Ces aides publiques vont aux télévisions publiques (les chaînes de la RAI), mais aussi aux chaînes privées (Mediaset, Telepiù...) pour la production ou coproduction de films. Le cinéma est en effet un secteur où privé et public cohabitent. Le Ministero del Turismo e dello Spettacolo est créé en 1962. Et entre le cinéma et la politique, c'est une relation d'amour et de haine qui s'établit, variant selon les époques.

#### **Loi 1213/1965**

Dès 1965, la loi 1213/1965 appelée aussi « article 28 » régit les aides publiques pour le cinéma. Cette loi va mettre en place l'équivalent de l'avance sur recettes française. L'article 28 va notamment aider à financer les films jusqu'à 30% de leur budget, y compris les premiers films. C'est une grande avancée car de nombreux réalisateurs vont pouvoir réaliser leur premier long-métrage grâce à cette loi. C'est le cas de Bernardo Bertolucci, Nanni Moretti, Francesca Archibugi, des frères Taviani... Mais la loi a dû être modifiée car certains producteurs gonflaient artificiellement les budgets des films et ne tournaient ensuite qu'avec les fonds publics attribués à hauteur de 30% du budget.

Pendant les années 1975-1995, les pouvoirs publics ont misé sur le « tout-télévision », avec plus d'une centaine de films diffusés par jour (y compris sur des chaînes locales), ce qui a contribué à décimer la production cinématographique qui pensait pourtant, à la fin de la plus grande crise du cinéma d'après-guerre, être sauvée par les coproductions avec la télévision. Les salles de cinéma se sont vidées. Fellini s'est d'ailleurs inspiré des salles vides de Rome pour réaliser une satire féroce de la télévision dans *Ginger e Fred* (*Ginger et Fred*, 1986). Ces années ont été marquées par un

désintérêt des politiques envers le cinéma et la culture en général. Les aides publiques à l'industrie cinématographique, peu nombreuses, étaient par ailleurs gangrenées par du clientélisme.

Comme nous l'avons vu, c'est l'arrivée de Walter Veltroni en 1995 qui permet d'entrevoir des jours meilleurs pour la production cinématographique. Il reste dans les mémoires comme un ministre de la culture emblématique, en particulier pour les mesures prises en faveur du cinéma.

Avec l'apparition de la vidéo dans les années 80 et l'explosion des télévisions privées, l'industrie cinématographique se trouve fragilisée<sup>54</sup>. Le cinéma n'est plus la principale offre culturelle, et la télévision commerciale a laminé le cinéma italien, en particulier les chaînes de Berlusconi, nouveau « roi de la télé ». On entendait souvent la fameuse formule : « Il a inventé la télévision et tué le cinéma ». Surnommé « Sua Emittenza » (néologisme signifiant son éminence des émetteurs), il est régulièrement décrit comme le fossoyeur du cinéma italien. L'ironie est que, lorsqu'il devient président du Conseil en mars 1994, Berlusconi essaie malgré tout de relancer l'industrie cinématographique – en continuant à étendre son empire audiovisuel –, avec la distribution cinématographique grâce à Medusa Film. Nous y reviendrons.

Dans *Caro diario* (*Journal intime*, 1994), *Aprile* (1998) et *Il caimano* (*Le Caïman*, 2006), Nanni Moretti traite de façon chaque fois différente des changements de l'industrie cinématographique et audiovisuelle, en particulier de la perte de la diversité culturelle. Le « berlusconisme » est en effet l'un des thèmes de prédilection du réalisateur, avec l'emprise du magnat des médias sur l'Italie et sa culture. Outre sa domination dans le monde des médias avec son groupe Fininvest (Mediaset, Italia 1, Canale 5 et Rete 4), de l'édition et du cinéma (avec sa filiale Medusa Film), il faut rappeler que Berlusconi a aussi fait construire des villes nouvelles, Milano 2 et Milano 3, dès la fin des années 60. « Il Cavaliere » crée son parti Forza Italia en 1994, et lorsqu'il devient Président du Conseil en mai 2001, l'une de ses premières mesures consiste à évincer de nombreux professionnels du milieu cinématographique parce qu'ils sont de gauche : Lino Micciché de la Scuola Nazionale di Cinema (l'ancien Centro Sperimentale di Cinematografia), Luciana Castellina d'Italia Cinema, Angelo Guglielmi de l'Istituto Luce, Alberto Barbera de la Mostra de Venise...

### **Loi Mammì 1990**

En 1990, la loi Mammì (du nom du ministre des postes et des télécommunications du

---

<sup>54</sup> Pendant les années 60, 200 films étaient diffusés par an à la télévision. En 1992, 6691 films passent à la télévision et 8400 sortent en vidéocassettes (CNC Info n°249, Décembre 1993-janvier 1994).

gouvernement Andreotti VI) introduit l'interdiction de posséder plusieurs chaînes de télévisions et journaux, ainsi que le plafonnement des recettes et diffusions publicitaires. Berlusconi doit donc vendre son quotidien *Il Giornale*. La loi voulait notamment réglementer le secteur télévisuel entre privé et public. Elle met en place l'obligation pour les chaînes de diffuser 40% de films européens dont la moitié italiens, et l'instauration du délai de deux ans entre la sortie d'un film en salle et son passage sur une chaîne de télévision, pour laisser le temps aux films d'avoir une carrière sur grand écran. La chronologie des médias était déjà à l'époque un point de discussion important pour essayer d'aider le secteur cinématographique. En 1993-1994, seuls 106 films sont produits en Italie, une trentaine n'a pas réussi à sortir en salles et aucun film italien n'atteint le top 10 national<sup>55</sup>. Mais, malgré cette loi visant à éviter l'hégémonie de Berlusconi, le secteur est toujours dominé par le duopole Rai-Fininvest pour la production cinématographique.

Au début des années 1990, les cinéastes italiens demandent la création d'un ministère de la culture sur le modèle français. En Italie, la culture n'est pas une priorité des gouvernements, contrairement à la France où les dirigeants politiques y sont sensibles. En 1994, le réalisateur Paolo Taviani explique :

Le gouvernement italien n'a jamais fait grand-chose pour la culture. Il règne actuellement une grande confusion politique en Italie et, par ailleurs, le cinéma a probablement toujours été considéré comme une sorte de hobby intellectuel. Le cinéma n'a jamais profité de l'aide du gouvernement et je dois dire qu'il existe malgré les gouvernements italiens. Les ex-partis majoritaires du centre-droit et de la Démocratie chrétienne ont toujours eu tendance à considérer l'ensemble de la production comme étant de gauche, qu'il fallait donc combattre à tout prix<sup>56</sup>.

Avec la création d'un ministère de la culture, les cinéastes souhaitent initier une révolution dans le cadre de la politique culturelle. Le cinéaste Paolo Taviani décrit la situation :

En ce qui concerne la crise du cinéma italien, je crois que malheureusement nous n'avons pas, et cela depuis vingt-cinq ans, une loi intelligente qui puisse s'aligner sur le modèle français. C'est l'anarchie la plus totale dans toute l'industrie du cinéma et dans les rapports télévision-cinéma, ce qui a pour conséquence de faire plonger le monde cinématographique dans le chaos le plus total. [...] Le système politique est en train de s'effondrer, le succès de la gauche aux dernières élections municipales pourrait marquer un tournant dans la vie politique italienne, un renouvellement de notre classe politique, et tout cela pourrait peut-être sauver l'avenir du cinéma. Même si ce succès a immédiatement déchaîné des

---

55 Salvatore Aloise, « Le cinéma italien survivra-t-il à Berlusconi ? », art. cit.

56 Ariel F.-Dumont, « L'exception culturelle italienne », *L'humanité*, 1er janvier 1994.

réactions du genre anticommuniste réactionnaire. Je crois que l'attitude des producteurs vis-à-vis de cette nouvelle loi provient du fait qu'ils ont peur que le cinéma continue à avoir une évolution naturelle vers la gauche<sup>57</sup>.

### **Loi 153/1994**

En 1994, un décret vient modifier la loi de 1965. Le fameux « article 28 » devient l'article 8 et doit relancer la production nationale. Cette nouvelle loi fait en sorte que les films décrétés « d'intérêt culturel national », un label de qualité attribué par une commission d'experts, puissent être financés par l'État jusqu'à 90% de leur budget, pour assurer un meilleur soutien à la production, y compris pour les premiers et deuxièmes films (c'est le fameux « article 8 »). Cette précision est importante car elle va permettre de soutenir l'essor de nouvelles générations de cinéastes et pas seulement de soutenir financièrement ceux dont la carrière est déjà lancée et pour lesquels les organismes qui financent prennent peu de risques en misant sur un nom déjà connu. Cela va aussi permettre d'encourager à nouveau la production indépendante qui avait été malmenée par la télévision commerciale avec des producteurs « industriels », comme Cecchi Gori, devenus producteurs exécutifs de programmes pour la télévision<sup>58</sup>.

Cette loi arrive donc au moment où la production italienne est au plus mal. Seuls 75 films ont été produits en 1995. La télévision a vidé les salles de cinéma et a commencé à devenir productrice de films y compris pour le cinéma. Pour essayer d'enrayer cette situation, le gouvernement Prodi (1996-1998 puis 2006-2008) prend aussi d'autres mesures : Cinecittà Holding est créée en 1998. Elle regroupe les studios de tournage et la possibilité d'effectuer toute la chaîne de production sur place : tournage, montage et effets spéciaux. C'est le seul endroit en Europe qui offre cette opportunité. L'Istituto Luce s'occupe de production, Italnoleggio cinematografico de distribution et Italia Cinema de promotion (l'équivalent d'Unifrance). Rai Cinema est créée en 2000. La télévision avait déjà produit les films de grands noms, comme les frères Taviani, Archibugi, etc., mais à la fin des années 90, c'est surtout le groupe Mediaset-Medusa de Berlusconi qui produit les films pour le cinéma. Le but est donc de recommencer à produire et à acheter des films, d'encourager les coproductions européennes et de soutenir les jeunes réalisateurs. 200 millions d'euros sont débloqués pour le cinéma. Rai Cinema s'allie avec Studio Canal de Canal+ pour se lancer aussi dans la distribution. Avec ces mesures, le gouvernement espère faire revenir de grands tournages, notamment étrangers, dans les studios de Cinecittà, et redorer l'industrie cinématographique italienne dans son ensemble.

---

<sup>57</sup> *Idem*.

<sup>58</sup> Salvatore Aloise, « Le cinéma italien survivra-t-il à Berlusconi ? », art. cit.

### **Loi Maccanico 249/1997**

Par ailleurs, en 1997, la loi Maccanico est votée par le gouvernement Prodi. C'est une loi anti-trust, destinée à contrer le monopole de la major PENTA qui regroupe Reteitalia (Berlusconi) et Cecchi Gori Group (Mario et Vittorio Cecchi Gori). À partir de l'adoption de cette loi, aucun gérant ne pourra posséder plus du quart des salles de cinéma dans une ville. PENTA doit donc être démantelée. Et Reteitalia devient Mediaset. La holding du groupe Fininvest s'occupe de la production et de l'achat de films et de téléfilms. En 1988, le groupe avait racheté la société de distribution et d'exploitation Medusa (300 salles de cinéma avaient alors changé de nom pour devenir Cinema 5). De son côté, Mediaset ne fait pas que des films commerciaux. La société produit ainsi un film de Nanni Moretti, *La messa è finita* (*La messe est finie*, 1985), et un film de Mario Monicelli, *Speriamo sia femmina* (*Pourvu que ce soit une fille*, 1986), une manière de montrer un gage de qualité et d'intérêt pour le cinéma. L'alliance Mediaset-Medusa fait du groupe le premier producteur et distributeur en Italie pour le cinéma, tandis que sa domination s'exprime déjà le secteur des communications et des médias audiovisuels. Et en 2001, le groupe domine totalement le marché : quatre de ses films sont parmi les sept premiers du box-office.

L'autre groupe avec lequel Berlusconi se partage le marché est Cecchi Gori. Créé en 1957, il s'occupe lui aussi de production, distribution et exploitation. Le groupe possède près de 30% de parts de marché, et a produit des cinéastes reconnus : Gabriele Salvatores, Giuseppe Tornatore, Paolo Virzì et Roberto Benigni. Cecchi Gori a reçu trois oscars grâce à ses productions : *Mediterraneo* (1991), *La vita è bella* (1997) et *Il postino* (*Le facteur*, 1994). En 2002, Medusa Film et Cecchi Gori décident de s'allier pour contrer l'entente entre Rai Cinema et Studio Canal. Medusa distribue ainsi les grands films produits par Cecchi Gori.

L'autre filiale importante en Italie pour la production ou coproduction des films est Tele+. C'est une filiale de Canal+ en Italie depuis 1991. Elle fait notamment du pré-achat de longs-métrages (*Baci e abbracci* de Paolo Virzì, 1998 ; *Aprile* de Nanni Moretti, 1998 ; *Tano da morire, Mais qui a tué Tano ?* de Roberta Torre, 1997 ; *L'ora di religione, Le Sourire de ma mère* de Marco Bellocchio, 2002...) et encourage la découverte de jeunes talents. Lorsque la société fait faillite, elle est rachetée par Robert Murdoch, et devient Sky Italia en 2003<sup>59</sup>.

---

59 Pour plus d'informations, consulter : Jean-Claude Mirabella, *Le cinéma italien d'aujourd'hui (1976-2001)*, Paris, Ed. Gremese, 2004.

Pendant sa législature, le gouvernement Prodi s'est donc efforcé de soutenir le cinéma italien et de lui donner plus de moyens, en particulier à travers l'action de Walter Veltroni : mesures anti-trust, aide à la distribution, à l'écriture, à l'exploitation, et création de structures publiques comme Rai Cinema et Cinecittà Holding. Ces choix politiques ne sont sans doute pas sans effet dans l'apparition de nouvelles générations de réalisateurs et de réalisatrices à partir des années 2000. Les films italiens retrouvent une reconnaissance internationale dans les grands festivals et la qualité des films produits remonte petit à petit à partir de l'entrée dans le nouveau millénaire.

### **Silvio Berlusconi Président du Conseil**

Avec l'arrivée de Berlusconi à la Présidence du Conseil en 2001, la majorité gouvernementale reprend les rênes de la politique pour le cinéma. Les premières décisions sont une modification des dirigeants des grandes institutions en 2004 : Carlo Fusconi est nommé président de Cinecittà Holding (il a travaillé auparavant pour Fininvest et Mediaset, l'empire berlusconien) ; Gaetano Blandini est nommé à la Direzione Generale per il Cinema, l'équivalent du CNC, et Carlo Bassi est nommé directeur du MIFED (Mercato Internazionale del film e del documentario, marché du film à Milan) et administrateur délégué d'AIP (Audiovisual Industry Promotion, qui s'occupe de la promotion du cinéma italien à l'étranger). La politique qui y est mise en place est dirigée vers le marketing et privilégie la stratégie commerciale au détriment de la promotion culturelle et de la promotion du cinéma italien à l'étranger, comme le voulait son prédécesseur Giorgio Gosetti. Ces changements visent à valoriser les œuvres les plus commerciales et les plus rentables. Or, ce sont rarement ces films qui restent ensuite dans les annales de l'histoire du cinéma ; mais cette stratégie est assumée. Les financements publics entrent dans une crise aiguë, et désormais, seuls les films dont la rentabilité est assurée seront soutenus amplement par les fonds publics. Cette stratégie va creuser l'écart entre les films grand public faciles à promouvoir et un cinéma d'auteur de qualité qui essaie de continuer à exister.

Le cinéma italien retrouve malgré tout dans la première décennie du nouveau millénaire une place importante à l'étranger grâce au travail de Gabriele Muccino, Emanuele Crialese, Marco Tullio Giordana, Matteo Garrone et Paolo Sorrentino. Pour compenser la baisse des financements publics pour le cinéma, Cinecittà Holding crée un fonds d'investissement de 60 millions d'euros ouvert aux capitaux privés, pour suppléer aux fonds versés par le ministère de la culture. Le gouvernement de Berlusconi bouleverse le système et les institutions cinématographiques italiens et l'on assiste à de nombreuses démissions, plus ou moins volontaires, comme à la tête de la symbolique Mostra de Venise à la programmation : à partir de 2003, l'institution publique devient

une fondation avec un conseil d'administration où des investisseurs privés peuvent siéger, et donc peser dans les décisions.

### **Décret-loi Urbani 2004**

En février 2004, le pôle cinéma public est en faillite, et c'est toute la production italienne qui est menacée : 80 films sont en attente de financements, 50 longs-métrages (dont certains en tournage) n'ont pas encore touché les aides publiques. Et sur 109 scénarios retenus en 2003 par le ministère dans les diverses commissions, seuls 26 films ont touché leurs financements<sup>60</sup>. Il manque 200 millions d'euros dans les commissions d'attribution des financements publics. Le ministre de la Culture fait donc passer un décret-loi en 2004 pour sauver la production nationale. Il met en place un système de « référence » : désormais, la qualité des scénarios ne sera pas le principal critère pour l'obtention des fonds publics. C'est la solidité des sociétés de production qui fera foi, c'est-à-dire le succès de productions précédentes, bilan financier, etc. Et l'État ne financera que 50% maximum du budget du film. Par ailleurs, il sera désormais possible de faire la promotion de marques publicitaires dans les films. Le ministère de la culture estime que les avances sur recettes et les crédits attribués auparavant représentaient trois fois les possibilités de retour sur investissement, et que 80% des aides étaient données à des films qui n'auraient pas une longue carrière en salle. Ces mesures engendrent une baisse de la production et suscitent la colère des professionnels, qui réclament un système d'incitations fiscales, comme les « tax shelter ».

Cette loi profite aux grosses sociétés de production, au premier rang desquelles Medusa, qui est aux mains du chef du gouvernement, Berlusconi, sans compter la distribution et l'exploitation dans son circuit de salles. Par ailleurs, c'est Franco Scaglia, membre du parti Forza Italia de Berlusconi, qui est nommé à la tête de Rai Cinema, pôle public de la production cinématographique italienne. Les conflits d'intérêt ne sont manifestement pas un problème. Les cinéastes et les producteurs indépendants sont inquiets de voir le cinéma italien et ses institutions dans ce qui semble être une impasse, où seuls les profits des ventes internationales comptent et où les films sont produits pour répondre aux prétendus goûts du public. Les nouveaux représentants à la tête des institutions affirment, non sans une pointe d'ironie, que le cinéma d'auteur peut lui aussi réussir à faire des films ayant des débouchés à l'étranger. Mais ce sont toujours les mêmes auteurs et réalisateurs « bankable » qui sont aidés. En 2004, Emanuele Crialesi expliquait :

Je n'ai pour ma part jamais obtenu de financement public. En Italie, la situation est toujours un peu floue.

---

60 Fabien Lemercier, « Cinéma italien : la valse des têtes continue », *Le film français*, 27 août 2004, n°3060.

Je suis très critique par rapport à cet état de fait. Même si cela peut aller contre mes intérêts, j'estime qu'il y a du ménage à faire dans le domaine des financements publics d'État. Ce n'est pas très transparent et je pense être suffisamment explicite quand j'utilise ce mot. Les critères d'attribution de ces financements sont très nébuleux. Il y a des auteurs qui sont aidés et d'autres non, mais les bénéficiaires sont peu nombreux et quasiment toujours les mêmes. Alors que ces financements seraient très utiles aux jeunes auteurs italiens<sup>61</sup>.

Toujours en 2004, Giorgio Gosetti, ex-directeur général d'Italia Cinema et de l'AIP, tente de rester optimiste et de laisser une chance à la nouvelle loi :

La situation économique (du cinéma italien) est quasiment tragique et va s'aggraver dans les mois qui viennent. Des projets de films ne pourront pas démarrer car il n'y a pas d'argent dans les caisses, des sociétés risquent d'être paralysées et de faire faillite. C'est un problème de système. On ne peut pas condamner la nouvelle loi et les possibilités de trouver des ressources différentes : il faut voir ce que cela va donner concrètement. Mais la question cruciale est de savoir pourquoi d'autres mécanismes ne sont pas mis en place. Ce qui compte, ce n'est pas que l'État finance moins, c'est qu'il finance bien, qu'il mette en place un système capable de trouver le reste des ressources nécessaires<sup>62</sup>.

### **Proposition de loi Colasio-Franco 2007**

Après plusieurs mois de travail et de discussion avec les différents organismes, notamment l'ANICA<sup>63</sup> et le mouvement Cento Autori (qui réunit des professionnels du cinéma), la loi Colasio-Franco est proposée en 2007 pour réorganiser notamment l'attribution des aides publiques. Elle cherche à remettre l'engagement public de l'État au cœur du système cinématographique, tout en conservant transparence et autonomie. La loi vise à favoriser les premiers et deuxièmes films, et les œuvres plus expérimentales, en soutenant la production et la distribution indépendantes, l'autonomie et la qualité du secteur. La loi s'inspire du modèle français et propose de réunir Cinecittà Holding et la Direzione Cinema del Ministero per i Beni Culturali e il Centro sperimentale di cinematografia pour en faire un Centre national du cinéma ; mais la mesure mettra plusieurs années à être mise en œuvre. Par ailleurs, la proposition d'une taxe sur l'audiovisuel pour financer la production cinématographique est très mal acceptée par les chaînes de télévision, notamment privées. La loi voudrait en effet obliger les chaînes à investir 10% (15% pour les chaînes publiques) de leur chiffre d'affaires dans le cinéma national et européen. Il s'agit aussi de revaloriser le montant des droits des films que les chaînes acquièrent. Andrea Colasio, auteur de la loi, insiste sur la nécessité d'un

---

61 *Idem.*

62 *Idem.*

63 ANICA : Associazione Nazionale Industrie Cinematografiche Audiovisive (Association Nationale des Industries Cinématographiques et Audiovisuelles).

« équilibre entre produit industriel et œuvre d'art »<sup>64</sup>. La loi ne sera pas adoptée, notamment à cause de la pression des télévisions privées, mais certaines de ses mesures seront reprises en 2016.

### **Loi Franceschini 220/2016 « Disciplina del cinema e dell'audiovisivo »**

Une nouvelle loi sur le cinéma est adoptée en 2016, initiée par le gouvernement de Matteo Renzi et le ministre Franceschini. Elle impose notamment par décret aux chaînes de télévision de programmer 50% de productions européennes (dont la moitié devra être italienne sur les chaînes publiques, et un tiers sur les chaînes privées) d'ici 2018 et jusqu'à 60% en 2020<sup>65</sup>. Attendue depuis près de 40 ans par la profession, elle est mise en application en juin 2017 et s'inspire elle aussi du système français. Nous la détaillerons lorsque nous parlerons des conditions de production aujourd'hui. Le modèle français a beaucoup inspiré l'Italie pour essayer de remettre à flot son industrie cinématographique : avance sur recettes, CNC, Canal+ et son engagement pour le cinéma... Et c'est aussi dans cette dynamique que la France et l'Italie ont voulu relancer des accords de coproductions franco-italiennes, comme à la grande époque des années 50-60.

### **1.3.3 L'importance des producteurs**

La fin des années 70 n'est pas simplement la mort véritable des grands maîtres et du grand cinéma italien : Germi (1974), De Sica et Pasolini (1975), Visconti (1976), Rossellini (1977). Cela marque aussi le début de stratégies des distributeurs qui ont contribué à affaiblir le cinéma italien, en se concentrant sur quelques films au succès assuré, notamment des comédies et les films américains. La mort de Fellini en 1993 marque la fin symbolique d'un certain type de cinéma italien, devenu célèbre dans le monde entier. Fellini livre son testament cinématographique avec *La voce della luna*, autour des thèmes de la mort, de la vieillesse, de la solitude et de la folie, sur la nécessité de se libérer de la matérialité et de l'éphémère du présent dans un monde manipulé par la télévision. La mort de Massimo Troisi (1994) et de Marcello Mastroianni (1996), autres figures d'un cinéma italien qu'on craint de ne plus revoir sur les écrans, marque la fin d'une autre génération, sans assurance qu'une nouvelle pourrait prendre le relais. Mais c'est aussi à cette époque que la production indépendante va se développer et que de nombreux réalisateurs choisissent de devenir leurs propres producteurs : Nanni Moretti, Marco Bellocchio, Roberto Benigni, etc. L'éclosion de sociétés de production indépendantes va permettre de conserver une originalité et une liberté de

---

64 « Equilibrio tra prodotto industriale e opera d'arte ».

Stefano Stefanutto Rosa, « Il testo Colasio-Franco promosso dalle categorie », *Cinecittà News*, 19 juillet 2007.

65 Olivier Tosseri, « 2017, année noire pour le cinéma italien », *Les Echos*, 11 janvier 2018.

création malgré les aléas du système cinématographique italien.

Avoir de bons producteurs est essentiel pour une industrie cinématographique. L'Italie a connu trois grands producteurs historiques, Franco Cristaldi, Dino De Laurentiis et Carlo Ponti, dont les épouses sont de célèbres actrices : Claudia Cardinale, Silvana Mangano et Sophia Loren. Aujourd'hui, il y a moins de figures prépondérantes et charismatiques comme ils l'étaient à leur époque. C'est aussi dû au fait qu'il y a maintenant beaucoup plus de producteurs et de maisons de production qu'auparavant. De plus en plus de réalisateurs deviennent leurs propres producteurs (certes, Ettore Scola et Pupi Avati avaient par exemple eux aussi fondé leur société de production, mais ils n'étaient pas si nombreux à l'époque), par manque de confiance envers le système et parfois aussi faute de trouver un producteur qui s'engage totalement pour leur carrière. Nanni Moretti en est l'exemple le plus frappant. Il a créé la Sacher Film en 1987 avec Andrea Barbagallo, et tend à une autarcie cinématographique avec sa salle de cinéma le Nuovo Sacher où il diffuse aussi ses films. Mais contrairement à beaucoup de réalisateurs qui ne produisent que leurs propres films, Nanni Moretti a une vision plus large : il produit aussi les films de Daniele Luchetti, Carlo Mazzacurati, Mimmo Calopresti, etc. Et en 2002, il a créé le festival « Bimbi belli » dans son cinéma pour aider les plus jeunes générations de cinéastes à se faire connaître : Jonas Carpignano a remporté le prix du meilleur film en 2017 avec *Mediterranea* (2015) et Andrea Segre celui de 2012 avec *Io sono Li* ; Paolo Sorrentino l'a emporté en 2002 avec *L'uomo in più* (*L'Homme en plus*, 2001), Francesco Munzi en 2005 avec *Saimir* (2004) et Leonardo Di Costanzo avec *L'intervallo* en 2013<sup>66</sup>. Le prix décerné est une paire de chaussures d'enfants. Le réalisateur n'a pas peur de la confrontation avec la nouvelle génération, il l'encourage même.

Parmi les autres réalisateurs devenus producteurs, on peut citer : Marco Risi et Maurizio Tedesco avec Sorpasso Film (qui ont produit Ferzan Özpetek), Gabriele Salvatores et Maurizio Totti avec Colorado Film, Marco Bellocchio avec Filmalbatros, Giuseppe Tornatore et son frère Francesco avec Sciarlò (qui ont produit Gianfranco Cabbidu et Roberto Andò), Paolo Villaggio avec Maura Film, Roberto Benigni et Nicoletta Braschi avec Melampo, et plus récemment Matteo Garrone avec Archimede Film (qui a produit Gianni Di Gregorio), Paolo Sorrentino avec Wildside (qui est l'un des producteurs exécutifs de la série *L'amica geniale* réalisée par Saverio Costanzo et Alice Rohrwacher). Dans le vivier de producteurs de cinéma aujourd'hui, on peut citer Domenico Procacci chez Fandango (qui a produit des films de Matteo Garrone, Paolo Sorrentino, Francesca

<sup>66</sup> Et en sélection : Annarita Zambrano était sélectionnée en 2017 avec *Dopo la guerra* (*Après la guerre*), PIF en 2014 avec *La mafia uccide solo d'estate* (*La mafia tue seulement en été*) ainsi qu'Emma Dante avec *Via Castellana Bandiera* (*Palerme*, 2013), Alberto Fasulo avec *Menocchio* (2018) et Valerio Mastandrea avec *Ride* (2018) en 2019, Gianni Di Gregorio avec *Pranzo di ferragosto* en 2009, Alice Rohrwacher avec *Corpo celeste* en 2011, Valeria Golino avec *Miele* en 2013, Laura Bispuri en 2015 avec *Vergine giurata*.

Comencini, Nanni Moretti), Carlo Cresto Dina<sup>67</sup> chez Tempesta créée en 2009 (qui produit les films d'Alice Rohrwacher, Leonardo Di Costanzo, le premier film de Marcello Fonte), Riccardo Tozzi chez Cattleya, l'une des plus grandes sociétés de production indépendantes en Italie (qui produit les films de Paolo Virzì, Michele Placido, Cristina Comencini, Daniele Luchetti, Emanuele Crialese, Marco Tullio Giordana, Gabriele Salvatores, Roberta Torre, Francesca Archibugi, Claudio Cupellini, Gianni Amelio), Marta Donzelli chez Vivo Films (qui produit les films de Laura Bispuri, Michelangelo Frammartino, Emma Dante, Daniele Vicari, Claudio Giovannesi).

### 1.3.4 Un contexte de concurrence : le cinéma américain

Dans les années 70, on tournait autant de films italiens que de films américains (236 en moyenne par an). Mais, par la suite, le cinéma américain est devenu plus technique et la concurrence ne s'est plus jouée seulement au niveau artistique, mais aussi au niveau des moyens financiers et techniques : dolly, steadycam, haute technologie et effets spéciaux... Le cinéma italien essaie aujourd'hui de rattraper ce retard. Dans les années 90, Nanni Moretti avait réussi à avoir du succès avec un cinéma « sans moyens » et sans technicité apparente : il prônait un cinéma fait avec des idées et du charisme, plutôt qu'avec des prouesses techniques. Le cinéma américain représentait alors 75% des entrées en Italie et presque la moitié des films visibles<sup>68</sup>. À peine une centaine de films italiens étaient produits chaque année au début des années 90, contre 250 par an au début des années 70<sup>69</sup>. De plus, les budgets sont presque deux fois moins importants que ceux de la moyenne européenne (2 milliards de lires contre 4 dans le reste de l'Europe)<sup>70</sup>, ce qui a placé la production italienne en grande difficulté. La télévision avait supplanté l'industrie cinématographique et l'arrivée massive des films américains monopolisait les écrans de cinéma. L'Oscar du meilleur film étranger en 1990 (Grand Prix du jury à Cannes en 1989) pour *Nuovo Cinema Paradiso* a donc été une surprise pendant cette période de crise, d'autant que personne ne croyait à ce film et qu'il avait eu beaucoup de mal à se faire.

Cette omniprésence du cinéma américain sur les écrans italiens a aussi pour conséquence de faire changer l'imaginaire filmique ; d'autant qu'aux États-Unis, un film est un « produit » comme les autres dans le commerce international, et qu'il devient un outil stratégique, avec du marketing et du merchandising. En Europe, les gouvernements sont encore attachés à l'idée de la culture et du

---

67 Il vit en Angleterre et y a aussi développé une branche de sa société.

68 Vito Zagarrò, *Cinema italiano anni novanta*, op. cit., p. 33.

69 Alain Wasmès, « Le septième art italien poursuit son déclin », *Les échos*, 10 avril 1991.

70 *CNC Info*, Décembre 1993-janvier 1994, n°249.

cinéma comme « exception culturelle », échappant donc aux règles mercantiles valables pour les autres secteurs. Cependant, en 2000, Silvio Soldini raconte : « Quand je suis allé présenter *Pane e tulipani* dans plusieurs villes d'Italie, une des remarques les plus flatteuses, mais aussi les plus amères à entendre était : "C'est bien, on ne dirait pas un film italien"<sup>71</sup>. » Les auteurs italiens ont en effet des difficultés à trouver un public. Silvio Soldini parle d'une « crise de confiance entre le public et le cinéma »<sup>72</sup>. Elle est notamment due au poids du passé et à la comparaison avec les grands maîtres du néoréalisme et de la comédie à l'italienne, mais aussi à l'attitude de producteurs qui ne font pas toujours le choix du talent quand ils financent des films. Les producteurs découvreurs de talents comme Carlo Ponti ou Dino De Laurentiis ne sont pas légion. Par ailleurs, il faut réapprendre à aimer les films italiens. L'imaginaire filmique des spectateurs a été monopolisé par les films américains. C'est pourquoi le rôle des distributeurs et des exploitants de salles va être primordial au début des années 2000 pour permettre à de nouveaux talents italiens de se faire un nom. Les seuls Italiens qui ont survécu à « l'invasion » américaine durant les années 90 sont Nanni Moretti et Roberto Benigni, et les réalisateurs de comédies populaires. Ils représentent les deux visages (peut-être complémentaires d'ailleurs) du cinéma des années 90. Nanni Moretti et Roberto Benigni osent et tentent des films un peu différents, et redonnent de l'espoir au cinéma italien à la fin du deuxième millénaire. Nanni Moretti représente une conscience critique, parfois un peu moraliste, dans le panorama du cinéma italien : un électron libre. Il n'a d'ailleurs pas hésité à critiquer souvent le cinéma, son manque de courage dans les années 90, son incapacité à se renouveler, son manque d'engagement... Le réalisateur a marqué plusieurs générations par ses prises de position, en tant qu'homme de cinéma, intellectuel et citoyen engagé. Nanni Moretti répondait ainsi à un journaliste lui demandant si ses films racontent une génération et l'esprit d'une époque :

Eh bien, il y a quarante ans, j'étais bêtement exaspéré quand on parlait de moi comme du chantre d'une génération. [...] Au fil du temps, j'ai changé d'avis : si j'ai vraiment réussi à raconter une génération, à partir d'éléments personnels et parfois privés, alors je considère cela comme une chance et un honneur<sup>73</sup>.

Et nous verrons qu'il a ouvert la voie à des réalisateurs du troisième millénaire qui revendiquent, chacun à sa manière, un engagement citoyen avec différents points de vue, sans se réclamer pour autant d'un cinéma politique : Andrea Segre, Leonardo Di Costanzo, Alice Rohrwacher, Ivano De

---

71 T.S., « L'industrie cinématographique italienne a du vague à l'âme », *Le Monde*, 16 mai 2000.

72 *Idem*.

73 « Mah, quarant'anni fa ero scioccamente insofferente quando si parlava di me come del cantore di una generazione. [...] Con il passare del tempo ho cambiato idea: se davvero, partendo da spunti personali e a volte privati, sono riuscito a raccontare una generazione, be' naturalmente lo considero una fortuna e un onore ». Stefania Ulivi, « Nanni Moretti torna con *Caro Diario* : «Clint Eastwood ancora si ricorda della mia Vespa. Che noia i giovani registi già vecchi », *Il Corriere della Sera*, 14 octobre 2020.

### 1.3.5 Un public en baisse

Après les heures de gloire du cinéma italien entre 1950 et la fin des années 1970, après l'âge d'or de Cinecittà, les films de Fellini avec son « réalisme magique », après ceux d'Antonioni et son « réalisme intérieur », selon les termes de la critique, après des fréquentations record dans les cinémas dans les années 50-60 avec les films de la comédie à l'italienne et ceux de Totò, la fin de cette période dorée est marquée par deux Palmes d'Or en forme de chant du cygne : *Padre padrone* des frères Taviani en 1977 et *L'albero degli zoccoli* (*L'arbre aux sabots*) de Ermanno Olmi en 1978. Dès lors et jusqu'à aujourd'hui, le cinéma italien voit son public baisser : en premier lieu avec le développement des télévisions privées et la domination du duopole Rai-Mediaset pour la production cinématographique, puis avec l'arrivée d'internet et des nouveaux modes de « consommation » des films hors des salles de cinéma, en particulier les plates-formes de streaming et la VOD. Ces évolutions ont continué à rendre la portion de spectateurs en salles toujours plus congrue – ce que la crise sanitaire en 2020 n'a fait que renforcer. Il faudra étudier les conséquences de la pandémie mondiale de Covid sur la fréquentation des salles de cinéma quand elles auront toutes rouvert et voir comment le secteur cinématographique se réinventera, car la « consommation » de films pendant le confinement a bien montré que le cinéma n'est pas mort et qu'il y a encore des spectateurs, mais peut-être plus dans les salles.

Le développement des multiplexes à partir de 1997 a tenté de répondre à ces changements, et les institutions nationales en charge du cinéma ont mis en place des financements destinés à des films d'« intérêt culturel national » et à la production des premiers films, pour assurer une continuité dans la créativité et maintenir un vivier créatif italien actif. Mais comme nous le verrons, la distribution des films n'a pas toujours suivi. La part de marché du cinéma national est donc faible : seul un quart des films distribués en Italie sont italiens. Marco Tullio Giordana se plaignait déjà en 2016 de la difficulté à pouvoir montrer son film *Lea* (2015) en salle par exemple : son film n'a été vu qu'à la télévision en Italie. Faire sortir les films sur grand écran est désormais un combat, après celui du financement : « Les petites salles ont été détruites et remplacées par des grands complexes. Le cinéma indépendant est condamné chez nous à la clandestinité. [...] J'aimerais tourner, comme Fassbinder, un film par an. Mais comme la sortie en salle est incertaine, il est très difficile de

trouver de l'argent »<sup>74</sup>. En 2014, parmi les films produits, 71 sur 201 n'ont pas trouvé de distributeur<sup>75</sup>. Cette situation de fragilité systémique n'a cependant pas empêché la naissance de nouveaux réalisateurs qui ont éclos dans les années 2000 comme nous le verrons.

Nous l'avons dit, l'un des sports nationaux en Italie, et un peu en France, est d'asséner que le cinéma italien est mort et de se demander s'il ressuscitera et renaîtra un jour de ses cendres. Les observateurs aiment à dire que le cinéma italien a déjà eu ses heures de gloire et qu'on peut l'enterrer car il ne pourra plus recréer de grandes œuvres. On parle de sa disparition depuis la mort des derniers « grands maîtres » et on se plaît à dire que le cinéma italien ne sera jamais plus à la hauteur des illustres anciens. Mais les périodes de crise peuvent être fécondes : le producteur Cecchi Gori explique notamment que « *Le voleur de bicyclette* a été tourné au pire moment de l'histoire italienne. C'est dans les moments difficiles que les cinéastes sont les plus brillants »<sup>76</sup>.

La crise des années 80-90 a vu plusieurs problématiques contribuer au déclin du cinéma italien pendant ces années : le duopole Rai-Mediaset a financé 80% de la production durant cette période, avec un conformisme dans les contenus et dans le langage cinématographique encouragé. Ces choix ont influencé l'imaginaire des spectateurs de plus en plus conditionnés par l'imaginaire télévisuel. En parallèle, les films américains étaient hégémoniques dans la distribution. Et les producteurs se sont peu à peu désintéressés des films qu'ils produisaient, et n'avaient plus à cœur d'aller dénicher de nouveaux talents. Cela a conduit à une baisse progressive du nombre de salles, avec, rapportée à la population italienne, l'une des plus basses moyennes d'Europe.

### 1.3.6 L'évolution des salles

Dans les années 50-60, on comptait plus de 5000 « cinémas Paradiso » en Italie, et le pays était le plus grand consommateur de films en Europe. L'Italie comptait deux fois plus d'entrées en salles que la France dans les années 50. Mais l'âge d'or des années 60<sup>77</sup> est désormais lointain, et le « miracle à l'italienne » est terminé. Entre 1975 et 1989, les salles italiennes perdent 79% de leur

---

74 Xavier Renard, « La renaissance du cinéma italien célébrée à Tours », *La Croix*, 28 février 2016.

75 Marcelle Padovani, « Forza Italia ! », *L'obs*, 13 mai 2015, n°2636.

76 Philippe Ridet, « L'Italie accouche d'une nouvelle génération de cinéastes politiques », *Le Monde*, 22 janvier 2009.

77 L'âge d'or est situé précisément entre 1958 et 1968 selon Peter Bondanella (*in* Peter Bondanella, *A history of Italian Cinema*, New York, Bloomsbury USA Academic, 2009), car le cinéma italien a alors une qualité artistique, un prestige mondial et une puissance économique.

public : 514 millions d'entrées en 1975, et seulement 109 millions en 1989<sup>78</sup>. Certains producteurs pensent alors que la survie du cinéma italien viendra de l'alignement sur le marché américain, et qu'il faut produire en anglais et avec un casting anglo-saxon si possible, pour tenter de percer sur le marché américain car les ventes y représentent 30 à 40% du coût du film. Pour faire baisser le coût des films, les producteurs tentent aussi d'augmenter les coproductions européennes, ce qui est également un moyen pour espérer concurrencer le cinéma américain et pouvoir y vendre des films. Le cinéma italien a beaucoup souffert de la déferlante américaine, plus que les autres cinématographies européennes.

En 1990, la fréquentation des salles atteint un minimum historique depuis 1945, avec 90,5 millions d'entrées. Les cinémas de province sont menacés de fermeture définitive : un tiers des billets sont vendus dans les six grandes villes italiennes, ce qui représente 13,7% de la population du pays. Et 70% des recettes des films vont aux films américains ; les films italiens ne représentent que 15,9 % des recettes<sup>79</sup>. La production italienne accuse une chute très importante. Le nombre de salles a aussi dramatiquement chuté : on comptait 8453 écrans en 1980 et 3338 en 1991<sup>80</sup>. Chaque année, 450 écrans disparaissent pendant la décennie 1990-2000. Et c'est principalement le sud de l'Italie qui est touché : le développement du système cinématographique dans le « meridione » commence à prendre du retard à partir de ce moment-là. En parallèle de la baisse du nombre de salles, la fréquentation des salles a aussi baissé de 65% entre 1980 et 1992, et les films américains ont repris l'ascendant sur le marché. Ils sont passés de 33,7% des recettes en 1980 à 59% en 1992, avec une pointe à 70% en 1990<sup>81</sup>. Par ailleurs, les films ne se vendaient plus ni à la télévision ni en vidéo. La perte de vitesse touche donc tous les secteurs cinématographiques.

En 1993, on compte alors dix fois moins de spectateurs que trente ans plus tôt (seulement 90 millions en 1993) et moins de 2000 salles de cinéma dans la Péninsule. Le marché est monopolisé par les productions américaines qui représentent 80% des parts de marché, 10 points de plus que trois ans plus tôt<sup>82</sup>. La chute semble vertigineuse et irrémédiable. La dépendance du cinéma envers la télévision s'est accrue et cette dernière a pris un rôle prépondérant dans le financement des films, malgré son développement plutôt anarchique. Les films se vendent mal et s'exportent peu car il n'y a pas de grands noms sur qui faire de la publicité. La télévision devient donc omnipotente et prédominante.

---

78 Richard Heuzé, « Le grand retour du cinéma italien », *Tribune de l'expansion*, 17 avril 1990.

79 Alain Wasmes, « L'Italie délaisse le grand écran », *Les échos*, 8 août 1991.

80 *CNC Info*, art. cit.

81 *Idem*.

82 Chiffres cités par Jean Gili dans Michel Pascal, « L'éclipse ? », *Le Point*, 26 mars 1994, n°1123.

Mais à la fin des années 90, on assiste à un léger rebond. En 1997, 87 films sont produits et 92 en 1998. Les investissements repartent à la hausse, même si seuls 8 films italiens passent la barre des 4 milliards de lires de recettes en 1998<sup>83</sup>.

L'un des indices de la santé d'un cinéma national est sa part de marché sur son territoire, et depuis les années 2000, la part du cinéma italien en Italie est remontée en moyenne à 20% du marché : 24% en 2005, 35% en 2006 avec le succès de *Il caimano* de Nanni Moretti, 36% en 2008 grâce notamment à *Gomorra* de Matteo Garrone et *Il Divo* de Paolo Sorrentino, 38% en 2011 grâce à *Habemus Papam* de Nanni Moretti et à l'adaptation de *Bienvenue chez les Ch'tis* (Dany Boon, 2008), *Benvenuti al Sud* (Luca Miniero, 2010)<sup>84</sup>. Et en 2010, le cinéma italien obtient ses meilleurs chiffres depuis 1990 : 141 films sont produits (10 de plus qu'en 2009), et la fréquentation des salles remonte ainsi que les investissements. Par ailleurs, les films italiens produits en 2010 représentent 32% des entrées alors qu'ils n'en comptaient que 12% au début des années 90. Mais cela ne suffit pas à sauver les salles art et essai qui continuent de fermer au profit de la création de multiplexes qui représentent 40% des écrans italiens en 2010<sup>85</sup>. En 2015, l'Italie compte 3860 salles de cinéma (en 2008, elle comptait 3087 écrans et 108 multiplexes pour 59 millions d'habitants<sup>86</sup>) ; la France, pour une population équivalente, en compte 5300<sup>87</sup>. Le cinéma d'auteur est donc en péril en Italie avec la diminution du nombre de salles art et essai, en particulier en centre-ville, et au profit des multiplexes en zone commerciale. Riccardo Tozzi, producteur chez Cattleya, explique la difficulté d'exploitation pour les films d'auteur : « Les succès sont surtout des comédies, plus ou moins faciles. Je prépare la sortie de *Terraferma*, le film d'Emanuele Crialese, et les débouchés sont rares lorsqu'on ne vise pas le public des multiplexes »<sup>88</sup>.

De plus, la vente de billets baisse aussi régulièrement : -6% entre 2013 et 2014<sup>89</sup>. Pour expliquer cette chute de la fréquentation des cinémas, le PDG de l'ANICA, Armando Tozzi, évoque « la manie italienne, massive de nos jours, d'aller le week-end à la mer. Conséquence : nos films ne sont vus que pour une brève saison qui va d'octobre à fin avril. C'est peu »<sup>90</sup>. En Italie, beaucoup ne vont en effet au cinéma qu'en hiver et s'il pleut. En 2017 – une mauvaise année pour le cinéma italien

---

83 Chiffres cités dans « L'Anica inquiète pour l'avenir du cinéma italien », *Le film français*, 26 février 1999.

Il s'agit de *Così è la vita* (1998) du trio Aldo, Giovanni et Giacomo, *La vita è bella* de Roberto Benigni, *Aprile* de Nanni Moretti, *Viola bacia tutti* (1997) et *Il mio West* (1998) de Giovanni Veronesi, *La parola amore esiste (Mots d'amour)*, 1998) de Mimmo Calopresti, *Gallo cedrone* (1998) de Carlo Verdone et *Paparazzi* (1998) de Neri Parenti.

84 Juliette Bénabent, « La vie est (un peu plus) belle », *Télérama*, 11 mai 2011, n°3200.

85 *Idem*.

86 Fabien Lemercier, « Cinéma italien : renaissance ou feu de paille ? », *Le film français*, 22 août 2008, n°3276.

87 Marcelle Padovani, « Forza Italia ! », art. cit.

88 Juliette Bénabent, « La vie est (un peu plus) belle », art. cit.

89 Marcelle Padovani, « Forza Italia ! », art. cit.

90 *Idem*.

contemporain – 65% des entrées vont aux films américains, avec une chute générale de la fréquentation par rapport à 2016 repassant sous le seuil symbolique des 100 millions d'entrées (92,3 millions de spectateurs en 2017 contre 106 en 2016, année du succès de *Quo Vado ?* de Gennaro Nunziante avec Checco Zalone<sup>91</sup>. Par ailleurs, il manque une véritable politique de distribution au niveau institutionnel. Par exemple, pour sortir *Vergine giurata* (2015) de Laura Bispuri, le producteur a dû avancer 4000 euros de garantie à une salle pour qu'elle le projette.

La situation est donc paradoxale : l'Italie est le pays du cinéma (en 2014, elle était le premier pays en nombre de films produits en Europe, avec 201 films dont 180 avec des financements 100% nationaux<sup>92</sup>), les films continuent d'être couronnés dans les grands festivals internationaux, mais c'est aussi un pays où le cinéma n'a jamais été une priorité nationale. L'histoire du cinéma italien est faite de périodes de déclin, de mort selon certains, mais aussi de renaissance ou de résurrection pourrait-on dire. Mais à toutes les périodes, il a réussi à garder ses caractéristiques d'inventivité, originalité et créativité. Et nous verrons qu'au 21ème siècle, il est encore plus vivant que jamais !

### 1.3.7 Quelques repères et dates clés

En 1990, à 70 ans, Fellini sort son film *La voce della luna*, tourné dans les studios De Laurentiis et produit par Cecchi Gori. Le réalisateur a délaissé le studio 5 de Cinecittà pour des raisons de prises de vue. Avec ce changement de lieux de tournage, c'est déjà le début de la fin symbolique d'une ère. C'est à cette même période que naît ce que les critiques ont appelé « la nouvelle vague du cinéma napolitain » avec Mario Martone, Pappi Corsicato, Toni Servillo, puis Paolo Sorrentino : est-ce l'amorce d'un début d'une reprise venue du Sud ? Les choses ne sont pas toujours simples en termes d'accueil dans le milieu cinématographique. Valerio Caprara, historien napolitain du cinéma explique :

Chaque fois qu'un auteur méridional cherche à sortir du néoréalisme pour regarder la vie avec émotion et poésie, en faisant appel à l'imaginaire en cherchant à faire autre chose que du ciné-club, il est aussitôt critiqué. Combien de Tornatore et de Salvatores devront encore chercher des oscars à l'étranger pour être enfin reconnus dans leur pays <sup>93</sup>?

---

91 Olivier Tossier, « 2017, année noire pour le cinéma italien », art. cit.

92 Pierre De Gasquet, « La renaissance du cinéma italien freinée par le low cost », *Les Echos*, 15 juillet 2015.

93 Richard Heuzé, « La remontée fulgurante des films italiens », *Le Figaro*, 10 janvier 1995.

À la fin des 90, peu de réalisateurs sortent du lot. Lors du passage à l'an 2000, Nanni Moretti fait figure de contre-exemple au milieu d'une génération peu marquante. Ettore Scola et Ermanno Olmi font encore quelques films, mais ils sont en fin de carrière. Les trois Oscars du meilleur film étranger obtenus par des films italiens dans les années 90 sont quasiment des exploits : *Nuovo Cinema Paradiso* de Giuseppe Tornatore en 1990, *Mediterraneo* de Gabriele Salvatores en 1992 et *La vita è bella* de Roberto Benigni en 1999.

### **Les Oscars**

Après l'Oscar du meilleur film étranger en 1990 pour *Nuovo Cinema Paradiso* de Giuseppe Tornatore, 16 ans après le premier Oscar du cinéma italien avec *Amarcord* de Fellini (1973), certains observateurs titrent sur le grand retour du cinéma italien. Mais c'est en réalité temporaire. Giuseppe Tornatore a fait un film « à l'américaine ». *Nuovo cinema paradiso* est une coproduction américaine, avec un budget de 40 milliards de liras et 26 semaines de tournage<sup>94</sup>. C'est colossal, et les critiques voient en Tornatore un cinéaste visionnaire qui n'a pas peur de faire des films ambitieux. Cet Oscar permet par ailleurs à la major Cecchi Gori de s'affirmer en Europe, avec ce film sur les souvenirs d'enfance d'un réalisateur dans sa ville natale de Sicile lorsqu'il apprend la mort du projectionniste Alfredo. Deux ans plus tard, Gabriele Salvatores obtient lui aussi l'Oscar du meilleur film étranger, pour *Mediterraneo*, l'histoire d'une patrouille de soldats italiens bloquée sur une île grecque pendant trois ans, oubliés pendant la Seconde Guerre mondiale. Le film est dédié à « tous ceux qui fuient » (« tutti quelli che fuggono »). Le film reprend les thèmes chers au réalisateur et les caractéristiques principales de son cinéma : le portrait d'une génération, l'amitié masculine, la nostalgie du passé. Obtenir deux Oscars en si peu de temps était incroyable, surtout pendant la période de crise que traversait alors le cinéma italien. La décennie de crise du cinéma italien se clôt par un troisième Oscar du meilleur film étranger, avec *La vita è bella* de Roberto Benigni, en 1999. Dans ce film sur l'holocauste, Roberto Benigni raconte l'histoire d'amour de Guido, Dora et de leur fils Giosuè, et le bouleversement de leur vie lorsqu'ils sont arrêtés et envoyés dans les camps de concentration. Le film est un très grand succès avec 51 millions de liras de recettes. C'est exceptionnel – en comparaison, *Titanic* (James Cameron, 1997) avait rapporté 81 millions de liras. Cette année-là, on compte 115 millions d'entrées en salles. C'est le meilleur chiffre des dix années précédentes pour le cinéma national, alors que les Italiens avaient plutôt abandonné les salles de cinéma. Le film de Benigni et son succès en salles annoncent une meilleure santé du

---

94 Paolo Sorrentino explique à propos de ce film : « Le premier film qui m'a vraiment fait comprendre que faire ce métier pouvait être merveilleux est *Nuovo Cinema Paradiso* de Tornatore » (« Il primo film che veramente mi ha fatto capire che poteva essere bello fare questo mestiere è stato *Nuovo Cinema Paradiso* di Tornatore »). <https://www.farefilm.it/persone/ogni-film-svela-un-mistero-paolo-sorrentino-si-racconta> Site consulté en juin 2018.

cinéma italien et montre que les spectateurs italiens sont prêts à ne plus se contenter du petit écran et à revenir dans les salles.

### **Le tournant de *La vita è bella***

*La vita è bella* marque en effet un tournant dans le cinéma italien contemporain. Le film surprend par sa manière de traiter l'holocauste, avec un comique amer. Le titre est ironique avec le « unhappy-end » qui attend les spectateurs à la fin du film. Avec son film, Benigni montre qu'il est possible de rire de tout lorsque c'est fait avec une grande qualité d'écriture. Le réalisateur apporte aussi un nouveau regard sur le réel : plus léger, plus doux et décalé. Le film passe du réalisme à l'invraisemblable dans ses séquences. Benigni va développer ce regard particulier sur le réel dans *La tigre e la neve* (*Le Tigre et la Neige*, 2005), un film sur l'histoire d'Attilio, un poète père de deux petites filles qui, par amour pour Vittoria, part à Bagdad, en plein bombardements américains. Dans leur livre sur Roberto Benigni, Christophe Mileschi et Oreste Sacchelli commencent justement leur analyse par la spécificité du regard de Benigni et la culture du mélange des genres sur laquelle nous reviendrons plus loin :

*La tigre e la neve* est une œuvre qui, de bout en bout, ménage un équilibre parfait entre les raisons de l'émotion et celles de l'intelligence. Un de ces films très rares où, malgré l'extrême gravité du sujet, on peut sans retenue sourire, rire, sans s'interdire les larmes, sans jamais cesser de penser. [...] Depuis trente ans, Roberto Benigni construit et reconstruit, en intervenant dans *chacune* des étapes de la création (du jeu à l'écriture, de la réalisation au jeu), un personnage, qu'il confronte à la réalité, en le mettant aux prises avec les deux grandes questions obligées pour tout individu, qui sont aussi deux grands axes de la création artistique : la recherche de l'amour, le positionnement dans l'ordre social<sup>95</sup>.

Les films de Roberto Benigni sont des réflexions sur le monde et sur la société. Les films peuvent et parfois doivent jouer un vrai rôle dans le débat sociétal. C'est l'une des marques de la « nouvelle génération » du cinéma italien du troisième millénaire. Ainsi, les films de Benigni ne sont jamais de simples comédies destinées à divertir : elles cachent, comme toujours dans les plus grands films, une réflexion plus profonde. Comme l'écrivent Oreste Sacchelli et Christophe Mileschi, le cinéma de Benigni a une

[...] charge existentielle et politique. [...] Qu'on l'aime ou pas, on ne peut nier en tout cas que le cinéma de Benigni est animé d'une *ambition* de connaissance, respectable en soi, concernant l'homme dans toutes

---

95 Christophe Mileschi et Oreste Sacchelli, *Le clown amoureux. L'œuvre cinématographique de Roberto Benigni*, op. cit., p. 7.

ses dimensions, et d'un *espoir* pour le présent et l'avenir, qui, en cette époque inquiète et inquiétante, mérite également l'estime<sup>96</sup>.

### **La situation en 2000**

En 2000, un seul film italien est sélectionné à Cannes, dans la section Un certain regard. Il s'agit de *Preferisco il rumore del mare (Je préfère le bruit de la mer)* de Mimmo Calopresti – Silvio Soldini est sélectionné à la Quinzaine des réalisateurs avec *Pane e tulipani (Pain, Tulipes et Comédie)*, mais hors compétition. C'est la première fois que le cinéma italien est aussi peu représenté dans le plus grand festival de cinéma au monde. La situation est inédite et même les plus hautes instances s'en préoccupent : le gouvernement italien crie à l'injustice et à l'ostracisme, et les médias font campagne contre le Festival de Cannes. Quant au représentant des producteurs italiens, il écrit au ministère de la culture français pour protester. En réalité, cette année-choc révèle un problème plus systémique du cinéma italien.

En France, on explique le manque de présence italienne à Cannes par une absence de renouvellement des talents. Aucun jeune cinéaste n'est à la hauteur des anciens grands maîtres pour prendre la relève. Mimmo Calopresti, seul porte-voix du cinéma italien à Cannes, confirme surtout la difficulté à réaliser des premiers films :

À la différence de la France, quelqu'un de 25 ans arrive très difficilement, aujourd'hui, à pénétrer le monde du cinéma. Nanni Moretti, qui a réalisé son premier film à 20 ans, est sans doute l'unique contre-exemple. Chez nous, peu de producteurs prennent le risque d'accompagner un jeune metteur en scène avec des objectifs à long terme. Pourtant, il y a des talents à suivre, comme Matteo Garrone, le réalisateur d'*Ospiti* ou Giovanni Madera, auteur d'un premier film en vidéo numérique, *Questo è il giardino*. Mais ce sont des œuvres minuscules, réalisées avec des budgets très réduits. Il faudrait aider ces cinéastes à élargir leur public, à rentrer dans le marché, sans qu'ils perdent leur identité<sup>97</sup>.

Mais Jean Gili invite à nuancer ce constat :

Dans un contexte général qui présente souvent le cinéma italien contemporain comme moins brillant que par le passé, il faut s'inscrire en faux, il faut surtout insister sur le fait qu'après un certain âge d'or il y a eu forcément une période de reflux et qu'on ne peut pas éternellement mesurer la production transalpine à l'aune de Visconti, de Fellini, d'Antonioni ou de Pasolini<sup>98</sup>.

---

96 *Ibidem*, p. 9.

97 Aurélien Ferenczi, « Pourtant les talents existent », *Télérama*, 17 mai 2000, n°2627.

98 Jean Gili, « Et maintenant ? », in Jean Gili (dir.), *L'Italie au miroir de son cinéma*, vol. 3, *op. cit.*, p. 397.

En Italie, la droite critique le système d'aides publiques pour le cinéma en expliquant que les films soutenus avec l'argent du contribuable ne sont ni bons ni rentables. Quant aux journaux italiens, ils déclarent une fois de plus que le cinéma italien est mort. Mais le problème vient surtout du fait que les nouveaux talents potentiels (pas encore rentables) n'intéressent pas les deux grands groupes qui monopolisent la production, la distribution et l'exploitation du cinéma en Italie : Cecchi Gori et Fininvest (le groupe de Berlusconi). Seul le Fonds de garantie, qui s'inspire de l'avance sur recettes française, permet à quelques cinéastes de réaliser des films sans dépendre des deux mastodontes. Mais pour Mimmo Calopresti, le problème est plus profond :

Un cinéma national ne se développe que s'il trouve son identité. Or, la réalité italienne est aujourd'hui difficile à saisir. Pour les cinéastes, pour les journalistes, pour tous. Nous vivons une situation politique inédite : les vainqueurs des dernières élections voudraient couper le pays en deux. Notre cinéma se ressent de cette confusion. Nanni Moretti a résolu ce problème : en parlant de lui-même et de son propre rapport au monde, il donne à ses films une forte identité, la sienne. Les autres cinéastes cherchent<sup>99</sup>...

Les cinéastes du nouveau millénaire doivent donc trouver leur « raison d'être », ou plutôt leur « raison de filmer », pour revenir en fanfare à Cannes. Pour Mimmo Calopresti, il y a aussi un problème de confiance en soi du cinéma italien, en particulier face à la concurrence du cinéma américain et à des spectateurs dont les comportements varient :

Cet hiver, il n'y avait que des films américains en tête du box-office. Mais c'étaient de bons films, signés David Lynch ou Jim Jarmusch. Même le cinéma d'auteur, les Américains le font mieux que nous ! En fait, l'attitude du public est de plus en plus imprévisible : ainsi, la grosse comédie annuelle de Carlo Verdone, promise généralement à un grand succès, n'a pas du tout marché : tandis que d'autres films plus intéressants, comme celui de Silvio Soldini, ou *LaCapaGira* d'Alessandro Piva, ont fait à leur échelle de très bons scores. Quand je suis optimiste, j'y vois la marque d'un changement. Beaucoup de cinéastes comme Francesca Archibugi, Carlo Mazzacurati, Matteo Garrone, sont en train de finir leurs films. L'automne sera peut-être celui du renouveau. Sauf que, d'un point de vue critique, le Festival de Venise peut être beaucoup plus cruel que celui de Cannes à l'égard du cinéma italien<sup>100</sup>...

Les observateurs italiens ne sont en effet pas toujours les premiers à défendre les auteurs et réalisateurs italiens. C'est pourquoi nous verrons que c'est Cannes plus que Venise qui aura une importance particulière pour le « nouveau cinéma italien » du troisième millénaire. On se souvient par exemple qu'en 2012, Marco Bellocchio avait accusé le jury de la Mostra de Venise, présidé par

---

99 Aurélien Ferenczi, « Pourtant les talents existent », art. cit.

100 *Idem*.

Michael Mann, de ne pas connaître et de ne pas comprendre le cinéma italien, et plus généralement il jugeait que les films italiens étaient pénalisés dans les festivals internationaux, mais peut-être était-il aussi juste déçu que son film *Bella addormentata* (*La Belle endormie*, 2012) n'ait pas été primé.

L'année 2000 est donc une année catastrophique pour le cinéma italien. Le président de l'ANICA en 2001, Fulvio Lucisano, parle des chiffres les plus mauvais enregistrés dans l'histoire du cinéma italien : 103 films produits en 2000 (108 en 1999) et 212 films américains importés (178 en 1999). Par ailleurs, les films italiens programmés dans les salles sont en baisse : 176 en 2000 (185 en 1999). Et les films américains continuent, en proportion inverse, de monopoliser les écrans italiens : 310 en 1999 et 342 en 2000. Les recettes des films italiens sont également en baisse : 73 milliards sur un total de 415 milliards de liras. Et tout comme le nombre de films américains sur les écrans, cela coïncide avec une hausse des recettes des films américains (289 milliards de liras, en augmentation de 8,6 milliards)<sup>101</sup>. En 2000, les films italiens ont donc perdu 20% de parts de marché et le cinéma américain en a gagné 42%.

Suite à ce bilan catastrophique au passage à l'an 2000, l'ANICA demande un changement du système de soutien à la production, pour que l'État finance des films « compétitifs » sur le marché. Les producteurs de l'ANICA déplorent la production de films « d'intérêt culturel national » qui se font à perte. L'ANICA souhaite que les films italiens aient aussi une diffusion et une carrière à l'étranger. C'est pourquoi la présidente d'Italia Cinema insiste pour que les producteurs consacrent plus de budget au marketing et à la publicité des films.

### **Une évolution en 2001**

Dès 2001, la situation évolue, peut-être pas seulement parce que ces préconisations ont porté leurs fruits, mais aussi parce que certaines années sont meilleures que d'autres et grâce à la création de Rai Cinema. Le public est plus nombreux dans les salles et les films italiens aussi : ils représentent 30% des films sur les écrans en janvier 2001, une situation inédite depuis longtemps. 2001 marque ainsi l'entrée de 4 films italiens pendant plusieurs semaines parmi le top 10 aux côtés de films américains : *Le fate ignoranti* de Ferzan Özpetek (rentabilisé en un mois<sup>102</sup>), *L'ultimo bacio* de Gabriele Muccino (qui réalise son deuxième film à 33 ans), *La stanza del figlio* de Nanni Moretti (avant même l'obtention de la Palme d'Or à Cannes), et *I cavalieri che fecero l'impresa* de Pupi Avati (2001). La combinaison du succès public pour ces quatre films et du prix que Nanni Moretti

---

101 *Idem*.

102 Elizabeth Missland, « Cinéma italien : c'est le printemps ! », *Le film français*, 17 mai 2001.

recevra pour *La stanza del figlio* fait de 2001 une année faste pour l'ensemble de l'industrie cinématographique italienne et une année importante pour le cinéaste qui était auparavant un peu marginalisé en Italie en termes de succès critique et public. Ces deux événements symbolisent donc un retour du cinéma italien avec des chiffres très encourageants. Alors que la fréquentation des salles était en baisse continue pendant les trois dernières années, 2001 marque l'inversion de la tendance : au 1er semestre 2001, les entrées augmentent de 10% et la part de marché du cinéma italien passe de 15 à 22%, avec un nombre de films produits stable, une cinquantaine par an, mais les investissements dans la production et les budgets des films ont augmenté et sont passés de 148 à 154 milliards de lire<sup>103</sup>. Tout cela permet de commencer les années 2000 dans un meilleur contexte de production et de financement. La prospérité de l'industrie cinématographique italienne conditionne en effet l'éventuelle renaissance d'un grand cinéma italien. Par ailleurs, la reprise à partir de 2001 coïncide aussi avec la baisse de la part de marché des films américains : 59,7%, soit 10 points de moins qu'en 2000<sup>104</sup>.

### **La création de Rai Cinema**

L'an 2000 est aussi marqué par la création de Rai Cinema, au mois de juin. Cet organe de la télévision publique doit permettre de coordonner et de relancer les investissements des chaînes publiques dans la production cinématographique et dans les achats : production, coproduction avec des producteurs indépendants, diffusion, distribution et édition (DVD, vidéo). Rai Distribution est créée en 2001. Chaque année, la filiale distribue une trentaine de films, dont la moitié sont italiens et européens. Et en 2005, elle devient le leader de la distribution en Italie. En 2001, Rai Cinema investit 39 millions d'euros dans les films. Et son apport est autorisé par la loi à représenter jusqu'à 90% du budget d'un film.

Les résultats après la création de Rai Cinema sont rapides : en 2001, Nanni Moretti obtient la Palme d'Or à Cannes, pour cette coproduction avec Rai Cinema. L'organe de la télévision publique devient une valeur sûre pour les spectateurs : le logo est un gage de qualité pour choisir de voir tel ou tel film. Le public se fidélise donc peu à peu. Avant la création de Rai Cinema, un film italien de qualité sortait en général sur 60 copies, et rapportait en moyenne 500 000 euros de recettes. En 2006, on compte pour le même type de film 200 écrans et 3 millions de recettes. C'est par exemple le cas pour *La bestia nel cuore* (*La Bête dans le cœur*, Cristina Comencini, 2005), sorti sur 280 écrans et qui a rapporté 5 millions de recettes<sup>105</sup>. Par ailleurs, Rai Cinema établit un dialogue avec les producteurs et les auteurs, et suggère parfois des scénarios et des sujets, y compris à de jeunes

---

103 Jacques Mandelbaum, « Enfin de bonnes nouvelles d'Italie », *Le Monde*, 26 septembre 2001.

104 Chiffres de l'ANICA, 24 janvier 2002.

105 Riccardo Baldini, « Italian Cinema », *Journal de Cannes*, 2006, p. 27.

réalisateurs. La cible de Rai Cinema est des films intéressants et de bonne qualité, s'adressant à un large public. On retrouve donc une ample palette de films, de la comédie adolescente aux films engagés. Rai Cinéma décide aussi d'ouvrir les productions italiennes aux investissements de producteurs américains. Ainsi, Lakeshore produit un film italien par an en investissant à hauteur de 10% du budget. C'est le cas pour *Le chiavi di casa* (*Les Clefs de la maison*, Gianni Amelio, 2004).

Les Américains sont par ailleurs de plus en plus intéressés par le cinéma italien pour fabriquer des remakes lorsque les films ont du succès. Ainsi, *L'ultimo bacio* de Gabriele Muccino a eu un remake américain, *The last kiss* (*Last kiss*, 2006). Le film avait obtenu 16,5 millions de recettes en Italie (alors que la plupart des films italiens peinaient à dépasser un million de recettes<sup>106</sup>), et des producteurs américains se sont empressés de racheter les droits pour un remake. C'est aussi le signe d'un regain d'intérêt pour le cinéma transalpin, et Gabriele Muccino est considéré comme l'un des réalisateurs qui incarne la nouvelle comédie à l'italienne. Il aime les acteurs, il a notamment découvert et lancé la carrière de Stefano Accorsi. Et c'est le cinéaste d'une génération : il fait des films avec des personnages qui ont son âge et qui traversent ses expériences au moment du tournage. Par ailleurs, le réalisateur qui a eu le plus de remakes dans le monde, 18 (dont un français, arménien, sud-coréen, turc...), est italien : Paolo Genovese avec *Perfetti sconosciuti* (2016).

La Rai, avec Rai Cinema, a donc permis de produire des noms déjà installés dans le panorama cinématographique italien, tels Ermanno Olmi, Gianni Amelio, Marco Tullio Giordana, Nanni Moretti, mais aussi de donner leur chance à de nouveaux réalisateurs comme Saverio Costanzo avec *Private* (2004).

### **Le retour en force du cinéma italien à Cannes à partir de 2001**

Après une année presque blanche à Cannes en 2000, 2001 marque aussi le retour du cinéma italien sur la Croisette : six films sont sélectionnés dans les différentes sections : Alex Infascelli avec son premier film *Quasi blu* (*Almost blue*, 2000), thriller sur fond de musique techno et d'effets de clip, Nanni Moretti avec *La stanza del figlio* en compétition à la Semaine de la critique, *Il mestiere delle armi* (*Le Métier des armes*, 2001) d'Ermanno Olmi en compétition officielle, *Le parole di mio padre* (*Les Mots de mon père*, 2001) de Francesca Comencini (adaptation de *La coscienza di Zeno* d'Italo Svevo) et *Domani* (*Demain*, 2001) de Francesca Archibugi (une comédie sur les victimes du tremblement de terre en Ombrie) dans la section Un certain regard, et *I nostri anni* (*Nos années*, 2000) de Daniele Gaglianone (sur le fascisme) à la Quinzaine des réalisateurs. L'édition 2001 marque la fin d'une disette de plus de vingt années avec la Palme d'or attribuée à *La*

---

106 On considère que la ligne de 1 million de recettes représente la limite entre un succès et un échec pour un film.

*stanza del figlio*<sup>107</sup>. Certes, des films italiens avaient obtenu quelques prix à Cannes pendant les années 80 et 90 (quatre Grands Prix, un prix du scénario, un prix de la mise en scène et des prix d'interprétation), mais ce sont les années 2000 qui vont marquer le grand retour des cinéastes italiens, ne laissant plus Nanni Moretti comme seul porte-drapeau du cinéma transalpin. 2001 est notamment l'année où Paolo Sorrentino tourne son premier film, *L'uomo in più*, pour lequel il obtient le Nastro d'argento, équivalent des Césars, du meilleur premier film. Paolo Sorrentino sera la figure de proue de cette nouvelle dynamique cinématographique du troisième millénaire.

En 2002, les sommes investies dans la production ont augmenté de 29% pour atteindre 277,6 millions d'euros. C'est la première fois que le palier des 250 millions d'euros est dépassé. En effet, on note que, depuis 2001, le cinéma italien a retrouvé une vitalité créative et économique. 130 films sont produits en 2002 contre 103 en 2001. Cela coïncide avec l'augmentation du nombre de coproductions avec l'étranger qui ont augmenté de 27% entre 2001 et 2002. Cette vitalité se retrouve dans les sélections cannoises : en 2002, 8 films sont présents à Cannes toutes sections confondues. On parle du retour en force du cinéma italien avec une vitalité retrouvée et une reconquête du public autant en Italie qu'à l'étranger. Et le premier effet de cette reprise est la sélection de nombreux films dans les grands festivals internationaux. À Cannes, en 2002, la sélection officielle inclut donc *L'ora di religione* de Marco Bellocchio (un film qui a subi des censures et des critiques du Vatican, mais qui a trouvé un large public à sa sortie italienne et obtenu de bonnes critiques), et *Carlo Giuliani, ragazzo* de Francesca Comencini (2002 – le film qui parle des émeutes anti-G8 de Gênes en 2001 est un événement socio-politique). Parmi les jeunes réalisateurs, on note un changement de génération avec l'arrivée de Matteo Garrone (avec *L'imbalsamatore*, *L'Étrange Monsieur Peppino*, 2002), Roberta Torre (avec *Angela*, 2002) à La Quinzaine des réalisateurs. Et l'on retrouve aussi Emanuele Crialese (avec *Respiro*, 2002), Carmelo Bene (*Otello*, 2002), Roberto Torelli et Marco Giusti (avec *Bella Ciao*, 2001), et Luciano Ligabue (avec *Da zero a dieci*, *De zéro à dix*, 2002) à la Semaine de la critique. En 2002, huit longs-métrages italiens sont donc présents dans les différentes sélections cannoises. C'est le signe d'une production en expansion qui encourage l'apparition de nouveaux talents ; en 2001, 37 premiers films ont ainsi été produits en Italie<sup>108</sup>.

On note aussi la volonté d'un retour au réel dans les films sélectionnés à Cannes. On remarque notamment deux documentaires sur les événements de Gènes pendant le G8 en juillet 2011 : *Bella*

---

107 Les dernières Palmes étaient celles de *Padre Padrone* des frères Taviani en 1977 et de *L'albero degli zoccoli* de Ermanno Olmi en 1978.

108 Chiffres de l'ANICA en 2002.

*Ciao* sur les affrontements de rue avec la police, à partir d'images de la RAI et de chaînes de télévision indépendantes, sans commentaire et avec une musique rock, et *Carlo Giuliano, ragazzo* qui est un entretien avec la mère du jeune manifestant tué le 20 juillet 2001. Le film de Francesca Comencini retrace la dernière journée du jeune homme avec un travail sur l'image (ralentissement, répétition décalée de certaines scènes pour éviter de montrer trop de violence, utilisation de plusieurs caméras...). En ce qui concerne les longs-métrages de fiction présents à Cannes en 2002, on retrouve aussi cette volonté de documentation qui rappelle l'héritage néoréaliste. Dans son film *Angela*, Roberta Torre choisit ainsi une approche anthropologique de la mafia : elle y entremêle démarche documentaire et film de genre. Quant à *Respiro*, il fait le portrait d'une famille de pêcheurs siciliens qui se fracture : Emanuele Crialese obtient le Prix de la critique pour ce film où il mélange onirisme et réalisme.

Ces documentaires et ces fictions ont en commun un intérêt pour l'Italie, une inquiétude pour le pays et ses problématiques récentes, et ces films confirment un nouvel élan empreint de réel dans le cinéma italien contemporain. Leur qualité permet par ailleurs d'entrevoir un avenir optimiste pour les nouvelles générations à venir. Pour Marie-Pierre Macia, déléguée générale de la Quinzaine des réalisateurs en 2002, « Le cinéma italien offre deux véritables surprises qui viennent rompre l'état de somnolence dans lequel il se maintenait depuis quelques années : *Angela* de Roberta Torre et *L'imbalsamatore* de Matteo Garrone »<sup>109</sup>. 2001 et 2002 font en effet office de rampe de lancement pour un renouvellement et un rajeunissement du cinéma italien, avec de nouveaux talents qui émergent et qui réussissent à trouver leur place dans l'industrie cinématographique transalpine.

En 2006, Cannes fait à nouveau la part belle aux Italiens et le Direttore Generale per il cinema del ministero per i Beni e le Attività culturali, Gaetano Blandini, explique que c'est un « annus mirabilis » pour le cinéma italien : « Cela faisait depuis 2001 que nous n'avions pas une représentation aussi prestigieuse en compétition et dans l'ensemble c'est l'une des présences les plus importantes de ces vingt dernières années »<sup>110</sup> (les deux films en compétition en 2001 étaient *La stanza del figlio* de Nanni Moretti et *Il mestiere delle armi* d'Ermanno Olmi). Nanni Moretti et Paolo Sorrentino sont en effet en compétition officielle avec respectivement *Il caimano* (dont on dit qu'il a été inclus dans la compétition sans que les sélectionneurs ne le visionnent) et *L'amico di famiglia* (*L'Ami de la famille*, 2006), Marco Bellocchio à un Certain regard avec *Il regista di matrimoni* (*Le Metteur en scène de mariages*, 2006), et Kim Rossi Stuart à la Quinzaine des

---

109 Laetitia Ramberti, « Cinéma italien, le renouveau des talents », *Le film français*, 25 mai 2002.

110 « Era dal 2001 che non potevamo contare su una rappresentanza così prestigiosa in concorso e complessivamente è una delle presenze più importanti degli ultimi venti anni ».

« Blandini : "A Cannes continua l'annus mirabilis del cinema italiano" », Ufficio Stampa MiBACT, 21 avril 2006.

réalisateurs avec *Anche Libero va bene* (Libero, 2006). Et Mimmo Calopresti présente son documentaire *Volevo solo vivere* (2006) hors-compétition (il s'agit de l'un des projets de la fondation Shoah de Spielberg).

### **2008, l'année du doublé**

Deux ans plus tard, Paolo Sorrentino est avec Matteo Garrone l'auteur du « doublé » à Cannes avec le Prix Spécial du jury pour son film *Il Divo* et le Grand Prix pour *Gomorra* du réalisateur romain. C'est une date importante qui va marquer l'avènement de deux réalisateurs essentiels du cinéma italien contemporain. Leurs films sont par ailleurs parmi les plus novateurs du début de siècle. Leur doublé est très médiatisé, y compris parce qu'ils sont jeunes : Matteo Garrone a 39 ans et Paolo Sorrentino 38. Ils marquent l'essor d'une nouvelle génération et redonnent de la visibilité au cinéma italien dans un contexte international. Il s'agit du quatrième long-métrage de Paolo Sorrentino (dont trois d'entre eux ont été sélectionnés à Cannes) et du sixième long-métrage de Matteo Garrone, sélectionné lui aussi dans les sections parallèles à Venise et à Cannes avant de faire partie de la compétition officielle à Berlin en 2004 avec *Primo amore* (*Premier amour*, 2004). Leur reconnaissance au niveau international est donc assez rapide. *Il Divo* est le portrait de Giulio Andreotti, l'ex-leader de la Démocratie chrétienne, et *Gomorra* parle de l'Italie contemporaine en s'intéressant à la mafia napolitaine : la camorra. Les deux jeunes réalisateurs explorent chacun à leur manière les côtés sombres de l'Italie, entre mafia et collusions du pouvoir. Ils ont en commun de poser leur regard sur l'évolution de leur pays à un moment où l'Italie traverse une période chaotique : Silvio Berlusconi a été réélu à la présidence du Conseil et Gianfranco Fini, le leader de l'Alliance nationale (mouvement d'extrême-droite) à la présidence de la Chambre des députés (après avoir été président du parti néo-fasciste MSI) en avril 2008. Dans la même dynamique, au niveau local, mais c'est symbolique, Gianni Alemanno, un ancien membre des jeunesses fascistes, a été élu maire de Rome en mai 2008. À ce sujet, Marco Tullio Giordana, qui est aussi sélectionné à Cannes, en section parallèle avec *Quando sei nato non puoi più nasconderti* (*Une fois que tu es né*, 2005), explique :

J'avais anticipé le résultat des élections et je pensais que, le lendemain, je serais désespéré. Mais j'ai plutôt ressenti une grande tendresse pour mes compatriotes... et leur bêtise. Comme un père qui marie sa fille avec un type qu'il n'aime pas du tout : il doit redoubler d'affection pour elle, car elle se prépare à vivre une grande désillusion. [...] Entre la république de Salò et celle de Berlusconi, les situations sont évidemment différentes puisque nous ne sommes pas en guerre civile. Pourtant, une même atmosphère relie les deux époques, marquée par l'absence de respect pour l'autre. L'Italie est un pays traditionnellement divisé, avec

plusieurs langues et cultures, et son unité nationale est jeune. Or, pour des raisons de pure séduction électorale, des partis ont choisi d'exciter ces différences. C'est très dangereux et, si cela continue, les risques de guerre civile se multiplieront<sup>111</sup>.

C'est pourquoi il est important pour les cinéastes de tourner aussi leur caméra vers le passé pour mieux comprendre le présent et faire réfléchir. Les trois cinéastes en compétition à Cannes en 2008, Matteo Garrone, Paolo Sorrentino et Marco Tullio Giordana, analysent donc chacun à leur manière les maux dont souffrent l'Italie et sa société en crise. Et ils citent tous trois le néoréalisme comme source d'inspiration pour leurs films et comme lignée dans laquelle s'inscrire : *Paisà* (*Païsa*, 1946) de Rossellini est l'un des films préférés de Garrone, et Marco Tullio Giordana cite Visconti et sa manière de mettre en lumière les « damnés », ceux qui collaborent par faiblesse, ignorance ou envie de pouvoir<sup>112</sup>.

Mais ce cinéma italien contemporain, qui retrouve des racines sociales et politiques, n'est pas facile à financer car les deux sources de financements sont la télévision publique RAI, qui recherche un mélange de qualité et de rentabilité des films, et Mediaset, qui se concentre sur la rentabilité et le potentiel commercial des projets. *Gomorra* de Matteo Garrone a ainsi réussi à être soutenu car le film est l'adaptation du roman de Roberto Saviano qui a eu un grand succès (plus d'un million de livres vendus en Italie) : les producteurs ne prenaient donc pas beaucoup de risques avec le passage sur grand écran.

Le doublé historique Garrone-Sorrentino en 2008 rappelle celui de la double Palme d'Or de 1972 décernée à *Il caso Mattei* (*L'Affaire Mattei*) de Francesco Rosi et *La classe operaia va in paradiso* (*La classe ouvrière va au paradis*, 1971) d'Elio Petri, dans lesquels joue Gian Maria Volonté. En 2008, c'est aussi un même acteur qui porte les deux films : Toni Servillo, la figure centrale du nouveau cinéma italien contemporain de qualité. Par ailleurs, Matteo Garrone et Paolo Sorrentino citent Francesco Rosi et Elio Petri parmi les cinéastes qui les ont inspirés. La percée des deux réalisateurs à Cannes récompense par ailleurs aussi le travail de leurs deux producteurs indépendants en faveur d'un cinéma ambitieux et audacieux : Domenico Procacci chez Fandango et Andrea Occhipinti chez Lucky Red. Les deux films ont eu un grand succès en salles.

### **Du solo au trio**

Le solo de Nanni Moretti est donc devenu un trio, qui assure de bonnes ventes internationales, ce qui est un signe de vitalité des cinématographies. De plus, en 2008, la Rai investit 40 millions pour la production nationale, ce qui contribue à poursuivre et encourager cette nouvelle dynamique du

---

111 Olivier Pascal-Moussellard, « Trois litanies pour l'Italie », *Télérama*, 21 mai 2008, n°3045.

112 *Idem*.

cinéma contemporain. La part de marché du cinéma italien est passée de 20,3% en 2004 à 36% début 2008<sup>113</sup>. C'est une opportunité pour la génération de cinéastes italiens qui arrive à maturité et qui veut conquérir le public : Sorrentino, Garrone, Crialese, Vicari, Winspeare, Marra, Munzi, Muccino, autant de cinéastes qui ont une trentaine ou une quarantaine d'années. Les cinéastes déjà confirmés continuent par ailleurs aussi de réaliser des films de qualité : Benigni, Moretti, Bellocchio, Amelio, Avati, Tornatore, Salvatores, Özpetek, Tullio Giordana, Luchetti, Virzi, Placido, Soldini, Francesca et Cristina Comencini... Riccardo Tozzi, producteur entre autres cinéastes de Paolo Virzi, Gianni Amelio, Emanuele Crialese et Marco Bellocchio, se réjouit de l'amplitude de films que propose le cinéma italien, de plus en plus présent dans les salles italiennes et où le cinéma d'auteur peut réussir à être montré y compris dans les multiplexes : « Comédies populaires et films d'auteur forment maintenant une offre complète que nous pouvons enfin qualifier d'industrie »<sup>114</sup>.

Nous y reviendrons, mais au-delà des réalisateurs, c'est aussi grâce à une génération d'actrices et d'acteurs que le cinéma italien du nouveau millénaire prend son essor et se fait un nom en-dehors de ses frontières aussi : Sergio Castellito, Stefano Accorsi, Toni Servillo, Riccardo Scamarcio, Kim Rossi Stuart, Elio Germano, Pierfrancesco Favino, Claudio Santamaria, Valerio Mastandrea, Alessio Boni... Et parmi les actrices : Margherita Buy, Jasmine Trinca, Giovanna Mezzogiorno, Laura Morante, Maya Sansa, Isabella Ferrari, Chiara Caselli, Laura Chiatti, Donatella Finocchiaro... Le nouveau cadre législatif mis en place en 2004 et la réforme du système de soutien public à la production avec des incitations fiscales et des mesures pour le cinéma national et les jeunes auteurs semblent porter leurs fruits.

### **De 2006 à 2012, l'arrivée en force des réalisatrices**

Par ailleurs, en 2006, Cristina Comencini met aussi fin avec *La bestia nel cuore* (2005) à la disette de réalisatrices italiennes en course pour l'Oscar du meilleur film étranger, trente ans après Lina Wertmüller pour *Pasqualino Sette Bellezze* (*Pasqualino*, 1975). Elle ne rencontrera certes pas le succès de Roberto Benigni sept ans auparavant, mais elle permettra elle aussi de mettre en lumière le cinéma italien au niveau international, et en particulier ses réalisatrices qui prendront une place importante dans le renouveau du cinéma transalpin. Ainsi, quelques années plus tard, en 2011, on assiste à l'avènement d'une nouvelle réalisatrice : Alice Rohrwacher, qui vient présenter à Cannes *Corpo celeste*, tourné en Calabre. Cette année-là, les cinéastes italiens repartent bredouilles de la Croisette, mais jouissent d'une image extraordinaire auprès de tous les observateurs : les films de Paolo Sorrentino, *This Must Be the Place* (2011), et de Nanni Moretti, *Habemus Papam*, ont été

---

113 Fabien Lemercier, « Cinéma italien : renaissance ou feu de paille ? », art. cit.

114 *Idem*.

parmi les plus applaudis par le public et Alice Rohrwacher a fait une entrée remarquée dans le monde des grands. La cinématographie italienne s'est montrée la plus innovante du festival, avec des histoires originales et puissantes, capables de conquérir le public du monde entier. Le cinéma italien confirme donc en 2011 la renaissance qui avait commencé avec le doublé Garrone-Sorrentino en 2008.

En 2012, *Reality* (2012) de Matteo Garrone obtient le Grand Prix à Cannes, et les frères Taviani remportent l'Ours d'or à la Berlinale pour *Cesare deve morire* (*César doit mourir*, 2012). Leur film est aussi candidat aux Oscars du meilleur film étranger pour l'Italie. Et en 2013 et 2014, ce sont à nouveau des films italiens qui triomphent à Cannes (Grand Prix pour *Le meraviglie* d'Alice Rohrwacher en 2014, Grand Prix de la Semaine de la critique pour *Salvo* de Fabio Grassadonia et Antonio Piazza en 2013, et Prix découverte de la Semaine de la critique pour *A Ciambra* de Jonas Carpignano en 2014), Venise (Lion d'Or pour *Sacro GRA* de Gianfranco Rosi et Coupe Volpi pour Elena Cotta en 2013, Coupe Volpi pour Alba Rohrwacher en 2014) et aux Oscars. Avec la victoire de *La Grande Bellezza* (Paolo Sorrentino, 2013) en 2014 aux Oscars, c'est toute la nouvelle génération de réalisateurs italiens qui est mise en lumière, quinze ans après le succès de Roberto Benigni : « L'Oscar de *La Grande Bellezza* a donné à Paolo Sorrentino une visibilité qu'il n'avait pas nécessairement avant et lui a permis de passer un cap aux yeux des distributeurs internationaux », explique Muriel Sauzay, directrice des ventes internationales de Pathé, partenaire de Sorrentino<sup>115</sup>. La « Jep attitude », du nom du protagoniste du film de Sorrentino, devient un mot à la mode à la sortie de *La Grande Bellezza* dans les salles. Le réalisateur est le chef de file qui a permis de creuser un sillon international pour le cinéma italien contemporain dans les années 2010.

### **Les années 2010-2015**

En effet, de nombreux premiers films de fiction sont produits et distribués en salles à partir de 2010. Ils marquent le début de carrière de cinéastes prometteurs et d'une deuxième vague de talents parmi lesquels de nombreuses femmes. On retrouve ainsi en 2010 les premiers longs-métrages de fiction de Laura Luchetti (*Febbre da fieno*) et Paola Randi (*Into paradiso*), puis en 2011 ceux d'Alice Rohrwacher (*Corpo celeste*), Andrea Segre (*Io sono Li*), Edoardo De Angelis (*Mozzarella Stories*) et Francesco Bruno (*Scialla! Stai sereno*). En 2012, plusieurs acteurs et actrices passent derrière la caméra : Alessandro Gassmann (*Razzabastarda*), Luigi Lo Cascio (*Città ideale, La Ville idéale*), Laura Morante (*CilieGINE, La Cerise sur le gâteau*) ; et c'est aussi l'année des débuts en

---

115 Fabien Lemerrier, « Le cinéma italien à l'international », Numéro spécial Italie, *Le film français*, 1er mai 2015, n°3638.

fiction pour Leonardo Di Costanzo (*L'intervallo*), Alessandro Comodin (*L'estate di Giacomo, L'été de Giacomo*). Puis, en 2013, ce sont Emma Dante (*Via Castellana Bandiera*) et Valeria Golino (*Miele*), ainsi qu'Alberto Fasulo (*Tir*) et le duo Fabio Grassadonia-Antonio Piazza (*Salvo*) qui dirigent leurs premières fictions, ainsi que Pierfrancesco Diliberti dit PIF (*La mafia uccide solo d'estate*). En 2015, Jonas Carpignano réalise son premier long-métrage (*Mediterranea*) et l'on peut mentionner le prometteur Roberto De Paolis qui passe à la réalisation en 2017 avec *Cuori Puri* (*Coeurs purs*), ainsi que les non moins talentueux Damiano et Fabio D'Innocenzo avec *La terra dell'abbastanza* (*Frères de sang*, 2018).

En 2015, Cannes accueille le trio dont nous parlions précédemment : Moretti-Garrone-Sorrentino. Cela faisait plus de 20 ans (1994) que trois réalisateurs italiens n'avaient pas été en compétition dans la sélection officielle au Festival de Cannes la même année. La presse italienne exulte : « Notre renaissance ! », « Notre nouvel âge d'or ! », « L'an de grâce du cinéma péninsulaire ! », « La squadra tricolore », « Les héritiers de Fellini », « Les trois mousquetaires de la Croisette »... En France, il y a quelques piques légèrement ironiques de la presse envers le trio italien : *L'Obs* titre ainsi « Sorrentino, Garrone et Moretti : l'esthétisant, le charnel, le narcissique »<sup>116</sup>. Pour Roberto Cicutto, directeur de l'Istituto Luce-Cinecittà, « la sélection de Cannes couronne le passage du stade artisanal au stade industriel », accusant « l'ostracisme anti-Berlusconi en vigueur en Europe pendant 20 ans » de s'être étendu au « made in Italy cinématographique »<sup>117</sup>. Seul Nanni Moretti faisait figure d'exception pour les sélections des grands festivals. Il est devenu incontournable pour le public italien et international, grâce à un style unique fait d'auto-dérision, notamment avec ses névroses qu'il ne cesse de mettre en scène, d'ironie, et de critique des mœurs de la société italienne : la politique, l'ex-PCI, le système cinématographique, etc. À l'opposé de Paolo Sorrentino qui aime les mises en scène grandioses, Nanni Moretti filme de manière minimaliste, sans travelling, mais avec provocation et goût du grotesque ; sans être pour autant des comédies, car ses films ne rentrent dans aucune catégorie. Si certains s'agacent de son égocentrisme ou de son narcissisme, Nanni Moretti réussit cependant à toucher des thèmes universels dans ses films. En 2015, c'est avec *Mia madre* qu'il revient sur la Croisette. Margherita Buy y joue son alter ego dans ce film qui trahit une obsession de plus en plus grande pour la mort et la mort de l'inspiration du réalisateur. En France, Nanni Moretti est célébré par tous : critiques, sélectionneurs de festivals, public... Sans doute ce « monopole Moretti » sur le cinéma italien en France n'a-t-il pas facilité la tâche à une nouvelle génération de cinéastes transalpins.

---

116 Marcelle Padovani, « Forza Italia ! », art. cit.

117 *Idem*.

De son côté, le « charnel » Matteo Garrone est en compétition à Cannes en 2015 avec *Il racconto dei racconti*. Le réalisateur aime la métamorphose des corps. Ce film fantastique tourné en anglais est atypique dans le paysage cinématographique italien. Il est réalisé avec un budget important (12 millions d'euros), mais inférieur à celui des films fantastiques américains. Le scénario s'inspire de la tradition de la fable italienne<sup>118</sup>, notamment par son rapport au langage. Se plonger dans le passé lointain représente un acte de cinéma qui permet d'assumer d'autres gestes de mise en scène, plus de grandiose et de spectaculaire, et des émotions plus fortes. Garrone est l'un des réalisateurs italiens qui a un rapport fort au réel. Il a fait preuve d'un engagement social et politique dès *Primo amore* (2004), dans un style différent de film en film. Dans *Il racconto dei racconti*, à travers une histoire tragique autour de l'obsession de la minceur, Garrone critique métaphoriquement le fait d'être obnubilé par l'abondance, sans qu'elle n'apporte aucune satisfaction. Dans *Gomorra* (2008) et *Reality* (2012), il faisait aussi une dénonciation forte de la société mais de manière originale par rapport aux choix de réalisation et de scénario de ses autres films. C'est un réalisateur qui aime se confronter à la réalité, il a d'ailleurs choisi ce terme comme titre du film où il critique la volonté de contrôler les masses, *Reality*. Et dans *Gomorra*, comme déjà dans le roman de Roberto Saviano, Garrone compare la camorra au système capitaliste et à tous ses travers, pour mieux parler du monde contemporain.

Il est intéressant de noter qu'en 2015, dans cette triple sélection rare pour le cinéma italien, deux des films sont tournés en anglais avec des acteurs internationaux puisque « l'esthétisant » Paolo Sorrentino réalise aussi *Youth* dans la langue de Shakespeare avec Michael Caine et Harvey Keitel. C'est le deuxième film international du cinéaste après *This Must Be the Place* (2011). Est-ce une manière pour le cinéma italien de tenter d'élargir son audience et ses possibilités de distribution ? Il faut en tout cas noter que ce ne sont pas les films tournés en anglais qui font la renommée et le succès des cinéastes italiens contemporains. Il semble que leur volonté de s'extraire d'un contexte trop italo-centré pour essayer d'atteindre plus de public en Europe et dans le monde ne soit pas la dynamique à suivre. Les plus grands succès italiens récents sont en effet le fruit de films très « italiens » par leur ancrage territorial, linguistique et culturel : à Rome dans *La Grande Bellezza* de Paolo Sorrentino, à Naples dans *Gomorra* de Matteo Garrone pour ne citer que ces deux réalisateurs.

En 2017, *Fuocoammare* de Gianfranco Rosi (2016) est choisi pour représenter l'Italie aux

---

118 Le scénario est une adaptation du recueil de contes *Il pentamerone* (1634-1636) de Giambattista Basile.

Oscars. Le film avait préalablement remporté l'Ours d'or à Berlin, marquant l'histoire du festival en devenant le premier documentaire à gagner ce prix. Seules des fictions l'avaient jusqu'alors emporté.

Gianfranco Rosi avait déjà réussi cette entreprise unique en gagnant le Lion d'Or à Venise en 2013 pour *Sacro GRA*. C'était là aussi le premier documentaire à remporter le prix. Nous verrons que le réalisateur a marqué l'histoire du documentaire par sa manière de faire des films, de parler de nos sociétés et de toucher le public – ses films, et notamment *Fuocoammare*, ont eu des répercussions concrètes dans la société, ce qui est extrêmement rare.

Le cinéma italien contemporain semble ainsi retrouver une force importante depuis 2001, mais paradoxalement, les thématiques qu'il aborde sont plutôt sombres : les cinéastes s'interrogent sur la décadence de nos sociétés, sur la mort, sur la crise d'inspiration de l'artiste, sur les mécanismes de soumission des uns aux autres... Peut-être est-ce là un trait de la culture italienne, capable à la fois de trouver de quoi sourire ou même rire dans les pires drames, mais capable aussi en pleine euphorie de noircir le tableau par des pensées sombres. Le drame n'est jamais bien loin.

Nous avons déterminé l'année 2001 comme date de début de notre étude parce que Nanni Moretti a une carrière plus grande et longue que Benigni dont les récompenses aux Oscars pour *La vita è bella* auraient aussi pu constituer une date de début. Par ailleurs, Nanni Moretti a eu et a encore une empreinte sur le cinéma italien plus grande que Roberto Benigni qui est surtout reconnu comme acteur davantage qu'en tant que réalisateur (pour Nanni Moretti, on dirait exactement le contraire car il joue rarement comme acteur dans d'autres films que les siens). Les prix pour *La vita è bella* ont marqué l'histoire du cinéma par le regard singulier que Benigni a réussi à porter sur l'holocauste, mais ses autres films n'ont pas eu la même portée, alors que la carrière de Nanni Moretti est plus durable. Nous reviendrons sur le rôle de chacun des réalisateurs comme « passeurs » auprès de la nouvelle génération du troisième millénaire.

### **1.3.8 Regain d'intérêt pour le cinéma italien**

Nous l'avons vu, le cinéma italien des années 2000 a trouvé les prémisses de sa renaissance dès la fin des années 90. Mais c'est véritablement la Palme d'Or de Nanni Moretti en 2001 et les prix qui suivront pour les cinéastes italiens, qui vont marquer le retour du cinéma italien contemporain sur le devant de la scène internationale. Nous n'utiliserons pas l'expression « nouveau cinéma italien » car l'histoire du cinéma est faite en continu de « nouveaux cinémas ». Nous parlerons d'une nouvelle

génération, ou plus précisément de nouvelles générations (il n'y a en effet pas une seule catégorie d'âge représentée dans cette « nouvelle génération ») du cinéma italien du début du troisième millénaire.

En 2002, l'on compte 40 premiers films sortis en salles, sur 110 films distribués sur grand écran. C'est le signe d'une grande vitalité pour la cinématographie italienne. Dès 2003 et 2004, cette dynamique se poursuit, puisque les premiers films représentent 30% de la production italienne<sup>119</sup>. De cette manière, une impulsion a été donnée à une nouvelle génération de cinéastes, même s'ils commencent un peu plus tard que leurs prédécesseurs la réalisation d'un premier long-métrage, souvent pendant la trentaine. Giorgio Gosetti, délégué général des Journées des auteurs à Venise en 2005, explique que les réalisateurs italiens souffrent d'un « syndrome Tanguy dans une société italienne vieillissante. Mais ces dernières années, il était très facile de débiter. Les producteurs espéraient découvrir le nouveau Muccino et l'État a malgré tout maintenu une politique d'encouragement pour les premières œuvres »<sup>120</sup>. 18 millions d'euros de soutien ont ainsi été accordés en 2005 pour les premiers et seconds longs-métrages, ce qui a permis de continuer à soutenir cette dynamique de nouveaux auteurs et cinéastes. Les aides publiques ont permis à de jeunes réalisateurs de s'affirmer, même si les recettes de la distribution en salles n'ont pas toujours coïncidé avec l'intérêt suscité dans les festivals ou parmi la critique. La distribution reste en effet un point difficile pour les jeunes cinéastes qui dépendent pour leurs premiers films principalement de Medusa et de l'Istituto Luce puisque la filiale de Rai Cinema, 01 Distribuzione, ne s'engage presque jamais sur des premiers films.

Lors du passage au troisième millénaire, l'Italie est gouvernée par l'Ulivo, une coalition de centre-gauche fondée par Romano Prodi en 1995 et qui sera dissoute en 2007. Elle porte une attention un peu plus grande au secteur culturel. Mais pour Laurence Schifano, le retour d'intérêt pour le cinéma italien avec de nombreux prix à Cannes et à Berlin, ne s'explique pas que par la chute de Berlusconi :

Il y a des lignes de force, des dynamiques souterraines. L'importance de certains producteurs (Riccardo Tozzi, le fondateur de Cattleya), de certains scénaristes (Stefano Rulli et Sandro Petraglia, par exemple sur *Mio fratello è figlio unico* de Daniele Luchetti) se confirme aussi bien dans les domaines du cinéma traditionnel que des séries télévisées. Et puis, il y a tous ces nouveaux créateurs, ces nouveaux acteurs qui incarnent un rapport particulier aux nouvelles réalités et au paysage italiens : Toni Servillo, indissociable

---

119 Fabien Lemercier, « La relève italienne », *Le film français*, 18 novembre 2005, n°3126.

120 *Idem*.

de l'univers insolite et inquiétant de Paolo Sorrentino ; Elio Germano, Maya Sansa, Jasmine Trinca, Alba Rohwacher, entre autres<sup>121</sup>.

Le cinéma italien contemporain a par ailleurs retrouvé, comme nous l'avons vu, la confiance des institutions publiques italiennes et leur soutien, notamment financier, ce qui est fondamental pour pouvoir continuer à produire des films de qualité, autant du point de vue artistique que technique. Et Walter Liguori insiste sur le rôle qu'a joué le cinéma des années 90 pour préparer le terrain de la génération du troisième millénaire :

C'est grâce à « l'obstination de certains » que le cinéma italien des années 90 n'a pas simplement survécu à une crise structurelle de l'industrie audiovisuelle, il a proposé au contraire l'invention d'une nouvelle idée de cinéma indépendant, fort, engagé, d'auteur, qui trouvera sa pleine affirmation dans la première décennie des années 2000<sup>122</sup>.

Paolo Virzì fait partie des réalisateurs des années 90 qui ont réussi le passage aux années 2000 en se renouvelant. À la fin des années 90, il était déjà considéré comme le grand héritier de la comédie à l'italienne. Virzì incarne un cinéma d'auteur mais populaire, ou un cinéma populaire mais d'auteur pourrait-on dire. Il réussit la synthèse entre l'ironie sur le mal-être social et un regard tendre et humoristique sur les relations humaines. Dans *Ferie d'agosto* (1996), il dresse ainsi le portrait des Italiens, lors des vacances à la mer au mois d'août. Virzì a un regard ironique et pointu, sans indulgence, sur l'Italie prolétaire et sur celle des classes moyennes. En 1997, il obtient le Prix du jury à Venise pour *Ovosodo* qui est un grand succès public. Il collabore pour l'écriture de ses scénarios avec Francesco Bruni depuis *La bella vita* en 1994.

Grâce aux réalisateurs des années 90, en 1999, l'Italie est la deuxième cinématographie européenne derrière la France d'après *Courrier international*. Et la sixième mondiale. C'est dans ce contexte que va pouvoir se dessiner une nouvelle époque du cinéma italien dans les années 2000.

#### **1.4 Cadre de production**

---

121 « Interview avec Laurence Schifano : Le Cinéma italien... singularités et héritage », *Club Lecteurs*, Armand Colin, mai 2016.

122 « Grazie all'"ostinazione di alcuni", il cinema italiano degli anni Novanta non è soltanto sopravvissuto a una crisi strutturale dell'industria audiovisiva, opponendo l'invenzione di una nuova idea di cinema indipendente, forte, impegnato, d'autore, che troverà la sua piena affermazione nel primo decennio degli anni Duemila ». Walter Liguori, *Da Teatri Uniti ai film di Paolo Sorrentino, Nuove tendenze del cinema italiano*, Naples, Liguori Editore, 2017, p. 16.

### 1.4.1 Contexte de production

Deux tendances paradoxales se sont dégagées pendant les années 90 : le nombre de films produits a augmenté, ainsi que la part de marché du cinéma italien et le nombre de spectateurs, des multiplexes ouvrent, mais le cinéma italien reste en retard au niveau économique-industriel et socio-culturel. On compte 1 écran pour 12000 habitants en France, 1 pour 24 000 en Italie (1 pour 16 000 en Espagne)<sup>123</sup>. Et pourtant, le cinéma est une véritable culture en Italie. La reprise des années 90 est donc relative car on sort de la crise profonde des années 80. La fin des années 90 est un entre-deux : entre cri d'alarme et sentiment rassurant. Le contexte est plutôt à la désaffection pour les salles de cinéma et les nouvelles technologies ne sont pas encore arrivées. Par ailleurs, les grandes majors Cecchi Gori, Medusa et Filmauro construisent des multiplexes mais elles ne diversifient pas l'offre de films proposés. En effet, le nombre de salles de cinéma en Italie a augmenté : les multiplexes sont passés de 36 à 51 entre 2001 et 2002, et Giorgio Gosetti (président d'Italia Cinema) parle de « bonnes retrouvailles entre le cinéma italien et son public ». Mais il faut modérer ce constat car seuls 7% des longs-métrages italiens dépassent un million d'euros de recettes. Cinq films représentent à eux seuls 63,4% des recettes, dont le *Pinocchio* de Roberto Benigni qui a rapporté 26 millions d'euros de recettes à la fin de l'année 2002. Les films ont en effet toujours des difficultés à rester en salle : le premier week-end d'exploitation est décisif et certains films ne restent même pas une semaine complète sur les écrans. De plus, le cinéma italien souffre d'un problème de distribution à l'étranger : la France exporte environ 60% de ses films alors que l'Italie n'en distribue qu'un sur trois à l'étranger en 2002<sup>124</sup>.

Mais la situation au début du troisième millénaire n'est pas complètement sombre et les années 2000 vont marquer un rebond pour la production italienne. L'un des indices de la vitalité d'une cinématographie est le nombre de premiers films produits ; et les producteurs des années 2000 osent parier sur de nouveaux venus : en 2001, l'Italie produit 37 premiers longs-métrages, un nombre significatif. Selon Giorgio Gosetti qui dirige Italia Cinema, organisme de promotion du cinéma italien, 2002 « est l'année des premiers films<sup>125</sup>. Il y a environ 40 films de débutants dans les tuyaux et du sang nouveau est clairement un signe positif »<sup>126</sup>. De plus, ces nouveaux auteurs réussissent à trouver leur public. On compte 20 millions d'entrées en salles en 2002 contre 16 en 2001. La part de marché des films italiens continue d'augmenter en passant de 19,4% en 2001 à 22,2 % en 2002<sup>127</sup>.

123 Chiffres cités in Vito Zagarrò, *Cinema italiano anni novanta*, op. cit., p. 30.

124 Claire Derville, « Le réveil du cinéma italien », *Harvard Business Review*, 2003.

125 Notamment *Ultimo Stadio* de Ivano De Matteo et *Bimba* de Sabina Guzzanti.

126 Nick Vivarelli, « Territory report : Italy », *Hollywood Reporter*, « Cannes international », mai 2002.

127 *Idem*.

La raison qui est évoquée pour ce succès dès leur premier long-métrage est l'expérience acquise par ces jeunes réalisateurs grâce aux courts-métrages. Ils arrivent mieux préparés pour la réalisation d'un long-métrage, d'autant que l'on verra que de nombreux réalisateurs contemporains ne se forment plus dans des écoles de cinéma ou en étant assistants de réalisateurs confirmés, mais « sur le tas », grâce au court-métrage et aux nouvelles technologies qui permettent de tourner un film avec peu de moyens. Certains aspirants réalisateurs des années 2000 s'engagent directement dans des longs-métrages plutôt que de passer par le court-métrage comme c'était la coutume dans les années 90. Ils font parfois aussi fi des productions classiques et s'auto-produisent : un certain nombre de films passent donc inaperçus aux yeux de la critique et de nombreux spectateurs car ils ne sont pas distribués dans les circuits classiques. Ainsi, *Il dono* (Michelangelo Frammartino, 2003) a coûté 5000 euros et a pu être imprimé sur pellicule grâce à des prix en nature à l'occasion de festivals, ce qui a permis ensuite de vendre ses droits à Rai Cinema. Le réalisateur explique que pour son film suivant, *Le quattro volte*, il a fallu aussi trouver des alternatives aux financements classiques en raison du sujet du film (une ode à la vie végétale, humaine et animale dans un village de Calabre) et des choix de réalisation (un film sans dialogues ni musique) :

Ça a été très compliqué de réunir le budget, de devoir passer devant des commissions en expliquant que le personnage principal était une chèvre. Mais la production d'un film est une étape qui m'intéresse, j'essaie de me battre contre le conformisme télévisuel de l'image. L'argent est venu principalement du Torino Film Lab<sup>128</sup>, qui est un festival avec lequel j'ai grandi. Le reste des fonds est venu de la région Calabre, de la télévision suisse et d'Arte<sup>129</sup>.

Alessandro Comodin explique aussi qu'en fréquentant l'école de cinéma de Bruxelles, il s'est formé une autre vision de la manière de faire des films : « J'ai connu des réalisateurs qui faisaient des films avec rien, et grâce à eux, j'ai compris que je pouvais travailler de manière artisanale et libre »<sup>130</sup>. Cela a été le cas y compris après le prix important reçu pour *L'estate di Giacomo* en 2011 au festival de Locarno, le Pardo d'Oro :

Ça a été une grande surprise pour moi, si je repense à là d'où je viens et à la manière dont nous avons

---

128 Les organismes, comme Torino Film Lab qui est en réseau avec des réalités internationales, permettent en effet de faire circuler les idées et les projets, et de rompre l'isolement de la production.

129 Entretien de Gregory Coutaut avec Michelangelo Frammartino, mai 2010 :

<http://www.filmdeculte.com/people/entretien/Entretien-avec-Michelangelo-Frammartino-11612.html> Site consulté en janvier 2018.

130 « Ho conosciuto registi che facevano film con niente, e dai quali ho capito che potevo lavorare in maniera artigianale e libera ».

Entretien d'Edoardo Zaccagnini avec Alessandro Comodin le 8 septembre 2012 : <http://www.close-up.it/intervista-alessandro-comodin>. Site consulté en janvier 2018.

réalisé le film, je suis vraiment très content. Maintenant, il va falloir en faire un autre, et ce ne sera pas facile. Je sais cependant que je veux continuer à travailler de cette manière, à faire des petits films, entre amis, dans une dimension artisanale. Pour l'instant j'aime travailler comme ça, et je n'ai pas envie de changer<sup>131</sup>.

De son côté, Stefano Tummolini a réalisé *Un altro pianeta* (2008) avec 1000 euros, et c'est sa sélection à la Mostra de Venise en 2008 à la Journée des auteurs qui lui a donné de la visibilité. Nanni Moretti est partisan du fait que les cinéastes doivent être moteurs et inventifs dans la recherche de moyens pour réaliser leurs films : « Il faut inventer non seulement comment tourner un film mais aussi comment le produire, parce que si vous attendez qu'un producteur vienne vous chercher, vous pouvez attendre quelques décennies »<sup>132</sup>.

Le budget moyen des films italiens est en effet en baisse dans les années 2010, forçant les cinéastes à développer différentes stratégies de production :

Après avoir atteint péniblement le seuil des 2 millions d'euros en 2013, le budget moyen italien est retombé à 1,61 million d'euros (contre 2,8 millions en France), soit son niveau le plus bas depuis le début des années 2000, du fait d'une extraordinaire croissance des initiatives low budget. [...] Sur les 201 films produits en 2014, seulement 25 œuvres ont été réalisées avec un budget supérieur à 3,5 millions d'euros<sup>133</sup>.

Mais l'éclosion d'une nouvelle époque du cinéma italien vient aussi de la réorganisation des structures du cinéma transalpin, et en particulier de la création de Rai Cinema et 01 Distribution qui peuvent mieux soutenir les producteurs indépendants qui sont eux-mêmes souvent des découvreurs de nouveaux talents. Par ailleurs, on assiste à une volonté des institutions et des professionnels de travailler ensemble pour optimiser leurs compétences. De nouveaux financements publics sont mis en place pour le développement des projets, facteur important pour découvrir de nouveaux talents et de nouvelles écritures cinématographiques. La promotion du cinéma italien à l'étranger est encouragée avec Italia Cinema. En juillet 2001, la structure invite ainsi des distributeurs du monde entier à Pérouse pour leur proposer des films de la production italienne contemporaine. Mais

---

131 « Per me è stata una grande sorpresa, se penso da dove vengo e il modo in cui abbiamo realizzato il film, sono davvero molto soddisfatto. Ora bisognerà farne un altro, e non sarà facile. So, però, di voler lavorare sempre in questo modo, facendo film piccoli, tra amici, in una dimensione artigianale. Per ora mi piace lavorare così, e non ho voglia di cambiare ».

Entretien d'Edoardo Zaccagnini avec Alessandro Comodin, art. cit.

132 « Bisogna inventarsi non solo il modo di girare un film ma anche il modo di produzione perché se uno attende che ci sia un produttore che ti cerca si possono aspettare anche alcuni decenni ».

[https://www.agi.it/cultura/nanni\\_moretti\\_registi\\_esordienti\\_devono\\_trovare\\_come\\_autoprodursi-283431/news/2015-07-07/](https://www.agi.it/cultura/nanni_moretti_registi_esordienti_devono_trovare_come_autoprodursi-283431/news/2015-07-07/) à l'occasion du festival « Bimbi belli », le 7 juillet 2015. Site consulté en décembre 2017.

133 Pierre De Gasquet, « La renaissance du cinéma italien freinée par le low cost », art. cit.

l'arrivée du nouveau gouvernement de droite de Berlusconi en 2002 risque de mettre à mal les efforts engagés pour soutenir la création et la production cinématographique, et risque de ne pas renouveler les mêmes budgets pour la Culture en général et pour le cinéma en particulier.

## **2004**

En 2004, le gouvernement de Berlusconi fait passer la loi/décret-loi Urbani qui permet de faire entrer des capitaux privés dans l'industrie cinématographique, pour compenser les coupes de 2002 dans les investissements des deux principaux diffuseurs RAI et Mediaset. Riccardo Tozzi, producteur indépendant, s'inquiète de la situation : « C'est une terrible menace au développement du cinéma italien et indirectement même au cinéma européen »<sup>134</sup>. Du côté du ministère de la culture, on dit que « La nouvelle loi vise à récompenser le mérite et le talent et à privilégier les producteurs les plus solides d'un point de vue artistique »<sup>135</sup>. En réalité, c'est une manière de privilégier les producteurs de films rentables, ceux qui prennent les premières places du box-office avec des comédies grand public, souvent sans grande qualité scénaristique ou artistique. La loi prévoit aussi l'autorisation du placement de produit dans les longs-métrages<sup>136</sup>. De nombreux professionnels s'inquiètent donc pour la qualité des films à venir si le seul critère de réussite d'un film devient son classement au box-office et si les films deviennent des supports de publicité. Cette loi menace la production indépendante à petit budget, en concentrant les financements pour les producteurs qui garantissent une solidité commerciale et des recettes en salles. De plus, cette loi est aussi une manière pour Berlusconi de placer ses proches dans les instances dirigeantes du cinéma italien, ou du moins des gens « dociles » qui appliqueront ses orientations. L'ensemble de la profession est sceptique. Quant aux effets de la loi sur le secteur audiovisuel, la réforme permet à l'empire berlusconien d'être préservé et de maintenir la RAI sous contrôle.

Entre 2004 et 2005, on assiste donc à une baisse très forte des fonds publics pour la production : moins 69% ; concrètement, on passe de 94,9 millions d'euros en 2004 à 29,5 en 2005. La chute est encore plus vertigineuse pour les « films d'intérêt culturel » : moins 75% (on passe ainsi de 84 millions d'euros en 2004 à 21 millions en 2005). En 2006, on observe une légère reprise des investissements publics, mais ils restent toujours très faibles : 37,1 millions d'euros<sup>137</sup>. Avec cette baisse d'investissements publics, le risque est une baisse de la qualité des films, avec une

---

134 Nick Vivarelli, « Territory report : Italy », art. cit.

135 Claire Derville, « Cinéma : L'Italie simplifie son système de financement », *Le Monde*, 18 mai 2004.

136 À propos de *La Grande Bellezza*, Paolo Sorrentino explique que le plan sur le logo Martini n'est pas un placement de produit comme on aurait pu l'imaginer, mais simplement un choix esthétique, car ces lettres illuminées lui plaisaient.

<https://www.farefilm.it/persone/ogni-film-svela-un-mistero-paolo-sorrentino-si-racconta> Site consulté en juin 2018.

137 Chiffres donnés par Morgane Postaire, « Une dolce vita plus aussi douce ? », *Il était une fois le cinéma.com* : <https://www.iletaitunefoiscinema.com/une-dolce-vita-plus-aussi-douce/>. Site consulté en janvier 2020.

concentration des aides pour les films qui seraient rentables, et moins d'aides pour les films d'auteur plus « risqués », dont les recettes sont moins assurées.

En 2005-2006, on assiste à une reprise dans la production : 98 films sont produits en 2005 (dont 90 qui sont italiens sans aucune coproduction, alors qu'ils n'étaient que 68 en 2004) et 90 en 2006 ainsi que 26 coproductions. Mais la fréquentation stagne. Seules les comédies réussissent à sortir du lot : 8 des 10 meilleurs scores pour des films italiens sont des comédies, ce qui inquiète aussi car le système mis en place valorise les producteurs de films « qui marchent » et les incite donc à financer *ad nauseam* le même type de films. Le budget moyen des longs-métrages 100% nationaux recule par ailleurs de 2,24 à 2,08 millions d'euros. Riccardo Tozzi, dirigeant de Cattleya et représentant des producteurs à l'ANICA, s'inquiète : « Le cinéma italien va mieux, mais cette relance est uniquement le fruit des efforts des producteurs et des auteurs. L'État doit maintenant balayer les obstacles avec une loi pour toute la filière »<sup>138</sup>. Et ce d'autant plus que les télévisions baissent leur coût d'acquisition des films. Le climat général est donc plutôt à l'inquiétude parmi les professionnels de l'industrie cinématographique, mais quelques-uns fondent leurs espoirs sur la nouvelle loi de financement annoncée pour 2006.

## **2006**

Le programme préparé pour les élections 2006 prévoit une réforme de grande ampleur pour remédier aux pesanteurs qui limitent l'essor du système cinématographique italien. C'est le ministre de la culture Francesco Rutelli qui s'en charge, d'autant qu'il bénéficie d'un important poids politique (ce qui n'est pas toujours le cas des ministres de la culture) pour batailler dans la répartition des budgets. Le décret-loi de 2006 prévoit la création d'un centre national de la cinématographie regroupant la Direzione generale per il cinema et Cinecittà Holding. Cinecittà Holding devient l'organisme de la promotion du cinéma italien, notamment avec l'organisation de la Fiera Milano International, et gère aussi un circuit de salles pour le cinéma de qualité<sup>139</sup>. La seconde mesure importante de la loi est la taxation de tous les acteurs de la filière. D'autre part, les aides sélectives et automatiques accordées par l'État sont réorganisées. Le gouvernement de Berlusconi avait instauré le « reference system » en 2004, fondé sur des critères précis pour l'attribution des aides sélectives. Le soutien public à la production s'était retrouvé en lourd déficit et avec beaucoup

---

138 Fabien Lemercier, « Italie 2007 : le cinéma entre trouble et effervescence », *Le film français*, 16 février 2007.

139 « Cinecittà Holding : con Fiera Milano International, Biennale di Venezia dà vita a una società di promozione del cinema italiano », 9 septembre 2003: <http://www.e-duesse.it/index.php/News/Cinema/Cinecitta-Holding-con-Fiera-Milano-International-e-Biennale-di-Venezia-da-vita-a-una-societa-di-promozione-del-cinema-italiano>

Site consulté en janvier 2018.

d'aides attribuées selon des critères pas toujours professionnels<sup>140</sup>. Des mesures d'incitation fiscale sont donc aussi mises en place en faveur de la production : un « tax shelter » créé en 2007 dans la loi de finances, une hausse des crédits pour la Direzione Generale per il Cinema (à hauteur de 79,4 millions d'euros) et l'objectif de retrouver en 3 ans le niveau de 2001 (97,2 millions d'euros). Des mesures sont aussi introduites pour rembourser une partie de la TVA aux productions étrangères qui viennent tourner en Italie. L'ensemble de ces mesures fiscales représente 150 millions sur trois ans et doit aider les films italiens à être mieux financés – en 2006, le budget moyen n'est que de 2,08 millions d'euros pour les longs-métrages. Ça a été le cas pour Andrea Segre et son film *La prima neve*, réalisé après *Io sono Li* : « Pour mon deuxième film, j'ai pensé à un travail exclusivement italien, et qui coûte moins cher aussi. Et je n'ai donc pas eu beaucoup de difficultés. Il a été produit grâce à Rai Cinema, à la Commission du cinéma du Trentin, aux fonds du ministère et au crédit d'impôt »<sup>141</sup>. La loi prend aussi des mesures pour la distribution des films les plus fragiles : elle prévoit d'améliorer la distribution des films d'art et essai et des films des jeunes réalisateurs, avec un minimum de 50 copies. Enfin, la dernière grande mesure est la régulation antitrust pour limiter le champ d'action des télévisions, car les films italiens dépendent trop des pôles privés et publics Mediaset et Rai pour leur financement. Avec l'influence de leurs filiales de distribution et les préachats TV et vidéo, et même la distribution en salles avec Medusa, les producteurs se retrouvent souvent face à un droit de vie ou de mort sur les projets de films exercé par le duopole.

Mais, malgré cette série de mesures, les artistes italiens sont mécontents et le mouvement des Cento Autori, qui réunit près de 1500 professionnels (dont Bertolucci, Luchetti, Bellocchio, Placido, Rossi Stuart, Buy, Virzì, F. Comencini, C. Verdone...) entre dans le débat sur l'organisation du système cinématographique en juin 2007. Ce mouvement apolitique et inédit en Italie rassemble à la fois des réalisateurs et des producteurs de films d'art et essai mais aussi de films commerciaux. Le mouvement va peser sur la nomination de nouveaux dirigeants à Rai Cinema, qui avait été précédemment bloquée pendant cinq mois par des désaccords d'ordre politique. Le mouvement des Cento autori demande donc une rencontre avec le Président de la République et fait aussi irruption

---

140 Entretien avec Alessandra Celesia réalisé par Ellénore Loehr à Paris le 28 mai 2018 : « Les gens qui sélectionnent sont compétents. Le jour où j'ai eu la bourse Brouillon d'un rêve de la SCAM, je me suis dit "comment ça a marché alors que je ne connaissais personne dans la commission ?". En Italie, on a toujours un rapport direct avec les politiciens qui ne pensent qu'au vote quand ils attribuent les subventions. Ici on a des fonctionnaires qui sont formés pour ça. Et je pense qu'il y a vraiment un amour pour le cinéma italien en France, et une grande énergie de production et de faire des choses ».

141 « Per il mio secondo film ho pensato ad un lavoro solo italiano, che costasse anche di meno. E così di difficoltà non ne ho avute tante. È stato prodotto grazie a Rai Cinema, alla Trentino Film Commission, ai fondi del Ministero e al tax credit ».  
Pedro Armocida (dir.), *Esordi italiani – Gli anni Dieci al cinema 2010-2015*, Venice, Marsilio, « Saggi », 2015, p. 331.

pendant la cérémonie de remise des David en 2007. Le mouvement réclame une « constitution du cinéma » pour sauvegarder le cinéma italien face à la sous-culture télévisuelle, et dénonce les dysfonctionnements dans les financements pour le cinéma et le formatage des films imposé par le duopole. Riccardo Tozzi explique :

Nous aimerions que les investissements des télévisions dans le cinéma soient liés à des critères plus automatiques, moins discrétionnaires, et que des éléments antitrust soient introduits, des limites à la quantité de ressources qu'elles peuvent finaliser à travers leurs filiales. La part de marché des films italiens augmente depuis plusieurs années et va continuer à progresser car le résultat est composé de films très différents. Le budget moyen des productions a également un peu augmenté et les films réussissent aussi car ils sont produits dans de meilleures conditions. Et quand une cinématographie a reconquis son public national, elle finit par se diffuser à l'étranger. Avec Kim Rossi Stuart, Pierfrancesco Favino et Stefano Accorsi, *Romanzo Criminale* a eu une influence très bénéfique car nous devons reconstruire un star system qui circule<sup>142</sup>.

Si le cinéma italien était considéré comme moribond dans les années 90, depuis 2001 il regagne effectivement des parts de marché (il passe 12,1% en 2001 à 28,22% en 2007) et la production repart à la hausse. Et cela grâce aussi aux nouveaux visages du cinéma contemporain : Riccardo Scamarcio, Kim Rossi Stuart, Elio Germano, Stefano Accorsi, Luigi Lo Cascio, Alessio Boni, et Jasmine Trinca, Margherita Buy, Giovanna Mezzogiorno, Valeria Golino... Nous verrons quel rôle ont ces interprètes dans l'essor d'un nouveau cinéma italien au troisième millénaire.

Cette action collective forte du mouvement Cento autori est symbolique ; elle marque le réveil du monde artistique dans un milieu où les actions étaient jusqu'alors plutôt individualistes. Mais les difficultés reviennent malheureusement régulièrement dans le secteur de la production cinématographique italienne. En 2010, le ministre de l'économie, Giulio Tremonti, use cette formule désormais célèbre : « Con la cultura non si mangia » (« ce n'est pas avec la culture qu'on vit »), donnant une idée de l'engagement de l'État italien pour la culture sous son mandat. Le mouvement Cento autori et d'autres associations de professionnels du cinéma ont immédiatement protesté et réagi en occupant notamment le tapis rouge lors de la soirée d'ouverture du festival de Rome à l'automne 2010. Le problème en Italie est que l'incertitude est permanente dans le secteur cinématographique. L'industrie cinématographique dépend en effet des gouvernants, de leur (manque d') intérêt pour la culture et de leurs arbitrages pour les budgets qui en découleront. Chaque année, le Fondo unico per lo spettacolo (fonds public qui subventionne le cinéma et le

---

142 Fabien Lemercier, « Italie 2007 : le cinéma entre trouble et effervescence », art. cit.

spectacle vivant) a un budget défini par la loi de finances, défendue par le ministre de l'économie. En mars 2011, le nouveau ministre de la culture, Giancarlo Galan, fait en sorte de limiter les pertes pour le cinéma. Mais le système fait qu'il y a une incertitude permanente chez les producteurs notamment, qui ne peuvent avoir de vision ni à moyen ni à long terme. Car tout est toujours plus ou moins directement lié aux décisions politiques. En effet, les financements des films par la télévision sont indispensables, comme en France, mais ils dépendent, là encore, indirectement du pouvoir. Les nominations à la tête des chaînes publiques de la RAI et de RAI Cinema sont politiques, et Mediaset et sa filiale Medusa dépendent de l'empire berlusconien. Et afin d'avoir un budget correct pour un film, l'apport de l'une des deux antennes du duopole est presque toujours indispensable. Or ces deux guichets privilégient les comédies, dont la rentabilité est plus assurée, et avec des scénarios-type qui ont déjà fait leurs preuves.

### **Le rôle des régions**

Le rôle des financements régionaux est devenu prépondérant car les régions sont une alternative aux financements du duopole, avec des mesures de soutien à la production cinématographique. Les Film commissions (réunies au sein de l'association Film Commissions Association Network IFC) sont devenues un moteur de l'industrie cinématographique et audiovisuelle italienne. En 2012, les productions nationales et étrangères ont ainsi dépensé 260 millions d'euros en Italie et les régions y ont contribué à hauteur de 56,3 millions. En 2014, l'Italie comptait 24 fonds d'aide au cinéma, et l'intervention des régions dans les budgets des films représentait plus d'un quart des aides nationales<sup>143</sup>. Une dizaine de commissions régionales a aussi mis en place des aides à la production.

La coordination des commissions du film a été créée en 2004 pour garantir un niveau de service et de professionnalisme aux productions italiennes et étrangères. En effet, les pouvoirs politiques se sont rendu compte que le cinéma et l'audiovisuel pouvaient représenter des opportunités importantes de développement du territoire pour les collectivités locales. Certaines régions se sont investies plus rapidement et sont devenues des modèles d'expérience. C'est le cas de la commission du film Turin-Piémont. La ville et la région ont choisi de privilégier le cinéma et l'audiovisuel après la crise de l'automobile dans la région il y a plus de 20 ans. La région des Pouilles est aussi très efficace<sup>144</sup>. De son côté, la région Lazio-Rome est celle qui a le fonds le plus mieux doté parmi les régions italiennes. Chaque année, il s'élève à 10 millions d'euros pour la production cinématographique et audiovisuelle d'œuvres italiennes ou étrangères tournées au moins en partie

---

143 Etude de la Fondation Rosselli sur les Film Commissions, juillet-novembre 2013, pour Luce Cinecittà : <https://cinecitta.com/IT/it-it/news/45/4979/fondazione-rosselli-rapporto-sulle-film-commission.aspx> Site consulté en janvier 2020.

144 Camillo De Marco, « La carte du cinéma italien », Supplément spécial Italie, *Le film français*, 2 mai 2014, n°3584.

dans la région, pour des œuvres ayant un budget d'au moins 1,5 million d'euros (sauf pour les premières œuvres pour lesquelles le seuil est abaissé à 1 million d'euros). Les critères d'attribution excluent donc les films à petit budget et contribuent à avantager les réalisateurs et producteurs déjà connus. Les retombées sont ainsi plus assurées pour la région. Les Pouilles, le Sud-Tyrol-Haut-Adige, le Frioul-Vénétie-Julienne, le Trentin-Haut-Adige et la Vallée d'Aoste sont aussi particulièrement engagés dans le dispositif d'aide au cinéma, même si la reconduction des aides régionales est parfois aléatoire d'année en année<sup>145</sup>. Chaque région conserve ses caractéristiques, et il existe même une certaine compétition entre elles, mais elle est positive. Plusieurs commissions régionales collaborent d'ailleurs souvent au soutien d'un même film.

### **Les autres financements**

Par ailleurs, certaines majors américaines, attirées par le dispositif de crédit d'impôt, investissent dans des sociétés de production italiennes en tant qu'actionnaires et deviennent, elles aussi, un autre moyen de financement pour clore les budgets. Universal est ainsi actionnaire de la société Cattleya de Riccardo Tozzi, et la Warner a participé à certains budgets de films, comme pour *Romanzo di una strage* (*Piazza Fontana*, Marco Tullio Giordana, 2012). Certains producteurs ont aussi récemment fait appel à des banques pour investir dans leurs films : la Banca Intesa (qui est aussi entrée au capital de Cattleya) a ainsi investi 2,5 millions d'euros dans le film de Paolo Sorrentino, *This Must Be the Place*. Mais ces investissements ne s'adressent pas à tous les films : ils concernent des réalisateurs « bankable », peu de premiers ou deuxièmes films, ni de films audacieux dans leur forme. C'est donc un cercle vicieux qui tend à un formatage général des films.

### **Les difficultés d'accès aux financements et à la distribution**

Pour les réalisateurs dont les films sortent des schémas rentables, le rôle des festivals internationaux est fondamental. Ces festivals peuvent sauver certains films. Ça a été le cas pour *Le quattro volte* de Michelangelo Frammartino, un film poétique tourné en Calabre que Cannes a mis en lumière en 2010, ou *La pecora nera* d'Ascanio Celestini à Venise en 2010 aussi. Sans le coup de projecteur donné par les festivals, ces films n'auraient pas donné lieu à des articles dans la presse ni obtenu de ventes à des distributeurs, y compris étrangers. En 2007, Donatella Botti, productrice chez Bianca Film (avec notamment des films de Matteo Garrone, Leonardo Di Costanzo, Francesco Munzi, Francesca Comencini, Antonietta De Lillo, Mario Martone) parlait déjà des difficultés du cinéma d'auteur italien, notamment pour le financement et l'accès aux salles :

---

<sup>145</sup> Chiffres tirés de Gabrielle Christiansen, « Italie : des dispositifs renforcés mais revus chaque année », *Le film français*, 22 avril 2016, n°3691.

Avec une volonté culturelle et politique, le cinéma commercial pourrait plus aider le cinéma d'auteur. Malheureusement, on semble prendre le chemin inverse, et les distributeurs suivent aussi ce mécanisme commercial. Les sources de financement se limitent à Medusa et Rai Cinema. Et les sommes attribuées par le fonds public pour les premiers et seconds longs-métrages restent faibles. Quant aux coproductions avec l'étranger, elles diminuent pour les films des jeunes cinéastes italiens. *L'aria salata* qui m'a valu le David a par exemple été produit sans aide de l'État, ni distributeur, presque uniquement avec les fonds propres de la société<sup>146</sup>.

La productrice a décidé de rejoindre le mouvement Cento Autori pour demander une véritable politique culturelle italienne.

L'actrice Jasmine Trinca, l'un des visages du cinéma italien contemporain, regrette aussi que les distributeurs et les financeurs soient frileux et empêchent le cinéma d'auteur de se développer amplement : « Il n'y a pas seulement l'effort pour la réalisation film, mais il y a l'effort pour le faire voir. De nombreux films deviennent marginaux ou sont exclus du marché, et très souvent on fait faire aux réalisateurs les projets les moins intéressants parce que les autres sont plus risqués »<sup>147</sup>. Mais le problème est aussi politique et systémique : c'est toute la structure du milieu cinématographique qu'il faudrait réorganiser pour résoudre les difficultés d'accès aux financements et à la distribution en salles. Daniele Vicari explique ainsi :

La vraie crise de notre pays est celle de la classe dirigeante. Il faudrait réfléchir sérieusement et de manière approfondie à 360 degrés, penser davantage la production culturelle en tant que système et avoir plus confiance dans les projets. Maintenant les producteurs sont des producteurs exécutifs, ils n'investissent plus dans les films ni économiquement ni souvent même pas émotionnellement<sup>148</sup>.

Mais les problèmes évoqués sont en réalité similaires à ceux dont les réalisateurs se lamentaient déjà dans les années 70. Et pourtant, le cinéma continue d'avancer et de vivre, même si chaque réalisateur a connu au moins pour un film des problèmes de financement ou de distribution. Ivano

---

146 Fabien Lemercier, « Italie 2007 : le cinéma entre trouble et effervescence », art. cit.

147 « Non c'è solo la fatica di fare il film, ma c'è la fatica di farlo vedere. Molti film diventano marginali o sono esclusi dal mercato e molto spesso fanno fare ai registi i progetti meno interessanti perché gli altri sono più rischiosi ».  
Jasmine Trinca au colloque « La meglio gioventù » au festival de Pesaro 2006, in Rosa Esposito, « La meglio gioventù », 1er juillet 2006 : <https://www.cinematografo.it/news/la-meglio-gioventu/>. Site consulté en mars 2018.

148 « La vera crisi del nostro paese è quella della sua classe dirigente. Bisognerebbe fare una riflessione seria e approfondita a 360 gradi, pensare di più alla produzione culturale come a un sistema e avere più fiducia nei progetti, ormai i produttori sono degli esecutivi, non investono più nei film né economicamente e spesso nemmeno emotivamente ».

Alessandro Cuk, « La meglio gioventù ovvero il cinema italiano del nuovo millennio », 3 juillet 2006 : <https://www.nonsolocinema.com/La-meglio-gioventu-ovvero-il.html>. Site consulté en mars 2018.

De Matteo raconte ainsi que pour son film *La bella gente* (2009), il a dû attendre cinq ans pour que son film puisse sortir en Italie, à cause de problèmes avec le distributeur. Le film est donc d'abord sorti à l'étranger. Il avait par ailleurs eu beaucoup de mal à financer ce long-métrage sur le thème de l'hypocrisie et de la fausse bonne conscience bourgeoise. Aucune chaîne de télévision italienne ne l'a coproduit ou pré-acheté, et le film a donc été tourné avec un budget uniquement formé de fonds publics et en seulement quatre semaines<sup>149</sup>.

Les problèmes de financements du cinéma italien aujourd'hui viennent aussi du fait que le rôle des producteurs a évolué : auparavant, un producteur finançait les films en partie avec ses fonds propres. Dorénavant, la part de fonds propres des sociétés de production est minime et le producteur s'est transformé en chercheur de subventions et de fonds pour monter le budget des films. Mais malgré les difficultés endémiques du cinéma italien, on note une embellie depuis le début des années 2000, grâce notamment à la mobilisation de la profession. Dès la fin des années 90, des professionnels (producteurs, auteurs, réalisateurs et comédiens) se réunissaient chaque jeudi soir à la Libreria del Cinema à Rome, pour des ateliers sur le marché du film, sur les techniques de narration, sur la professionnalisation de la fabrication des films... Ces ateliers étaient une manière de retrouver un esprit de groupe et l'enthousiasme des grandes heures du cinéma italien. Ils ont ensuite donné lieu au mouvement plus structuré des Cento Autori – auteurs bien plus nombreux en réalité. Ils font des actions « coup de poing », comme monter sur le tapis rouge à la Mostra de Venise, pour réclamer une autonomie par rapport au pouvoir politique, en visant notamment les réseaux médiatiques de Berlusconi. Leur but était aussi en 2011 de demander que le système cinématographique italien s'inspire du fonctionnement du modèle français : ils rêvaient notamment d'un CNC à l'italienne<sup>150</sup>. Les Cento Autori réclament la participation financière de toute la filière cinématographique au financement du cinéma, des salles aux chaînes de télévision et aux opérateurs de téléphonie et fournisseurs d'accès à internet... En 2011, sur 150 films produits en Italie, seuls 70 ont réussi à sortir en salles. Les financements publics se sont en effet taris, et parallèlement Rai et Mediaset, les deux principaux financeurs du cinéma italien, ont revu leurs budgets de production à la baisse. Pour Nicola Lusuardi, coordinateur du mouvement Cento autori, « L'Italie vit sur son passé » et il faut des changements profonds dans l'industrie cinématographique<sup>151</sup>. Le problème est que la politique culturelle n'est pas fondamentale dans le budget de l'État : le budget pour la culture est passé de 0,34% en 2009 à 0,19% en 2012, et 0,28% en 2018<sup>152</sup>, et dans la même logique, l'État

---

149 Entretien avec Ivano De Matteo réalisé par Ellénore Loehr à Lyon le 1er février 2018.

150 Juliette Bénabent, « La vie est (un peu plus) belle », art. cit.

151 Fabien Lemerrier, « En quête de nouveaux horizons », *Le film français*, 26 avril 2013, n°3529.

152 « Ora la cultura vale lo 0,28% del bilancio dello Stato », 3 novembre 2017 :

<http://www.ilgiornaledellefondazioni.com/content/ora-la-cultura-vale-lo-028-del-bilancio-dello-stato>

Site consulté en avril 2018.

n'attribue plus que 1,6% des recettes de la loterie nationale au cinéma alors que c'était 4% en 2009. Les salles de cinéma sont aussi parmi les victimes de la crise. À Rome, plus d'une soixantaine de salles ont fermé pendant les quarante dernières années, sur les 120 que comptait la capitale. La dynamique est la même à l'échelle du pays<sup>153</sup>.

Roberto Cicutto, directeur de Cinecittà Luce (institut qui subventionne les premiers films et promeut le cinéma italien notamment à l'étranger) explique que : « Le cinéma doit être de nouveau perçu comme une richesse, et non comme une dépense inutile, voire une menace ». Et il regrette que son budget à l'Institut ait été divisé par trois entre 2005 et 2011 : ses financements sont passés de 34 millions en 2005 à 12,5 en 2011<sup>154</sup>. Le célèbre Teatro 5 de Fellini à Cinecittà est désormais utilisé pour des tournages télévisés et Cinecittà va devenir un parc d'attraction Cinecittà World avec des hôtels aux mains des promoteurs en 2014. Mais Roberto Cicutto se veut optimiste, en faisant confiance à la solidarité de la profession pour relancer le cinéma italien et faire des miracles à l'italienne.

### **2015-2017 : d'importants changements**

En 2015, une part des aides à la production est désormais réservée aux œuvres d'auteurs de moins de 35 ans. Par cette décision, l'État veut encourager la nouvelle génération à se faire une place dans le système. Comme nous l'avons vu, il existe aussi des mesures spécifiques pour les premiers et deuxièmes films, là encore pour encourager les jeunes auteurs, ou les auteurs pas toujours jeunes mais qui commencent leur carrière, tel Gianni Di Gregorio qui a fait son premier film à 59 ans. La « nouvelle » génération se compose de réalisateurs et réalisatrices qui ont entre 36 (pour Jonas Carpignano) et 71 ans (pour Gianni Di Gregorio). Par ailleurs, jusqu'en 2015, les mesures de soutien à la production entraient dans le cadre de la loi de finances annuelle, ce qui les rendait précaires et sujettes aux restrictions budgétaires ; mais en 2016, le Parlement vote une nouvelle loi qui fixe les principes du soutien à la production cinématographique et audiovisuelle indépendamment des lois de Finances annuelles<sup>155</sup>.

En 2016, ce projet de loi générale sur le cinéma est proposé. La loi est mise en application en juin 2017 et s'inspire là encore du fonctionnement du système français. Lors des rencontres professionnelles à Rome, les représentants français avaient interpellé les professionnels du cinéma italiens sur le manque d'obligations d'achats pour les chaînes et sur l'absence en Italie d'un

---

En comparaison, en France, la culture représente en moyenne 0,6% du budget de l'État, et la moyenne européenne est à 0,4% : <https://osservatoriocpi.unicatt.it/cpi-archivio-studi-e-analisi-quanto-spende-l-italia-in-cultura>

Site consulté en mai 2018.

153 Chiffres de l'ANICA 2019.

154 Juliette Bénabent, « La vie est (un peu plus) belle », art. cit.

155 Chiffres cités par Gabrielle Christiansen *in* « Italie : des dispositifs renforcés mais revus chaque année », art. cit.

équivalent du CNC, un interlocuteur neutre qui puisse organiser et centraliser les questions du secteur cinématographique. La loi est initiée par le gouvernement de Matteo Renzi et va améliorer la situation. Elle augmente notamment les financements de 60% (+ 150 millions d'euros) et prévoit la création d'un fonds autonome unique de 400 millions d'euros par an ; l'enveloppe annuelle du dispositif sera révisée chaque année, mais ne pourra pas être inférieure à 400 millions d'euros. Le fonds est alimenté à hauteur de 1% par les recettes fiscales venant de l'impôt sur les sociétés et de la TVA payée par les utilisateurs de contenus, les opérateurs de télévisions et de téléphonie, ainsi que les distributeurs de films. Et 15% du budget est destiné à un fonds spécifique pour les jeunes auteurs que l'État souhaite soutenir<sup>156</sup>.

La loi prévoit aussi un crédit d'impôt pour les productions internationales, des encouragements fiscaux pour inciter à la protection et à la création de nouvelles salles de cinéma mais aussi pour les théâtres et les librairies historiques. Le problème principal en Italie est en effet le fonctionnement des salles de cinéma l'été : la plupart des salles ferment ou manquent de films à diffuser pendant la saison estivale. En moyenne, les salles perdent ainsi 33% de spectateurs entre le mois de mai et la fin du mois d'août<sup>157</sup>. Le projet *Moviment* a donc été créé pour essayer de pallier le manque de programmation pendant cette période creuse, en reprogrammant par exemple les films primés l'année précédente.

Pour le président Sergio Mattarella, cette nouvelle loi devrait « permettre au cinéma de renouer avec son héritage et son prestige des décennies passées »<sup>158</sup>. La loi met par ailleurs symboliquement fin à la censure d'État (appelée Commission pour la révision cinématographique). Cette loi permet aussi d'aider les producteurs indépendants : un fonds de soutien financier automatique avec du crédit d'impôt interne vient renforcer les plans budgétaires des films – ce qui est fondamental pour les petites structures et pour les films qui sont plus difficiles à produire. Un crédit d'impôt externe est aussi instauré pour que des investisseurs puissent intervenir dans la distribution des films.

---

156 *Idem*.

**« Soutien du Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo (Mibact) : FUS**

En 2015, sur un budget global de 400 M euros, le FUS (Fondo Unico per lo Spettacolo) était doté d'une enveloppe de spécifique de 100 M euros destinée à subventionner le secteur cinématographique. Sont proposés plusieurs programmes de soutien de la production de films, parmi lesquels une aide au développement de scénario de long-métrage, une aide dédiée aux projets d'intérêt culturel et une aide automatique en fonction du succès en salle.

L'aide au développement de scénario de long-métrage permet aux projets de production ou coproduction italienne de bénéficier d'une subvention partiellement remboursable, versée à hauteur de 20% aux auteurs et 80% au producteur, dans la limite d'un montant maximum de 35 000 euros par projet. L'enveloppe globale de cette aide est de 350 000 euros pour 2016. [...]

L'autre programme d'aide à la production cinématographique, destiné aux films déjà réalisés, est en partie automatique et généré par le succès commercial d'un film dans les salles de cinéma.

Le bénéfice du FUS peut être cumulé avec le crédit d'impôt ainsi que toute autre aide publique, dans la limite de 50% du coût de production de l'œuvre, ce plafond étant relevé à 80% dans le cas des films dits difficiles. »

Source : Gabrielle Christiansen, « Italie : des dispositifs renforcés mais revus chaque année », art. cit.

157 Chiffres de l'ANICA 2017.

158 Catherine Dabadie, « À quand la dolce vita du cinéma italien ? », *Télérama*, 5 avril 2017, n°3508.

Ensuite, les producteurs indépendants pourront cumuler le crédit d'impôt avec la production et le crédit d'impôt à la distribution ; en effet, de plus en plus de producteurs prennent aussi en charge la distribution de leurs films. Enfin, la loi crée un fonds de garantie pour renforcer la position des producteurs indépendants face aux banques.

C'est la Direzione generale del cinema du ministère des Biens culturels qui met en application les différentes mesures de soutien au cinéma, à travers des soutiens directs (paiements) et indirects (allègements fiscaux) pour les œuvres reconnues d'intérêt culturel<sup>159</sup>. Alessandro Comodin, l'un des jeunes réalisateurs prometteurs de la nouvelle génération de cinéastes italiens, s'exprime sur la situation du cinéma italien lors de la sélection de son film *I tempi felici verranno presto* (*Bientôt les jours heureux*, 2016) à Cannes :

En général, ça ne va pas du tout, mais du côté du cinéma, ça va pas mal ! Mon film a été soutenu par la RAI, je n'y aurais jamais cru sous Berlusconi : c'était des familles, des gens qui se connaissaient, qui soutenaient les films du clan. Beaucoup de films qui ont coûté des millions d'euros n'ont jamais été montrés. Depuis un an, ça commence à changer. Il y a beaucoup de gens bien en Italie, mais qui ont du mal à se faire une place dans ce système mafieux dans lequel de grosses familles tentent de faire sortir leurs films sur mille copies, et à côté de ça, il n'y a rien<sup>160</sup>...

C'est l'un des réalisateurs les plus critiques. Sa liberté de parole est sans doute due au fait qu'il

---

159 « **Détails des mesures de la loi :**

→ Fonds pour la production de films d'intérêt culturel : pour les films italiens ou coproductions, 1,5 million maximum pour au maximum 35% du budget du film (80% pour les films difficiles à produire). Il faut dépenser au minimum 30% du fonds en Italie.

Enveloppe supplémentaire pour les films de réalisateurs de moins de 35 ans.

Budget total du fonds : 15 + 6 millions d'euros

→ Fonds premier ou second long-métrage : pour des projets ayant un intérêt culturel, au maximum 750 000 euros, qui représentent au maximum 80% du budget du film. 30% de dépenses au minimum en Italie.

Budget total du fonds : 3 millions

→ crédit d'impôt cinéma pour les producteurs : 115 millions de budget pour ce crédit. Au maximum, 3,5 millions par société de production. Taux du crédit d'impôt : 15%

→ crédit d'impôt cinéma pour les investisseurs externes : pour des sociétés qui ne sont pas dans la filière cinématographique mais qui veulent y investir. 115 millions d'euros de budget. Taux du crédit d'impôt : 40 % de l'apport investi.

→ crédit d'impôt cinéma pour les productions exécutives de films étrangers : pour des films étrangers dont une partie ou le tout est tourné en Italie. Budget : 115 millions, taux du crédit d'impôt : 25% du coût de production total du film. Au moins un jour de tournage en Italie. Avec de la main d'œuvre italienne ou européenne en majorité.

→ fonds de codéveloppement de long-métrages entre la France et l'Italie : films en priorité pour le cinéma. Budget : 500 000 euros. Contribution : 50 000 euros maximum, à fonds perdus.

→ fonds régionaux

→ TorinoFilmLab : jury international qui décerne des prix de production et coproduction à des projets du FeatureLab 360 : prix pour la réalisation des films. Les films doivent être des coproductions entre au moins une société d'Europe Creative-Media, et une société d'un pays non-membre ».

Source : Camillo De Marco, « La nouvelle loi favorable aux jeunes producteurs », *Le film français*, 5 mai 2017, n°3747.

160 Caroline Besse, « Alessandro Comodin : J'ai énormément d'a priori négatifs sur le cinéma italien », *Télérama*, 16 mai 2016.

n'est pas complètement dans le système italien puisqu'il vit à Paris et bénéficie aussi du système français de production pour ses films, même lorsqu'ils sont tournés en Italie et en italien, comme de nombreux réalisateurs italiens expatriés en France ; c'est notamment le cas de Leonardo Di Costanzo et d'Alessandra Celesia, qui tournent leurs films en Italie et en italien, mais qui les produisent majoritairement grâce au système français, et qui peuvent bénéficier du système de l'intermittence en vivant en France. Peut-être l'intermittence sera-t-elle la prochaine étape de la modification du système italien, pour assurer véritablement une stabilité aux auteurs et artistes du milieu cinématographique.

### **La nouvelle génération de producteurs**

En Italie, la majorité des financements provient donc de la télévision et des subventions publiques. Mais la nouvelle génération de producteurs tente de varier les sources de financements et les stratégies de production. Comme l'explique Ivano De Matteo, l'époque des grands producteurs qui finançaient des films sur fonds propres est finie :

Désormais, en Italie, à l'exception de De Laurentiis, il n'y a plus personne qui soit capable d'être producteur avec son propre argent, comme autrefois. Aujourd'hui, le producteur est quelqu'un qui croit en un projet et qui cherche des financements publics et privés pour le film, qui essaie d'impliquer Rai Cinema, etc. Et pour les comédies, il est plus facile de trouver un sponsor, contrairement aux films dramatiques. Personne ne veut associer un produit au mal-être, comme par exemple pour *Gli equilibristi*, où Valerio Mastandrea incarnait un homme qui perd son emploi et finit par dormir dans sa voiture. C'est pourquoi en Italie on ne fait que des comédies. Nous sommes maintenant peu nombreux [à faire des drames], nous sommes comme des pandas en extinction<sup>161</sup>.

Les producteurs choisissent en effet souvent de privilégier des genres qui font recette, c'est-à-dire principalement la comédie, au détriment de films plus « engagés » ou « impliqués » dans les problématiques sociétales. L'époque des films « sûrs » est révolue, et les producteurs recherchent donc aussi l'originalité des projets : le seul genre du film ou sa tête d'affiche ne suffisent plus. Cette situation n'est pas totalement négative car elle permet paradoxalement de découvrir de nouveaux

---

161 « Ormai in Italia tranne De Laurentiis, non c'è più nessuno in grado di fare il produttore con i soldi propri, come ai vecchi tempi. Oggi il produttore è qualcuno che crede in un progetto e che cerca per il film finanziamenti pubblici, privati, cerca di coinvolgere Rai Cinema, e via così. E questo avviene più facilmente per la commedia, mentre difficilmente uno sponsor partecipa ad un film drammatico. Nessuno vuole associare un prodotto al disagio, come per esempio è stato per *Gli equilibristi*, dove Valerio Mastandrea interpretava un uomo che perde il lavoro e finisce a dormire in macchina, ecco perché in Italia si fanno solo commedie. Ormai siamo rimasti in pochi, siamo come dei panda in estinzione ».

Antonella Matranga, « Ivano De Matteo : oggi il cinema civile è difficile da realizzare », 28 mars 2015 : <http://www.dazebaonews.it/cultura/cinema-teatro/33236-bif-est-intervista-a-ivano-de-matteo-oggi-il-cinema-civile-e-difficile-da-realizzare.html> Site consulté en septembre 2017.

auteurs, qui proposent des personnages et des sujets différents.

La nouvelle loi soutient le cinéma de qualité et est favorable aux producteurs, d'autant que les nouvelles technologies permettent de produire des films de bonne qualité technique avec des budgets moins importants. On voit par ailleurs de plus en plus de films auto-produits, ou produits avec des budgets réduits (en moyens et en techniciens), ce qui permet à de jeunes producteurs de pouvoir commencer leur activité. Le défi n'est donc plus tant de réussir à produire les films que de les distribuer et de les maintenir dans les salles. La productrice de Cinemaundici, Olivia Musini, explique :

Je crois fermement que, tout d'abord, il faut faire moins de films. Beaucoup n'arrivent même pas dans les salles, ils ne font que créer du désordre. Il faut attacher davantage d'importance à la qualité qu'à la quantité. Ainsi qu'à l'histoire que l'on raconte. Le public en a un peu assez de ce à quoi on l'a habitué. Il faut miser sur des œuvres d'auteur, ne pas songer aux recettes, mais au succès international dans les festivals et auprès de la critique que l'on peut obtenir avec peu d'argent. Aller de plus en plus vers des idées et des genres inédits, ou encore redécouvrir des films qu'on ne fait plus depuis longtemps<sup>162</sup>.

Elle a ainsi produit des films aussi divers que *Anime nere* de Francesco Munzi, un film noir tourné en Calabre, ainsi que *Assolo (Solo)*, 2016 de Laura Morante, et un faux documentaire expérimental *Pecore in erba* (2015) d'Alberto Caviglia.

Marta Donzelli, productrice de Laura Bispuri et de Michelangelo Frammartino, deux réalisateurs prometteurs de la jeune garde, raconte à son tour :

*Vierge sous serment* a rapporté 200 000 euros sur 30 copies ; c'est en moyenne ce que totalisent ces films. Mais nous l'avons montré partout dans le monde, il a remporté de nombreux prix, et nous l'avons vendu dans plusieurs pays. Laura Bispuri s'est imposée comme une réalisatrice de valeur au niveau mondial. En témoignent les réactions des producteurs auprès desquels nous faisons circuler son nouveau projet<sup>163</sup>.

Pour les producteurs du troisième millénaire, il est désormais aussi important de « rentabiliser » un film que de le faire connaître au niveau international, de le faire « reconnaître » par des prix et de faire en sorte que les réalisateurs soient ensuite produits pour la qualité de leurs œuvres. Avoir produit un film primé dans un festival international et vendu dans plusieurs pays est un gage de qualité et un « label » pour les producteurs aussi.

Mais malgré des prix et des ventes internationales, de nombreux réalisateurs peinent à financer

---

162 Gabriele Niola, « Les jeunes producteurs », *Le film français*, n°3747, 5 mai 2017.

163 *Idem*.

leurs films. Ainsi, Ivano De Matteo, dont la carrière est déjà installée depuis plusieurs années, est sceptique sur les critères de financements et de choix des producteurs :

Trouver des financements constitue toujours une épreuve en Italie, surtout lorsqu'un film est catalogué « film d'auteur », cela n'intéresse pas les chaînes de télévision. Les producteurs italiens recherchent des films qui puissent faire rire le public. Selon eux, la vie est déjà suffisamment déprimante en Italie, alors évitons en plus de faire pleurer les gens au cinéma ! Je peux comprendre ce genre de discours, mais je trouve cela parfaitement injuste. Comme un peu partout, les enjeux économiques prennent le pas sur la qualité des projets. On ne peut pas juste se contenter de montrer à l'écran des gens riches et heureux, tous ces films nullissimes qui sortent à longueur d'année ne sont là que pour masquer le mauvais aspect des choses. Mais ceci est orchestré à des fins politiques, pour détourner le regard des gens, leur éviter de penser à tous les dysfonctionnements de la société italienne<sup>164</sup>.

Le réalisateur Leonardo Di Costanzo, qui, comme on l'a dit, vit en France mais tourne ses films en Italie, veut faire du système de production cinématographique italien, de la nécessité de mélanger fonds publics, privés et télévisions pour réussir à produire un film, et de la différence avec le système français, une opportunité créative :

En Europe, il y a des problèmes de production surtout avec les premières œuvres, qui ont peu de chances de rencontrer un producteur courageux qui décide de les financer. Mais c'est un problème qui touche toute l'Europe, il est clair qu'en Amérique c'est différent. *L'intervallo* a été produit avec des fonds publics, puis il y a eu une coproduction suisse, une chaîne de télévision allemande [...] qui était la même que celle qui a produit mes deux premiers documentaires. En France, la plupart des films sont réalisés uniquement avec de l'argent français, tandis qu'en Italie on est obligés d'en chercher aussi ailleurs parce qu'il y a moins de ressources. Cela nous oblige à nous confronter avec l'étranger et à créer des histoires qui sortent du panorama national, et ne pas nous adresser uniquement à nous-mêmes est un grand avantage<sup>165</sup>.

Le regard volontairement optimiste de Leonardo Di Costanzo sur la créativité que les auteurs italiens doivent développer malgré un contexte de financement difficile est peut-être l'une des raisons qui font que le cinéma italien recommence à trouver une nouvelle dynamique, grâce à ses

---

164 Julien Marsa, « Ivano De Matteo : se moquer de notre cynisme », 8 février 2011 : <http://www.critikat.com/actualite-cine/entretien/ivano-de-matteo/> Site consulté en septembre 2017.

165 « In Europa ci sono problemi produttivi soprattutto con le opere prime, che difficilmente incontrano un produttore coraggioso che decide di finanziarle. Ma è un problema che riguarda tutta l'Europa, è chiaro che in America sia differente. *L'intervallo* è stato prodotto con fondi pubblici e poi c'è stata una coproduzione svizzera, un canale televisivo tedesco [...] che fu lo stesso che produsse i miei primi due documentari. In Francia la maggior parte dei film si fanno solo con i soldi francesi, mentre in Italia si è costretti a cercarli anche altrove perché i soldi sono di meno. Questo costringe a confrontarsi e a creare delle storie che escano dal panorama nazionale, e il non parlare solo a se stessi è un grande vantaggio ».

Pedro Armocida (dir.), *Esordi italiani – Gli anni Dieci al cinema 2010-2015*, op. cit., pp. 289-290.

scénaristes et réalisateurs qui ne parlent plus seulement de l'Italie, mais s'adressent à la société mondiale et offrent un regard plus global.

En effet, malgré les problèmes structurels du cinéma italien, des producteurs, scénaristes et réalisateurs préfèrent s'engager de manière active pour essayer de faire évoluer les choses malgré les difficultés. L'espoir est né quand Alice Rohrwacher a remporté le Grand prix du jury à Cannes en 2014 avec son deuxième film, *Le meraviglie (Les Merveilles)*, malgré quelques sifflets. Ce film produit par Carlo Cresto-Dina (aussi producteur de Leonardo Di Costanzo), contredit l'adage souvent entendu selon lequel les réalisateurs italiens débutants tournent souvent deux films en un : le premier et le dernier. Au contraire, Alice Rohrwacher est une habituée de Cannes depuis son premier film en 2011 *Corpo celeste* (à la Quinzaine des réalisateurs), et elle y est retournée en compétition officielle avec son deuxième (Grand Prix en 2014) puis son troisième film *Lazzaro felice (Heureux comme Lazzaro)* en 2018, Prix du scénario. Carlo Dino-Cresta, son producteur chez Tempesta Films, insiste sur la nécessité de se tourner vers l'international, ainsi que sur les conflits de générations qui peuvent exister entre les producteurs et leurs manières de faire les films :

Pour faire les films que nous aimons, il n'y a pas assez de financements en Italie, donc nous devons en chercher à l'étranger. Mais surtout, pour un jeune auteur italien, concevoir un film qui pourra être apprécié par un public international est un défi beaucoup plus intéressant. Il y a quelques producteurs, surtout des nouveaux, qui travaillent dans cette direction comme Tempesta, mais aussi Vivo Film ou La Sarraz Pictures. Mais il y a un blocage exercé par les producteurs déjà établis, qui dominent le marché et ne vivent quasiment que des ressources nationales dont ils drainent une grande partie. Il y a une incapacité de certains grands producteurs italiens à se mouvoir internationalement. Les petits producteurs sont comme des terroristes dans la jungle, ils bougent vite et font des films internationaux<sup>166</sup>.

Il explique ensuite la difficulté à trouver des coproducteurs étrangers pour produire les films des jeunes cinéastes italiens :

L'important est que les projets soient pensés dès l'origine comme profondément italiens et en même temps universels. *L'intervallo* de Leonardo Di Costanzo, interprété par des non-professionnels et tourné en pur napolitain, a été vendu dans 15 pays et a fait le tour des festivals du monde entier. Car il parle du fait d'être jeune et confronté à la violence : un sujet universel. [Les grands festivals] sont fondamentaux. Nous avons financé le second film d'Alice Rohrwacher *Le meraviglie*, grâce au succès de *Corpo celeste* à Cannes en 2011. Nos films sont de petits budgets, mais nous espérons pouvoir travailler à plus grande

---

166 Vivo Film produit notamment les films de Laura Bispuri, Michelangelo Frammartino, Emma Dante, Daniele Vicari, Claudio Giovannesi, et La Sarraz Pictures produit principalement des documentaires. Fabien Lemercier, « En quête de nouveaux horizons », art. cit.

échelle et devenir des acteurs internationaux<sup>167</sup>.

Le principal problème du cinéma italien aujourd'hui est la visibilité des films d'auteur en salles. En effet, les salles dédiées au cinéma d'auteur diminuent en Italie et le cinéma d'auteur a de plus en plus de mal à être distribué, en particulier les films indépendants. C'est pourquoi les sélections dans les festivals internationaux sont indispensables pour assurer à ces films une visibilité et des articles dans la presse pour accompagner leur sortie. L'Istituto Luce Cinecittà a aussi un rôle important pour accompagner la distribution des films d'auteur. Roberto Cicutto, président de l'Istituto, précise :

Produire des premiers ou des seconds longs-métrages n'est pas très difficile en Italie. Et les grands festivals internationaux présentent presque toujours des films de jeunes cinéastes italiens, ils y gagnent souvent des prix et sont appréciés par la critique. Mais quand il s'agit d'exploiter ces films en Italie, c'est très compliqué de les défendre et de leur trouver un espace car il y a peu de distributeurs privés qui prennent le risque de soutenir un cinéma nouveau. Donc, nous, l'Istituto Luce Cinecittà, qui représentons le cinéma d'État avec pour mission la distribution et la promotion en particulier des jeunes auteurs italiens, sommes sans doute le distributeur numéro un de leurs films, à l'exception des comédies. Mais nous n'avons pas de pouvoir contractuel sur les salles, nous ne pouvons pas leur dire : « Faites un sacrifice, prenez des risques sur un film nouveau, en échange, nous vous donnerons le film d'un grand auteur qui fera des entrées ». Donc c'est difficile de trouver des écrans. En résumé, pour le jeune cinéma italien, la créativité est bonne, le financement est suffisant, mais la distribution est catastrophique<sup>168</sup>.

Pietro Marcello a fait l'expérience de la difficulté de la distribution en Italie, malgré un film qui a été multi-récompensé dans les festivals et apprécié par la critique, notamment internationale. Pour son film *Bella e perduta*, une œuvre originale et novatrice, c'est le président de l'Istituto Luce Cinecittà Roberto Cicutto qui a dû intervenir pour soutenir la diffusion du film, car des exploitants y faisaient obstacle en Italie. Le film a en effet eu un parcours plus aisé à l'étranger qu'en Italie où il était difficile de se faire une place. Pietro Marcello explique :

Notre cinéma est entre les mains des médiateurs culturels qui, jusqu'à présent, ont décidé de ce qui sortirait en salle. Quand on tourne un film, on pense au cinéma, on a cette envie qu'il soit projeté. Mais le monde a changé : avant, il était difficile de produire un film et plus facile de le distribuer ; aujourd'hui, on en produit beaucoup mais l'accès aux salles est limité. Nous sommes dans une phase de transformation, sans savoir dans quelle direction nous allons<sup>169</sup>.

---

167 *Idem*.

168 Camillo De Marco, « Pépinière de talents », *Le film français*, 5 mai 2017, n°3747.

169 « Pépinière de talents », art. cit.

Avec la dernière réforme du cinéma en 2016-2017, on assiste cependant à un renouveau, pas à pas, avec un système plus vertueux où le cinéma commercial et riche contribue aussi à une redistribution d'une partie de ses recettes pour financer les fonds qui aident les réalisateurs, les producteurs et les distributeurs indépendants.

### **Le problème du duopole**

La situation monopolistique du duopole est centrale dans les problèmes du cinéma italien depuis les années 90. Rai et Mediaset sont devenus les seuls grands diffuseurs, coproducteurs et distributeurs du cinéma italien, avec leurs filiales Medusa et 01 Distribuzione. Lorsqu'un projet ne réussit pas à obtenir des financements du duopole, le film a de grandes difficultés à être distribué et acheté par une chaîne de télévision. Or, l'achat par une chaîne est une garantie importante donnée aux producteurs pour rentabiliser un film. Cette domination a été dommageable pour la production cinématographique italienne, même si depuis 2012 les deux majors se recentrent un peu plus sur le cinéma italien et achètent moins de films étrangers.

Mediaset a une position hégémonique dans le panorama cinématographique italien : avec l'acquisition de la major italienne historique Medusa Film, Mediaset domine la production (le groupe possède la moitié des chaînes de télévision italiennes) et la distribution en Italie. Elle a mis en place une politique d'intégration verticale qui lui permet de contrôler aussi le marché du home video (dvd, blu-ray...) et de gérer une partie du circuit des salles de cinéma : Medusa a créé sa propre chaîne de multiplexes. Il y a donc un important problème d'ingérence indirecte dans le cinéma italien, notamment avec les préachats de films. Ce sont surtout les jeunes réalisateurs qui en pâtissent car pour produire un premier film, le préachat par une télévision est souvent fondamental. Et l'ironie est que, pour obtenir le Fondo di Garanzia qui avait été mis en place pour éviter de dépendre entièrement du duopole, il faut l'apport d'une chaîne de télévision. Par ailleurs, comme en France, certains réalisateurs, pour réussir à faire leurs films, essaient de les faire rentrer dans les « cases » des télévisions et limitent donc une partie de leur créativité ou de leur originalité. Certains réalisateurs pourtant déjà confirmés ont aussi parfois du mal à obtenir l'accord de l'une des deux branches du duopole. Ça a été le cas pour *Il Divo* (2008) de Paolo Sorrentino, produit par la société indépendante Indigo Film. Le producteur n'a pas réussi à obtenir l'engagement de l'un des deux groupes car ils pensaient que le film n'était pas assez « commercial », mais aussi par peur de pressions de la part du réseau de Giulio Andreotti<sup>170</sup> ; le réalisateur a donc eu recours à des financements hors de la filière cinématographique italienne pour monter le budget de son film, notamment des coproductions européennes. Le film a ensuite obtenu le Prix du jury au Festival de

---

170 Juliette Bénabent, « En novembre, Paolo Sorrentino présentait *Il Divo*... », *Télérama*, 22 décembre 2018.

Cannes, a rapporté plus de 5 millions d'euros de recettes avec sa sortie en salles, un très bon résultat, et a été vendu dans plus de vingt pays étrangers. Mais aucune chaîne de télévision généraliste italienne ne l'a acheté. Ce sont les paradoxes du cinéma italien contemporain. De nombreux producteurs font aussi appel à des coproductions étrangères, souvent françaises, pour obtenir des financements pour leurs projets. Cela leur permet d'obtenir des diffusions par des chaînes de télévision étrangères. C'est le cas pour le film *Diaz - Non pulire questo sangue (Diaz - Un crime d'État, 2012)* de Daniele Vicari sur les événements à Gênes en juillet 2001, pour lequel Domenico Procacci (Fandango) a bénéficié d'une coproduction avec la France et la Roumanie.

Pour son film *L'estate di Giacomo*, Alessandro Comodin a dû faire face à un double problème : ne pas réussir à entrer dans une case télévisuelle pour un préachat de son premier long-métrage de fiction et proposer un projet original qui apparaissait risqué en termes de rentabilité aux yeux des potentiels producteurs :

J'avais décidé de produire le film moi-même [...]. Au début, le film se présentait comme un documentaire, je n'avais jamais pensé à en faire un long métrage "canonique". De plus, en France, où je vis encore aujourd'hui, il y a beaucoup d'attention pour le documentaire, mais pour en produire un il faut avoir une télévision qui vous accompagne. Comme il ne s'agissait pas d'un documentaire "classique", les productions ne voulaient pas entrer dans le projet ; par ailleurs, le cinéma a besoin de classer le produit dans une catégorie. Finalement, après de nombreuses difficultés, nous avons mis en place une coproduction Belgique-France-Italie, cette dernière représentée par Faber Film. Nous avons aussi obtenu quelques fonds audiovisuels régionaux du Frioul. (...) La sortie en salles de *L'estate di Giacomo* ressemblait surtout à une sortie pour l'honneur, personne ne songeait à gagner de l'argent. J'ai eu beaucoup de chance, car le film est allé dans de nombreux festivals et a aussi remporté des prix. Ensuite, il est sorti en salles à l'étranger et la sortie italienne s'est faite en conséquence<sup>171</sup>.

Le secteur cinématographique italien est donc fragile pour tous les types de films, que l'on soit un réalisateur confirmé ou un réalisateur faisant ses premières armes. En 2019, le cinéma italien représentait 18% des parts du marché et il y avait 36% de films italiens dans les salles en Italie. Et sur 180 films italiens sortis en salles, une vingtaine ont dépassé le million d'euros de recettes, 150

---

171 « Avevo deciso di produrmi il film da solo [...]. Il film inizialmente si presentava come un documentario, non avevo mai pensato che avrei fatto un lungometraggio « canonico ». Tra l'altro in Francia, dove vivo e vivo tutt'ora, c'è molta attenzione per il documentario, però per produrne uno bisogna avere una televisione che ti sostiene. Col fatto che non si trattava di un documentario « classico », le produzioni non volevano entrare, d'altronde il cinema ha bisogno di inserire il prodotto in una categoria. Alla fine, dopo tante difficoltà, abbiamo messo in piedi una coproduzione Belgio-Francia-Italia, quest'ultima rappresentata dalla Faber Film. In più abbiamo avuto anche alcuni fondi regionali per l'audiovisivo dal Friuli. [...] L'uscita in sala de *L'estate di Giacomo* è stata più che altro un'uscita d'onore, nessuno pensava di guadagnarsi dei soldi. Sono stato molto fortunato, perché il film è andato in tanti festival e ha vinto anche dei premi. Poi è uscito in sala all'estero e l'uscita italiana è stata una conseguenza ». Pedro Armocida (dir.), *Esordi italiani – Gli anni Dieci al cinema 2010-2015*, op. cit., pp. 282-283.

ont rapporté moins de 400 000 euros et quelques-uns moins de 10 000 euros<sup>172</sup>. Il y a donc une grande quantité de films produits chaque année grâce aux politiques de soutien à la production et grâce aux nouvelles technologies qui permettent de tourner des films avec peu de moyens, mais le marché ne réussit pas à tous les distribuer ou à les « absorber » car il y a de moins en moins d'écrans pour les diffuser et les films disparaissent souvent des salles au bout d'à peine quelques jours d'exploitation, malgré des dispositions de soutien à la distribution des films italiens de la loi Franceschini. Il manque en effet un travail d'éducation à l'image auprès du public qui, souvent, ne se déplace au cinéma que pour voir les blockbusters américains.

En 1978, Nanni Moretti dépeignait une situation qui ressemble beaucoup à celle d'aujourd'hui, notamment en ce qui concerne la production et la distribution, le tout avec son ironie habituelle :

Les jeunes n'ont, du point de vue cinématographique, ni crédit, ni place. Pourquoi ? D'abord parce que l'industrie privée manque de clairvoyance. Quant à celle de l'État, ce n'est pas lui faire injure que de dire qu'elle s'est effondrée au milieu des luttes entre partis. Ensuite, parce qu'à force de parler de suicide de l'intellectuel, plus personne n'a été capable de faire quoi que ce soit. Et enfin, parce que certains de nos vieux fossiles continuent de répéter avec démagogie : « nous voudrions qu'ils prennent des risques », mais ce n'est pas vrai, c'est de l'hypocrisie. Il est clair qu'aucun producteur n'est prêt à risquer sa peau, tout comme il est clair que si des personnes différentes s'affirmaient véritablement au cinéma, le cinéma italien tel qu'il a été réduit disparaîtrait en emportant avec lui les vieux fossiles<sup>173</sup>...

Pour Nanni Moretti, les responsables de la situation du cinéma italien aujourd'hui sont multiples :

Producteurs, distributeurs, exploitants, acteurs, réalisateurs, auteurs... Par manque de clairvoyance. Pas par masochisme, simplement par stupidité. Prenez les exploitants : ils donnent la priorité aux films américains pour ne pas mécontenter les grosses maisons de production d'outre-Atlantique. Et nos films, en particulier les moins stupides, ils les mettent toujours au second plan, dans une politique de l'intérêt immédiat qui, d'ici un an ou deux, une fois enterré notre cinéma national, les obligera à fermer. [...] Le fait est que très souvent, malheureusement, ceux qui commandent, dans le cinéma, ne comprennent pas et n'aiment pas le cinéma. Le fait est que producteurs et distributeurs, trop souvent, ne comprennent même pas où sont leurs propres intérêts. [...] Trocs humiliants : « je te donne ce blockbuster et tu me distribues aussi ça... » [...] Une partie du public s'est détachée de notre production courante, exige des produits différents. Et si on les lui donne, il peut encore s'élargir. J'espère, moi, avoir ouvert une brèche dans la conviction que le public est tellement arriéré qu'il ne veut que du sexe et de la violence<sup>174</sup>.

---

172 Chiffres de *Cinecritica*, 1er février 2020 : <http://www.cinecriticaweb.it/attivita/cinecritica-ottobre-dicembre-2019-leditoriale/> Site consulté en février 2020.

173 Jean Gili, « Nanni Moretti, primo tempo », in Jean Gili (dir.), *L'Italie au miroir de son cinéma*, vol. 2, *op. cit.*, p. 164.

174 *Idem*.

#### 1.4.2 Reconnaissance institutionnelle mais diffusion restreinte

La distribution d'une cinématographie à l'étranger est un indice de sa bonne santé. Or, pour le cinéma italien, peu de films passent les frontières. Le cinéma italien se diffuse mal à l'intérieur mais également en-dehors de ses frontières. Souvent, seuls les films sélectionnés à Cannes sont exploités en France, en témoignent *Il Divo*, *Gomorra*, *La stanza del figlio*, *La meglio gioventù* (*Nos meilleures années*, 2003), *Respiro*, *La Grande Bellezza*, *Il racconto dei racconti*, *Le meraviglie*, *Lazzaro felice*...

#### Les grands festivals et les Oscars

En effet, la présence dans les grands festivals internationaux assure aux films des ventes à l'étranger ainsi qu'une attention internationale à travers les projections et la presse qui s'en fait l'écho. Cela permet de mettre en valeur toute l'industrie cinématographique italienne, non seulement les réalisateurs et les acteurs, mais aussi tous les techniciens dont la qualité de travail est reconnue dans le monde entier. D'autre part, la visibilité dans les grands festivals permet à des films qui n'avaient pas de distributeur d'en trouver au marché du film à Cannes, Berlin et Venise. La présence au sein de ces festivals de renommée internationale permet de pénétrer le marché mondial. Ça a été le cas pour Antonio Piazza et Fabio Grassadonia avec leur film *Salvo* : « Lorsque nous avons présenté le film à Cannes, nous n'avions même pas de distributeur en Italie. Sans le festival, un premier long-métrage modeste comme le nôtre risquait de rester dans l'anonymat. Grâce à Cannes, 25 pays dont les USA l'ont acheté »<sup>175</sup>.

Au-delà des grands festivals, les Oscars sont l'autre Graal pour la carrière d'un film. Une nomination aux Oscars donne une immense accélération aux films grâce à une reconnaissance internationale et à la possibilité de projets réalisables plus facilement par la suite. Ainsi, Cristina Comencini a reçu de nombreuses propositions pour des projets internationaux après sa nomination à l'Oscar avec *La bestia nel cuore* en 2006.

Entrer dans la course aux Oscars – ne serait-ce qu'à une candidature pour être le film italien qui y sera présenté – donne une autre dimension à la carrière des réalisateurs. Cela a aussi été le cas pour Paolo Sorrentino avec la victoire de *La Grande Bellezza*. Il est désormais (re)connu dans le monde entier. Et ce succès n'a pas profité qu'à lui seul : il a en effet attiré une attention et une curiosité plus fortes envers le cinéma italien contemporain.

---

<sup>175</sup> Vittoria Scarpa, « La vague de succès du cinéma italien », art. cit.

## Les ventes à l'étranger

Les films italiens qui se vendent le mieux à l'étranger sont les films de genre, comme *Anime nere* de Francesco Munzi (présenté en avant-première à la Mostra de Venise en 2014) sur la *n'drangheta*, la mafia calabraise. Le public international est friand des films sur la criminalité, même si cela fait partie des clichés sur l'Italie. Le film de Francesco Munzi a ainsi été distribué aux États-Unis, au Canada, en Australie, en Nouvelle-Zélande, en Espagne, au Portugal, en Suisse, en France, en Norvège, à Taïwan, en Slovaquie, en Turquie, en Albanie, en Estonie... Le film *I nostri ragazzi* (*Nos enfants*, 2014) de Ivano De Matteo (sélectionné à la Mostra de Venise) et adapté du best-seller d'Herman Koch, a aussi été un grand succès auprès des acheteurs : États-Unis, Canada, Australie, Nouvelle-Zélande, France, Benelux, Grèce, Turquie, Corée du Sud, Taïwan... Pour *Vergine giurata* de Laura Bispuri (2015), en compétition à Berlin, des distributeurs en Belgique, aux Pays-Bas, en France, en Grèce, au Portugal, en Serbie, etc. ont acheté le film. *Le meraviglie* d'Alice Rohrwacher, Grand Prix à Cannes en 2014, a été vendu dans 25 pays, dont Hong-Kong, le Canada, l'Argentine, Taïwan, et le Japon. Quant à *Il capitale umano* (*Les Opportunistes*, Paolo Virzì, 2013), candidat italien à l'Oscar du meilleur film étranger en 2015 (au détriment de *Le meraviglie* et de *Anime nere*), et adapté du roman américain de Stephen Amidon *Capital humain*, le nombre de ventes a atteint un record avec 40 pays acheteurs. Une candidature ou un prix aux Oscars représente donc l'assurance de ventes internationales supérieures à celles de films ayant eu des prix dans d'autres festivals. L'Oscar est considéré comme la reconnaissance suprême du cinéma mondial. Et les films italiens y sont désormais régulièrement candidats parmi les cinq finalistes pour l'oscar du meilleur film étranger : *La bestia nel cuore* de Cristina Comencini en 2006, *La sconosciuta* (*L'Inconnue*) de Giuseppe Tornatore en 2008, *La Grande Bellezza* de Paolo Sorrentino en 2014 (vainqueur). L'Italie est le deuxième pays, derrière la France, qui a obtenu le plus de nominations et d'Oscars.

Paola Corvino, présidente de l'Union nationale des exportations de films UNEFA, tempère pourtant :

Après chaque Oscar, on parle de l'attention nouvelle que suscite le cinéma italien, mais la route que nous avons devant nous est encore semée d'embûches. Les bons films s'en sortent, mais difficilement, donc avec des retombées médiatiques réduites. C'est le cinéma d'auteur qui fonctionne à l'étranger : un très petit film comme *Ali a les yeux bleus* de Claudio Giovannesi, a en effet trouvé des débouchés à l'étranger, tout comme *Viva la libertà* de Roberto Andò. Mais le bilan 2013 des ventes internationales publié après l'American Film Market (AFM) est éloquent : on y compte les films italiens sur les doigts de la main. L'Oscar de *La Grande Bellezza* nous a fait le plus grand bien car il a placé une nouvelle génération de

réalisateurs sous le feu des projecteurs. Cependant, nous méritons encore plus de reconnaissance<sup>176</sup>.

Les Oscars et les grands festivals permettent donc d'enclencher une dynamique, mais qu'il appartient ensuite aux producteurs et aux réalisateurs de concrétiser. Une sélection à Cannes agit comme faire-valoir de qualité, y compris pour les films suivants, et elle permet parfois de faire oublier quelques errements inavouables du passé. Cela a été le cas pour Kim Rossi Stuart qui avait joué dans des *teen movies* et des séries B à la télévision avant de passer au statut de réalisateur intellectuel et engagé (qui s'essaie à la veine d'un Nanni Moretti, sans connaître la même ascension) grâce à la sélection de son film *Anche Libero va bene* à Cannes. Certains parlent même plutôt ironiquement de lui comme d'un « divo impegnato del cinema d'autore » (« star engagée du cinéma d'auteur »), d'autant plus qu'aujourd'hui il renie totalement ses débuts télévisuels.

### **Le rôle des réalisateurs dans la diffusion**

Pour espérer une visibilité malgré des difficultés de programmation, puisque les exploitants parient sur les goûts du public et pensent que seuls les blockbusters américains et les comédies grand public pourront le satisfaire, les réalisateurs doivent accompagner leur film pendant la distribution en organisant des rencontres après les projections. C'est une stratégie qui permet en effet d'attirer plus de spectateurs. Ivano De Matteo le fait régulièrement pour ses films, et notamment pour *I nostri ragazzi* :

Le cinéma est devenu artisanal pour ceux qui réalisent ce genre de films. Il faut suivre d'autres parcours, rencontrer le public, participer comme pour *I nostri ragazzi* à des tables rondes avec des parents, des associations, etc. C'est fatigant, mais c'est vraiment satisfaisant pour moi de me rendre compte qu'il y a tant de personnes qui aimeraient voir plus de films comme le mien et pouvoir choisir. Bref, le public italien n'est pas celui qu'on veut nous faire croire<sup>177</sup>.

Pour Leonardo Di Costanzo, qui a présenté *L'intervallo* à Venise en 2012, il faut peut-être que le cinéma passe par d'autres canaux de distribution que le grand écran, même si ce dernier reste le seul véritable moyen de diffusion qui ait de la valeur pour un film :

---

176 *Idem*.

177 « Il cinema è diventato artigianale per chi fa questo genere di film. Devi seguire altri percorsi, incontrare il pubblico, partecipare com'è stato per *I nostri ragazzi* a tavole rotonde con i genitori, con le associazioni e via così. È faticoso, ma è davvero una soddisfazione per me rendermi conto che c'è tanta gente a cui piacerebbe vedere tanti film come il mio e poter scegliere. Insomma il pubblico italiano non è come ci vogliono far credere ».

Antonella Matranga, « Ivano De Matteo : oggi il cinema civile è difficile da realizzare », 28 mars 2015 : <http://www.dazebaonews.it/cultura/cinema-teatro/33236-bif-est-intervista-a-ivano-de-matteo-oggi-il-cinema-civile-e-difficile-da-realizzare.html> Site consulté en septembre 2017.

Le web est probablement une bonne alternative, mais le problème de la distribution est important, surtout pour les petits films, qu'il s'agisse de fiction ou de documentaire. Franchement, je n'y connais pas grand-chose, j'ai du mal à comprendre les logiques de distribution. Il faudrait inventer des stratégies pour que les films restent plus longtemps en salles, parce que l'exploitation au cinéma est complètement différente, c'est un moment de partage avec les autres, ce n'est pas comme le voir chez soi. Au-delà de ça, le problème est de savoir comment faire venir les gens au cinéma : c'est une question sur laquelle il faudrait travailler. Mon film n'a pas très bien marché du point de vue de la distribution, il y a eu peu de copies et il est resté peu de temps à l'affiche. Je savais que le film sortirait en salles parce qu'il y avait un contrat dès le début avec l'Istituto Luce, mais ça ne s'est pas bien passé. J'essaie de bien faire mon travail de réalisateur et d'être toujours positif, je pense qu'on se fait connaître petit à petit dans notre métier. Il faut comprendre comment parler au public et comment lui raconter les choses, il faut intéresser les gens à ce qu'on a à dire. Au-delà de tous les discours, de toutes les lacunes, j'essaie de réfléchir à ce que je peux faire moi<sup>178</sup>.

Andrea Segre, réalisateur très investi dans l'aspect pédagogique de son métier, souhaiterait aussi que les festivals aient un rôle plus important dans le panorama cinématographique actuel et deviennent des laboratoires d'idées pour le cinéma d'auteur :

Les festivals sont utiles s'ils sont aussi des espaces de formation, de marché et de rencontre. Par exemple, ce que fait Venise en ce moment, avec un marché centré sur le travail, sur des ateliers, sur le dialogue, est très important. La mondanité doit servir à agrémenteer le tout, mais les festivals doivent être un moment d'échange entre toutes les catégories du cinéma. Ils deviennent ainsi des laboratoires importants pour la construction du cinéma d'auteur<sup>179</sup>.

Pour Alessandro Comodin, c'est la télévision qui a une responsabilité importante dans ce que sont devenus les « goûts » du public et par conséquent les choix des distributeurs :

---

178 « Probabilmente il web è una buona alternativa, ma il problema della distribuzione è un problema grosso, soprattutto per i piccoli film, che siano di finzione o documentari. Io, francamente, non ci capisco molto, fatico a comprendere le logiche distributive. Bisognerebbe inventarsi delle strategie affinché i film restino di più in sala, perché la fruizione al cinema è completamente diversa, è un momento di condivisione con altri, non è come vederlo a casa. Oltre a questo, il problema è come portare le persone al cinema : questa è una questione su cui dovremmo lavorare. Il mio film non è andato molto bene da un punto di vista distributivo, sono uscite poche copie ed è rimasto poco tempo. Sapevo che il film sarebbe uscito perché c'era un contratto fin dall'inizio con l'Istituto Luce, però non è andata bene. Io cerco di fare bene il mio lavoro da regista e cerco sempre di essere positivo, penso che pian piano uno si fa conoscere del nostro mestiere. Uno deve capire come parlare al pubblico e come raccontargli le cose, bisogna interessarli a quello che tu hai da dire. Al di là di tutti i discorsi, di tutte le mancanze, cerco di pensare a quello che posso fare io ».

Pedro Armocida (dir.), *Esordi italiani – Gli anni Dieci al cinema 2010-2015*, op. cit., pp. 290-291.

179 « I festival servono a qualcosa se sono anche spazi di formazione, di mercato e di incontro. Ad esempio, quello che sta facendo Venezia in questo momento, con un mercato impostato sul lavoro, sul workshop, sul dialogo, è molto importante. La mondanità deve servire a condire, ma i festival devono essere un momento di confronto tra tutte le categorie del cinema. In questo modo diventano anche dei laboratori importanti per la costruzione del cinema d'autore ».

*Ibidem.*, p. 330.

Le problème remonte à la télévision, qui a homologué et détruit le regard des gens, et pas seulement en Italie. Le cinéma n'est plus quelque chose de populaire, comme dans les années 1970. Et le problème est que les distributeurs ne prennent plus de risques et les exploitants sont liés aux distributeurs internationaux, alors ils tergiversent un peu avant de prendre un film. Sans les festivals, il n'y aurait pas de nouveau cinéma. Les festivals prennent plus de risques, pas la distribution<sup>180</sup>.

En attendant la réalisation de cet idéal de festivals qui seraient aussi des laboratoires pour la construction du cinéma d'auteur, la diffusion du cinéma italien à l'étranger est faible et concerne en majorité les comédies grand public, notamment celles de Checco Zalone. *Sole a catinelle* et *Quo vado ?* ont été de grands succès en 2013 et 2016. De même pour l'adaptation de *Bienvenue chez les Ch'tis* de Dany Boon, *Benvenuti al Sud* de Luca Miniero en 2010. Le film a fait 5 millions d'entrées dans les pays européens, principalement dans les pays ayant des minorités italiennes (Suisse, Belgique et Allemagne). Sa circulation était donc assez limitée malgré des recettes importantes. Les autres films qui réussissent à être distribués en-dehors de l'Italie sont les films d'auteur primés dans les grands festivals internationaux ou aux Oscars. Parmi les derniers succès de ce type de films, rappelons *Gomorra* de Matteo Garrone en 2008, *Youth* et *La Grande Bellezza* de Paolo Sorrentino en 2015 et 2013. Ces films ont principalement circulé dans les pays européens.

### **Les autres moyens de diffusion**

Depuis les années 2000, il faut aussi prendre en considération le fait que la diffusion en salles n'est plus la manière principale de voir les films, beaucoup d'autres façons de visionner les films ont émergé avec le développement d'internet : VOD, plates-formes, etc. Les fenêtres de diffusion des films se sont multipliées et la chronologie des médias a évolué vers des temps de plus en plus courts après la diffusion en salles. On assiste même à une inversion de l'ordre, la salle de cinéma n'étant plus toujours prioritaire. Ainsi, un film peut passer directement en ligne ou à la télévision, sans passer par les salles obscures. La tendance a été renforcée avec la crise sanitaire Covid puisque pour faire face à la fermeture des cinémas, de nombreux films ont annulé leur sortie incertaine en salles et sont sortis directement sur les plates-formes. Cela a notamment été le cas de *Pinocchio* (2019) de Matteo Garrone, film très attendu en France en 2020 et qui n'aura finalement pas de sortie en salles. Il est visible directement sur Amazon Prime. On observe cette tendance depuis une dizaine

---

180 « Il problema va rintracciato nella televisione, che ha omologato, distrutto lo sguardo della gente, e questo non solo in Italia. Il cinema non è più qualcosa di popolare, come era negli anni '70. E poi c'è il problema che i distributori non rischiano più e gli esercenti sono legati a distributori internazionali, quindi ci pensano un po' prima di prendere un film. Se non ci fossero i festival non ci sarebbe un nuovo cinema. I festival rischiano di più, le distribuzioni non rischiano ».

Pedro Armocida (dir.), *Esordi italiani – Gli anni Dieci al cinema 2010-2015*, op. cit., p. 283.

d'années, avec une multiplication des lieux et des opportunités de diffusion pour les films, ce qui provoque un changement profond dans les circuits de distribution.

La décennie 2005-2015 est celle où la production de films a le plus augmenté en Italie. On compte 36 millions d'entrées pour ces films italiens dans l'Union Européenne (hors Italie)<sup>181</sup>. C'est peu par rapport aux chiffres réalisés par le cinéma anglais (16 fois plus, notamment avec le succès de *Harry Potter* qui a beaucoup rapporté grâce à sa coproduction avec les États-Unis) et le cinéma français (267 millions d'entrées). Mais l'Italie distribue quatre fois moins de films que la France et moitié moins que l'Angleterre. Le ratio spectateur/film n'est donc pas bon pour l'Italie car peu de spectateurs voient les films italiens distribués par rapport à leurs voisins européens. Est-ce un problème d'attractivité du cinéma italien ? L'Italie est pourtant le quatrième pays en nombre de films distribués à l'étranger, mais elle est septième en nombre moyen de spectateurs par film – la France et le Royaume-Uni se partageant les deux premières places. Les films italiens attirent pourtant les spectateurs : *L'ultimo bacio* de Gabriele Muccino en 2001 a eu un grand succès à l'étranger. Et grâce aux festivals et prix internationaux, Paolo Sorrentino est reconnu dans le monde entier, notamment pour son Oscar avec *La Grande Bellezza* qui a aussi eu de très bonnes recettes. En ce qui concerne Luca Guadagnino, réalisateur « entre-deux » qui ne se sent pas vraiment relever du cinéma italien contemporain et que le cinéma italien n'intègre pas non plus totalement, ses films tournés en Italie en anglais et en italien avec des acteurs internationaux, trouvent leur public, comme *Call me by your name* (2017, sélectionné en 2018 aux Oscars mais pas en tant que film étranger), *A bigger splash* (2015), *Io sono l'amore (Amore)*, (2009).

En ce qui concerne les documentaires qui ont réussi à s'exporter, *Le quattro volte* de Michelangelo Frammartino, sélectionné à Cannes en 2010, a eu plus de succès à l'étranger qu'en Italie. Et *Fuocoammare* de Gianfranco Rosi, Ours d'or à Berlin en 2016, a lui aussi conquis de nombreux spectateurs dans toute l'Europe.

On peut noter que lorsqu'un film traite de sujets de société et fait débat, il a souvent plus de succès à l'étranger : cela a été le cas pour *Il Divo* de Paolo Sorrentino en 2008 sur la politique, pour *Io sono Li* d'Andrea Segre en 2011 sur l'immigration, et pour *Gomorra* de Matteo Garrone en 2008 sur la mafia (alors que son succès en Italie a été relatif, avec 1,7 million de spectateurs). À l'inverse, les films qui ont fait le plus d'entrées en Italie en 2016, *Quo vado ?* de Checco Zalone et *Perfetti sconosciuti* de Paolo Genovese, ont fait peu d'entrées hors des frontières nationales ; plus de 97% de leurs recettes viennent des entrées en Italie<sup>182</sup>.

---

181 Chiffres de European Audiovisual Observatory de 2017.

182 *Idem*.

Il est donc difficile de prévoir si un film aura ou non du succès lors de sa distribution à l'étranger. Mais cette dynamique aléatoire est la même pour les films d'autres pays européens. Le problème n'est pas spécifique à l'Italie. La circulation internationale des films européens est en effet difficile pour l'ensemble de la filière cinématographique européenne. Les succès internationaux restent rares, et le succès d'un film se fait principalement dans son pays de production. Le cinéma italien plaît donc à l'étranger mais y circule mal. Ainsi, entre 2006 et 2010, les longs-métrages italiens n'ont enregistré que 9,2% de leurs entrées à l'étranger. Notamment grâce à *Gomorra* 1,6 million de spectateurs dans 13 pays<sup>183</sup>. Le problème principal est le renouvellement de génération qui peine à se faire. « Les cinéastes quadra qui se sont affirmés à l'échelle internationale ne sont pas suffisamment nombreux pour assurer une alimentation constante. On en revient toujours à Moretti, aux Taviani et à Bellocchio », expliquait Giorgio Gosetti, délégué général des Venice Days e 2013<sup>184</sup>. Et les distributeurs internationaux sont peu attirés par le cinéma italien (sauf pour les films sélectionnés ou primés dans les grands festivals) malgré les nombreux talents présents, en particulier ceux passés du documentaire à la fiction comme Andrea Segre, Leonardo di Costanzo, Michelangelo Frammartino, Pietro Marcello... Mais la crise des financements de son cinéma a contraint le système italien à s'ouvrir à des stratégies plus internationales, un avantage pour la circulation du cinéma italien en dehors de ses frontières. Ce qui lui a beaucoup manqué, c'est une bonne promotion à l'étranger, comme Unifrance le fait pour les films français dans le monde. Depuis la création de Film Italia, l'État coordonne les actions de la culture, du commerce extérieur et des affaires étrangères, pour chercher à pénétrer d'autres marchés, en particulier le marché chinois, russe et brésilien où le cinéma italien était en retard par rapport aux autres cinématographies européennes importantes. Giorgio Gosetti précise : « Notre agence de promotion à l'international fait un travail admirable avec des ressources très limitées. Elle prépare notamment d'intéressantes sorties asiatiques et américaines pour fin 2013 et 2014. Et un travail important a été mené sur l'Amérique latine à partir du festival Bafici de Buenos Aires »<sup>185</sup>. C'est l'Institut Luce Cinecittà qui dirige le département Film Italia qui s'occupe de la promotion du cinéma italien à l'étranger : collaboration avec des festivals, marchés de l'audiovisuel, programmation de films italiens pour des distributeurs, etc. Pour Fabio Grassadonia, l'un des réalisateurs talentueux du cinéma italien contemporain, le cinéma transalpin a sa place à l'étranger :

Quand il mise sur l'intelligence et la sensibilité de son public, le cinéma italien peut voyager. En ce moment, notre cinéma est fertile et il s'y passe des choses intéressantes. Je pense par exemple à Leonardo

---

183 Chiffres de l'ANICA de 2011.

184 Fabien Lemercier, « En quête de nouveaux horizons », art. cit.

185 *Idem*.

Di Costanzo, Alice Rohrwacher, Michelangelo Frammartino, Salvatore Mereu, Claudio Giovannesi, Emma Dante<sup>186</sup>...

### **La nécessité d'un soutien institutionnel et d'une éducation à l'image**

Pour aider ces réalisateurs à porter leur travail au-delà des frontières transalpines, le soutien à l'industrie doit être accru en Italie. Et pour Andrea Segre, il faut avant tout former le public pour aider la distribution en Italie en donnant aux exploitants un rôle d'opérateur culturel pour faire changer la « consommation » cinématographique du public. C'est aussi grâce à une éducation à l'image que le public pourra aider la distribution en choisissant des films d'auteur aux côtés des blockbusters ou des comédies grand public. Andrea Segre explique ainsi :

Selon moi, il faudrait mettre en place un processus de formation des exploitants, qui en fasse de véritables opérateurs culturels sur les territoires. De nombreux exploitants savent déjà dialoguer avec leur territoire, il faudrait qu'ils forment les autres. Et il faudrait changer les règles qui font que les majors occupent tous les espaces et imposent leurs films. [...] Si vous forcez le public, en particulier dans les petites villes, à ne voir que des produits grand public, la culture cinématographique de cet endroit disparaît. Et la culture se construit en fournissant de la culture. Il faut donner de l'importance à la culture du spectateur, faire revivre les petites salles et réfléchir à la multiprogrammation sur les écrans uniques. De cette manière, on pourra satisfaire toutes les catégories de public. Il y a beaucoup de personnes avec une forte envie culturelle, mais il doit aussi y avoir des exploitants capables d'utiliser les films et de créer une relation avec ce public. Parfois on met en valeur certains résultats au box-office: mais si vous occupez 400 salles, en les contraignant, quel est le résultat culturel ? C'est une occupation militaire, pas une opération culturelle<sup>187</sup>.

L'Italie peine par ailleurs encore à se remettre de l'ère Berlusconi : le producteur et ex-associé de Nanni Moretti, Angelo Barbagallo, explique que « sous Berlusconi, la grammaire de l'image n'avait plus sa place à l'école ; cela a donné une jeunesse "analphabète du cinéma". Il y a aussi un problème d'offre. Entre grosses machines commerciales et œuvres confidentielles, l'Italie a perdu son cinéma

---

186 Vittoria Scarpa, « La vague de succès du cinéma italien », art. cit.

187 « A mio parere bisognerebbe attivare un processo di formazione degli esercenti, finalizzato a farli diventare dei veri operatori culturali nei territori. Esistono già molti esercenti che sanno dialogare con il loro territorio e bisognerebbe prenderli e portarli a fare formazione agli altri. E poi è necessario che cambino le regole per cui le major occupano tutti gli spazi ed impongono i loro film. [...] Se costringi il pubblico, soprattutto quello dei piccoli centri, a vedere solo prodotti mainstream, la cultura cinematografica di quel posto decade. E la cultura si costruisce fornendo cultura. Bisogna dare importanza alla cultura dello spettatore, far rinascere le sale cittadine e pensare alle multiprogrammazioni nei singoli schermi. Così potranno soddisfare tutte le categorie di pubblico. Di persone con una viva attenzione culturale ce ne sono eccome, ma devono esserci anche esercenti in grado di utilizzare i film e di creare un rapporto con questo pubblico. A volte si esaltano certi risultati al botteghino : ma se occupi 400 sale, obbligandole, che risultato culturale è ? È occupazione militare, non un'operazione culturale ».  
Pedro Armocida (dir.), *Esordi italiani – Gli anni Dieci al cinema 2010-2015*, op. cit., p330.

du milieu<sup>188</sup>, à la fois exigeant et populaire »<sup>189</sup>. Ainsi, la majorité des jeunes spectateurs est favorable au maintien de l'entracte dans les cinémas car ils sont habitués aux coupures publicitaires au milieu des films à la télévision. D'autre part, les professionnels du cinéma ont essayé de changer le jour de sortie des films du vendredi au jeudi pour encourager le bouche-à-oreille et la fréquentation des salles le week-end<sup>190</sup>. Ils y sont parvenus.

L'Europe encourage aussi la distribution des films, notamment à travers le dispositif MEDIA dont bénéficient de nombreux films italiens lorsque ce sont des coproductions européennes. Pour le chef d'œuvre de la dernière décennie, *La Grande Bellezza* de Paolo Sorrentino (2013), le Ministère MiBACT a ainsi donné 1,1 million d'euros dont 80% pour la production, 16% pour la distribution nationale et 4% pour la distribution internationale<sup>191</sup>.

Le paradoxe est donc que le cinéma italien a du mal à circuler et à être distribué en Italie, alors que les films italiens sont majoritairement accueillis avec bienveillance voire enthousiasme à l'étranger. Il suffit de voir les salles remplies dans les nombreux festivals de cinéma italien à l'étranger, notamment en France. Le signal était fort et symbolique lorsque le cinéma art et essai L'Escurial a rouvert à Paris après le confinement en choisissant de mettre à l'honneur le cinéma italien contemporain ; de façon concomitante, de l'autre côté des Alpes, Nanni Moretti a organisé dans son cinéma à Rome une rétrospective de films français contemporains, après l'interruption de toute activité cinématographique pendant le premier confinement suite à la crise sanitaire. La France aime en effet l'Italie, et en particulier son cinéma. Et pas seulement celui de Marcello ou de Federico, mais aussi aujourd'hui celui de Toni ou d'Alice.

### 1.4.3 La France et le cinéma d'auteur italien

La France a joué depuis longtemps un rôle important pour la circulation du cinéma d'auteur italien, ainsi que pour son financement grâce à des accords de coproduction ré-établis plusieurs fois au cours des dernières décennies<sup>192</sup>. À partir des années 90, les films italiens étaient mal distribués en France et, pour cette raison, les observateurs français avaient décrété que le cinéma italien était

---

188 L'expression « cinéma du milieu » est utilisée depuis les années 2000 et citée par Pascale Ferran aux Césars 2007 pour désigner des films populaires à prétention artistique bénéficiant d'un budget moyen.

189 Caroline Besse, « Finito il cinema », *Télérama*, 17 octobre 2012.

190 *Idem*.

191 Pedro Armocida (dir.), *Esordi italiani – Gli anni Dieci al cinema 2010-2015*, op. cit., p330.

192 Voir notamment pour un complément d'information : Maristella Fatichenti, *Le cinéma italien en France : étude sur le festival de Villerupt*, Paris, Éditions Universitaires Européennes, 2011.

mort, puisqu'on ne le voyait plus sur les écrans français. Mais sans doute était-ce plutôt dû à un désintérêt passager pour le cinéma transalpin ou à un intérêt ravivé pour d'autres cinématographies dans ces années-là. À l'exception de cette période moins propice aux films italiens dans les salles françaises, la France a plutôt beaucoup aidé le cinéma italien à se produire et à se diffuser.

### Les festivals

On ne compte plus les festivals de cinéma italien en France. Ils sont devenus incontournables pour la diffusion du cinéma transalpin en France et plus largement à l'étranger, mais aussi pour faire connaître les réalisateurs, y compris parfois lorsqu'ils retournent ensuite en Italie. Parmi les festivals les plus importants, on peut citer : Annecy, Villerupt, Tours, Toulouse (rencontres du cinéma italien), Bastia, les journées du cinéma italien à Nice, Terra di Cinema à Tremblay, les Rencontres du cinéma italien à Grenoble. Les réalisateurs italiens sont d'ailleurs très attachés à pouvoir présenter leurs films dans les festivals français car ils savent que cela leur apportera une certaine reconnaissance et dans tous les cas l'affection du public, toujours très enthousiaste.

Ivano De Matteo par exemple a un rapport particulièrement fort avec la France : il y a reçu de nombreux prix, comme le Grand Prix du festival du cinéma italien d'Annecy en 2009 pour *La bella gente*, la mention spéciale du jury festival de Villerupt et des Rencontres du cinéma italien de Grenoble, le Prix jury étudiant aux Rencontres du cinéma italien de Toulouse, le Grand prix au festival du cinéma italien de Bastia, le Prix du public au festival de Tremblay... Il a ensuite reçu le prix Amilcar de la Critique au festival de cinéma italien de Villerupt pour *I nostri ragazzi* en 2014, et le prix Sergio Leone au festival d'Annecy en 2014. Mais il est surtout reconnaissant à la France de l'avoir aidé pour la diffusion compliquée de son film *La bella gente*. « Le film est d'abord sorti en France, et cinq ans plus tard en Italie, à cause de problèmes avec le distributeur. Ça aurait pu être mon dernier film si la France ne m'avait pas aidé »<sup>193</sup>. Selon Ivano De Matteo, la France a aussi permis de mettre en valeur des réalisateurs moins médiatisés :

Je me suis rendu compte du phénomène depuis une dizaine d'années, surtout depuis 2008-2010. Quand j'ai tourné *La bella gente* en 2008-2009, ce film n'est pas sorti en Italie, mais il est sorti en France, il a fait tous les festivals. Je me disais : « mais qui je suis moi ? Un inconnu ! Je n'ai fait qu'un seul film avant, un petit film ». Mais partout où j'allais, les salles étaient pleines et il y avait une grande attention au film. J'ai gagné le festival d'Annecy par exemple. Je dois beaucoup à la France. Il y a une vraie curiosité pour le cinéma italien. Et dans tous ces festivals, je voyais des réalisateurs que je ne connaissais pas et qui avaient fait comme moi un ou deux films. Et je me disais : « il y a quelque chose d'autre là-dessous ». Selon moi,

---

193 Entretien avec Ivano De Matteo réalisé par Ellénore Loehr à Lyon le 1er février 2018.

la France a beaucoup aidé à relancer le cinéma italien. [...] Et encore maintenant, je vois des réalisateurs qui sont là et qui ne sortent pas forcément en Italie mais dont le film marche ici. Il y a une demande, et un autre marché s'est créé depuis une dizaine d'années. Peut-être que l'Italie ne gagne pas avec ces films dans les grands festivals, mais elle gagne au niveau du prestige avec des réalisateurs qui ne font pas autant d'entrées que les comédies en Italie, mais qui ont du succès à l'étranger<sup>194</sup>.

### **Une attention particulière aux nouveaux talents transalpins**

Comme Ivano De Matteo, Alessandro Comodin reconnaît l'importance de la France pour le jeune cinéma italien contemporain. La France accorde souvent plus d'attention aux nouveaux auteurs italiens que l'Italie dans un premier temps :

Pendant des années, on m'a dit "mais il ne se passe rien en Italie?". Et en effet, pendant une période, très courte, il n'y a pas eu de grand renouveau. Mais maintenant, il y a des auteurs qui commencent à travailler avec moins d'argent et qui sortent un peu du "fonctionnement romain". Je pense à Frammartino, Di Costanzo, Rohrwacher, Marcello. Il y a beaucoup d'attention envers eux en France<sup>195</sup>.

La France a aussi eu un rôle décisif dans la production du premier film de fiction d'Andrea Segre, *Io sono Li* :

Les Français sont entrés les premiers dans la production puis Rai Cinema, qui au début ne croyait pas au projet et ne comprenait pas l'importance de l'histoire. Nous n'avons pas eu accès aux fonds du Ministère, mais nous avons pu compter sur la région de Vénétie et sur l'alliance entre différents partenaires grâce au crédit d'impôt<sup>196</sup>.

Quant à Emanuele Crialese, c'est un cinéaste qui a été mieux reconnu et compris sur la scène internationale que dans son propre pays. Et les Français font partie des publics qui vont voir ses films, en particulier *Respiro*, présenté à Cannes en 2002 et qui a fait une très belle carrière en France (près de 640 000 entrées). Son film suivant, *Nuovomondo (Golden door, 2006)*, a enregistré 220 000 entrées, un chiffre très honorable. Pour Michelangelo Frammartino aussi, la France a eu un rôle très important dans sa carrière :

194 *Idem*.

195 « Per anni mi sono sentito dire « ma in Italia non succede niente ? ». Ed in effetti per un periodo, affatto breve, non c'è stato un grande rinnovamento. Adesso, invece, ci sono autori che cominciano a lavorare con meno soldi e che escono un po' dalla « macchina romana ». Penso a Frammartino, Di Costanzo, Rohrwacher, Marcello. Per loro c'è molta attenzione in Francia ».

Pedro Armocida (dir.), *Esordi italiani – Gli anni Dieci al cinema 2010-2015, op. cit.*, p. 283.

196 « In produzione sono entrati prima i francesi e poi Rai Cinema, che all'inizio non credeva nel progetto e non capiva l'importanza della storia. Non abbiamo usufruito dei fondi del Ministero, ma abbiamo potuto contare sulla regione Veneto e sull'alleanza tra vari imprenditori grazie al tax credit ».

*Ibidem.*, p330.

J'ai une dette énorme envers la France et surtout le Festival de Cannes. En Italie, mon premier film a à peine été distribué dans le circuit art et essai, c'est comme s'il n'était même pas sorti, alors qu'à Cannes, on a pu le vendre à plus de 50 pays, et pareil pour *Le quattro volte* (budget un million d'euros, équipe de trente personnes). Cannes est une très bonne vitrine. Et il y a surtout un très bon public<sup>197</sup>.

Il faut dire aussi que, outre les festivals consacrés spécifiquement au cinéma italien, le Festival de Cannes a depuis longtemps soutenu le cinéma italien en lui faisant souvent la part belle dans ses sélections. Enfin, la France a décerné plusieurs césars d'honneur à des artistes italiens, comme à Roberto Benigni en 2008, Marcello Mastroianni en 1993 et Sophia Loren en 1991. Ces récompenses montrent l'affection et la reconnaissance que le pays ressent pour le cinéma de son voisin. Les liens entre la France et l'Italie en matière de cinéma vont en effet bien au-delà de simples chiffres d'échanges commerciaux. C'est un lien profond qui unit les deux cinématographies et les échanges sont nombreux dans les deux sens. On retrouve ainsi régulièrement des « Frenchies » dans les films italiens, comme Ludivine Sagnier dans la série *The Young Pope* (2016) de Paolo Sorrentino, Michel Piccoli dans *Habemus Papam* de Nanni Moretti, ou Daniel Auteuil dans *Les confessions* de Roberto Andò. Et les films français aiment donner à entendre l'accent chantant de Laura Morante, Giovanna Mezzogiorno ou Stefano Accorsi. Par ailleurs, de nombreux réalisateurs italiens vivent ou ont vécu en France et gardent un lien fort avec le pays : Francesca Comencini, Alessandra Celesia, Alessandro Comodin, Leonardo Di Costanzo, Valeria Bruni Tedeschi, pour ne citer que des réalisateurs du cinéma italien du troisième millénaire.

### **Les coproductions**

Il n'est donc pas étonnant que les coproductions qui étaient nombreuses dans les années 50 et 60, lorsque les stars italiennes et françaises passaient d'un pays à l'autre, soient à nouveau fortement encouragées par les institutions cinématographiques des deux pays. Les coproductions franco-italiennes sont un pilier de la production des deux cinémas, et les accords étatiques ont permis de produire de grands films grâce à elles. Le premier accord de coproduction entre la France et l'Italie a été signé en 1966. Ettore Scola a été l'un des cinéastes qui a le plus profité économiquement et artistiquement du système des coproductions franco-italiennes avant les années 2000 : pour une quinzaine de ses films.

L'accord qui est actuellement en vigueur a été signé en 2003. Lorsqu'il s'agit d'une coproduction franco-italienne, les producteurs travaillent dans le cadre de cet accord ; mais s'il s'agit d'une

---

197 Entretien de Gregory Coutaut avec Michelangelo Frammartino, art.cit.

coproduction entre plusieurs pays européens, les producteurs suivent la Convention européenne sur la coproduction cinématographique<sup>198</sup>.

La France est donc depuis longtemps le partenaire privilégié de l'Italie pour la production. Les deux pays ont une proximité culturelle et les deux marchés cinématographiques sont importants l'un pour l'autre. Les talents et les auteurs passent d'un pays à l'autre. Les politiques mises en place par les gouvernements des deux pays veulent continuer à favoriser et institutionnaliser ces coopérations. Entre 2004 et 2013, il y avait ainsi déjà environ 18 coproductions par an (et 28 en 2005), avant même les nouveaux accords signés.

C'est en mai 2013 que le CNC et la Direction Générale du Cinéma/MIBACT (Ministero per i Beni e le Attività culturali e del Turismo, l'équivalent du Ministère de la Culture français) en Italie créent un fonds pour l'aide au développement de longs-métrages dans le cadre de coproductions franco-italiennes et italo-françaises, pour redynamiser les collaborations historiques entre la France et l'Italie. Ce fonds comprend des aides à l'écriture pour les scénarios, pour encourager la collaboration entre les auteurs et les producteurs des deux pays y compris au stade de l'écriture. Ce fonds aide aussi ensuite les films à circuler en France et en Italie. Il est doté d'un budget annuel de 500 000 euros et l'aide accordée peut représenter jusqu'à 70% des budgets de développement des projets de longs-métrages (avec un plafond de 50 000 euros). C'est une subvention non-remboursable, attribuée selon la faisabilité et le potentiel artistique et culturel des films<sup>199</sup>. Ce fonds valorise les coproductions artistiques ; il n'est donc pas destiné aux coproductions purement financières. Et les apports respectifs des coproducteurs doivent être compris entre 20% et 80%, le bénéficiaire de la subvention étant le producteur majoritaire du film, qu'il soit français ou italien.

Il s'agit du fonds de codéveloppement le plus important parmi les collaborations initiées par l'Italie. Cet accord a pour but d'internationaliser le cinéma italien en encourageant les coproductions et en mettant aussi en place des mesures incitatives en faveur des productions étrangères qui effectuent des tournages ou de la post-production en Italie : depuis 2009, il existe un crédit d'impôt pour les films étrangers réalisés en Italie, et, depuis 2016, les producteurs étrangers qui font la post-production de leurs films en Italie, même si le tournage n'y a pas eu lieu, peuvent aussi obtenir jusqu'à 25% d'abattement d'impôt. Dès janvier 2014, 13 titres sont sélectionnés par le nouveau fonds : 7 d'initiative italienne et 6 d'initiative française, par une commission de 6 professionnels (3 Français et 3 Italiens). Francesco Virga, producteur de *Bianco* (2015) de Daniele Vicari chez Mir Cinematografica, a ainsi obtenu le soutien du fonds pour le développement de ce film :

---

198 La convention est entrée en vigueur en 1994. Elle a pour objectif d'encourager les coproductions cinématographiques multilatérales européennes, avec au moins 3 coproducteurs de 3 pays différents. Elle défend la diversité culturelle des différents pays européens.

199 Iole Maria Giannattasio, « L'aide publique aux coproductions : le cadre normatif », *Le film français*, 29 avril 2016, n°3692.

Ce fonds est un signal extrêmement positif, surtout car il est dédié aux coproductions organiques. Les coproductions financières ne sont pas un mal, mais soutenir celles qui incluent des relations artistiques va favoriser l'émergence de films qui auront, dès leur conception, le potentiel de pouvoir rencontrer les publics des deux pays. Cela va beaucoup aider les producteurs dans un contexte de grande évolution du financement qui se déroule désormais à l'échelle européenne, les ressources de chacun des pays étant limitées<sup>200</sup>.

Ce fonds est d'autant plus important qu'il se concentre sur la collaboration artistique et technique, et sur la phase du développement qui est souvent négligée dans les financements et les aides, alors que c'est une étape fondamentale. Cette aide permet en effet de dédier plus d'attention et de temps au développement et à la réflexion artistique, et ainsi d'élever la qualité des projets. Par ailleurs, ce fonds va sans doute permettre d'augmenter aussi la collaboration scénaristique entre les deux pays, avec de plus en plus de scénarios binationaux comme c'est le cas du film de Daniele Vicari, *Bianco*, sur l'histoire d'une cordée française et d'une cordée italienne dans les Alpes dans les années 60. Ce film est emblématique de ce que le fonds souhaite mettre en place, dès l'écriture et jusqu'à l'interprétation, avec des acteurs à la fois français et italiens pour incarner les personnages. Le fonds va permettre de développer plus d'histoires susceptibles d'intéresser les deux marchés cinématographiques et d'inclure des éléments qui feront que les deux publics pourront y trouver leur plaisir. Cela facilitera par la suite la promotion des films.

Nicola Giuliano, producteur de Paolo Sorrentino chez Indigo Film, explique que l'Italie doit rattraper son retard par rapport à la culture des coproductions :

L'Italie a du mal à entrer dans ce cercle vertueux de la coproduction que d'autres pays européens comme la France, l'Allemagne, le Benelux, la Scandinavie et même les pays de l'Est mettent en œuvre avec des relations de réciprocité entre coproducteurs majoritaires et minoritaires. Car il y a encore dans ces pays une circulation de films venus d'ailleurs, alors qu'en Italie, à part les films américains, quelques anglais et les français, il est très rare de voir des films d'autres cinématographies, hormis ceux des grands maîtres. Et nos télévisions n'achètent pas les droits des autres films<sup>201</sup>.

Ce fonds de développement vise donc implicitement aussi à aider les coproductions financières qui sont plus compliquées car les télévisions achètent de moins en moins de films étrangers et les ressources sont moindres. C'est pourquoi les deux gouvernements ont décidé de mettre l'accent sur

---

200 Fabien Lemercier, « Un fonds pour redessiner l'avenir entre l'Italie et la France », *Le film français*, 2 mai 2014, n°3584.

201 Fabien Lemercier, « En quête de nouveaux horizons », art. cit.

la coopération dès le stade du développement. Nanni Moretti et Paolo Sorrentino, fleurons du cinéma italien, sont ainsi presque systématiquement coproduits par la France. En 2015, sur 28 films coproduits en Italie, 17 l'étaient avec la France, notamment *Il racconto dei racconti* de Matteo Garrone. Et en 2014, on comptait 21 coproductions dont 12 avec la France dans le cadre des accords de coproduction, dont *Youth* de Paolo Sorrentino. Tous les films du réalisateur sont coproduits par la France (sauf le dernier dont la sortie est prévue en 2021, *È stata la mano di Dio*, *La Main de Dieu*, produit par Netflix). Nanni Moretti explique ainsi l'importance de la France pour lui : « Mon lien avec la France et le Festival de Cannes est très simple: là-bas, ils prennent le cinéma très au sérieux, autant comme phénomène artistique qu'industriel »<sup>202</sup>.

L'encouragement aux coproductions s'inscrit dans une démarche générale d'aide au secteur cinématographique en Italie. L'Italie offre en effet une grande richesse de décors naturels et d'ensoleillement. L'industrie cinématographique italienne a par ailleurs des équipes techniques et des infrastructures de qualité, dans la tradition de grande technicité depuis les débuts de l'industrie cinématographique, héritée elle-même des techniciens venus de l'opéra. Depuis 2015, on note aussi une plus grande volonté politique de renforcer la compétitivité et l'attractivité de l'Italie pour la production cinématographique, en particulier pour les productions internationales. Le problème est que les dispositifs d'aides publiques nationales et régionales restent précaires car ils peuvent à tout moment subir des coupes budgétaires. La culture n'est plus en effet un secteur considéré comme prioritaire, comme dans de nombreux autres pays. Par ailleurs, d'autres pays proches ont des dispositifs de crédit d'impôt plus attractifs pour les productions internationales, notamment le Royaume-Uni. Et surtout, l'Italie souffre de l'expansion du secteur cinématographique vers les pays de l'est européen : la Roumanie et la République tchèque attirent ainsi de plus en plus de tournages car les dépenses locales sont beaucoup moins importantes.

Les conditions pour une « renaissance » d'un grand cinéma italien ne sont donc pas idéales car l'époque est incertaine, encore plus depuis la Covid et la désertion des salles de cinéma. C'est tout un secteur qui va devoir réfléchir et se réinventer, en particulier en ce qui concerne son lien avec les plates-formes qui ont pris un très gros avantage pendant le confinement. Mais on peut dire que les gouvernements italiens successifs font des efforts pour soutenir le système et l'industrie cinématographiques, et pour faire en sorte que les cinéastes puissent travailler dans de meilleures

---

202 « Il mio legame con la Francia e il festival di Cannes è molto semplice: lì prendono molto sul serio il cinema, sia come fenomeno artistico sia come fatto industriale ».

Stefania Ulivi, « Nanni Moretti torna con *Caro Diario* : « Clint Eastwood ancora si ricorda della mia Vespa. Che noia i giovani registi già vecchi », *Il Corriere della Sera*, 14 octobre 2020.

conditions. Le cinéma italien n'est donc pas mort et l'on assiste à l'arrivée de nouvelles générations de cinéastes.

## **1.5 Un nouveau vivier de cinéastes italiens**

### **1.5.1 Cohabitation entre générations**

Pour la critique du *Nouveau cinéma*, à l'aube des années 2000, le cinéma italien est stratifié en trois couches. Les « anciens » avec Mario Monicelli, Francesco Rosi, Ettore Scola, les frères Taviani ; les « ex-jeunes », qui ont commencé très tôt à étonner avec Bernardo Bertolucci, Marco Bellocchio et Gianni Amelio, et les « néocinéastes » avec Paolo Virzì, Leonardo Pieraccioni, Giovanni Veronesi, Daniele Luchetti, Francesca Archibugi... ». Il y a trois « phénomènes » qui occupent une place à part : Roberto Benigni, Nanni Moretti et Giuseppe Tornatore, qui font un cinéma d'auteur ambitieux et singulier, et qui ouvrent la voie pour les cinéastes des années 2000<sup>203</sup>.

La critique Marcelle Padovani individualise aussi les thèmes récurrents de ce cinéma de la fin des années 90 : la famille, en particulier chez Gianni Amelio, Ettore Scola et Francesca Archibugi. Face à la crise des valeurs (peut-être encore plus forte en Italie qu'ailleurs), la famille est en effet considérée comme la dernière institution à échapper à la catastrophe. Le deuxième thème récurrent est la province : avec ses villages, ses régions et ses régionalismes, l'Italie, dont l'unité est la plus récente au sein de l'Union Européenne, n'a jamais voulu s'identifier à Rome ou à une seule grande ville. La province et ses microcosmes restent donc des lieux dans lesquels les Italiens peuvent plus facilement s'identifier. D'où un recours fréquent aux dialectes<sup>204</sup>. Marcelle Padovani cite le philosophe Asor Rosa pour qui « la langue nationale est celle de l'ennui et du drame. La locale est celle du rire et de la vie »<sup>205</sup>. Enfin, la comédie est la ligne de force du cinéma italien de la fin des années 1990 : en Italie, le cinéma est souvent synonyme de comédie, genre privilégié depuis des décennies pour raconter les évolutions de la société, le boom économique, l'immigration...

---

203 Marcelle Padovani, « Cinéma italien : l'embellie », *Le nouveau cinéma*, février 1999.

204 Déjà en 1948, Visconti écrivait dans la didascalie inaugurale de *La terra trema* (*La terre tremble*) : « [Gli attori del film] non conoscono lingua diversa dal siciliano per esprimere ribellioni, dolori, speranze. La lingua italiana non è la lingua dei poveri ».

Traduction : « [Les acteurs du film] ne connaissent pas d'autre langue que le sicilien pour exprimer rébellions, douleurs et espoirs. La langue italienne n'est pas la langue des pauvres ».

205 *Ibidem*.

Nous verrons que ces thématiques restent très présentes dans les films des réalisateurs à partir de 2001. Un fossé s'était creusé entre le public, ses goûts et le cinéma d'auteur dans les années 90, mais dans les années 2000, les nouvelles générations semblent réussir à conjuguer qualité et lien avec le public, tout en gardant leur style et leur originalité.

### **Comment faire émerger une nouvelle génération et trouver une identité**

Parmi les cinéastes de cette génération des années 90, certains avaient co-signé le « Manifesto di Pesaro »<sup>206</sup> en 1988. Les jeunes talents émergents du « nouveau » cinéma de l'époque (réalisateurs, scénaristes, acteurs, techniciens) avaient décidé de formaliser leur volonté de refonder une nouvelle génération. Pour les années 2000 en revanche, aucune initiative de groupe n'est apparue. Il n'y a pas réellement de volonté de faire « groupe » ou « génération » au troisième millénaire. Nous verrons que les cinéastes se connaissent, mais forgent peu d'actions ou de réflexions communes.

Au début des années 2000, certains cinéastes se demandent même comment une nouvelle génération pourra voir le jour dans le contexte national de l'époque. L'un d'eux, Mimmo Calopresti, a peur que l'émergence de jeunes cinéastes soit difficile :

Un cinéma national ne se développe que s'il trouve son identité. Or, la réalité italienne est aujourd'hui difficile à saisir. Pour les cinéastes, pour les journalistes, pour tous. Nous vivons une situation politique inédite : les vainqueurs des dernières élections voudraient couper le pays en deux. Notre cinéma se ressent de cette confusion. Nanni Moretti a résolu ce problème : en parlant de lui-même et de son propre rapport au monde, il donne à ses films une forte identité, la sienne. Les autres cinéastes cherchent<sup>207</sup> ...

Pour Mimmo Calopresti, un cinéaste se développe lorsqu'il se confronte à la réalité. Or, avec la situation politique italienne, tout semble insaisissable et incertain. Et il a peur que cela empêche une nouvelle génération d'éclorre. Ou alors, seulement dans la veine d'un Nanni Moretti qui a choisi de se confronter à sa propre réalité avant tout.

Pour Suso Cecchi d'Amico, scénariste de plus de 80 films dont *Ladri di bicicletta* (*Le voleur de bicyclette*, Vittorio De Sica, 1948), *Miracolo a Milano* (*Miracle à Milan*, 1951), *Salvatore Giuliano* et tous les films de Visconti, le cinéma italien manque de renouveau depuis la fin des années 90 et aussi en ce début de troisième millénaire. En 2001, elle explique :

Nous avons perdu notre identité dans les années 70. Jusqu'alors nous avons fait un cinéma de chroniques,

---

206 Publié dans la revue *Cinecritica* : « Per un cinema-cinema », 8-9 janvier 1988.

207 Aurélien Ferenczi, « Pourtant les talents existent », art. cit.

lié aux événements. Nous racontions ce que nous avons vécu : la guerre, la résistance, l'après-guerre. L'un des problèmes fondamentaux de la crise de notre cinéma est l'écriture. Aujourd'hui, les jeunes veulent tout faire : écrire, réaliser, jouer. Un exhibitionnisme total. Les maîtres du cinéma italien n'ont pas seulement vécu la guerre, ils ont pris position, choisi une vie clandestine. Les jeunes sont moins engagés. L'écriture est l'école essentielle pour la mise en scène, parce qu'elle apprend à raconter. Tous les grands auteurs viennent de là, comme Scola par exemple. Moretti est un auteur qui sait raconter son temps, tout comme Daniele Luchetti avec son film *Le porte-serviette*<sup>208</sup>.

Le problème à l'orée des années 2000 semble donc être la question existentielle : quel cinéma faire ? Les réalisateurs des années 2000 ont préféré majoritairement se former seuls ou en parcourant d'autres territoires comme le théâtre ou la sociologie. Les cinéastes du troisième millénaire semblent en effet plus prompts que leurs prédécesseurs à se détacher des héritages ou des lignées dans lesquels on voudrait les cantonner. Ils ne veulent plus de « maestri », ni faire partie d'un courant ou d'une école. Certains jeunes réalisateurs portent un regard particulièrement désabusé sur le cinéma italien contemporain. Ainsi, Alessandro Comodin, l'un des plus féroces, explique qu'il déteste l'inertie de l'Italie, ce qui le conduit à construire sa carrière à l'étranger :

J'ai énormément d'a priori négatifs sur le cinéma italien [...]. Quand il y a un film italien, je ne vais pas le voir, sauf quand il s'agit d'un Moretti. Bellocchio, je lis le synopsis avant. [...] Aujourd'hui, il y a quelques essais : Alice Rohrwacher, qui est intéressante, ou Pietro Marcello. Récemment, j'ai vu un très beau film, de Leonardo Di Costanzo, *L'intervallo*, que je trouve très beau. [...]

Caroline Besse - Vous êtes plutôt Moretti ou Sorrentino ?

Alessandro Comodin - Évidemment et sans aucun doute, Moretti. Je crois que fondamentalement, quand on voit un de ses films, on reconnaît la personne derrière. [...]

Caroline Besse - Qu'est-ce que vous détestez de l'Italie ?

Alessandro Comodin - En Italie, il y a des gens magnifiques, inversement proportionnels à la masse, qui est soumise. Le pays souffre d'une soumission, d'une résignation générale, par manque de courage, par commodité, parce qu'on y mange bien, qu'il y fait beau, que la famille est sympa<sup>209</sup>...

La France est, avec les États-Unis, le pays qui attire le plus les cinéastes italiens en mal de port d'attache. La mauvaise distribution et les difficultés de production pour les films d'auteur en Italie expliquent les exodes de cinéastes. Mais grâce aux changements du système cinématographique italien depuis quelques années (notamment avec la volonté de s'inspirer du CNC français pour la collecte des fonds qui permet ainsi à des petits films d'exister), la situation évolue et les instances

---

208 Elizabeth Missland, « Cinéma italien : c'est le printemps ! », art. cit.

209 Caroline Besse, « Alessandro Comodin : J'ai énormément d'a priori négatifs sur le cinéma italien », *Télérama*, 16 mai 2016.

institutionnelles italiennes se sont rendu compte qu'il était important de faire en sorte que les nouveaux talents italiens ne partent pas réaliser leurs films à l'étranger.

Pour Ivano De Matteo, il faut une énergie commune pour que se développe une réelle industrie cinématographique italienne :

Je ne crois pas qu'il existe une véritable "industrie cinématographique" mais je sais qu'il y a un cinéma qui essaie d'émerger avec les ongles et les dents. Il y a des scénaristes qui écrivent de nouvelles histoires, des réalisateurs qui veulent les mettre en scène et des acteurs qui veulent les interpréter, mais il faut une synergie de forces. Il faut que les producteurs, les distributeurs et les exploitants y croient aussi. Le cinéma est le travail de tous. Seul, on ne fait rien. Faisons des films qui rapporteront beaucoup, des comédies divertissantes ou des histoires légères pour adolescents, mais faisons aussi « d'autres choses » qui rapporteront peut-être moins mais qu'il faut réaliser pour faire perdurer l'art du cinéma pour qu'il n'y ait pas que du divertissement. En ce qui nous concerne, il est fondamental pour mon travail d'être fidèles à nous-mêmes, à nos idées, de travailler avec dignité, de ne pas nous vendre pour de l'argent<sup>210</sup>.

Au début des années 2010, Nicola Giuliano, producteur de Paolo Sorrentino chez Indigo Film est optimiste malgré des conditions de financement et de soutien à la production aléatoires, et il insiste sur le fait que le cinéma italien est de plus en plus reconnu à l'étranger, alors que l'État italien ne met pas toujours tout en place pour donner à ses porte-drapeaux un soutien nécessaire des instances publiques :

Ces dernières années, une génération de cinéastes italiens a commencé à circuler dans le monde : Paolo Sorrentino, Matteo Garrone, Emanuele Crialese, Saverio Costanzo ou Michelangelo Frammartino. Le paradoxe est que la qualité moyenne et le potentiel d'exportation du cinéma italien ont augmenté, mais que cela a correspondu à une réduction drastique des financements nationaux, aussi bien de l'État que des télévisions<sup>211</sup>.

Chez les cinéastes qui incarnent le renouveau du cinéma italien, on note l'importance du lien

---

210 « Non credo esista una vera « industria cinematografica » ma so che c'è un cinema che sta tentando di emergere con le unghie e con i denti. Ci sono sceneggiatori che scrivono storie nuove, registi che le vogliono dirigere e attori che le vogliono interpretare ma ci vuole però una sinergia di forze. Bisogna che ci credano anche i produttori, i distributori, gli esercenti. Il cinema è il lavoro di molti. Da soli non si fa nulla. Mettiamo in piazza film che incasseranno tanto, commedie divertenti o spensierate storie per adolescenti, ma facciamo anche « altro » che forse incassa meno ma che bisogna fare per far continuare l'arte del cinema perché non sia tutto solo intrattenimento. Per quanto riguarda noi, fondamentale per il mio lavoro è essere fedeli a se stessi, alle proprie idee, lavorare con dignità, non vendersi per denaro ».

Marco Giacinti, « Intervista a Ivano De Matteo e Valentina Ferlan » : <http://www.pointblank.it/recensione/intervista-a-ivano-de-matteo-e-valentina-ferlan/> Site consulté en septembre 2017

211 Fabien Lemercier, « En quête de nouveaux horizons », art. cit.

avec la réalité sociale, politique et économique de l'Italie. Le renouvellement du cinéma italien au troisième millénaire passe ainsi par un ancrage dans le réel et une envie de parler de son propre pays. Caterina d'Amico, administratrice de Rai Cinema en 2008, explique :

De très bons films touchent des thématiques importantes, notamment sociales. Dans un monde toujours plus global, il y a un renouveau du plaisir et de l'intérêt envers sa propre culture et sa propre société. Et le cinéma raconte la société. [...] Mais nos films parlent également maintenant à des spectateurs étrangers qui ne jugent qu'une qualité devenue évidente<sup>212</sup>.

Ce lien à la réalité de l'Italie est la marque du cinéma italien, et c'est aussi ce qui attire le public étranger car les scénaristes et les réalisateurs italiens réussissent à donner un sens et une valeur universels à des situations nationales.

### **Des générations multiples**

Ce qui fait l'originalité des cinéastes des années 2000, c'est qu'ils ne sont pas tous de la même génération d'âge. En effet, certains « anciens » continuent de tourner des films, comme Nanni Moretti, Marco Bellocchio, Marco Tullio Giordana, les frères Taviani, Pupi Avati, Gianni Amelio, Gabriele Salvatores...

Des auteurs d'une cinquantaine d'années ont aussi émergé ou affirmé leur place depuis 2001, comme Matteo Garrone, Paolo Virzì, Valeria Bruni Tedeschi, Valeria Golino, Laura Morante, Leonardo Di Costanzo, Ivano De Matteo, Gianfranco Rosi, Francesca Comencini...

Mais l'on assiste aussi à l'ascension de cinéastes trentenaires et quadragénaires qui gravissent très vite les échelons de la reconnaissance nationale et internationale : les figures de proue de ces jeunes réalisateurs sont Paolo Sorrentino et Alice Rohrwacher (chez elle à Cannes dès son premier film). Dans la même dynamique que la jeune réalisatrice, on retrouve Laura Bispuri, Andrea Segre, Frammartino, Alessandro Comodin, Pietro Marcello... Et l'on a le cas original d'un « jeune » cinéaste d'une soixantaine d'années avec Gianni Di Gregorio.

Cette cohabitation entre les différentes générations est une particularité du cinéma italien contemporain et fait sa richesse et son originalité, puisque non seulement les expériences humaines sont différentes du fait de l'âge et des périodes historiques traversées, mais aussi parce qu'ils ont des formations très diverses qui rendent leur regard singulier.

Dans les nominations en 2020 aux Nastro d'argento de meilleur réalisateur (équivalents italiens des Césars), ce mélange de générations se retrouve : Gianni Amelio, Pupi Avati, Cristina

---

212 *Idem*.

Comencini, les Frères D'Innocenzo, Matteo Garrone, Pietro Marcello, Gabriele Muccino, Ferzan Özpetek et Gabriele Salvatores se partagent ainsi le tableau. Mélange de générations, mélange de cinéma d'auteur plus pointu et de cinéma d'auteur populaire : ce sont des caractéristiques du cinéma italien où les cohabitations sont souvent plus heureuses et moins polémiques qu'en France, et où chaque génération pose un regard différent sur la réalité du monde contemporain, ce qui enrichit les propositions cinématographiques.

### 1.5.2 Les « passeurs »

Après le vide laissé par la mort des « pères » (Visconti, De Sica, Pasolini, Rossellini) pendant les années 70, et après la crise du cinéma italien initiée à la fin des mêmes années, le cinéma des années 90 avait déjà exprimé la volonté de se défaire du cinéma « des grands frères » : Scola, Comencini, Monicelli, Bellocchio, Bertolucci, Avati, Montaldo...

En 1993, un mouvement est né sur l'île de la Maddalena à l'occasion du prix Solinas : le mouvement « Maddalena '93 ». Ce mouvement créé par des professionnels du cinéma voulait changer les choses et demandait notamment un « cinema pulito » avec un système cinématographique qui ne soit plus paternaliste et corrompu. Des discussions avaient alors eu lieu entre les « anciens » (les pères fondateurs de la comédie à l'italienne comme Scarpelli, Monicelli, Scola...) et les « modernes » (de jeunes auteurs, trentenaires à l'époque). Tous étaient d'accord sur la nécessité de changer les comportements dans le milieu cinématographique, et ils dénonçaient le cynisme, l'autocensure, et l'isolement qui y régnaient souvent. Un changement de génération était en cours mais, surtout, le cinéma italien se prenait en main. Les cinéastes abordaient notamment la question du néo-néoréalisme (un cinéma qui colle à la réalité contemporaine mais qui risquait de devenir stéréotypé ou maniéré) et voulaient sortir du cinéma trop lisse des années 80, centré sur les problématiques personnelles des personnages sans aborder de grands sujets sociétaux. Ils souhaitaient revenir à un cinéma plus politique. Cette crise d'identité et de culture allait ouvrir la voie à un nouveau cinéma.

En mars 1994, les élections portent Berlusconi au gouvernement. Le nouveau cinéma italien de la fin des années 90 s'engage alors contre la droite. Des cinéastes se réunissent autour de Nanni Moretti et font des missives anti-Berlusconi. Parmi eux, Francesca Archibugi, Daniele Luchetti... Dans les années 2000, il n'y a plus eu de mouvement structuré, mais la volonté d'un cinéma ancré dans le réel et les problématiques sociétales est toujours plus présente chez les réalisateurs du troisième millénaire.

## Nanni Moretti

La figure la plus importante parmi les « passeurs » des années 90 aux années 2000 est Nanni Moretti. Il a réussi à tracer son propre sillon, sans courant ni appartenance à une école. Il a un style unique, reconnaissable et qui ne ressemble pas aux standards du néoréalisme ou de la comédie à l'italienne. On pourrait presque en faire un Woody Allen italien, qui est le sujet de ses films. Il est par ailleurs sans doute le seul au monde à avoir créé son propre système cinématographique autarcique : il est producteur de ses films (à partir de *Palombella rossa*, 1989), distributeur avec Sacher Film dès 1986, et directeur du cinéma le Nuovo Sacher à Rome à partir de 1991 dans le quartier de Trastevere. Il peut ainsi faire un cinéma indépendant sans dépendre des institutions ou de majors pour la distribution, un cinéma total de l'écriture à l'exploitation en salles. Il a par ailleurs contribué aux débuts de Carlo Mazzacurati (*Nozze italiane, Nuit italienne*, 1987), Daniele Luchetti (*Domani accadrà*, 1988) ou Mimmo Calopresti (*La seconda volta, La Seconde Fois*, 1995) en produisant leurs premiers films. Avec Sacher Distribuzione, Nanni Moretti permet aussi à des films d'auteurs étrangers d'être diffusés en Italie (notamment Fahradi, Donzelli, Delaporte...) ou à des films négligés par la distribution traditionnelle d'être projetés dans son cinéma (certains films des frères Taviani par exemple). Et dans sa démarche d'encouragement à la production d'un cinéma d'auteur indépendant et de découverte de nouveaux talents, Nanni Moretti a aussi créé le Sacher Festival où il offre l'opportunité aux jeunes réalisateurs dont les courts-métrages sont primés d'être produits pour leur premier long-métrage dans des conditions professionnelles par sa société avec son partenaire Angelo Barbagallo. Nanni Moretti veut en effet non seulement produire ses propres films en toute liberté et indépendance, mais aussi prendre des risques en produisant des premiers films (Nina Di Majo, Matteo Garrone, Loredana Conte, Valia Santella...). En 2007, Nanni Moretti et Angelo Barbagallo se séparent et le cinéaste se rapproche de la Fandango de Domenico Procacci. Sa société Sacher Film (d'après le nom de son gâteau préféré, la Sachertorte) a eu un rôle important dans la renaissance d'un nouveau cinéma italien dans les années 90. Et le Sacher Festival est un endroit de rencontres pour les réalisateurs et une vitrine pour leurs œuvres grâce au prix le Sacher d'or. À travers son festival, Nanni Moretti veut attirer l'attention du public sur de nouveaux talents et soutenir un cinéma engagé.

Nanni Moretti explique qu'il faut agir et pas seulement se plaindre de la situation du cinéma italien à la fin des années 80 :

Si je suis producteur aujourd'hui, c'est aussi pour cesser ce lamento sur la « crise » du cinéma, et c'est pour profiter de mon nom, de mon minuscule petit nom, afin d'aider à la survie des films italiens. Tout

simplement. Des films qui ne soient pas des produits hybrides, nés de la seule volonté d'un producteur de « faire une affaire », ayant glané des miettes de financement dans le monde entier et qui ne parlent plus aucune langue connue, qui n'ont plus de sang, plus d'âme, plus de vie. Ça ne m'intéresse pas de produire des films « à la Moretti », celui de Mazzacurati déjà sorti, celui de Daniele Luchetti qui démarre prochainement, le mien qui suivra et que je suis en train d'écrire, n'auront qu'un point commun, leur identité profonde, italienne. Et la modestie de leur budget<sup>213</sup>.

Et avec son ironie habituelle, il expliquait la caractéristique de sa double casquette de réalisateur et de producteur d'autres réalisateurs :

Un réalisateur a du mal à établir un rapport juste et sain avec un autre réalisateur dont il produit le film. Cela n'est possible que dans deux cas : si l'on aime beaucoup les autres ou si l'on se veut beaucoup de mal à soi-même. Il faut être très catholique comme Olmi, ou très masochiste comme moi<sup>214</sup>.

Dans sa « mission » de protecteur ou de soutien infaillible aux nouvelles générations, année après année, Nanni Moretti a aussi créé une section « Bimbi belli » dans son cinéma, pour diffuser des premiers films italiens et donner une impulsion aux jeunes talents, dont Matteo Garrone qui a obtenu le prix Sacher d'or avec *Silhouette* (1995) en 1996<sup>215</sup> et a été produit et diffusé par Sacher pour son premier long-métrage *Terra di Mezzo* (1996). Ivano De Matteo a lui aussi bénéficié d'une distribution au Nuovo Sacher.

Moretti s'est créé une place à part dans l'histoire du cinéma italien avant tout par la spécificité de son écriture : une écriture autobiographique mais qui réussit à se renouveler. Paradoxalement, ses films les plus reconnus par la critique et primés dans les grands festivals sont cependant des fictions complètes : *Habemus Papam* en 2011, *Il caimano* en 2006 et l'adaptation d'un livre d'Edna O'Brien pour *La stanza del figlio* en 2001, tous sélectionnés à Cannes, et Palme d'Or pour *La stanza del figlio*. Pour certains, Nanni Moretti représente la conscience de l'Italie : il est engagé, de gauche, et tout en étant égocentrique, il milite pour un cinéma indépendant et qui résiste face aux Majors, et lui-même fait de la résistance aux multiplexes de Rome avec sa petite salle du Trastevere.

Jean Gili parle du besoin de Nanni Moretti

[...] d'utiliser le cinéma comme une sorte de réactif qui témoigne de la crise des sentiments et des idéologies dans un pays à la dérive. [...] À la conférence de presse qui faisait suite à la projection de *Palombella rossa*, au Festival de Venise, il s'écriait : « En Italie, l'idiotie est au pouvoir ». C'était tout à la

213 Jacques Mandelbaum, « Nanni Moretti tout entier », *Le Monde*, 17 septembre 1987.

214 Jean Gili, « Nanni Moretti, primo tempo », in Jean Gili (dir.), *L'Italie au miroir de son cinéma*, vol. 2, op. cit., p. 158.

215 Richard Heuzé, « Cinéma : L'Italie ouvre ses fenêtres », *Le Figaro*, 12 octobre 2001.

fois dire la révolte de l'intelligence et de la lucidité, et confesser l'utopie qui donne malgré tout aux hommes de gauche la sensation que quelque chose peut changer<sup>216</sup>.

Le terme « morettismo » a même été inventé pour décrire son cinéma fait d'un « mélange d'orgueil et de timidité, cette nostalgie dévorante des « grandes valeurs perdues » », selon les termes de Giampiero Mughini dans *L'Europeo* le 15 mars 1986<sup>217</sup>. Certains parlent d'égotisme. Le morettismo pourrait aussi être le nom d'un cinéma impliqué dans la société et qui donne la vision d'un individu, d'un observateur exigeant ; un cinéma politique en ce qu'il s'intéresse au monde et à la vie de la cité. En février 2002, Nanni Moretti n'a donc pas hésité à prendre le micro à un rassemblement politique à Rome et à accuser les leaders de la gauche qui sont juste derrière lui de n'être que des bureaucrates incapables de voir que Berlusconi et son parti Forza Italia étaient en train de séduire les Italiens. Il mélange des points de vue cynique et intellectuel sur les événements politiques de l'Italie, et il est sans doute le réalisateur qui a le plus influencé les opinions politiques de certains Italiens. Ses films sont très populaires en Italie et en Europe. On se demande qui prendra sa relève dans le cinéma italien contemporain. Nous reviendrons sur les liens entre cinéma et politique chez les nouvelles générations du 21<sup>e</sup> siècle.

Nanni Moretti fait un cinéma d'autofiction, avec des films qui vont du drame à la satire et parfois au militantisme politique. Il a une attitude critique dans ses films et ne se prive pas de réflexions acerbes sur la société italienne, le tout avec une grande ironie qui est sa marque et un trait caractéristique de nombreux films italiens. Nous verrons par exemple que le terme d'autofiction revient souvent aujourd'hui pour décrire le cinéma de Valeria Bruni Tedeschi, peut-être héritière indirecte du *morettismo* dans les années 2000.

Pour de nombreux observateurs, Nanni Moretti est le plus grand cinéaste italien vivant. Il sera difficile de trouver un autre cinéaste qui s'affirme de manière aussi originale et forte parmi les réalisateurs du troisième millénaire. Avec les films qu'il a réalisés depuis 2001 et le sacre de *La stanza del figlio* à Cannes, Nanni Moretti semble se diversifier un peu plus, peut-être pour garder sa place parmi des nouvelles générations qui n'ont pas peur de transgresser les genres – notamment les limites entre fiction et documentaire – et de décevoir les attentes : on pense par exemple à l'esthétique de Paolo Sorrentino qui se démarque dans le paysage cinématographique italien contemporain, ou à Matteo Garrone qui se renouvelle à chaque nouveau projet. Dans *Mia madre* (2015), Moretti oscille entre drame intimiste et comédie italienne loufoque. Il passe de la comédie

---

216 Jean Gili, « Nanni Moretti, primo tempo », in Jean Gili (dir.), *L'Italie au miroir de son cinéma*, vol. 2, *op. cit.*, p. 157.

217 Adriano Botta, « Le gourou du clap et des rondes citoyennes », in Jean Gili (dir.), *L'Italie au miroir de son cinéma*, vol. 2, *op. cit.*, p. 167.

au drame en quelques plans, et prend toujours un malin plaisir à mélanger autobiographie et fiction sans que l'on réussisse à bien les distinguer. Valeria Bruni Tedeschi et sa scénariste Agnès de Sacy (accompagnées de Noémie Lvovsky) s'inscrivent aussi dans cette veine, en laissant les critiques et les spectateurs jouer à reconnaître les scènes véridiques et celles purement fictionnelles ; cela a été notamment le cas pour son dernier film, *Les Estivants*, où les critiques cherchent qui est Carla Bruni, qui est Nicolas Sarkozy et leurs histoires, la famille de la cinéaste ayant une tonalité « people » que n'a pas la vie de Nanni Moretti. La scénariste Agnès De Sacy explique la dynamique de l'écriture entre réel et fiction qui rappelle l'écriture du réalisateur romain :

Quand Valeria me fait lire quelque chose, je n'essaie pas de savoir si ça a eu lieu de cette façon-là. J'essaie de voir si ça fonctionne, si ça raconte quelque chose, si c'est émouvant, si c'est drôle, ce que ça raconte sur les personnages. Presque comme si c'était un matériau brut. Comme une adaptation d'un roman qui serait sa vie. On essaie d'en faire une très libre adaptation. [...] Les scènes sont modifiées par rapport au réel, car il y a un regard et une écriture. Ce n'est pas un documentaire. On part de quelques éléments importants de sa vie – la vente du château par exemple – qu'elle nous raconte. Et après, dans *Un château en Italie*, on a réorganisé des éléments qui ne l'étaient pas du tout dans cet ordre-là, dans ce temps-là de sa vie, ni au même moment. C'est un mélange permanent, et parfois je ne sais plus ce qui est réel ou pas. Et peu importe. Ce qui compte, c'est ce qui a une puissance dramatique ou pas<sup>218</sup>.

Dans *Mia madre* où Margherita Buy joue son double à l'écran, Nanni Moretti n'a pas conservé l'un de ses thèmes fétiches, la politique. Mais il a gardé ses variations entre comique et tragique, entre misanthropie et humanité, entre mélancolie et vitalité, entre amour et tristesse, entre minimalisme et excès... En 2018, Nanni Moretti revient au documentaire avec *Santiago, Italia*, où il parle de l'Italie à travers ce film tourné au Chili. Il s'inscrit ainsi dans le renouveau du troisième millénaire où les jeunes cinéastes passent très régulièrement du documentaire à la fiction : Andrea Segre, Ivano De Matteo, Alice Rohrwacher, Leonardo Di Costanzo... D'habitude, les réalisateurs commencent par le documentaire avant de passer à la fiction. Mais Nanni Moretti suit, lui, le chemin inverse et revient au documentaire après avoir connu les plus grands succès en fiction. Peut-être que le morettismo s'essouffle et qu'il lui faut retrouver un rapport au réel plus fort et plus direct que le « simple » prisme de sa vie personnelle. Le film parle de l'Italie et de son rôle dans l'opposition au nouveau régime de Pinochet en 1973. Dans ce documentaire, Nanni Moretti retrouve un engagement politique qu'il avait quelque peu délaissé dans les fictions depuis 2001. Le film essaie par ricochet de donner l'image d'une Italie ouverte à l'autre, moins individualiste, image mise à mal par la question migratoire depuis quelques années avec l'idée que les étrangers voleraient le

---

218 Entretien avec Agnès De Sacy réalisé par Ellénore Loehr à Paris le 4 décembre 2019.

travail des Italiens et qu'il vaudrait mieux se refermer sur soi.

Dans ses films, Nanni Moretti a instillé le décalage dans ses personnages, grâce à une forte ironie et à l'autodérision. Nous reviendrons plus tard sur cette caractéristique renouvelée du nouveau cinéma italien du 21<sup>e</sup> siècle qui consiste à proposer des personnages inattendus...

Une lecture superficielle pourrait laisser croire que Nanni Moretti ne parle que de lui, de ses névroses, de sa famille dans ses films. Mais il met aussi en scène l'Italie, sa société, ses mœurs, ses travers. Il n'hésite pas à critiquer le système cinématographique italien, les médias, et le « nouveau » cinéma italien des années 90. On en retrouve du reste des protagonistes dans ses films, non sans un certain sens de l'autodérision, avec la présence de son coproducteur Angelo Barbagallo, de Silvio Orlando, Daniele Luchetti, Gabriele Salvatores dans leur propre rôle... On pourrait dire que Nanni Moretti part de la réalité pour la re-présenter à travers son point de vue et sa position de cinéaste de gauche. Son plus grand succès public et critique vient avec *La stanza del figlio* et un film qui sort de ses « standards » habituels. Dans ce film, il n'y a pas de politique, pas de regard critique sur l'Italie, peu de névroses, seulement la collection de chaussures dans son cabinet de psychiatre. Et le film n'est pas une comédie. Par ailleurs, certains critiques avaient reproché à Nanni Moretti son manque d'inventivité formelle dans les années 80 et son utilisation des plans fixes. Il avait répondu avec son ironie habituelle que lorsque l'on ne maîtrise pas la caméra, on la laisse sur son pied. Dans *La stanza del figlio*, le cinéaste semble avoir pris quelques leçons de prises de vue puisqu'il a recours à des travellings, à l'utilisation de la caméra portée (notamment dans la séquence d'ouverture quand Giovanni court devant un paquebot sur le port et rejoint la farandole des hindous dans la rue) et de jeux sur la profondeur de champ<sup>219</sup>. C'est par ailleurs l'un des films les moins personnels qu'il ait fait et c'est celui qui couronne sa carrière. Le film est l'adaptation d'un livre d'Edna O'Brien, et il n'est pas autobiographique même si certains thèmes comme les peurs et le deuil font écho aux inspirations de Moretti. Et pour une fois, le tournage n'a pas eu lieu à Rome, mais à Ancone parce que la « ville la plus triste d'Italie » (selon Moretti) correspondait mieux à la tonalité du film et de l'histoire. On y voit aussi l'une des seules scènes de sexe de son cinéma alors que d'habitude il est très pudique et ne montre rien à l'écran. Dans ce film qui sort donc du *morettismo* classique, le réalisateur-acteur-producteur-scénariste-distributeur-exploitant n'est pas omniprésent au générique : il a co-écrit le scénario avec deux femmes, Linda Ferri et Heidrun Schleaf. Peut-être est-ce la la coécriture féminine qui a initié un léger changement de style dans son cinéma, puisque *Habemus Papam* et *Il caimano* sortent aussi des sentiers habituels du *morettismo*. Avec *La stanza del figlio*

---

219 Rappelons que déjà *Caro diario* en 1993 était devenu le symbole du nouveau cinéma italien des années 90, primé à Cannes en 1994 avec la fameuse scène de la traversée de Rome en Vespa qui a écrit une nouvelle grammaire filmique, une expérimentation visuelle et le signe d'un cinéma d'auteur de niveau international. Nanni Moretti avait donc rapidement appris à « se servir » de la caméra après les années 80.

s'ouvre donc un Moretti « deuxième époque » et se marque le début d'un renouveau pour le cinéma italien dans son ensemble.

On a dit de Moretti qu'il faisait un cinéma narcissique parce qu'il parle d'aspects autobiographiques, mais aussi parce qu'il joue dans ses films. Mais son cinéma n'est pas que cela. C'est aussi un cinéma-témoin comme l'explique Jean Gili :

Par cette volonté d'être présent par des films de plus en plus dérangeants, Moretti en vient, à sa manière toute personnelle, à assumer la fonction typiquement italienne du cinéaste « civique », du cinéaste « politique », témoin des maux de la cité. Moretti devient une sorte de référence auquel on s'adresse comme témoin privilégié. En décembre 1996, on peut lire dans *Le Monde* sous le titre « Vers une renaissance italienne » ces propos : « En Italie, le cinéma s'est reconstruit sur un terreau géographique et historique très défini, après-guerre, grâce au néoréalisme, grâce à Rossellini, De Sica, Visconti, un peu plus tard Fellini. [...] Lorsque j'ai fondé ma société de production [...], nous avons affronté la rhétorique dominante, qui affirmait qu'il ne fallait plus faire que des grands films internationaux. Tous les producteurs répétaient comme une litanie : arrêtons de tourner des histoires "provinciales" qui ne franchissent pas les frontières. Résultat : ils ont produit des choses qui n'étaient ni italiennes ni internationales, des projets hybrides bâtis sur des scénarios insensés qui ne plaisaient ni en Italie, ni en Europe, ni aux États Unis, des produits inutilisables »<sup>220</sup>.

En résistant à ces injonctions dans les années 1980-90, Nanni Moretti a contribué à ce que le cinéma italien ne perde pas de sa superbe et continue d'être un digne héritier de son passé glorieux. Pour Jean Gili, « En 2001, reconnaissance suprême qui va bien au-delà de la mise en valeur d'un film, la Palme d'or attribuée à *La stanza del figlio* consacre 25 ans d'un engagement acharné en faveur du cinéma italien »<sup>221</sup>. En effet, les films de Nanni Moretti parlent de lui, de politique (notamment anti-Berlusconi), mais aussi de méta-cinéma, toujours avec un grand sens de l'humour et de l'autodérision. Nanni Moretti a ainsi souvent fait parler son double Michele Apicella sur l'état du cinéma italien : des commentaires sur les films comiques de Lina Wertmüller, et sa désapprobation (teintée d'une pointe de jalousie?) quand on offre à celle-ci une chaire à l'université de Berkeley en Californie, des critiques à l'encontre d'Alberto Sordi et de son manque de conscience politique dans ses films, à l'encontre de Nino Manfredi quand il joue dans des publicités. Moretti ne cache pas qu'il n'aime pas la commedia all'italiana. Et ses films, en particulier *Il caimano*, critiquent le fonctionnement du système cinématographique italien, la difficulté à obtenir des subventions, l'assujettissement aux télévisions.

---

220 Jean Gili, « Nanni Moretti, primo tempo », in Jean Gili (dir.), *L'Italie au miroir de son cinéma*, vol. 2, op. cit., p. 161.

221 *Idem*.

Nanni Moretti est ainsi devenu le réalisateur italien le plus original et influent du cinéma depuis Fellini (dont il décline d'ailleurs l'aspect autobiographique de son cinéma). On peut dire que Nanni Moretti est *le* passeur entre le cinéma du 20<sup>e</sup> siècle et celui du 21<sup>e</sup> siècle, même s'il est entouré d'une kyrielle d'autres réalisateurs qui ont, comme lui, commencé leur carrière avant le nouveau millénaire, et qui la continuent depuis. Pour Hélène Frappat, Paolo Sorrentino pourrait prendre le relais de Nanni Moretti : « Paolo Sorrentino, après Nanni Moretti, n'a cessé de filmer une Italie en crise et en dépression. Avec l'Oscar du meilleur film étranger en 2014, *La Grande Bellezza* est devenu l'emblème de son pays, et Toni Servillo le visage de l'Italie hors de ses frontières »<sup>222</sup>.

### **Roberto Benigni**

Le second réalisateur qui a ouvert une nouvelle voie dans la manière de parler du réel est Roberto Benigni : peut-être que seul un Italien, avec la sensibilité, la dérision et la capacité à surprendre de la culture italienne, pouvait faire un film sur la Shoah qui fasse sourire et même rire. *La vita è bella* a marqué un tournant dans la manière d'aborder au cinéma des événements tragiques de l'histoire, qu'on pensait inabordables en raison de leur gravité. Roberto Benigni a réussi l'impensable : placer sa caméra dans un camp de concentration et faire sourire. Il a renouvelé l'approche de la comédie à l'italienne, grâce au pouvoir d'un imaginaire fort pour échapper au cauchemar de la réalité. Le film a rencontré un immense succès au box office, dans les critiques et c'est devenu, selon l'expression consacrée, un film culte. Roberto Benigni a montré qu'il était possible de parler de tout, et sur tous les tons, pourvu que ce soit fait avec intelligence. Ce film a aussi marqué l'apogée de l'acteur Roberto Benigni. Il a obtenu trois Oscars pour *La vita è bella* : meilleur acteur, meilleure musique et meilleur film étranger. Le film a été un très grand succès critique et commercial.

Dans *La tigre e la neve* en 2005, Roberto Benigni a continué dans cette nouvelle voie en parlant de la guerre en Irak sur le ton de la comédie. Dans ce film, il s'est inspiré d'événements réels pour donner une lecture de ce conflit avec un point de vue décalé, qu'on retrouvera dans d'autres films des années 2000. Le décalage du regard attendu sur une situation ou une thématique est l'un des aspects importants dans l'analyse du cinéma des nouvelles générations du 21<sup>e</sup> siècle : on peut citer *Un paese di Calabria* de Shu Aiello et Catherine Catella qui portent un regard inattendu sur les migrations aujourd'hui, ou Valeria Golino avec *Miele* sur le thème du suicide assisté.

Comme Nanni Moretti donc, Roberto Benigni joue et réalise ses films. Certains critiques l'ont comparé à Charlie Chaplin pour sa manière d'incarner des personnages innocents et de traiter de thèmes dramatiques, notamment la Shoah et la guerre en Irak, sur un ton léger. Roberto Benigni cite

---

<sup>222</sup> Hélène Frappat, *Toni Servillo, le nouveau monstre*, op. cit., p. 85.

en effet Chaplin comme modèle de pouvoir comique. Comme Nanni Moretti, il a aussi créé sa maison de production, Melampo, en 1991 avec sa compagne Nicoletta Braschi.

Dans ses œuvres, Roberto Benigni mêle la fable et le monde réel pour essayer d'apporter des solutions ou de susciter des espoirs. Son cinéma célèbre la puissance de l'imagination. Nous verrons que c'est l'une des caractéristiques des réalisateurs aujourd'hui : redonner tout son pouvoir à l'imagination et assumer de faire entrer la fable dans le réel, avec peut-être l'espoir de pouvoir changer un peu le monde. Roberto Benigni, comme ses successeurs des années 2000, envisage de nouveau avec intérêt l'idée que le cinéma pourrait aider à faire évoluer la société, ou tout du moins à y réfléchir. Ainsi, les films de Benigni parlent de mafia (*Johnny Stecchino*, 1991), de justice et de police (*Tu mi turbi*, 1983, *Pinocchio*), de l'opinion publique, de l'angoisse de la recherche d'un emploi pour les jeunes (*Non ci resta che piangere*, *Il ne nous reste plus qu'à pleurer*, 1984)... Dans *La vita è bella*, Benigni parle d'antisémitisme et de racisme, encore présents dans la société contemporaine. Christophe Mileschi et Oreste Sacchelli font la comparaison avec *La liste de Schindler* de Steven Spielberg (1993) et la manière crue, très réaliste, de montrer les choses pour parler de cette période : les viols, la violence, les assassinats arbitraires à bout portant... Benigni choisit, lui, une autre voie, celle de ridiculiser les nazis et les fascistes, comme dans la scène où il prend la place de l'inspecteur qui doit faire un discours à l'école sur la supériorité de la race aryenne et la perfection du nombril italien. Les deux chercheurs comparent donc plutôt le film au *Dictateur* (1940) de Charlie Chaplin :

Le film ne laisse croire à aucun moment que ce qu'il montre, c'est la « réalité » historique. Le film ne prétend jamais être « réaliste ». [...] N'est-ce pas dangereux de se dire « réaliste » pour parler de quelque chose qui fait exploser toutes les limites de notre pensée, de notre réalité ? Ne faut-il pas, alors, parler de ça autrement que de façon « réaliste » ? Parler en poésie, en fable, comme le fait Benigni? C'est une autre des forces du film : refuser, très finement, le réalisme comme méthode du récit, sans, pourtant, jamais, nous laisser penser, même pas *une* seconde, que ça n'a pas existé<sup>223</sup>.

Comme les auteurs en font la remarque, de nombreuses scènes ne sont pas du tout réalistes dans le film (la scène de l'inspecteur à l'école, la promenade dans le camp de concentration, l'arrivée du train dans le camp comme dans un décor de cinéma avec les phares de la locomotive qui s'allument l'un après l'autre...), mais parlent malgré tout de la réalité, et avec force :

C'est cet écart entre le rire de l'enfant qui joue et ne sait pas, enfermé dans une boîte en métal rouillé, et

---

223 Christophe Mileschi et Oreste Sacchelli, *Le clown amoureux. L'œuvre cinématographique de Roberto Benigni*, op. cit., p. 81.

l'effroi du spectateur, qui sait ; c'est cet écart qui achève de montrer que si le personnage de Guido trompe son enfant, pour le protéger, le cinéaste Benigni n'abuse pas son public, ne le traite pas comme un enfant. Il sait que nous savons. Il ne nous permet pas de ne pas savoir. [...] Nous sommes reconnaissants à Guido-Roberto de nous faire rêver, d'oser le rêve jusque dans cet immonde cauchemar<sup>224</sup>.

La poésie et la fable n'empêchent pas d'affronter la dureté de la vie dans l'écriture : « *La tigre e la neve* prolonge et fait apparaître au tout premier plan une réflexion qui sous-tend tout le cinéma de Roberto Benigni : qu'est-ce que le véritable amour, dans un monde où l'injustice, l'hypocrisie et la violence règnent ? »<sup>225</sup>.

Le recours à l'imaginaire est l'une des voies que Roberto Benigni a ouvertes (ou réouvertes) avec talent et vers laquelle les réalisateurs des années 2000 ont pu s'orienter : on pense notamment à Alice Rohrwacher et à ses films dans lesquels la place de l'imaginaire prime. Benigni incarne en effet pour beaucoup d'Italiens le rêveur tendre et la fantaisie. Et il est intéressant de voir qu'après avoir joué Pinocchio dans son propre film, il joue Geppetto dans l'adaptation de Matteo Garrone (2019), comme s'il s'agissait d'un « passage de témoin » entre celui qui est sculpté et celui qui sculpte de nouveaux pantins, comme si Benigni passait le relais à la prochaine génération de réalisateurs. « Le cinéma peut-il sauver le monde, le rendre meilleur ? [*La tigre e la neve*], sans rien ignorer des terribles réalités actuelles, nous persuade que l'espoir est encore permis »<sup>226</sup>. Nous verrons si ses héritiers indirects ont repris ce flambeau de l'espoir à tout prix avec un cinéma qui redeviendrait un outil pour changer l'ordre des choses.

Roberto Benigni et Nanni Moretti sont donc les deux passeurs principaux entre le 20<sup>e</sup> et le 21<sup>e</sup> siècle, et ils ont contribué par leur Palme d'Or et leur Oscar respectifs à relancer un cinéma italien singulier, en prise avec le monde et avec la société italienne, et qui sache à la fois toucher le public et obtenir la reconnaissance de leurs pairs.

Mais d'autres grands cinéastes italiens ont aussi contribué à préparer l'arrivée de nouvelles générations dans les années 2000. Ils ont commencé à travailler avant le passage au nouveau millénaire et continuent depuis à réaliser des films. J'ai choisi de les compter parmi les autres passeurs : ce sont les réalisatrices et les réalisateurs qui ont « éclos » avec le 21<sup>e</sup> siècle sur lesquels portera mon analyse.

---

224 *Ibidem*, p. 84.

225 *Ibidem*, p. 104.

226 *Ibidem*, p. 110.

## Les autres passeurs

Ainsi les frères Taviani ont-ils continué jusqu'à la mort de Vittorio en 2018 à tourner des films ensemble, jusque dans leur grand âge, mais toujours avec le même esprit rebelle et la volonté de lutter : « Il n'y a pas de reddition, jamais. On dit qu'en vieillissant, on devient plus généreux, plus tolérant. Rien de tout cela n'est vrai. Nous avons toujours le même instinct de rébellion »<sup>227</sup>. On les a affublés de deux étiquettes : celle d'un cinéma historique et d'un cinéma politique. Mais ils les réfutent, d'autant qu'ils ne respectent pas toujours l'histoire véridique des événements racontés dans leurs films : « Nous ne cherchons pas la vérité de l'Histoire, mais la vérité du film »<sup>228</sup>. Leurs dernières réalisations sont *Una questione privata* (*Une affaire personnelle*, 2017), *Maraviglioso Boccaccio* (*Contes italiens*, 2015) et *Cesare deve morire* (Ours d'or à Berlin en 2012).

À leurs côtés, on retrouve Marco Bellocchio, réalisateur, producteur et scénariste de ses films. C'est un cinéaste à la carrière longue mais qui se renouvelle par un cinéma anticonformiste, entre rigueur et austérité. Il aborde dans ses films des sujets de société importants : terrorisme, mafia, crises sociales, fascisme, rapports avec l'Église... Et il s'est souvent démarqué d'autres films italiens concentrés sur des histoires de famille et des conflits internes peu innovants, notamment dans les années 80-90. Tout comme Nanni Moretti, Marco Bellocchio a réfléchi au pouvoir de l'image dans la société contemporaine à travers le diptyque *Buongiorno, notte* (2003, sur l'omniprésence de la télévision) et *Vincere* (2009, sur la puissance du cinéma présent à travers les nombreux films cités dans le film). Pour Jean Gili, « Le Bellocchio des années 2000 est un cinéaste toujours curieux de son temps, apaisé par certains aspects de sa mise en scène mais non moins engagé dans son travail de déchiffrement du réel. [...] Malgré le passage du temps, ses films répondent toujours à une profonde nécessité »<sup>229</sup>. Et ses films continuent de créer de nombreuses polémiques par ses discours sur l'État et l'Église. Cela a fait une partie de son succès : il laisse rarement indifférent. Marco Bellocchio n'a jamais été récompensé à Cannes. Beaucoup d'observateurs et de critiques pensaient qu'il obtiendrait sinon la Palme, du moins un prix pour *Il traditore* à Cannes en 2019, mais il en est reparti bredouille. En 2011, la Berlinale lui a toutefois remis un Lion d'or pour l'ensemble de sa carrière et le festival de Cannes une Palme d'or d'honneur en 2021.

Roberto Andò, après avoir été l'assistant de Fellini, s'est formé avec Francesco Rosi sur le tournage de *Cristo si è fermato a Eboli* (*Le Christ s'est arrêté à Eboli*, 1978), *Dimenticare Palermo*

227 Fabrizio Tassi, « Cinéma en révolte : entretien avec Paolo et Vittorio Taviani », in Jean Gili (dir.), *L'Italie au miroir de son cinéma*, vol. 3, op. cit., p. 20.

228 *Ibidem*, p. 15.

229 Jean Gili, « Les années 2000 de Marco Bellocchio », in Jean Gili (dir.), *L'Italie au miroir de son cinéma*, vol. 3, op. cit., p. 65.

(*Oublier Palerme*, 1990). Il a d'ailleurs réalisé un documentaire en hommage à son maître Francesco Rosi : *Il cineasta e il labirinto* (2003). Dès son premier film, *Diario senza date* (1995), il a choisi de mêler documentaire et fiction, pour parler de sa ville de Palerme, et navigue aussi entre théâtre et cinéma : il dirige actuellement le Teatro Mercadante de Naples. Parmi ses films récents, on peut citer *Viva la libertà* (2013) et *Le confessioni* (*Les confessions*, 2016) avec Toni Servillo. Deux films marquants par leur approche du réel (notamment avec une narration construite autour du monde politique et économique) et le décalage des personnages : un politicien en burn-out que son jumeau va remplacer au pouvoir, et un moine chartreux invité à un G8.

Gianni Amelio est un cinéaste qui a très souvent choisi les thématiques de l'actualité sociale difficile dans ses films : *Il ladro di bambini* (*Les enfants volés*, 1992), *Lamerica* (1994), *La stella che non c'è* (*L'Étoile imaginaire*, 2006), *L'intrepido* (2013, conte fantastique sur le droit au travail), et un documentaire sur l'homosexualité dans les années 80 en Italie *Felice chi è diverso* (2014). Jean Gili parle d'une « œuvre austère, exigeante, politiquement et intellectuellement engagée »<sup>230</sup>. Gianni Amelio reconnaît l'influence du néoréalisme dans ses films, en particulier celle de Rossellini (*Il ladro di bambini*, primé à Cannes, rappelle *Viaggio in Italia*, *Voyage en Italie* de Rossellini, 1954), mais aussi celle du cinéma politique et engagé. C'est un cinéaste qui s'intéresse aux rapports familiaux et intergénérationnels, avec une attention particulière aux petites choses du quotidien. Amelio a souvent travaillé avec des acteurs venant d'écoles et de styles différents : acteurs français, italiens et amateurs aussi dans *Il primo uomo* (*Le premier homme*, 2012), et avec des acteurs non-professionnels, comme à l'époque du néoréalisme :

Cela m'a demandé beaucoup de travail pour amalgamer ces apports de nature disparate, car ce sont des acteurs qui appartiennent à des écoles très différentes, et certains n'ont aucune formation. Mais cela a constitué un travail passionnant, jusqu'aux tout petits rôles. Je dois aussi souligner ce qu'ont apporté les acteurs arabes, qui ne sont pas des acteurs de métier : je les ai trouvés dans la rue. J'ai dû travailler d'une certaine façon pour ce film particulier, c'était très difficile mais très stimulant<sup>231</sup>.

Nous verrons que le cinéma italien contemporain continue à travailler, et même de plus en plus, avec des acteurs non-professionnels.

En 1994, Gianni Amelio réalise *Lamerica*, un film qui établit un parallèle entre l'Albanie post-communiste et l'Italie et la Sicile de l'après-guerre. Il obtient le Lion d'Or à Venise en 1998 pour *Così ridevano* (*Mon frère*), un mélodrame sur l'histoire de deux immigrés partis de la Sicile vers

---

230 Jean Gili, « Il ladro di bambini », in Jean Gili (dir.), *L'Italie au miroir de son cinéma*, vol. 2, *op. cit.*, p. 131.

231 Jean Gili, « Le premier homme », in Jean Gili (dir.), *L'Italie au miroir de son cinéma*, vol. 3, *op. cit.*, p. 97.

Turin dans les années 50, un film sur l'immigration et la précarité. En 2004, avec *Le chiavi di casa*, il réalise l'un de ses rares films sans problématique sociale, un film sur les relations entre un père et son fils handicapé. En 2006, il tourne en Chine *La stella che non c'è*, d'après le livre de Ermanno Rea, sur un défaut dans une usine de hauts fourneaux vendue aux Chinois, dont un ingénieur s'aperçoit. Le film fait le portrait de la réalité kafkaïenne de la Chine contemporaine. C'est le premier regard européen sur la Chine d'aujourd'hui ; Andrea Segre en fera une sorte de contrechamp avec *Io sono Li* en 2011, et l'histoire d'une Chinoise en Italie. Depuis ce film, Gianni Amelio s'est orienté vers un cinéma plus international : en 2011, *Il primo uomo* est tourné en Algérie, d'après Camus. Le réalisateur déclare :

Dans mes films, j'ai parlé de la bourgeoisie, de la classe ouvrière, de certains événements particuliers ou de faits historiques italiens, du fascisme, que je n'ai pas connu, dans *Portes ouvertes*, de la science dans *I ragazzi di via Panisperna*, de l'émigration des Albanais qui rêvent d'aller en Italie dans *Lamerica*, du handicap physique dans *Les clefs de la maison*, de la Chine dans *L'étoile imaginaire*. [...] Je ne m'étais jamais approché de mon histoire personnelle comme dans *Le premier homme* qui pourtant ne m'appartient pas mais qui appartient à Camus<sup>232</sup>.

Et en 2013, il réalise une fable prolétarienne avec *L'intrepido* sur le monde du travail et la précarité.

Marco Tullio Giordana s'inscrit dans la lignée de Francesco Rosi et revendique un cinéma qui ne choisit pas de plaire mais de dire, avant tout :

Le type de cinéma que je fais, et d'autres avec moi, n'est pas spécialement choyé en Italie. On nous considère comme des casse-pieds. Pourtant tout le monde sait que c'est la mission des artistes d'être casse-pieds, comme l'ont été Francesco Rosi et tant d'autres grands cinéastes du passé<sup>233</sup>.

Et en 2008, lorsqu'un journaliste lui pose la question de la transmission, il répond :

Je ne pense plus faire encore beaucoup de films. En revanche, j'envisage en effet d'ouvrir une école, pas parce que je me considère comme maître, mais parce que je sais qu'il faut du temps pour apprendre, surtout quand personne ne vous aide. Il faut transmettre des connaissances, une méthode.

Arnaud Vaulerin - Après des années de dépression, le cinéma italien semble retrouver une vitalité et une

---

232 *Ibidem*, p. 90.

233 Oreste Sacchelli, « Histoire et tragédie. œuvre cinématographique de Marco Tullio Giordana », in Jean Gili (dir.), *L'Italie au miroir de son cinéma*, vol. 3, *op. cit.*, p. 135.

jeunesse.

Marco Tullio Giordana - Oui, mais il reste dans un état catastrophique, car il est en concurrence avec la télévision. L'État italien est loin d'avoir une politique de soutien comme celle de la France. Mais il y a tout de même des réalisateurs de talent. Je pense à Matteo Garrone, Paolo Sorrentino est un cinéaste brillant, tout comme Mario Martone, Emanuele Crialese<sup>234</sup>.

Il a marqué l'histoire du cinéma italien contemporain avec son film *I cento passi* (*Les Cent Pas*, 2000), sur la vie de Peppino Impastato, jeune communiste assassiné par la mafia. Le film a eu le Prix du meilleur scénario au Festival de Venise. Et en 2003, il réalise un autre film qui va laisser une trace dans les esprits : Marco Tullio Giordana fait le portrait d'une génération entre les années 60 et le début des années 80 avec *La meglio gioventù* (*Nos meilleures années*), Prix Un certain regard à Cannes. Le film dure 6 heures et retrace des événements cruciaux de l'histoire italienne récente, notamment la période des Brigades rouges et des Années de Plomb.

Mario Martone tourne lui aussi encore régulièrement et partage ses mises en scène entre cinéma et théâtre (y compris à Paris). En 2018, son film *Capri-Revolution* était en sélection à la Mostra de Venise, tout comme *Il giovane favoloso* (*Leopardi : il giovane favoloso*) en 2014 et *Noi credevamo* (*Frères d'Italie*) en 2010 (sur la naissance de l'Italie ; certains critiques y ont vu un nouveau *Guépard*) : une trilogie sur la période fondatrice de l'histoire de l'Italie et de l'Europe. Il co-écrit ses films avec Ippolita Di Majo. Le cinéaste, né à Naples, reste fidèle à sa ville natale, une ville tragique et en conflit entre traditions et modernité au quotidien. Mario Martone représente une génération de cinéastes italiens, ancrés dans l'environnement de leur région et revendiquant leurs attaches. Il est notamment associé à la nouvelle vague du cinéma napolitain des années 90, avec Toni Servillo, Antonio Capuano, Pappi Corsicato...

### **Une génération de transition**

Walter Liguori insiste sur l'importance de la génération (au niveau artistique et technique) des années 90 dans l'éclosion d'une nouvelle époque de cinéastes depuis les années 2000 :

Ce parcours triomphal et cette appréciation retrouvée de la part du public ont été possibles grâce au travail des nombreux réalisateurs, acteurs, techniciens, producteurs de ce « cinéma de transition » des années 90. Ils n'ont pas seulement redonné un prestige international à un cinéma de plus en plus marginalisé, mais ils ont su aussi reconstruire un nouveau tissu artistique et professionnel, ainsi qu'un système alternatif de production et de distribution, capable de renouveler une industrie cinématographique en crise profonde. Il

---

234 Arnaud Vaulerin, « Berlusconi a pris le contrôle de l'imaginaire italien », *Libération*, 5 juillet 2008.

s'agit notamment de petits groupes de travail qui, dans différentes zones géographiques de notre pays, ont réinventé une nouvelle manière de faire et de produire le cinéma en Italie<sup>235</sup>.

L'ensemble des réalisateurs que nous avons cités, et d'autres encore, ont contribué dans les années 90 à préparer le terrain pour un « nouveau cinéma ». Nous n'utiliserons pas le terme de « jeune cinéma » au sens d'une seule et même génération car nous avons déjà dit que plusieurs âges cohabitent parmi les réalisatrices et les réalisateurs dont la carrière s'amorce dès 2001. C'est leur expérience commune d'un système de production fragilisé par des coupes budgétaires récurrentes et par les nouveaux moyens de diffusion qui privent le cinéma d'une partie de ses spectateurs, et ce sont leurs recherches esthétiques et idéologiques qui en font la « génération » des années 2000. Ettore Scola analyse ainsi le cinéma italien contemporain en 2010 :

Tout d'abord, il faut dire qu'à l'heure actuelle, beaucoup de gens font du bon cinéma. Une qualité qui, peut-être, s'était perdue dans les années 90 et jusqu'au début des années 2000. Par rapport au passé, peut-être qu'aujourd'hui le temps des sommets, au sens cinématographique, est révolu, et c'est bien aussi qu'il en soit ainsi<sup>236</sup>.

Non sans une certaine ironie, il souligne que le temps des grands maîtres est fini mais que les réalisatrices et réalisateurs d'aujourd'hui sont nombreux à faire un cinéma de qualité.

### 1.5.3 La formation des cinéastes contemporains

Contrairement à la majorité des réalisateurs-passeurs qui ont été assistants et/ou ont fait une école de cinéma, les réalisatrices et réalisateurs contemporains ont eu des formations plus variées en cinéma et dans d'autres matières, en Italie et à l'étranger, en particulier dans les pays anglo-saxons.

Parmi les réalisateurs des générations précédentes, beaucoup sont en effet passés par le Centro Sperimentale de Rome, devenu la Scuola Nazionale di Cinema en 1997. C'est une école

---

235 « Questo percorso trionfale e questo ritrovato apprezzamento da parte del pubblico sono stati appunto possibili grazie al lavoro dei tanti registi, attori, tecnici, produttori di quel "cinema di transizione" degli anni Novanta, i quali non solo hanno restituito prestigio internazionale ad un cinema sempre più marginalizzato, ma hanno saputo ricostruire un nuovo tessuto artistico e professionale, insieme ad un'alternativo sistema produttivo e distributivo, in grado di rinnovare un'industria cinematografica in profonda crisi. Si tratta in particolare di piccoli gruppi di lavoro che, in diverse aree geografiche del nostro paese, hanno reinventato un nuovo modo di fare e produrre cinema in Italia ».

Walter Liguori, *Da Teatri Uniti ai film di Paolo Sorrentino, Nuove tendenze del cinema italiano*, Naples, Liguori Editore, 2017, p. 12.

236 Rocco Femia, « L'indifférence est le contraire de l'amour », in Jean Gili (dir.), *L'Italie au miroir de son cinéma*, vol. 2, *op. cit.*, p. 19.

expérimentale de cinéma, qui a aussi créé une société en son sein, pour produire les films des élèves pendant leurs trois années de scolarité et les aider à faire leurs premiers pas dans le métier. Beaucoup de réalisateurs qui ont une quarantaine et une cinquantaine d'années aujourd'hui ont suivi cette formation : Francesca Archibugi, Paolo Virzi, Roberto Torre, Gabriele Muccino...

Parmi les réalisatrices et réalisateurs contemporains, les plus jeunes ont des formations diverses : théâtre (De Matteo, Golino, Valeria Bruni Tedeschi, Laura Morante, Giorgio Diritti), sociologie (Andrea Segre, Federica Di Giacomo), philosophie, littérature (Alice Rohrwacher)... Ils ne sont finalement pas nombreux à avoir suivi une formation de réalisateur dans une école de cinéma, ce qui n'empêche pas certains d'entre eux d'intervenir aujourd'hui à la Scuola Nazionale di Cinema...

Pour ceux qui ont fait des études de théâtre, l'idée de troupe est fortement ancrée en eux. Ils sont souvent attachés à un groupe de techniciens et d'acteurs avec lesquels ils évoluent de film en film. C'est le cas pour Ivano De Matteo et Valeria Bruni Tedeschi par exemple. Par ailleurs, le goût pour l'humanité et pour l'humain dans leur manière de filmer, ainsi que leurs choix de personnages tant en documentaire qu'en fiction, viennent aussi de leur formation théâtrale et d'une manière plus charnelle d'être au monde, d'observer les corps et les visages.

Ces parcours divers avant d'arriver au cinéma sont peut-être la marque d'une génération pour laquelle faire du cinéma n'était pas une évidence immédiate et qui est d'abord passée par d'autres études ou expériences professionnelles. C'est aussi l'une des raisons pour lesquelles les réalisatrices et les réalisateurs contemporains sont souvent fortement liés à leur équipe technique dont l'aide est encore plus précieuse que pour des réalisateurs ayant suivi une formation en école de cinéma. De plus, les générations ayant commencé le cinéma dans les années 2000 ont bénéficié de l'arrivée des nouvelles technologies au cinéma. Elles ont permis de se libérer d'un parcours plus traditionnel au Centro Sperimentale di Cinematografia ou du passage par l'assistantat de réalisation. Et depuis les années 2010, avec la qualité croissante du numérique, il est devenu beaucoup plus aisé de tourner un film avec très peu de moyens et peu de technique ; à titre d'exemple, Gianfranco Rosi tourne ainsi ses films seul, pour le son et la lumière, grâce à une caméra de bonne qualité. C'est de cette manière que plusieurs réalisateurs dont Andrea Segre ont commencé leur carrière, notamment par le documentaire pour passer ensuite à la fiction.

Le fait que certains cinéastes contemporains soient autodidactes, sans être passés par le cadre d'une école, leur accorde encore plus de liberté dans leur manière de faire et de concevoir le cinéma, de s'affranchir des codes et des héritages...

Cette liberté se retrouve aussi dans les parcours des cinéastes qui ont choisi de quitter l'Italie pour se former au 7<sup>e</sup> art. À cause du manque de vitalité du cinéma italien dans les années 80-90, beaucoup de jeunes qui voulaient se lancer dans le cinéma au tournant des années 2000 ont en effet préféré se former seuls ou partir étudier à l'étranger. Emanuele Crialese a ainsi passé 10 ans à New-York. Paradoxalement, il explique s'être inspiré du cinéma italien qu'on montrait à l'époque aux États-Unis : De Sica, Fellini, Antonioni et Pasolini. Il a ensuite choisi de s'installer en Sicile, terre de ses ancêtres qu'il connaissait mal, pour en faire sa source d'inspiration et sa terre d'élection. Gianfranco Rosi a lui aussi commencé sa carrière à New-York, où il a étudié le cinéma après avoir abandonné des études de médecine.

Depuis les années 2000, le court-métrage a aussi retrouvé ses lettres de noblesse avec des réalisateurs qui ont commencé par des courts-métrages avant de passer au long-métrage. Parmi les cinéastes contemporains dans ce cas, on peut citer Alessandro Comodin, Ivano De Matteo, Francesco Munzi, Matteo Garrone... Ce format permet souvent de choisir des sujets empreints d'un fort ancrage dans le réel : on y retrouve régulièrement les thématiques des problèmes sociaux, de l'immigration, du travail, souvent abordés de manière plus directe qu'en fiction. Le court-métrage italien a par ailleurs son institution avec le Centro Nazionale del Cortometraggio à Turin depuis 2007. C'est l'occasion de repérer une partie des talents de demain et de leur permettre d'être à leur tour repérés par des producteurs et des distributeurs.

La formation ou non-formation des cinéastes a une incidence sur leur rapport au réel. Ceux qui n'ont pas suivi de cursus au sein d'une école de cinéma semblent être plus ancrés dans la réalité, dans leur choix de thématiques pour les scénarios et dans leur manière de filmer, souvent inspirée du documentaire avec une caméra plus mobile, souvent à l'épaule, avec des dispositifs de tournage plus légers et le recours plus régulier à des acteurs non-professionnels. Par leurs autres formations, certains font un cinéma plus engagé : nous verrons que des cinéastes contemporains ont eu des parcours dans l'enseignement, dans les enquêtes sociologiques et dans l'engagement politique ; autant d'expériences qui influencent leur cinéma.

#### **a) Parcours classiques**

**Paolo Sorrentino** s'est formé auprès d'Antonio Capuano et de Maurizio Fiume comme assistant. Il a réalisé son premier long-métrage en 2001 : *L'uomo in più*. Son acteur fétiche, Toni Servillo, explique que le style et l'esthétique de Paolo Sorrentino se sont développés au bout de plusieurs années et de plusieurs films :

J'ai remarqué que sa capacité d'écriture, que ce soit du scénario ou des dialogues, qui était déjà remarquable dans *L'uomo in più*, est devenue toujours plus raffinée, et simultanément se sont développées ses capacités de réalisateur en tant que créateur d'images. Il me semble que ce dernier film, *La Grande Bellezza*, en est la démonstration la plus aboutie. Au cours du temps, il est devenu toujours plus un réalisateur, alors qu'à ses débuts avec *L'uomo in più*, il était déjà un auteur, un inventeur d'histoires et de dialogues extraordinaire, mais moins un créateur de formes. Et puis, au fur et à mesure de sa carrière, y compris après son expérience américaine, sa dimension d'auteur s'est encore affinée. Paolo fait les films qu'il veut faire avec une liberté absolue, sans tenir aucun compte des attentes du marché ou des stratégies de carrière<sup>237</sup>.

Paolo Sorrentino est en effet l'un des réalisateurs qui a la plus grande liberté de ton et de forme, film après film, et surtout une grande indépendance par rapport au marché et aux attentes commerciales de l'industrie cinématographique, ce qui n'était pas aussi sensible dans les générations précédentes, et ce qui pouvait brider la créativité. Paolo Sorrentino s'en affranchit. En 2020, il tourne un nouveau film, à Naples, un retour aux origines, produit par Netflix : il est le premier réalisateur italien à se lancer dans l'aventure cinématographique pour le géant américain, sans sortie en salles, et sans doute sans sélection dans les plus grands festivals puisque *È stata la mano di Dio* ne sera pas considéré comme un film de cinéma. Il avait aussi été l'un des premiers grands réalisateurs de cinéma à réaliser une série pour la télévision avec *The Young Pope* en 2016, dont il renouvelle le format avec *The New Pope* en 2020.

**Paolo Virzì** s'est formé à Rome au Centro Sperimentale di Cinematografia, dans la section scénario. Il a obtenu son diplôme en 1987, a été scénariste pour Gabriele Salvatores en 1990 pour *Strada blues*, et commence sa carrière de réalisateur en 1994 avec *La bella vita*, qui remporte le David di Donatello du meilleur réalisateur débutant. C'est le grand scénariste Furio Scarpelli qui a supervisé la première version du scénario de son premier long-métrage. Paolo Virzì a vite été considéré comme celui qui allait renouveler la célèbre « comédie à l'italienne » en la remettant au goût du jour : il met en scène des personnages attachants, bien que pas toujours, moralement ou humainement, très recommandables, et qui sont souvent victimes de la société. Mais contrairement aux grands maîtres de la comédie à l'italienne comme Ettore Scola, Pietro Germi ou Dino Risi qui parlaient de l'Italie du boom économique de la fin des années 50, Paolo Virzì parle de l'Italie contemporaine avec ses problèmes de chômage, d'emploi précaire... Il travaille en binôme avec le grand scénariste Francesco Bruni qui collabore aussi avec Mimmo Calopresti.

---

237 Dossier de presse de la sortie française de *La Grande Bellezza*, 22 mai 2013, p. 11.

**Laura Bispuri** a étudié le cinéma à l'université de La Sapienza à Rome, puis a suivi la formation de réalisation-production proposée par le Fandango Lab Workshop. Elle a réalisé trois courts-métrages avant d'écrire son premier long-métrage, *Vergine giurata* d'après le roman d'Elvira Dones, puis *Figlia mia (Ma fille, 2018)*. Dans ses films, le rapport à la féminité est central, dans toutes ses dimensions et contradictions, d'une jeune femme qui choisit de vivre comme un homme en Albanie pour être libre, aux questionnements sur la maternité : « J'ai une affection pour ces personnages qui sont souvent des femmes, piégées dans des carcans d'identité, y compris corporelle. Je ressens le besoin de vouloir les libérer »<sup>238</sup>. Ses deux longs-métrages ont été sélectionnés au Festival de Berlin avec lequel elle a un lien fort, en particulier par rapport à la connotation souvent politique des films choisis : « Je suis très émue de revenir à Berlin, je ressens un lien profond avec ce festival dont j'ai toujours apprécié le fort engagement politique et le goût cinématographique. En faire partie est un honneur »<sup>239</sup>.

### **Michelangelo Frammartino**

Après des études d'architecture, il a suivi la formation de la Civica Scuola del Cinema à Milan de 1994 à 1997. C'est un réalisateur qui s'est d'emblée positionné en marge du système et en lutte contre le conformisme télévisuel :

Aujourd'hui on commence à voir apparaître quelques jeunes cinéastes qui cherchent à faire des films différents, qui ne se basent pas forcément sur un scénario. Par exemple, j'ai beaucoup aimé *La bocca del lupo*. Pietro Marcello part également de lui pour au final raconter quelque chose de très différent. Mais ce genre de films est encore très peu vu chez nous<sup>240</sup>.

Ainsi, dans *Le quattro volte*, le cinéaste met en place une esthétique faite de plans fixes, ou avec des mouvements très lents, à l'opposé des images télévisuelles qui recherchent la rapidité du montage et la frénésie des mouvements de caméra pour créer un rythme.

Parmi les autres réalisateurs ayant suivi une formation au Centre Sperimentale di Cinematografia

---

238 « Ho un'affezione per questi personaggi che spesso sono femminili, incastrati in gabbie di identità, anche corporea. Sento come l'esigenza di volerle liberare ».

Arianna Finos, « Alba Rohrwacher a Berlino : Siamo entrati nelle case delle vergine giurate », *La Repubblica*, 12 février 2015.

239 « Tornare a Berlino mi emoziona moltissimo, sento un legame profondo con questo festival di cui ho sempre apprezzato l'alto impegno politico e il gusto cinematografico. Farne parte è un onore ».

Arianna Finos, « *Figlia mia* di Laura Bispuri, con Valeria Golino e Alba Rohrwacher, in concorso a Berlino », *La Repubblica*, 18 décembre 2017.

240 Entretien de Gregory Coutaut avec Michelangelo Frammartino, art. cit.

de Rome, on peut citer Francesco Munzi, Claudio Giovannesi, Edoardo De Angelis, Costanza Quatriglio, Francesca Archibugi, et le duo sicilien Fabio Grassadonia-Antonio Piazza s'est formé à la Scuola Holden à Turin.

## **b) Parcours à l'étranger**

**Gianfranco Rosi** est né en Érythrée où il est resté jusqu'à 12 ans avant de partir à Istanbul et Rome. Il a ensuite vécu à New-York puis à Paris. Il est parti étudier le cinéma aux États-Unis à 23 ans à l'Université de New-York. C'est là qu'il réalise ses premiers courts- et moyens-métrages. Il tourne son premier long-métrage documentaire en Californie en 2008 : *Below Sea Level*, vainqueur du Prix Orizzonti à la Mostra de Venise. Il a marqué l'histoire du cinéma italien contemporain en étant le premier à remporter avec ses documentaires le Lion d'Or à Venise pour *Sacro GRA (Grande raccordo anulare)* en 2013 puis l'Ours d'Or à Berlin pour *Fuocoammare* en 2016, des prix jusqu'alors toujours réservés à des fictions. C'est un cinéaste qui raconte les grands drames de notre époque, un « cinéaste du réel », parfois accusé d'esthétiser la misère et la souffrance. Son dernier film *Notturmo* (2020), ovationné pendant plus de 10 minutes à la Mostra de Venise, décrit la situation au Moyen-Orient à travers les yeux de ceux qui ont vécu la guerre et le terrorisme, lors d'un tournage de trois années entre Irak, Kurdistan, Liban et Syrie, loin des images télévisuelles.

**Jonas Carpignano** est né à New-York mais a grandi entre les États-Unis et Rome. Il a étudié le cinéma à la Wesleyan University. Son deuxième film *A Ciambra* (2017) a Martin Scorsese comme producteur exécutif<sup>241</sup> (Scorsese a créé un fonds pour aider les jeunes réalisateurs) et a été le candidat italien à l'Oscar en 2018. Le film est la version longue d'un court-métrage réalisé en 2014, le portrait de Pio, jeune rom de 11 ans, dans un ghetto où il est permis de voler aux habitants mais pas aux mafieux de la n'drangheta. Jonas Carpignano a vécu pendant 5 ans dans la ville de Gioia Tauro en Calabre, où il a tourné ses deux films (*Mediterranea* en 2015, aussi tiré d'un premier court-métrage en 2011, et produit selon l'esprit du cinéma indépendant américain, avec des investisseurs privés et non avec des fonds publics européens). Le cinéaste explique sa relation particulière avec la communauté rom qu'il filme dans ses relations avec les Italiens et les Africains :

J'ai rencontré les Roms de *A Ciambra* en 2011 lorsqu'on m'avait volé ma voiture avec tout le matériel cinématographique. J'étais allé les voir pour tout récupérer. J'ai été immédiatement frappé par cette réalité, entre les enfants qui fument, conduisent et l'union de la communauté, qui est une force, mais aussi une faiblesse. Là, j'ai rencontré Pio pour la première fois, il avait 11 ans, vêtu d'une veste en cuir et toujours une cigarette à la main. Il me suivait partout, c'est lui qui m'a choisi d'une certaine manière. Et à travers

---

241 Martin Scorsese suit aussi le travail d'Alice Rohrwacher avec intérêt.

lui, j'ai rencontré sa famille et elle m'a accepté<sup>242</sup>.

Jonas Carpignano fait un cinéma-vérité, un cinéma où documentaire et fiction se mêlent. Certains critiques voient en lui l'héritier du néoréalisme à l'époque contemporaine. Sa formation et son parcours américain lui permettent d'avoir un regard singulier dans le paysage cinématographique italien actuel :

Parfois, je me sens comme un réalisateur italien. Mais j'ai le sentiment que lorsque je fais des films en Italie, j'apporte une perspective différente, une méthodologie différente. Un style de cinéma de guérilla comme le mien n'existe pas vraiment en Italie, je me sens donc privilégié de pouvoir y apporter mon expérience américaine<sup>243</sup>.

**Emanuele Crialesa** d'origine sicilienne est né à Rome et a fait ses études de cinéma à New-York où il a vécu pendant 10 ans. Il y a tourné son premier film en anglais *Once we were strangers* en 1997, grâce à l'argent d'un héritage. Il est ensuite revenu en Italie pour ses films suivants : *Respiro* (Cannes 2002), *Nuovomondo* (Venise 2006), *Terraferma* (Venise 2011 et dans la présélection des Oscars en 2012).

**Alessandro Comodin** a commencé ses études au DAMS (Département d'Arts du spectacle) de Bologne. Il a ensuite continué sa formation en Erasmus à Paris et dans une école de cinéma à Bruxelles (l'INSAS) d'où il sort diplômé en 2008. Il y a réalisé un court-métrage de fin d'étude qui a été sélectionné à Cannes et a lancé sa carrière : *Jagdfeiber* (2008). Il travaille aussi comme chef opérateur et monteur pour les films d'autres cinéastes.

### **c) Parcours de théâtre et d'acteurs**

**Ivano De Matteo** a fréquenté le laboratoire de théâtre *Il mulino di Fiara* de Perla Peragallo,

---

242 « Ho conosciuto i rom di *A Ciambra* nel 2011 quando mi era stata rubata la macchina con tutta l'attrezzatura cinematografica ed ero andato da loro per riaverla indietro. Restai subito colpito da quella realtà, tra i bambini che fumano, guidano e l'unione della comunità, che è un punto di forza, ma anche di debolezza. Lì ho incontrato per la prima volta Pio, allora 11enne, in giacca di pelle e sempre con la sigaretta in mano. Mi seguiva dappertutto, in qualche modo mi ha scelto lui. E attraverso di lui ho incontrato e sono stato accettato dalla sua famiglia ».

Francesca Pierleoni, « A Ciambra, quei Rom che hanno conquistato Scorsese », 23 août 2017 :

[https://www.ansa.it/sito/notizie/cultura/cinema/2017/08/22/scorsese-conquistato-da-rom-di-a-ciambra\\_b1b4bef0-c47b-4b09-bf09-5b546c46b710.html](https://www.ansa.it/sito/notizie/cultura/cinema/2017/08/22/scorsese-conquistato-da-rom-di-a-ciambra_b1b4bef0-c47b-4b09-bf09-5b546c46b710.html) Site consulté en avril 2018.

243 « Sometimes I feel like an Italian director. But I feel that when I make movies in Italy I bring a different perspective, a different methodology to it. A guerrilla filmmaking style like mine doesn't really exist in Italy, so I feel lucky that I can bring my American experience into that ».

Nick Vivarelli, « Cannes: Q&A With Director Jonas Carpignano Whose 'Mediterranea' Has Buzz », 18 mai 2015 : <https://variety.com/2015/film/festivals/cannes-qa-with-director-jonas-carpignano-whose-mediterranea-has-buzz-1201499415/> Site consulté en juin 2018.

comme acteur. Il a ensuite créé sa compagnie *Il cantiere* avec sa compagne Valentina Ferlan en 1993. Il a commencé par le documentaire et un court-métrage avant son premier long-métrage de fiction *Ultimo Stadio* en 2002. Pendant son expérience théâtrale, il était « capocomico » (il jouait, dirigeait et mettait en scène), et il a gardé cet esprit de troupe dans sa manière de faire du cinéma aujourd'hui : il retrouve en effet régulièrement les mêmes techniciens et les mêmes interprètes. Il raconte ainsi ses débuts au cinéma et ses choix :

En ce qui concerne le cinéma, je suis autodidacte. Mais j'ai fait une école de théâtre. Dans cette école, on apprenait aussi à diriger, et là-bas on utilisait aussi la vidéo. [...] Quand j'ai commencé le cinéma, je savais ce qu'était la lumière, comment faire se déplacer les acteurs. Parfois on met des éléments sur scène et on ne les utilise pas. Moi, quand je mets quelque chose sur scène, je l'utilise. Le théâtre a été ma naissance artistique. [...] Puis je suis passé aux documentaires. Je voulais raconter des histoires vraies, avec des petites caméras qu'on me prêtait. J'ai tourné mon premier documentaire sur le monde hooligan. À partir de ce documentaire, un producteur m'a repéré et m'a dit : « faisons un film de fiction sur le football, sur les ultras ». C'est mon premier film, on l'oublie souvent, en 2002, *Ultimo stadio*. Il est sorti en France dans les festivals. J'ai continué à faire des documentaires, à être acteur, puis je suis passé au cinéma, de plus en plus, et en 2004 j'ai arrêté le théâtre<sup>244</sup>.

Lorsqu'on lui demande pourquoi il a ensuite aussi arrêté de faire des documentaires, il répond :

Le documentaire, c'est une très belle forme, on est libre. On a juste une petite caméra à la main et on fait ce qu'on veut. Mais il n'y a pas un gros marché, et ça ne suffit pas pour vivre. Et puis j'ai eu des enfants. On est passés à 4 - 5 avec le chien. Le documentaire, c'est une forme relaxante mais pas rémunératrice<sup>245</sup>.

**Valeria Bruni Tedeschi** s'est formée à l'école de théâtre de Nanterre sous la direction de Patrice Chéreau et reste elle aussi attachée à l'idée de troupe. Elle travaille ainsi presque toujours avec la même équipe technique et artistique, depuis ses débuts en 2002 avec *Il est plus facile pour un chameau...* Cette idée la rassure :

Dans *Les Estivants*, Louis Garrel n'a pas tourné et ça m'a manqué. On a parfois des brouilles dans la troupe mais ça me rassure d'avoir une troupe, une famille. Retrouver le mixeur Emmanuel Croset par exemple. Et c'est aussi le prétexte pour passer un ou deux mois avec ma mère. Et ma monteuse Anne Weil me connaît si bien qu'elle pourrait presque monter mes films sans moi<sup>246</sup>.

C'est le théâtre qui est le socle commun entre Valeria Bruni Tedeschi et sa scénariste Agnès De

---

244 Entretien avec Ivano De Matteo réalisé par Ellénore Loehr à Lyon le 1er février 2018.

245 *Idem*.

246 Leçon de cinéma de Valeria Bruni Tedeschi à la Cinémathèque Française, Paris, le 3 février 2019.

Sacy :

On a une passion absolue pour le théâtre avec Valeria, vraiment très intime, très profonde. Elle a fait l'école de Chéreau, moi j'ai commencé par des études de comédienne avant de faire des études universitaires en théâtre puis la Fémis. Donc j'aime aussi ce qui passe par le corps et les mots. On a une passion sans borne, une admiration pour le théâtre de Tchekhov, c'est un génie absolu, et il y en a de vraies intersections dans notre travail. Et je pense que sans ce socle commun, cette culture commune que nous avons, ce serait très difficile. Et c'est vrai pour toutes les co-écritures<sup>247</sup>.

Parmi les autres cinéastes contemporains qui eux aussi ont d'abord un parcours théâtral, on peut citer Emma Dante, Sabina Guzzanti et Giorgio Diritti. Et chez les cinéastes venant du théâtre, cet attachement à une famille de techniciens et d'acteurs est notable, plus que l'idée d'un courant entre cinéastes. Et l'on peut aussi citer les cinéastes qui sont passés derrière la caméra après avoir été protagonistes sur les plateaux des autres.

Ainsi, **Valeria Golino**, actrice napolitaine la plus célèbre dans le monde après Sophia Loren, a tourné dans près de 100 films comme actrice et s'est inspirée de chaque tournage pour apprendre à être réalisatrice ; elle cite Antonio Capuano (pour qui elle a été actrice) comme sa référence en matière de réalisation : « Je vole à chacun des réalisateurs avec qui je travaille. Même les plus médiocres m'ont appris quelque chose »<sup>248</sup>. Elle a réalisé son premier court-métrage en 2010 à Naples, *Armandino e il MADRE*, avant ses deux long-métrages *Miele* (2013) et *Euforia* (2018).

D'autres acteurs et actrices célèbres comme Laura Morante, Valerio Mastandrea, Sergio Castellito, Kim Rossi Stuart et Luigi Lo Cascio ont, eux aussi, décidé de passer à la réalisation depuis le début des années 2000.

#### **d) Parcours documentaire**

**Leonardo Di Costanzo** qui vit entre Paris et Naples a commencé à réaliser des documentaires lors de sa formation aux Ateliers Varan (où depuis il enseigne depuis) avant de passer à la fiction en 2012 avec *L'intervallo* (Mostra de Venise) puis *L'intrusa* (Cannes) en 2017.

**Francesca Comencini** est elle aussi allée vivre à Paris à 20 ans, après des études de philosophie. Elle a commencé sa carrière de réalisatrice par des fictions avant de revenir régulièrement aux documentaires qui lui permettaient d'exprimer son engagement citoyen. Elle a notamment réalisé

---

247 Entretien avec Agnès De Sacy réalisé par Ellénore Loehr à Paris le 4 décembre 2019.

248 Entretien avec Valeria Golino réalisé par Ellénore Loehr à Paris le 10 janvier 2019.

*Carlo Giuliani, ragazzo* (sélectionné à Cannes en 2002), sur les événements de Gênes, avec peu de moyens. Son cinéma est héritier d'une double culture : le néoréalisme italien, à travers la grande attention accordée à l'éthique dans les thèmes de ses films, la manière de tourner et son intérêt pour la réalité documentaire ; la culture française lui a ouvert d'autres horizons culturels et politiques. Parmi ses fictions, on peut citer *Mi piace lavorare - Mobbing (J'aime travailler, 2004)*, sur la perversité du monde du travail, film pour lequel elle avait préalablement réalisé un documentaire, préparatoire donc à l'écriture de la fiction.

**Matteo Garrone** se consacre d'abord à la peinture avant de réaliser un court-métrage, *Silhouette*, primé au festival « Bimbi belli » de Nanni Moretti. Il réalise par la suite trois autres court-métrages documentaires avant son premier long-métrage *Terra di mezzo*, où les frontières entre documentaire et fiction s'effacent peu à peu. Matteo Garrone se consacrera ensuite à la fiction, avec notamment *L'imbalsamatore* qui le révèle à la critique grâce à sa sélection à Cannes en 2002. Suivront ensuite entre autres *Gomorra* (2008) et *Dogman* (2018) pour lequel il dit s'être inspiré des tableaux du Caravage, de Rembrandt et de Goya.

**Alice Rohrwacher** a fait des études de Lettres classiques entre Turin et Lisbonne. Elle rejoint par la suite un collectif documentaire en Calabre où elle réalise un film à plusieurs mains, avec notamment Andrea Segre : *Checosamanca* en 2006. Elle travaille aussi un temps comme monteuse avant de réaliser sa première fiction en 2011, *Corpo celeste*, sans expérience, après avoir obtenu un financement pour l'écriture. Elle se présente alors dans plusieurs écoles de cinéma, sans succès, et décide de constituer une petite équipe technique pour commencer son premier film. Cette équipe, dont la directrice de la photographie, Hélène Louvart, continue à la suivre aujourd'hui. La réalisatrice raconte par exemple que, la veille du tournage, on lui fait rencontrer « la segretaria di edizione » (la scripte) : elle comprend « segretaria di dizione » (secrétaire de diction) et n'ose pas demander d'explications, elle pense qu'il s'agit « d'un potentiel contrôle de la censure, vieille résurgence de la période fasciste (beaucoup de dialogues sont en calabrais). Soupçons rapidement levés le lendemain ! »<sup>249</sup>.

Elle retrouve le documentaire en 2020 avec *Omelia contadina* co-réalisé avec l'artiste français JR (Jean René de son vrai nom) et présenté à la Mostra de Venise, sur le monde agricole paysan, un thème qu'elle avait abordé dans sa dernière fiction *Lazzaro felice*.

**Francesco Munzi** a commencé par réaliser des courts-métrages puis quatre documentaires

---

249 François-Xavier Thuaud, « Corpo celeste », octobre 2020 : <http://www.lebleudumiroir.fr/critique-corpo-celeste/>.

(notamment *Assalto al cielo*, 2016) avant de passer à la fiction avec *Saimir* en 2004 (présenté dans la section Orizzonti à la Mostra de Venise), *Il resto della notte* (2008, Quinzaine des Réalisateurs à Cannes) et *Anime nere* (2014, à la Mostra de Venise).

Enfin, nous l'avons déjà cité parmi les réalisateurs formés à l'étranger, Gianfranco Rosi est le plus grand réalisateur italien contemporain de documentaires.

### **e) Parcours universitaires**

**Andrea Segre** a fait des études de sociologie de la communication et a commencé à utiliser une caméra dans le cadre de recherches militantes. Il est devenu réalisateur un peu par hasard, quand les festivals se sont intéressés à lui et l'ont appelé « cinéaste ». C'est à ce moment-là qu'il a aussi décidé de passer du documentaire à la fiction, tout en gardant un fort lien au réel – qui est sa marque de fabrique : « On a commencé à m'inviter à des festivals, à m'appeler réalisateur. Alors je me suis dit : "ne faisons pas semblant". Et j'ai décidé de me confronter à l'écriture et au travail avec des acteurs. Et l'histoire d'*Io sono Li* était la bonne pour tenter un entrelacement entre réalité et poésie »<sup>250</sup>.

C'est le documentaire qui l'a formé à la réalisation, en autodidacte, avant de se perfectionner à la technique :

J'ai eu, en tant que jeune réalisateur italien, l'opportunité d'aller travailler en Albanie en collaboration avec d'autres jeunes réalisateurs albanais. Cette collaboration, cette coopération, cette réciprocité ont été à la base de ma formation en tant qu'être humain et réalisateur. Tous mes premiers documentaires naissent des dialogues avec les gens dont je raconte les histoires afin de pouvoir ensuite « raconter ensemble » quelque chose qui nous dépasse. Cette urgence humaine à raconter ce que j'avais en moi-même, est devenue de plus en plus professionnelle<sup>251</sup>.

Il a ensuite décidé de se former un peu plus à la technique et à regarder de nombreux films de fiction et documentaires :

Dans les années 2000, la production de documentaires est très riche en Italie. Ils deviennent un moyen très important et, je pense aussi, un moyen de libération de la dictature du spectacle : un moyen pour raconter la réalité des choses en profondeur. Et puis le phénomène de l'immigration, du changement italien est de plus en plus devenu un phénomène mondial, ce n'est plus le changement de l'Italie mais le changement du monde entier ; un changement lié au fait que les gens en difficulté et les gens moins aisés

---

250 « Iniziavano a invitarmi ai festival, a chiamarmi regista. E allora mi sono detto : "non prendiamoci in giro". E ho deciso di confrontarmi con la scrittura e il lavoro con gli attori. E quella di *Io sono Li* era la storia giusta per tentare un intreccio tra realtà e poesia ».

Pedro Armocida (dir.), *Esordi italiani – Gli anni Dieci al cinema 2010-2015*, op. cit., p. 330.

251 Constance De Gourcy, « Entretien avec Andrea Segre : Le cinéma a besoin de l'individu, les migrants ont besoin du cinéma pour redevenir des individus », *Revue européenne des migrations internationales*, 2016/3-4 (vol. 32), p. 133.

n'attendent plus : ils bougent<sup>252</sup>.

Andrea Segre s'est aussi engagé « politiquement » avec la mise en place d'un laboratoire d'idées à la suite de son film *L'ordine delle cose*. Il revendique en effet la double-casquette de cinéaste et de sociologue, avec un pied ancré dans le réel, pour une forme de résistance citoyenne. Il incite ses spectateurs à le suivre grâce aux outils informatiques modernes qu'il a mis en place : forum, site, réseaux sociaux. Il s'inscrit dans la lignée du sociologue Max Weber pour étudier les changements sociaux en partant des marges et des périphéries, et il cherche à donner à chacun de ses films une dimension universelle pour faire émerger la nécessité de l'humanité. Sa formation en sociologie influence beaucoup son travail de cinéaste, dans le choix des thématiques et dans la manière de les aborder avec un long travail d'enquête préliminaire à chaque fois. Nous y reviendrons, en particulier pour *L'ordine delle cose*, le film au sujet le plus « sensible » qu'il ait fait et qui a suscité le plus de réactions de la part des spectateurs et au niveau politique. Andrea Segre s'est en effet spécialisé dans l'exploration des rapports entre les mondes en migration et les sociétés des pays d'accueil. Il s'intéresse à l'actualité la plus brûlante, anticipant parfois même des décisions politiques, comme dans *L'ordine delle cose* avec les camps où sont enfermés les migrants en Libye. Il n'a pas peur de se confronter aux événements tout récents avec le risque de ne pas avoir le nécessaire « recul historique ». Dès son premier documentaire, à 22 ans (il ne se pensait pas encore « cinéaste », mais simple témoin du monde), il avait choisi de parler de l'extermination des peuples tziganes *Lo sterminio dei popoli zingari (L'Extermination des peuples tsiganes)* en 1998. Dans ses films, le réalisateur offre donc une radiographie de notre monde, de nos sociétés et de nos problématiques.

**Federica Di Giacomo** a étudié l'anthropologie à La Spezia et réalise des documentaires : *Liberami* sur les prêtres exorcistes en Sicile a remporté le prix du meilleur film de la section Orizzonti à la Mostra de Venise 2016. Comme celui d'Andrea Segre, son cinéma s'inspire beaucoup de sa formation universitaire d'anthropologue dans le choix des sujets et la manière de les aborder. Pour eux, le cinéma est aussi un moyen d'information grâce son aspect sociologique et anthropologique. Edgar Morin définissait pour cette raison le cinéma comme une « machine à refléter le monde », une « machine sociale »<sup>253</sup>.

## **f) Parcours atypiques**

**Les Frères D'Innocenzo (Damiano et Fabio)** étaient jardiniers, sans aucune formation

---

252 *Idem*.

253 Edgar Morin, *Le cinéma ou l'homme imaginaire*, Paris, Les éditions de minuit, 1956, p. 218.

académique ou universitaire, avant d'être reconnus comme de grands espoirs du cinéma italien. Ils avaient certes une passion pour l'écriture et la poésie, et avaient fait du *ghostwriting* pour les scénarios d'autres réalisateurs avant d'écrire leur premier film. Ils ont grandi avec *Gomorra* et d'autres films de genre à la télévision. Et après 6 ans d'écriture et de production, *La terra dell'abbastanza* a été sélectionné à Berlin en 2018 dans la section Panorama. Puis en 2020, ils étaient en compétition avec *Favolacce* (Ours d'argent du meilleur scénario à la Berlinale). La question que soulève leur formation d'autodidactes et l'inspiration autobiographique de leurs films est la suivante : sauront-ils se renouveler et faire des œuvres qui ne soient pas seulement un reflet de leur réalité ? Leur cinéma est-il seulement autobiographique ou peut-il sortir du film de genre et aller vers d'autres horizons ?

**Pietro Marcello** a fait des études de peinture à l'Académie des Beaux-arts de Naples, et en 2000 il est assistant-réalisateur pour le film de Leonardo Di Costanzo. Il réalise ensuite un documentaire radiophonique avant de s'orienter vers des courts-métrages documentaires cinématographiques. Il réalise son premier long-métrage documentaire en 2007 et se fait connaître en 2009 avec *La bocca del lupo*, puis avec ses deux longs-métrages de fiction *Bella e perduta* (2015, souvent décrit comme une fable poétique) et *Martin Eden* (2019).

Appartenant à la jeune génération du cinéma italien contemporain, **Roberto De Paolis**, dont le premier long-métrage *Cuori Puri* a été sélectionné à Cannes après deux courts-métrages présentés à la Mostra de Venise, vient lui aussi d'un univers plastique : il a travaillé d'abord comme photographe et artiste-vidéo avant de devenir un temps acteur puis de prendre en main la caméra en s'intéressant à l'esthétique du cinéma du réel, en lumière naturelle et en privilégiant l'improvisation des interprètes.

Les parcours et les formations des cinéastes contemporains sont donc très divers en Italie aujourd'hui ; et à sa façon, Nanni Moretti avait ouvert la voie aux autodidactes parmi sa génération, ce qui était très rare à l'époque. Au sein des « passeurs » que nous avons cités, il est en effet le seul à ne pas avoir été assistant chez un « maestro » (Bertolucci était passé chez Pasolini, Rosi chez Visconti, Mario Martone s'inscrit dans la ligne de Visconti et Marco Tullio Giordana est considéré comme un héritier de Pasolini, Visconti et Rosi). Cette multiplicité de parcours et de formations est une source très positive de dynamisme et de diversité des points de vue. Les regards des cinéastes sont différents les uns des autres et avec un angle de vue sans doute plus large qu'auparavant grâce aux expériences variées qu'ils acquièrent hors du cinéma. Les auteurs développent leur propre style,

s'octroient une grande liberté, et cela a aussi contribué à redonner une place importante aux documentaires parmi les films des années 2000. On pense immédiatement à Gianfranco Rosi, l'un des plus grands réalisateurs de documentaires, qui a réussi à briser les barrières symboliques des prix de Berlin et de Venise qui n'étaient jusqu'alors attribués qu'à des fictions (Ours d'or à Berlin pour *Fuocoammare* et Lion d'or à Venise pour *Sacro GRA*). Cette dynamique a permis l'évolution des politiques de financement du ministère de la culture et de diffusion de Rai Cinema qui s'engagent de plus en plus dans le cinéma du réel. Giorgio Gosetti, délégué général des Journées des auteurs à Venise, confirme ces évolutions et l'impulsion qu'a donné le documentaire aux « nouveaux » cinéastes du troisième millénaire : « Cette génération, influencée par le documentaire, en a assez des sujets sentimentaux et donne son opinion de façon indirecte sur la vie réelle »<sup>254</sup>.

Le cinéma italien contemporain ne tient donc pas à une école, à un mouvement ou à une seule génération : c'est un mélange dynamique et éclectique qui fourmille de qualité et de diversité. On peut ainsi passer d'un style burlesque et avant-gardiste avec le duo Ciprì et Maresco, à un cinéma très réaliste avec Leonardo Di Costanzo et Andrea Segre, Francesca Comencini qui fait un cinéma plus sombre, ou Gabriele Muccino avec un cinéma grand public à l'américaine (comme *L'ultimo bacio*). Cette diversité de genres et cette hétérogénéité de tonalités convergent pour donner vie à un cinéma qui est ancré dans l'histoire, dans les terres et les dialectes des différentes régions d'Italie. Le cinéma italien contemporain a en effet restauré un rapport étroit et un lien fort avec la réalité sociale du pays après le néoréalisme et la comédie à l'italienne, ce que les différents parcours des cinéastes reflètent. Leur appartenance à des paysages et à des lieux est caractéristique du cinéma italien du 21<sup>e</sup> siècle. On retrouve ainsi Leonardo Di Costanzo et Mario Martone à Naples, Ciprì et Maresco en Sicile, Matteo Garrone, Ivano De Matteo, Francesca Comencini, Paolo Sorrentino à Rome, Paolo Virzì en Toscane... L'unification de l'Italie a été difficile historiquement, géographiquement et politiquement, et l'on en sent encore les effets aujourd'hui ; les disparités sont fortes entre le Nord et le Sud, en matière de taux de développement, de chômage et d'orientations politiques (le Sud vote majoritairement pour le Mouvement 5 Étoiles, et la Ligue d'extrême-droite est très implantée au nord). Le cinéma italien s'en fait l'écho et devient le miroir de cette situation sur grand écran.

Ettore Scola compare le cinéma italien contemporain et sa diversité à la cinématographie de la grande époque du néoréalisme et de la comédie à l'italienne :

Autrefois, les grandes personnalités du cinéma avaient sans doute en commun le fait qu'elles donnaient dans l'ensemble un portrait assez fidèle de l'Italie. C'est cela qui a fait la renommée du cinéma néoréaliste d'abord, et de la comédie à l'italienne ensuite. Cette grande information sur notre pays, une sorte de

---

254 Fabien Lemercier, « La relève italienne », art. cit.

portrait cinématographique collectif. J'ai l'impression qu'aujourd'hui, même les œuvres de qualité comme celles qui sont sorties ces dernières années – je pense à Sorrentino, Garrone, Costanzo et bien d'autres – sont, de mon point de vue en tout cas, indépendantes les unes des autres. Elles ne constituent pas une grande fresque italienne<sup>255</sup>.

Et pour Ettore Scola, les raisons sont multiples, mais tiennent peut-être principalement à l'époque et à l'absence de courant dans le cinéma italien contemporain :

Je ne crois pas que ce soit la faute de ces films en particulier mais celle de l'absence d'un tissu connectif, d'un dénominateur commun. Ou bien c'est peut-être la passion pour notre propre pays qui fait défaut. Il est difficile en ce moment d'aimer l'Italie, surtout pour les Italiens. [...] Mais il faut aussi un attachement particulier pour le pays dans lequel on vit. Sans cet attachement à l'Italie, je crois que même les plus grands cinéastes n'auraient pas trouvé l'inspiration pour faire *Rome, ville ouverte*, *Le Voleur de bicyclette* ou *La terre tremble*. [...] Je dirais même que plus on aime un objet, plus il faut être critique, objectif et parfois même cruel<sup>256</sup>.

Le cinéma italien contemporain est donc une mosaïque de talents et de regards sur l'Italie. Peu de cinéastes du 21<sup>e</sup> siècle disent avoir un maître ou un modèle, contrairement aux générations précédentes où les relations maîtres-élèves étaient nombreuses et déclarées. Certains cinéastes avouent même mal connaître les films italiens les ayant précédés, comme Michelangelo Frammartino qui connaît mal le cinéma italien des années 80 et 90<sup>257</sup>. Ce positionnement libre dans la manière d'aborder la réalisation fait la particularité d'un nouveau cinéma italien fascinant, qui ne se pose pas de limites de formes, de thématiques ou de formation, et qui continue à faire du cinéma le langage le plus approprié pour se saisir des dimensions éthiques, politiques et sociales des enjeux du monde contemporain.

Nous nous intéresserons à présent dans le détail au travail de Laura Bispuri, Valeria Bruni Tedeschi<sup>258</sup>, Leonardo Di Costanzo, Matteo Garrone, Valeria Golino, Ivano De Matteo, Alice Rohrwacher, Gianfranco Rosi, Andrea Segre, Paolo Sorrentino et Paolo Virzì.

---

255 Rocco Femia, « L'indifférence est le contraire de l'amour », in Jean Gili (dir.), *L'Italie au miroir de son cinéma*, vol. 2, Toulouse, EDITALIE éditions, « Radici », 2017, p. 19.

256 *Idem*.

257 Entretien de Gregory Coutaut avec Michelangelo Frammartino, art. cit.

258 Ses films sont tournés en partie en italien et en coproduction avec l'Italie, et elle a grandi dans la botte avec l'italien comme langue maternelle : c'est pour cette raison que nous avons décidé de l'inclure dans notre corpus sur le cinéma italien contemporain.

## **2. Un cinéma italien pour le nouveau millénaire**

Malgré les périodes de crise traversées par le cinéma italien, sa vitalité et sa créativité sont incontestables. Les crises commerciales ne se sont pas transformées en crises artistiques à long terme et les réalisateurs du 21<sup>e</sup> siècle ont continué à imaginer de nouveaux films et de nouvelles formes, d'autant plus que grâce à la génération des années 90 – « le cinéma de la transition » –, les cinéastes contemporains ne se sentent plus orphelins des *Maestri* et pères fondateurs du grand cinéma italien.

Paolo Virzi a même fait un film plein d'impertinence en hommage à l'âge d'or du cinéma italien, *Notti magiche*, pour désacraliser les grands maîtres et le fardeau qu'ils font involontairement peser sur les réalisateurs contemporains. La naissance d'un « nouveau cinéma italien » au 21<sup>e</sup> siècle vient en effet en partie de cette émancipation des illustres prédécesseurs et de leurs héritages.

Dès juin 1996, Paolo Virzi s'empare du débat sur le « nouveau cinéma italien ». Le festival de Pesaro organise un événement intitulé : « La "scuola" italiana. Storia, strutture, immaginario di un altro cinema (1988-1996) »<sup>259</sup>. À la même période, l'ANEC<sup>260</sup> organise une conférence à Rome sur le thème : « Quelque part en Italie. Histoires et lieux du cinéma italien à découvrir ou redécouvrir »<sup>261</sup>. Paolo Virzi anime le débat et les confrontations entre ceux qui accusent le jeune cinéma d'être conservateur et de vouloir seulement continuer une certaine comédie à l'italienne, et ceux qui pensent que, grâce à cet héritage, un cinéma nouveau émerge. Le réalisateur João Cesar Monteiro accuse notamment les nouveaux cinéastes d'avoir trahi l'enseignement et l'héritage de Rossellini. La renaissance d'un nouveau cinéma italien se fait ainsi au prix de batailles et de débats internes sur les héritages.

Mais il y a un constat qui fait l'unanimité : le lien entre le cinéma italien et la réalité.

Le cinéma italien a toujours été, historiquement, le produit de la réalité. Cela a été vrai pour le néo-réalisme, mais ça l'était pour la comédie italienne, les films de Dino Risi, Comencini, et tous les autres

---

259 L' « école » italienne. Histoire, structures, imaginaire d'un autre cinéma (1988-1996).

260 Associazione degli esercenti cinematografici : association des exploitants cinématographiques.

261 « Da qualche parte in Italia. Storie e luoghi del cinema italiano da scoprire o da riscoprire ».

[...]. Cette tradition n'est pas morte, il me semble que quelques jeunes cinéastes sont en passe d'en retrouver le chemin (Francesco Rosi)<sup>262</sup>.

Les cinéastes contemporains se relient-ils volontairement à certains héritages, ou préfèrent-ils s'en écarter en gardant au cœur de leur travail un lien fort avec la réalité ?

## **2.1 Omniprésence du néoréalisme**

Après avoir été le berceau de la Renaissance, puis de l'opéra, au 20<sup>e</sup> siècle l'Italie offre au monde le cinéma néoréaliste. Nous ne rouvrirons pas le débat sur ce qu'est le néoréalisme et ce qu'auraient dû en tirer les jeunes réalisateurs italiens contemporains, mais il est vrai que lorsqu'on cite le cinéma italien à l'étranger, beaucoup pensent inconsciemment retrouver encore et toujours la trace du néoréalisme. Le néoréalisme est profondément ancré dans l'imaginaire et dans les esprits des spectateurs du cinéma italien, en particulier hors d'Italie. Et c'est devenu une attente, comme un modèle culturel italien qu'on devrait retrouver dans le cinéma d'auteur contemporain. Mais il ne doit pas être la seule clé de lecture des films d'aujourd'hui, ni la seule clé de lecture des scénarios pour les financeurs et les producteurs.

A sa naissance, le néoréalisme proposait une nouvelle manière de voir le réel, de le présenter, de le *re-présenter* et de le mettre en scène : ce nouveau regard a fait de la réalité un spectacle. Grâce au cinéma et à sa capacité à transformer le réel, le banal pouvait devenir extraordinaire par le pouvoir de la caméra et de l'écran. La vie quotidienne prenait une autre dimension à travers le regard du réalisateur sur la réalité et sa projection sur grand écran. Vittorio De Sica disait que

[...] l'œil du réalisateur est comme un miroir qui reflète l'image. Les cinéastes, comme les poètes, peuvent avoir en eux un réflecteur (l'observation) et un condensateur (l'émotion). Ils cherchent la vie<sup>263</sup>...

L'œil du réalisateur prend ainsi un recul que l'on n'a pas dans la réalité, pour observer la société et les choses de la vie.

---

262 François Armanet et Gilles Anquetil, « Francesco Rosi. Cinéma : le moment de vérité », art. cit.

263 « L'occhio del regista è come uno specchio che riflette l'immagine. I registi, come i poeti, possono avere dentro di sé un riflettore (l'osservazione), e un condensatore (la commozione). Essi cercano la vita... ».

Vittorio De Sica cité par Federico Montanari dans « Il campo intrecciato del reale », in Riccardo Guerrini, Giacomo Tagliani, Francesco Zucconi (dir.), *Lo spazio del reale nel cinema italiano contemporaneo*, Recco, Le Mani, 2009, p. 20.

La question « que filmer ? » s'est posée avec l'arrivée du néoréalisme, notamment par opposition à la période précédente des « téléphones blancs » :

Toutefois – affirme Grande – ce qui s'est passé avec le néoréalisme a été un remplacement « des thématiques et des situations "blanches" du cinéma précédent » – celui des années 30 ou 40 –, par l'introduction dans l'univers du cinéma de nouveaux espaces de réalité: « en le déplaçant d'espaces fermés vers des espaces ouverts », ou en introduisant de nouvelles formes de subjectivité et « surtout en élargissant l'espace cinématographique jusqu'à ce qu'il coïncide avec le regard quotidien et avec des thèmes quotidiens »<sup>264</sup>.

Le néoréalisme était un cinéma de tragédie avec une vision d'espoir. C'est sans doute la sensibilité néoréaliste empreinte d'humanité qui a le plus marqué l'histoire du cinéma italien (et du cinéma mondial).

Avec le néoréalisme, la vie entre plus fortement qu'auparavant au cinéma. Ce rapport entre la vie et le cinéma est encore au cœur du cinéma italien contemporain.

Certains réalisateurs débattent d'ailleurs toujours de ce qu'est le « vrai » néoréalisme. Ainsi, Gianni Amelio explique que le néoréalisme

[...] est celui de Vittorio De Sica et Cesare Zavattini, qu'on ne peut séparer, et celui de Rossellini. Si vous me parlez du néoréalisme chez Visconti, on va se disputer. Si vous appelez néoréalisme les films de Peppe De Santis, je sors mon couteau. D'une certaine manière, tout le monde a inventé le néoréalisme. Et Visconti ? Comment est-il possible de définir *Les amants diaboliques (Osessione)* comme un film néoréaliste ? C'est un noir par excellence. Avec toutes les règles du genre, ça vous emporte vers une hauteur sidérale. Peut-être le plus beau noir italien de tous les temps. Imaginez un peu le malentendu culturel dans lequel ma génération a vécu<sup>265</sup>.

Chacun a donc son acception pour déterminer quels réalisateurs sont néoréalistes ou non. Tout le monde est toutefois d'accord sur ce que le néoréalisme a créé et sur les héritages qu'il a laissés aux générations suivantes. Mais nous verrons que tous les réalisateurs n'acceptent pas ce legs. Ainsi,

---

264 « Tuttavia – afferma Grande – quello che è avvenuto con il neorealismo è stata una sostituzione "delle tematiche e delle situazioni "bianche" del cinema precedente" – quello degli anni Trenta o Quaranta –, attraverso l'introduzione nell'universo del cinema di nuovi spazi di realtà : "spostandolo dal chiuso all'aperto", oppure introducendo nuove forme di soggettività e "soprattutto allargando lo spazio cinematografico fino quasi a farlo coincidere con lo sguardo quotidiano e con i temi quotidiani" ».

Maurizio Grande cité par Francesco Montanari, *Ibidem*, p. 21.

265 Fabrizio Tassi, « Une vie au cinéma », in Jean Gili (dir.), *L'Italie au miroir de son cinéma*, vol. 3, *op. cit.*, p. 102.

lorsque l'on convoque le néoréalisme à propos de son film *L'intrepido* au Festival de Venise en 2013, Gianni Amelio s'agace :

Pourquoi doit-on toujours utiliser le mètre néoréaliste pour tout ? C'est un film qui parle de la dignité et qui le fait sans pleurer sur lui-même, mais sans vraiment rire non plus. C'est l'histoire de l'homme d'aujourd'hui, qui, malheureusement, vivra ainsi pendant de nombreuses années, et il risque aussi d'être l'homme de demain. Osons employer un mot plus galvaudé : « précarité ». Avant, ce n'était pas un lieu commun, comme le mot « crise ». La possibilité qu'un homme tombe à terre et n'arrive pas à se relever, pas seulement parce qu'il n'en a pas la force, mais parce que personne ne l'aide. C'est un risque que chacun peut courir aujourd'hui [...]. Peu de personnes ont compris que *L'intrepido* était une métaphore. On ne peut plus regarder la réalité avec l'œil d'*Umberto D.*, donc je la regarde avec l'œil de *Miracle à Milan* [tous deux de Vittorio De Sica, *ndr.*], et j'invente la fable d'un homme qui, n'ayant pas de travail, les fait tous. Le minimum que l'on demande à quelqu'un qui regarde un film est de savoir le regarder<sup>266</sup>.

Depuis le début des années 2000, le cinéma italien semble donc retrouver un ancrage dans le réel après une période moins engagée, qui racontait peu le quotidien du public (de même que le cinéma d'évasion comme l'Italie a pu le connaître pendant les années fascistes lorsqu'il s'agissait de taire les difficultés sociales et politiques de l'époque). Les réalisateurs se réorientent vers un cinéma du présent :

Après une période de reflux, voire de désengagement délibéré, la production cinématographique semblait se proposer à nouveau la tâche d'assumer la fonction de critique et de dénonciation sociale, pour tenter de donner forme aux inquiétudes et aux tensions latentes qui s'insinuent dans le pays, en mettant en scène un aperçu de l'existence quotidienne avec laquelle le spectateur pourrait se confronter de manière problématique<sup>267</sup>.

### 2.1.1 Permanence des liens avec le néoréalisme

Qu'on le reconnaisse ou qu'on le nie, le cinéma italien est indissociable du néoréalisme, même si

---

266 *Ibidem*, p. 108.

267 « Dopo un periodo di riflusso, quando non addirittura di deliberato disimpegno, la produzione cinematografica sembrava riproporsi il compito di assurgere alla funzione di critica e denuncia sociale, nel tentativo di dare forma alle inquietudini e alle tensioni latenti che serpeggiano nel Paese, mettendo in scena uno spaccato dell'esistenza quotidiana con il quale lo spettatore potesse confrontarsi in maniera problematica ». Federico Montanari, « Il campo intrecciato del reale », in Riccardo Guerrini, Giacomo Tagliani, Francesco Zucconi (dir.), *Lo spazio del reale nel cinema italiano contemporaneo*, *op. cit.*, p. 20.

[...] la comparaison avec les Pères fondateurs a toujours été inconfortable pour les cinéastes italiens de l'époque post-néoréaliste. Les grands Maîtres de l'après-guerre, les Rossellini, Visconti, De Sica, Antonioni, cadavres encombrants dans le placard de notre cinéma, n'ont jamais été – métaphoriquement – tués par leurs enfants ni par leurs arrière-petits-enfants. Ce n'est pas un hasard si la crise du cinéma italien a commencé après la mort (symbolique mais aussi physique) des grands Maîtres du néoréalisme et autres, au milieu des années 1970 : De Sica 1974, Pasolini 1975, Visconti 1976, Rossellini 1977 (seulement plus tard Fellini, 1994 et Antonioni, 2007), personnages énormes mais aussi gênants et impossibles à digérer<sup>268</sup>.

Aujourd'hui encore, lorsque l'on parle de réel, de réalité et de réalisme cinématographique, la première réflexion est le rapport au néoréalisme des grands maîtres, qu'il soit aimé ou tenu à distance. Et ce non seulement en Italie (où certains cinéastes contemporains réalisent encore des films sur le néoréalisme, comme le documentaire de Francesco Munzi *Il neorealismo. Letteratura e cinema* en 1999) mais aussi à l'étranger. Ainsi Martin Scorsese évoque l'Italie de ses pères dans *Il mio viaggio in Italia (Mon voyage en Italie, 1999)* et raconte en quoi les grands films du néoréalisme ont été fondamentaux dans sa formation et pour son imaginaire de cinéaste<sup>269</sup>.

L'histoire du cinéma italien est donc profondément marquée par le néoréalisme dont Laurence Schifano cherche à définir l'empreinte dans le cinéma contemporain :

L'esprit du néoréalisme, son exemplarité en termes de liberté, d'improvisation, de pratique quasi documentaire du cinéma, d'intensité et de vérité émotionnelle, est le fil rouge qui accompagne toute l'histoire du cinéma italien depuis *Rome, ville ouverte*. [...] Ettore Scola a signé avec *Nous nous sommes tant aimés* en 1975 l'adieu au néoréalisme de toute une génération et de tout un cinéma. Le néoréalisme continue toutefois de hanter le cinéma italien, mais comme un modèle et une utopie que les temps actuels ne permettent pas d'imiter ou de retrouver. Il ne traduit plus sa présence en termes pratiques, mais il reste un ciment national et moral. Si l'on peut parler de cohérence, alors qualifions cette cohérence d'éthique plutôt que d'esthétique. Une bonne partie du cinéma contemporain italien le plus novateur se relie à la réalité – extérieure ou mentale – et en ce sens reste fidèle à l'exigence de liberté et de vérité du néoréalisme sans s'y laisser enfermer : le *Gomorra* et le *Reality* de Garrone, comme le *César*

---

268 « Il confronto con i Padri fondatori è stato sempre scomodo per i cineasti italiani del dopo-neorealismo. I grandi Maestri del dopoguerra, i Rossellini, i Visconti, i De Sica, gli Antonioni, ingombranti cadaveri nell'armadio del nostro cinema, non sono mai stati – metaforicamente – uccisi dai figli né dai pronipoti. Non a caso, la crisi del cinema italiano è cominciata dopo la morte (simbolica ma anche fisica) dei grandi Maestri del Neorealismo e dintorni, alla metà degli anni settanta : De Sica '74, Pasolini '75, Visconti '76, Rossellini '77 (solo più tardi Fellini, '94 e Antonioni, 2007), personaggi enormi ma anche scomodi e impossibili da digerire ».

Vito Zagarrò, « L'eredità del Neorealismo nel "New-New Italian Cinema" », *Annali D'Italianistica*, Tempe, Arizona State University, vol. 30, 2012, p. 95.

269 Jean-Michel Frodon, « Enfin de bonnes nouvelles d'Italie », *Le Monde*, 25 septembre 2001.

*va mourir* des Taviani – tournés avec des non acteurs – inventent des formes qui correspondent mieux à la complexité de la réalité contemporaine<sup>270</sup>.

Si Laurence Schifano cite Matteo Garrone, c'est qu'il est effectivement l'un des réalisateurs contemporains qui a le plus saisi cette liberté de style et qui se renouvelle à chaque nouvelle œuvre. Il réussit pour chaque film à choisir des lieux, des lumières et des personnages toujours différents. Il passe des mafieux de *Gomorra*, à Geppetto et Pinocchio dans *Pinocchio*, en passant par le toiletteur pour chiens de *Dogman*. Chaque film a un univers et un genre singuliers : film de genre avec le film de mafia et *Gomorra*, film noir avec *Dogman*, adaptation littéraire dans l'univers du conte et du fantastique avec *Pinocchio* et *Il racconto dei racconti*.

Matteo Garrone, que l'on rattache régulièrement au néoréalisme par son ancrage dans le réel, utilise toutes les possibilités du cinéma dans ses films. Il explore tous les genres et styles avec fougue et intensité sans se laisser enfermer dans l'héritage d'une tradition cinématographique, même s'il cite *Paisà* de Rossellini comme l'un de ses films préférés et le néoréalisme comme source d'inspiration pour ses films, tout comme Paolo Sorrentino et Marco Tullio Giordana<sup>271</sup>. Ce dernier explique par exemple qu'il s'inscrit dans la lignée de Visconti et dans sa manière de mettre en lumière les « damnés » de la société. Pour ces cinéastes, il ne fait pas de doute que le néoréalisme est une source d'inspiration pour raconter la société contemporaine et les maux dont souffre l'Italie, sans toutefois les enfermer dans un unique style ou genre de films.

De son « vivant », le néoréalisme ne s'était pas défini comme un cinéma politique, mais il l'était dans les faits par sa volonté de montrer des univers que le public bourgeois de l'époque connaissait mal. Les films néoréalistes ont ainsi fait découvrir sur grand écran le milieu ouvrier, paysan, le monde des opprimés, « le monde rouge ». Le film *Gomorra* de Matteo Garrone a eu le même effet à sa sortie, en faisant découvrir une réalité que le public ignorait et que les politiques cherchaient à éviter, comme l'explique le critique Paolo De Angelis :

*Gomorra* est un film, *Gomorra* est un roman, *Gomorra* est une enquête, un documentaire, un récit, une analyse, un essai sociologique, le portrait douloureux d'une société malade. *Gomorra* présente avant tout la réalité, il est l'observation dure, impitoyable, de ce qui, depuis des années, se produit dans une vaste région du territoire italien sans susciter le moindre effroi ni la plus petite indignation avant que ne soit intervenu Roberto Saviano, et ensuite Matteo Garrone<sup>272</sup>.

---

270 « Interview avec Laurence Schifano : Le Cinéma italien... singularités et héritage », *Club Lecteurs*, Paris, Armand Colin, mai 2016.

271 Olivier Pascal-Moussellard, « Trois litanies pour l'Italie », art. cit.

272 Paolo De Angelis, « Matteo Garrone. Gomorra, ou le courage de dénoncer », in Jean Gili (dir.), *L'Italie au regard*

Avec ce film, Matteo Garrone a endossé le rôle d'un artiste qui assume une responsabilité citoyenne dans la société : aider à voir le monde, à le comprendre et à réagir en conséquence. Il livre dans ce film qui a marqué l'histoire du cinéma italien contemporain un regard sur une société en déliquescence, en perte d'humanité à cause de la criminalité qui la gangrène. Roberto Saviano a travaillé au scénario du film, à la suite de l'enquête documentaire qu'il a menée et publiée, et qui a inspiré Matteo Garrone. Comme l'écrit Paolo De Angelis,

[...] le talent de Roberto Saviano [...] a consisté à exposer une réalité qui existait sous les yeux de tous mais que, avant son récit, peu de gens voyaient ou, peut-être, voulaient voir. Après Saviano, et donc après Garrone, personne ne pourra dire : « Je ne le savais pas »<sup>273</sup>.

En adaptant le livre de Saviano, Matteo Garrone lui a donné une résonance plus grande encore par le passage de l'écrit au grand écran. Le film est avant tout un acte créatif, mais dans ce cas c'était également et manifestement un acte citoyen fort. Le style utilisé pour la réalisation a décuplé la force du récit du livre, pour donner un effet de réel marquant, notamment grâce à la caméra à l'épaule qui donne une tonalité documentaire, avec des tons blanchâtres et grisâtres qui renforcent la sensation de malaise et de tension dans un monde sans couleurs, le visage des personnages étant régulièrement flous ou dans l'ombre, comme s'ils étaient anonymes et comme s'ils pouvaient donc être aussi n'importe lequel d'entre nous : des personnages filmés fréquemment de côté, de derrière, ou de l'embrasement d'une porte ou de l'angle d'un poteau (notamment dans les scènes dans les *Vele*<sup>274</sup> à Scampia), comme si nous étions des témoins non-autorisés de ces scènes.

Dans la lignée du néoréalisme qui emmenait le spectateur de l'époque dans des milieux peu portés à l'écran et que la partie bourgeoise du public ne côtoyait pas lorsqu'il s'agissait des univers ouvriers et populaires, Matteo Garrone se penche dans ses films sur des milieux et des personnages qui interrogent les penchants et les pulsions les plus obscurs de l'âme humaine. Dans ses films, la société contemporaine est montrée comme un enfer dans lequel on sombre inexorablement, dans une grande solitude, tout en rêvant à une autre vie devant la télévision. Et le cinéma devient le reflet de la réalité :

La fiction rejoint la réalité, et vice-versa. En effet, ce n'est pas un hasard si, au moment même où le film (*Gomorra*) est dans les salles, les journalistes décrivent ce qui se déroule dans les rues de Campanie ;

---

*de son cinéma*, vol. 3, *op. cit.*, p. 197.

<sup>273</sup> *Idem*.

<sup>274</sup> Ensemble architectural en forme de voile dans le quartier de Scampia à Naples, devenu le symbole de la dégradation de la zone.

entre la vie réelle et le cinéma, il n'y a plus aucune séparation, mais un triste et parfait chevauchement<sup>275</sup>.

Le film est profondément ancré dans le réel et les limites entre fiction et réalité s'estompent dans *Gomorra*. Le choc avec le réel est en effet plus brutal à travers un film qu'à travers une étude scientifique, sociologique ou universitaire. Le film devient un véhicule d'information, mais aussi l'expression d'une nécessité de changement, visant à faire réagir les spectateurs citoyens et parfois les politiques. Avec l'importante résonance médiatique qu'a eue le film, il n'était plus possible d'ignorer la situation dans ces quartiers. Le film a contraint ceux qui ne savaient pas et ceux qui ne voulaient pas savoir à ouvrir les yeux et à se confronter à cette réalité.

Cet effet de réel frappant fait que la plupart des spectateurs, comme à l'époque du néoréalisme, ont un sentiment de poids sur les épaules après avoir vu ce type de films, se sentent renvoyés à leurs responsabilités de citoyens et à ce qu'ils pourraient éventuellement faire pour changer l'ordre des choses, en écho au titre du film d'Andrea Segre en 2017 et qui appelle justement à une action individuelle. C'est l'ancrage fort dans le réel qui donne cette impression. Car l'on sait que c'est vrai, que Matteo Garrone s'appuie sur la réalité, sur des faits authentiques et qu'il travaille à la lisière entre fiction et documentaire. C'est ce point subtil d'équilibre qui fait la puissance de son cinéma. Mais dans la dynamique « positive » de la culture italienne et d'espoir malgré le drame, ses films tentent de laisser des possibilités ouvertes :

Roberto Saviano et Matteo Garrone nous poussent vers la direction inverse du désastre, ils nous affirment qu'il n'est pas vrai que désormais tout est perdu : ce n'est pas un hasard si ce signe d'un possible salut nous est donné par deux hommes jeunes et, surtout, provenant du monde du journalisme et de celui de l'art ; les seuls en mesure de réfléchir au-delà des drames du quotidien. La Camorra comme terrain de bataille : eux armés de mitrailleuses, nous de culture, voilà ce que nous enseigne *Gomorra*<sup>276</sup>.

C'est aussi pour cette raison qu'une cabale a été lancée par la mafia contre Saviano : l'éveil des consciences, comme le dit le chercheur Paolo De Angelis, est sans doute ce qui leur fait le plus peur.

Dès son premier long-métrage *Terra di mezzo* en 1996, Matteo Garrone avait utilisé l'héritage néoréaliste d'un cinéma à la recherche de la vérité, avec des acteurs non-professionnels, une caméra à l'épaule et une réalisation minimaliste pour ce film à petit budget.

L'année 2008 avec *Gomorra* de Matteo Garrone et *Il Divo* de Paolo Sorrentino a rendu

---

<sup>275</sup> *Ibidem*, p. 198.

<sup>276</sup> *Ibidem*, p. 201.

particulièrement manifeste cette volonté de cinéastes contemporains d'une part d'un ancrage dans le présent et dans les thématiques sociétales actuelles (la gangrène de la Camorra à Naples et son incidence sur la jeunesse dans *Gomorra*), et d'autre part d'un questionnement sur l'histoire de l'Italie et ses moments sombres (l'assassinat d'Aldo Moro et la responsabilité du leader de la Démocratie chrétienne Giulio Andreotti dans *Il Divo*).

Alessandra Celesia, qui a notamment réalisé *Mirage à l'italienne* (2013), entre documentaire et fiction<sup>277</sup>, explique :

On a le néoréalisme ancré en nous. Quand j'ai filmé à Naples [*Le bleu miraculeux*, 2017], les enfants sont entrés dans le film naturellement, j'étais en plein néoréalisme. On a quand même des références. Et il y a un regard... souvent je sens que je suis plus portée pour le sentimentalisme, ça ne me dérange pas. Alors que mon monteur qui est français, me freine. Je laisse passer des choses qui pour lui sont inimaginables. Il y a un choc des cultures et on fait un compromis qui est peut-être plus raisonnable<sup>278</sup>.

De son côté, Francesco Munzi déclare :

Le néoréalisme a toujours été mon grand amour et m'a laissé un grand héritage. Je peux ainsi dire que le premier titre de *Saimir* était *Tournesols*, d'après un film mineur de De Sica<sup>279</sup>.

Alice Rohrwacher, fer de lance de la jeune génération italienne et cinéaste très en vue depuis les années 2010, cite elle aussi Rossellini comme son maître pour l'ouverture que proposent ses films<sup>280</sup>. Elle explique :

La crise économique a réveillé le cinéma italien, l'a fait sortir de son pré carré. C'est étrange, les Italiens se sont progressivement détachés de ce qui les rassemblait, la politique, le football, l'Église... L'art reste l'un de nos derniers rituels<sup>281</sup>.

Pour autant nous verrons qu'elle ne veut pas être étiquetée « cinéaste néo-néoréaliste ». Sa

---

277 Elle a choisi pour ce documentaire de republier une annonce, qui proposait un poste pour aller pêcher le saumon en Alaska. Sous couvert d'entretiens d'embauche, elle a sélectionné ses « personnages », non pour leurs compétences techniques, mais pour leur humanité et les histoires qu'ils pourraient partager.

278 Entretien avec Alessandra Celesia réalisé par Ellénore Loehr à Paris le 28 mai 2018.

279 Giovanna Taviani, « Inventare il vero : il rischio del reale nel nuovo cinema italiano », *Allegoria* 57, Palerme, Palumbo Editore, janvier-juin 2008, p. 71.

280 Aureliano Tonet, « Alice et Alba Rohrwacher, soeurs lumière », *Le Monde*, 9 février 2015.

281 « Il neorealismo è stato sempre il mio grande amore e mi ha lasciato una grande eredità. Posso dire solo che il primo titolo di *Saimir* era *Girasoli*, da un film minore di De Sica ».  
*Idem*.

directrice de la photographie, Hélène Louvart, raconte que la réalisatrice refuse d'être enfermée dans des références et des héritages :

Contrairement à beaucoup de jeunes cinéastes, Alice ne se laisse pas écraser par le poids de la cinéphilie. Elle préfère regarder autour d'elle. Cette qualité d'écoute et d'observation, cette culture de la vie, elle la partage avec sa sœur, Alba<sup>282</sup>.

Lorsque les critiques citent Rossellini parmi les références qui leur semblent évidentes à propos de *Lazzaro felice* (2018), notamment parce que le film fait le récit de décennies de transformations brutales de la société italienne par l'exploitation cynique (celle des paysans hier, celle des migrants aujourd'hui) que le cinéma a souvent mises en scène, Alice Rohrwacher explique qu'elle accepte ces liens mais sans les revendiquer clairement :

Le travail du cinéma, c'est aussi un travail qui consiste à « créer de la mémoire ». Quand on fait un film, on part d'une mémoire presque secrète, pas d'une mémoire très consciente. Je crois très fortement que tout ce cinéma est rentré dans ma mémoire, dans mes rêves. Si vous l'avez trouvé, j'en suis heureuse. Ce n'était pas une chose consciente, mais c'est une joie<sup>283</sup>.

Ivano De Matteo se situe dans la même dynamique qu'Alice Rohrwacher ; il préfère éviter les confrontations cinématographiques, par peur d'être paralysé par les comparaisons :

Je ne suis pas un gros consommateur de cinéma, ma compagne et scénariste oui. Moi je préfère le faire, sincèrement. Parfois on me cite des noms, mais parfois je n'ai rien vu d'eux, ou je ne les connais pas du tout. De toute façon, quand je tourne, je ne regarde rien, sauf des dessins animés ou des bêtises. Parce que sinon je commence à me dire « oh là là, mais comme il est fort celui-là ! Je ne suis pas aussi bon que ça ». Je deviens paranoïaque. Donc quand je tourne, je ne regarde pas de films ! Je rattrape après. Le cinéma italien, par curiosité, et aussi par rapport aux thèmes qui me touchent. Mais toujours avec cette angoisse de me dire « comme il est fort lui ! », ça me bloque. [...] Sinon, je vois le cinéma du nord de l'Europe : hongrois, tchèque... pour être un peu snob<sup>284</sup>.

Cette distance par rapport aux héritages n'interdit cependant pas des références ponctuelles aux chefs-d'œuvre néoréalistes : le réalisateur romain explique ainsi avoir « tenté un hommage au De Sica de *Umberto D.* »<sup>285</sup> dans *Gli equilibristi* (2012).

282 Alba Rohrwacher, l'une des grandes actrices du cinéma italien contemporain.

283 Antoine Guillot, « Cannes 2018, miracles et mystères », *Plan large*, France Culture, 19 mai 2018.

284 Entretien avec Ivano De Matteo réalisé par Ellénore Loehr à Lyon le 1er février 2018.

285 Conférence de presse pour *Gli equilibristi*, cinéma Eden à Rome, le 12 septembre 2012 :

Si les cinéastes contemporains reconnaissent l'importance du travail des néoréalistes, ils s'estiment aussi libres de ne pas suivre leurs conseils. C'est le cas de Roberto Benigni qui explique sa formation au scénario pendant un an auprès de Cesare Zavattini, figure majeure du néoréalisme italien :

Il me montrait comment on construit un sujet, comment on écrit un dialogue. C'était un grand scénariste et il m'a appris tout un tas de choses techniques. Que je n'ai pas vraiment appliquées. Mais je lui suis reconnaissant de me les avoir apprises<sup>286</sup>.

La génération des réalisateurs des années 80-90 a ouvert la voie à la fois à cette distanciation par rapport aux héritages néoréalistes, et d'autre part à une formation « sur le tas » comme le rappelle Benigni :

Les réalisateurs avec lesquels nous aurions aimé travailler n'étaient pas légion à ce moment-là en Italie. Alors, chacun de notre côté, nous avons décidé de nous diriger nous-mêmes. C'est le cas de Moretti, de Verdone, de Nuti, de Troisi et de toute cette génération. [...] Dans ma façon de filmer, il y a un code précis, il y a des choses que je ne fais jamais et d'autres que je fais toujours ; parfois je tente des innovations [...]. Par exemple, je ne fais jamais de changement de focale, selon moi c'est une faute technique. Je préfère le zoom – vieux débat – qui convient mieux, ou bien le travelling, la vitesse<sup>287</sup>.

Les réalisateurs contemporains qui assument leur admiration pour le néoréalisme sont finalement peu nombreux ; peut-être craignent-ils les comparaisons que les observateurs pourraient faire entre leur cinéma et celui des grands maîtres néoréalistes. Il reste toutefois indéniable que le cinéma italien contemporain reprend certains traits de ce courant, consciemment ou pas.

### 2.1.2 Quels héritages néoréalistes ?

Le cinéma néoréaliste a laissé de nombreux héritages aux générations d'aujourd'hui et bien au-delà du cinéma italien – on peut penser au cinéma des frères Dardenne, de Laurent Cantet, d'Abbas Kiarostami, Jafar Panahi, Jia Zhangke.

---

<https://www.recencinema.it/conferenze-stampa-e-interviste/3455-gli-qequilibristiq-di-de-matteo-fra-miseria-e-baratro> Site consulté en octobre 2017.

286 Christophe Mileschi et Oreste Sacchelli, *Le clown amoureux. L'œuvre cinématographique de Roberto Benigni*, op.cit., p. 159.

287 *Ibidem*, p. 160.

Dans les années 90, l'école napolitaine a tenté de se réapproprier certains des héritages néoréalistes. Pour la chercheuse en cinéma Roberta Tabanelli, les réalisateurs vésuviens ont produit

[...] l'une des réinterprétations et négociations les plus singulières de [la] tradition encombrante du néoréalisme, qui se mélange avec les genres populaires de Naples, comme la *sceneggiata*, ou se confond dans des scénarios postmodernes de l'esthétique *camp*<sup>288</sup>.

Ils se sont notamment intéressés au grotesque, non comme une « négation du (néo)réalisme mais comme une autre façon d'en négocier l'héritage »<sup>289</sup> et d'offrir une représentation réaliste de la société contemporaine d'une façon parfois plus adaptée au monde déshumanisé de la modernité. Pour le chercheur en cinéma Roberto De Gaetano, le grotesque est en effet « le degré extrême du réalisme »<sup>290</sup> car il permet d'être plus lucide sur le réel.

Nous reviendrons sur cet attachement au grotesque et aux visages dans le travail du napolitain Paolo Sorrentino, à la génération suivante, en particulier avec *La Grande Bellezza* (2013) et ses « gueules ».

### **Une exigence de vérité et d'authenticité**

L'héritage principal du cinéma néoréaliste dans le cinéma italien contemporain est l'exigence de vérité et d'authenticité. On observe du reste que ce sont les films s'inspirant de ce courant qui ont conquis les plus grands prix dans les festivals dans les années 2000, des films dont la force repose sur l'héritage documentaire du néoréalisme. Même s'il ne s'agit pas d'un nouveau mouvement néoréaliste, puisqu'il n'y a pas de liens déclarés entre les réalisateurs allant vers ce type d'expériences cinématographiques, on peut reconnaître des similarités dans leurs œuvres. Citons le travail de Gianfranco Rosi, qui réalise des documentaires qui tendent vers la fiction par sa manière de mettre en scène le réel, le travail de Giorgio Diritti dans un style semi-fictionnel mais avec une manière de filmer qui s'apparente au documentaire, les films d'Andrea Segre, le style de

288 « Una delle rivisitazioni e negoziazioni più singolari dell'ingombrante tradizione nostrana del neorealismo, che viene rimescolata con generi popolari di Napoli, quali la sceneggiata, o confusa in scenari postmoderni da estetica *camp* ».

Roberta Tabanelli, *I « pori » di Napoli – Il cinema di Mario Martone, Antonio Capuano e Pappi Corsicato*, Ravenna, Angelo Longo Editore, « Il Portico », 2011, p. 14.

L'esthétique « camp » est déterminée par un usage délibéré et sophistiqué du kitsch en art. Elle est née dans les années 60 avec la revalorisation de la culture de masse, puis s'est étendue avec la diffusion du concept de postmodernisme appliqué à l'art et à la culture dans les années 80. Susan Sontag a été la première à analyser ce courant. Cf. Susan Sontag, « Notes on "Camp" », in *Against Interpretation and Other Essays*, New York, Farrar, Straus et Giroux, 1966.

289 « Negazione del (neo)realismo ma come un altro modo di negoziarne l'eredità ».

*Ibidem*, p. 95.

290 Roberto De Gaetano, *Il corpo e la maschera. Il grottesco nel cinema italiano*, Rome, Bulzoni, 1999, p. 25.

Michelangelo Frammartino, certains films des frères Taviani (en particulier *Cesare deve morire*), etc.

Michelangelo Frammartino développe une esthétique du dépouillement dans ses films, se rapprochant d'une tonalité documentaire. Pour *Il dono*, l'équipe était réduite à quatre personnes. Pour son deuxième long-métrage, *Le quattro volte*, qu'il a mis cinq ans à réaliser, il a obtenu un budget beaucoup plus important – un million d'euros – et une équipe beaucoup plus nombreuse – trente personnes – mais cette abondance ne l'a pas enthousiasmé. Dans ce film de 2010, il y a une forme d'insistance et de monotonie de l'action et de la mise en scène. Les cadrages utilisent toute l'amplitude des paysages avec des plans larges dans lesquels les humains ne sont pas centraux. Cette présence humaine subit une sorte d'effacement du fait de la quasi absence de dialogues et de musique. La scène centrale du film où 200 chèvres sont protagonistes a demandé une semaine de préparation et de répétitions, pour deux jours de tournage : pour ce passage « chorégraphique », 150 figurants et un enfant accompagnaient les chèvres et le chien de berger dans leurs mouvements. Le réalisateur suggérait de cette manière l'exode rural : les hommes quittent les villages et peu à peu ce sont les animaux qui prennent leur place. Michelangelo Frammartino cherche à être surpris par le réel qui peut mettre en crise sa mise en scène. Il a donc choisi des éléments incontrôlables comme les chèvres pour faire entrer des éclats de réel et de vérité dans son film. Le néoréalisme avait en effet ouvert la dimension de la conscience du milieu en laissant le contexte perturber le scénario et la direction de l'action. Les rapports de « hiérarchie » s'inversent entre le scénario imaginé (y compris en documentaire) et le réel qui peut bouleverser à tout instant les séquences prévues. La réalité devient alors co-scénariste du film aux côtés du cinéaste, comme ici lors des scènes en extérieur avec les 200 chèvres.

Cet attrait pour une esthétique documentaire ne constitue pas un mouvement : il semble qu'il s'agisse plutôt de l'air du temps, d'une époque, d'un moment historique pendant lequel les cinéastes éprouvent la nécessité d'un retour fort au réel, sans que cela soit clairement décrété.

Par ailleurs, le recours au documentaire tient aussi à un facteur économique : pour des jeunes cinéastes qui débutent, il est beaucoup plus facile d'auto-produire ou de produire avec peu de moyens un documentaire qu'une fiction. Les réalisateurs de documentaires ont en effet une plus grande liberté par rapport au système de financement et aux producteurs. Ainsi, avant de réaliser des longs-métrages de fiction, nombreux sont ceux qui ont commencé par le documentaire : Andrea Segre, Alice Rohrwacher, Ivano De Matteo, Matteo Garrone, Jonas Carpignano, Francesco Munzi,

Francesca Comencini, Alessandra Celesia...

De plus, la dimension documentaire permet souvent de poser un regard plus aigu sur la réalité et donne l'occasion aux cinéastes de façonner leur point de vue sur la société, l'Italie, le monde, avant de le remettre en scène dans des fictions ultérieures. Les sujets de leurs documentaires sont fréquemment liés à des territoires et des milieux que les cinéastes fréquentent, dans lesquels ils ont grandi ou vécu, et dans lesquels ils peuvent placer leur caméra et la rendre presque invisible puisque leurs « personnages » les connaissent en tant que personnes au quotidien (avant de les voir dans leur position de cinéastes) : c'est le cas d'Alessandra Celesia avec la vallée d'Aoste d'où elle vient et Paris où elle vit (*89 avenue de Flandres*, 2008 ; *Luntano*, 2006) ; c'est également le cas de Michelangelo Frammartino pour *Le quattro volte*, ou de Pietro Marcello dans *Bella e perduta*.

C'est aussi après avoir vécu plusieurs années dans le quartier rom de Gioia Tauro en Calabre que Jonas Carpignano a réussi à réaliser un film marquant, enraciné dans la réalité : *A Ciambra* (sélectionné à Cannes en 2017 et représentant italien aux Oscars en 2018). Avec cette fiction à la frontière du documentaire, Jonas Carpignano fait un film initiatique, sur le passage de l'enfance à l'âge adulte de Pio<sup>291</sup>. Il cite le néoréalisme comme son courant esthétique de prédilection, un mouvement où la place des enfants est importante<sup>292</sup>. Le jeune cinéaste choisit par ailleurs de tourner en Europe, tout en vivant aux États-Unis, car ce type de création cinématographique n'est pas privilégié dans son pays de résidence : le film est tourné en caméra à l'épaule et met en scène des « gueules », avec des visages (et parfois des dentitions) frappants de réalisme ; les personnages y portent en outre leurs véritables noms.

Le recours aux recherches documentaires approfondies avant l'écriture et le tournage est fréquent dans les fictions contemporaines. Pour l'écriture du scénario de *Respiro* et *Nuovomondo*, Emanuele Crialese a ainsi fait des recherches ethnographiques importantes afin de reconstituer la vérité des situations et des histoires. Pour *Respiro*, il a choisi de tourner sans recourir à des décors artificiels : il a préféré utiliser les lieux réels de la Sicile et la lumière particulière de l'île pour se rapprocher de cet idéal de vérité et d'authenticité.

Laura Bispuri a de son côté raconté que, pour *Figlia mia*, elle a effectué plusieurs voyages préparatoires pour choisir les lieux de tournage et qu'elle attendait ensuite parfois des heures au

---

291 Dans le très beau plan de fin, le jeune garçon doit choisir, après la trahison d'un ami et le passage chez une prostituée (pour prouver qu'il est un homme), s'il est du côté des enfants ou du côté des adultes, dans un monde où les enfants doivent être souvent plus responsables que les adultes. Pio devient ainsi spontanément l'homme de la famille lorsque son frère se fait arrêter.

292 Jacques Mandelbaum, « Jonas Carpignano : « Pas un dialogue, pas un geste qui n'ait été entendu ou observé », *Le Monde*, 19 septembre 2017.

tournage pour capter la lumière sarde qu'elle souhaitait pour telle ou telle séquence, avec des jeux de réflexion entre le soleil, la terre aride, la mer, les lagunes et les salines. Cette lumière naturelle particulière contribue en effet à la force du film, grâce au travail du directeur de la photographie Vladan Radovic pour la capter au mieux. Pour conserver un effet d'authenticité, la réalisatrice privilégie aussi l'utilisation de longs plans-séquences en caméra à l'épaule. Pour ces raisons, on a souvent défini son cinéma par un rapport fort au réel ; la réalisatrice le confirme :

Il y a quelque temps, une personne a donné deux définitions de mon travail. La première est que je fais un cinéma physique, et cela me semble particulièrement pertinent. Quant au néoréalisme, il a ajouté l'adjectif dessiné, j'essaie en effet toujours de prêter attention à la réalité en l'inscrivant constamment dans quelque chose de structuré<sup>293</sup>.

D'une autre manière, Paolo Sorrentino aussi a effectué des recherches documentaires pour ses films inspirés de personnages réels, notamment *Il Divo* sur Andreotti et *Loro* (*Silvio et les Autres*, 2018) sur Berlusconi, mais aussi sur les milieux qu'il a représentés dans ses autres films dès ses débuts :

En général, je me mets à étudier, je m'informe, je vais interviewer des personnes qui pourraient m'intéresser. Dans mon premier film, *L'uomo in più*, j'ai étudié tout l'univers des chanteurs, des footballeurs. [...] Dans *Les conséquences de l'amour*, j'ai étudié tout l'univers de la mafia. Je connaissais toutes les dynamiques de fonctionnement des mafias. [...] C'est un travail que je fais de manière très obsessionnelle, mais dès que je vois que l'excès de connaissances du thème du film va appauvrir mon imagination, je m'arrête. [...] Par exemple, pour *La Grande Bellezza*, j'ai commencé à aller à des fêtes, mais après en avoir fréquenté trois, je n'y suis plus allé parce que ça devenait une routine. Je préfère idéaliser certains mondes et les reposer ainsi. Et je suis aussi convaincu que cela me rapproche beaucoup plus de la vérité<sup>294</sup>.

---

293 « Qualche tempo fa una persona diede due definizioni sul mio lavoro. La prima è che faccio un cinema fisico, e mi sembra particolarmente attinente. Quanto al Neorealismo lui aggiunse l'aggettivo disegnato, infatti cerco sempre di fare attenzione alla realtà iscrivendola sempre dentro qualcosa di strutturato ».

Antonio D'Onofrio, « Berlinale68 : Incontro con Laura Bispuri e il cast di *Figlia mia* », 18 février 2018. <https://www.sentieriselvaggi.it/berlinale68-incontro-con-laura-bispuri-e-il-cast-di-figlia-mia/> Site consulté en août 2020.

294 « Di solito mi metto a studiare, mi informo, vado in giro a fare interviste alle persone che potrebbero interessarmi. Nel primo film, *L'uomo in più*, ho studiato tutto il mondo dei cantanti, dei calciatori. [...] Ne *Le conseguenze dell'amore* ho studiato tutto il mondo della mafia. Sapevo tutte le dinamiche di funzionamento delle mafie. [...] È un lavoro che faccio in maniera molto ossessiva, ma non appena vedo che l'eccesso di conoscenza del tema del film va a impoverire la mia immaginazione mi fermo. [...] Ad esempio per *La grande bellezza* cominciai ad andare alle feste, ma dopo essere stato a tre feste non andai più perché stava diventando una routine. Preferisco idealizzare certi mondi e riproporli così. E sono anche convinto che questo mi avvicini alla verità molto di più ».

Angelita Privitera, « Ogni svela un mistero, Paolo Sorrentino si racconta », 27 avril 2014.

<https://www.farefilm.it/persona/ogni-film-svela-un-mistero-paolo-sorrentino-si-racconta> Site consulté en juin 2018.

La recherche de la vérité et de la crédibilité dans l'écriture est primordiale pour Paolo Sorrentino :

N'importe quelle scène doit me sembler vraie. La critique que je tolère le moins en effet, c'est quand on me dit que je ne suis pas réaliste. Pour moi, les scènes que je crée sont toutes vraisemblables. Je n'aime pas tromper le spectateur avec du faux<sup>295</sup>.

Cette dimension qui s'inscrit dans les héritages néoréalistes est associée chez Sorrentino à un style très éloigné du documentaire : on parle d'esthétique « baroque » pour ses films, loin donc d'une volonté documentaire dans la mise en scène. On sait qu'il n'hésite pas à faire intervenir des éléments issus de la culture pop, une esthétique de clip musical par moments, en particulier dans *La Grande Bellezza* et *The Young Pope*, ou à insérer des effets de montage comme au début de *Il Divo* avec un *split screen* où l'écran coupé en deux se renverse. Ces effets le démarquent donc d'une approche purement documentaire.

Mais si les styles de mise en scène peuvent être très différents, la démarche documentaire dans l'écriture du scénario est récurrente dans le cinéma italien contemporain pour la quête de vérité et d'authenticité dans le rapport au réel de ces auteurs. Ainsi Ivano De Matteo explique :

Je fais une sorte de documentaire avant le film ; je me documente. Je prends tous les personnages de mon film et je vais parler avec les vraies personnes qui font ce travail : un voleur, un juge, un avocat, un malade, une femme, un enfant. Je les interviewe. Et je crée mon propre « Frankenstein ». Ça me plaît beaucoup de faire ça, et je trouve que c'est très intéressant. Ça me plaît presque plus que de tourner. Car quand on tourne, on est dans une tempête, dans un autre monde. Le plus beau, c'est avant. [...] Ensuite on commence à construire nos personnages, en fonction de l'acteur qu'on a. On essaie d'avoir tout de suite l'acteur [...] (en général, je les ai en tête dès le départ). Et donc dès le départ, on coud le rôle sur l'acteur comme si c'était un vêtement fait à la main. Et quand on a fini l'habit, on le fait essayer aux acteurs, on fait des modifications. On fait des répétitions, je le laisse parler, parce que peut-être qu'il va dire des choses. Passer de l'écrit à l'oral, ça peut changer beaucoup de choses, même si on a très bien écrit le scénario. Quand c'est dit, c'est différent, il y a de petites nuances, des mouvements, de petits accidents, des façons de dire. [...] J'ai l'assistante à côté de moi et je lui dis : « cette chose qu'il a faite, on la garde ». Par exemple, pendant qu'il disait ce mot, il s'est touché le nez comme ça, note-le. Ou au lieu de dire « vado a casa », il a dit « m'allungo a casa ». Il a trouvé sa façon de dire<sup>296</sup>.

---

295 « Una qualunque scena mi deve sembrare vera. La critica che tollero meno, infatti, è quando mi si dice che non sono realista. Per me le scene che creo sono tutte verosimili. Non mi piace ingannare lo spettatore con un falso. »  
*Idem.*

296 Entretien avec Ivano De Matteo réalisé par Ellénore Loehr à Lyon le 1er février 2018.

Pour reconstruire une réalité qui soit véridique, y compris dans l'esthétique, Andrea Segre a de son côté choisi un style épuré dans ses fictions. Dans *L'ordine delle cose* (2017), film pour lequel il a réalisé une longue enquête documentaire avant l'écriture du scénario, le cinéaste a souvent utilisé une caméra à l'épaule<sup>297</sup> et des couleurs traduisant la réalité des lieux, comme les teintes grisâtres de la Libye, même si le film était tourné en partie en Tunisie et en Sicile. Le scénariste Marco Pettenello explique que « le filtre bleu-vert dans le film est le résultat d'une réflexion pour faire un film froid, sec, pour ne pas être dans l'émotion, les sentiments, pour ne pas banaliser le raisonnement. Le film se veut plus cartésien, plus scientifique ici »<sup>298</sup>.

Andrea Segre reste de cette manière fidèle à la vérité d'une situation, d'autant plus que les témoignages des policiers, des fonctionnaires et des migrants lui ont permis de construire un scénario au plus proche de ce qu'ils ont réellement vécu. Le scénariste raconte :

Nous voulions effectuer des entretiens pour mieux créer le personnage du policier. Nous en connaissions peu dans notre entourage. Nous avons donc écrit au Ministère de l'Intérieur : ils ont répondu que ça ne les intéressait pas de nous rencontrer. Par un ami journaliste qui connaît un policier en Sicile, nous avons pu rencontrer des policiers. Nous avons passé plusieurs semaines sur place pour rencontrer des hauts-fonctionnaires. En partant de deux policiers de gauche de Syracuse, sympas et bien en chair, nous avons rencontré certains de leurs collègues qui nous ont donné des informations sur la gestion de l'immigration. Souvent ce sont des policiers qui travaillaient sur la mafia. De là, nous sommes arrivés jusqu'à des fonctionnaires internationaux. Nous cherchions un Italien qui aurait été en Libye. L'un de ces fonctionnaires ressemblait à notre personnage mais nous n'avons jamais pu le rencontrer. C'était un fonctionnaire des services secrets. Mais nous avons pu rencontrer son assistant. Ça a été comme un oracle de Delphes pour nous, une vérité par rapport au film<sup>299</sup>.

Grâce à leurs recherches préparatoires, Andrea Segre et son scénariste Marco Pettenello ont pu affiner la construction et les caractéristiques de leurs personnages :

Souvent, les fonctionnaires sont des bourgeois, progressistes, avec une bonne éducation, peu convaincus de la justesse de ce qu'ils font, mais ils le font parce qu'il faut obéir aux ordres. Dans le cinéma italien, il y a souvent eu une mise à l'honneur des fonctionnaires, des hommes de l'institution, des héros bourgeois consciencieux (notamment par rapport à la mafia, dans un pays où la légalité est compliquée). Nous, nous avons construit notre personnage par rapport à une légalité méchante. [...] Pour les scènes avec les migrants, notamment les arrestations, nous avons fait beaucoup d'entretiens avec des migrants, sur les

---

297 Pour être plus proche du personnage et de ses mouvements, notamment dans les camps libyens. On peut y voir un héritage de la théorie du *pedinamento* de Zavattini comme si la caméra suivait les personnages pas à pas pour capter leurs faits et gestes, et leurs états d'âme ici, avec un haut-fonctionnaire italien en plein dilemme moral.

298 Entretien avec Marco Pettenello réalisé par Ellénore Loehr à Lyon le 29 janvier 2018.

299 *Idem*

plages où ils débarquaient : c'est l'endroit de la plus grande diaspora sud-nord de l'Histoire. Parmi ces migrants, il y a aussi des Syriens, des familles avec de belles chaussures, des médecins. Eux parlaient anglais correctement avec les autorités. Les migrants étaient très heureux d'être arrivés. Ils étaient déçus quand ils comprenaient que nous faisons du cinéma. Nous avons réussi à entrer dans l'intimité du policier qui remplissait les dossiers des migrants. J'étais derrière lui à tout noter dans un carnet<sup>300</sup>.

Ces recherches documentaires pour s'efforcer de retranscrire une vérité et des situations authentiques dans des films de fiction ont rendu le film d'Andrea Segre et les autres films contemporains écrits avec cette méthode plus convaincants, en particulier lorsqu'il s'agit de situations difficiles, comme le traitement des migrants ou des situations sociales compliquées (les femmes battues ou l'équilibrisme économique chez Ivano De Matteo).

### **Des acteurs non-professionnels**

Pour contribuer à cette authenticité, les réalisateurs de fiction choisissent souvent des acteurs non-professionnels qui interprètent leur propre rôle. Ainsi, dans *L'ordine delle cose*, Andrea Segre a choisi de nombreux interprètes qui ne sont pas acteurs, notamment pour les migrants et les chefs de camp. Le film a été tourné à Tunis et en Sicile, et ceux qui jouent les migrants sont réellement arrivés sur les côtes italiennes dans les mêmes conditions que les personnages du film. 300 hommes et femmes africains qui ont vécu le voyage et la détention en Libye ont joué les rôles des migrants dans le film, ce qui a permis au cinéaste de mieux mettre en scène la réalité et d'intégrer leur vérité à la fiction. Andrea Segre a aussi fait jouer le rôle de chef de camp (celui où Corrado rencontre la migrante Suada) à un cinéaste de Tripoli qui l'a aidé pour ses repérages documentaires : ce dernier lui avait envoyé des vidéos sur les lieux de détention et de contrôle, des reportages de journalistes et des rapports d'ONG. Andrea Segre a intégré ces informations dans sa mise en scène<sup>301</sup>.

Choisir des acteurs « presi dalla strada » (pris dans la rue) selon l'expression consacrée et presque stéréotypée de l'époque néoréaliste est un autre héritage de ce cinéma. En prenant des gens qui « jouent leur vie », dans leur langue, dans leur dialecte et avec leurs gestes, le sentiment de vérité qui en découle pour le spectateur est plus prégnant qu'avec un acteur très doué mais qui ne réussit pas toujours à être aussi juste dans la façon d'être et dans le ton qu'une personne qui *est* et qui ne *joue* pas. Par ailleurs, comme à l'époque néoréaliste, faire jouer des acteurs non-professionnels permet d'éviter que le spectateur superpose sur le visage d'un acteur les rôles qu'il a précédemment tenus. C'est aussi le choix qu'a fait Matteo Garrone pour *Gomorra*, d'autant plus que

---

300 *Idem*.

301 Bonus DVD *L'ordine delle cose* (2017).

le napolitain n'est pas un dialecte facile à imiter. Toni Servillo, qui est napolitain, a pu jouer le rôle du mafieux (qui fait du trafic illégal des déchets) parce qu'il parlait déjà le dialecte. Pour les rôles des jeunes des *Veie* de Scampia, le réalisateur a choisi des adolescents des quartiers représentés dans le film. Précisons que c'était par ailleurs aussi une manière de « se protéger » pendant le tournage.

De la même manière, Alice Rohrwacher, après avoir fait des castings et vu défiler une centaine de jeunes acteurs issus d'écoles de théâtre, a choisi d'aller directement dans des lycées faire un casting sauvage pour trouver son Lazzaro dans *Lazzaro felice* parce que le personnage qu'elle cherchait ne serait jamais venu spontanément à un casting. Elle a trouvé son « acteur » dans une école de comptabilité. Et effectivement, le jeune homme ne voulait d'abord pas jouer dans le film et avait proposé le numéro d'un de ses amis à sa place lorsqu'Alice Rohrwacher l'avait repéré. Mais à force d'insistance et de persuasion, la réalisatrice l'a décidé à faire le film ; il a accepté par « compassion »<sup>302</sup> pour elle (*sic*), et il a trouvé la justesse du personnage qui lui ressemblait par sa timidité, son effacement et sa vie un peu reculée. Par son « être vrai », Adriano Tardiolo a partagé ses attitudes, ses gestes et ses façons de parler.

Claudio Giovannesi, qui vient lui aussi du documentaire, a pareillement choisi de travailler sur la simplicité et la soustraction dans la composition des rôles confiés à des acteurs non-professionnels, dans sa fiction *Fiore* (2016) qui raconte une histoire d'amour dans une prison pour mineurs ; les personnages y portent, comme souvent, les prénoms de leurs interprètes. Le réalisateur avait repéré la jeune femme dans un restaurant et le jeune garçon avait réellement fait de la prison, comme le personnage qu'il devait incarner<sup>303</sup> :

Avant de faire le film, je travaillais sur des personnages réels, les personnages que Daphné et Josciua interprètent ont été écrits à partir des personnages que j'avais vraiment rencontrés en prison. Ces biographies se sont réunies dans les personnages. Pour les acteurs, je cherchais des personnes qui soient proches de ces personnages. Quand je cherchais la prison où situer le film, nous sommes allés à la prison Beccaria à Milan, et il y avait un garçon qui sortait, au moment où sa fille était sur le point de naître. Je lui ai fait faire un essai devant l'hôpital le jour où elle est née. Il avait déjà joué en prison. Daphné, je l'ai rencontrée dans un restaurant à Rome, elle y était serveuse ; elle n'avait jamais joué et n'avait pas l'intention de le faire. Il y avait une grande mélancolie sur son beau visage, elle avait vécu des expériences très difficiles, ce qui la rapprochait de son personnage [...] C'est un film qui ne pouvait pas

---

302 Entretien avec Alice Rohrwacher réalisé par Ellénore Loehr à Paris le 6 novembre 2018.

303 Maurizio Ermisino, « Fiore : amarsi a 16 anni in carcere », 26 mai 2016. <http://www.retisolidali.it/fiore-giovannesi/>  
Site consulté en juillet 2020.

être tourné par des acteurs en studio, c'était un travail qui avait besoin d'autant de vérité que possible<sup>304</sup>.

Le film a été tourné dans le centre de détention de l'Aquila et de nombreux figurants avaient été de véritables détenus et d'autres de véritables policiers.

En prenant des acteurs qui n'en sont pas, les cinéastes recherchent et obtiennent plus de spontanéité et de naturel que n'en produit, selon eux, le travail d'interprétation et de composition du véritable acteur, souvent trop visible. Cette tendance est notable dans le cinéma italien contemporain. Les réalisateurs recherchent l'humanité d'un personnage avant la technique d'un acteur. Gianni Amelio explique la vérité et l'intensité qu'un acteur non-professionnel donne au personnage : « Un acteur non-professionnel te donne, je crois, plus que n'importe quel autre acteur et sublime le vrai sens de la folie par rapport aux choses, aux êtres humains, aux visages, aux routes »<sup>305</sup>. Il raconte notamment comment il a choisi le vieillard de *Lamerica* :

Il n'y a que dans le Sud que je pouvais trouver un vieillard de ce genre, je voulais qu'il ait un accent vrai, calabrais ou sicilien [...]. Je l'ai trouvé en marchant dans les rues comme cela se produit quand on cherche et je ne lui ai pas fait faire de bouts d'essai sinon ceux très élémentaires de le faire parler devant une caméra : parle-moi de toi, dis-moi comment tu t'appelles, parle-moi de ta vie, ces choses-là... Je ne lui ai pas fait faire de bouts d'essai de peur qu'il ne les réussisse pas. [...] Les vieux sont très timides, ils ne sont pas déleurés comme les enfants, et déjà pour eux il est difficile de dire des mensonges alors mentir, même si quelqu'un te demande de le faire professionnellement, cause un certain désarroi qu'il essayait de surmonter, de combler en faisant toutes les histoires drôles possibles et imaginables, en plaisantant avec tout le monde, en bougeant sans cesse [...]. Un acteur professionnel sait quand il doit s'arrêter<sup>306</sup>.

De la même manière, dans *Mi piace lavorare - Mobbing*, Francesca Comencini a choisi un groupe d'acteurs non-professionnels pour tourner avec Nicoletta Braschi. La comédienne raconte cette expérience très particulière pour un acteur professionnel, de jouer avec des acteurs non-

---

304 « Prima di fare il film stavo lavorando su personaggi reali, i personaggi che interpretano Daphne e Josciua sono stati scritti su personaggi che avevo incontrato veramente in carcere. Queste biografie sono confluite nei personaggi. Come attori cercavo delle persone che fossero vicine a questi personaggi. Quando cercavo il carcere in cui ambientare il film, siamo andati a Milano, al Beccaria, e c'era un ragazzo che stava uscendo, proprio mentre stava per nascere sua figlia. Ho fatto il provino davanti all'ospedale il giorno in cui è nata. In carcere aveva già recitato. Daphne l'ho incontrata in una trattoria romana, dove faceva la cameriera, non aveva mai recitato e non ne aveva l'intenzione. Aveva una grande malinconia nel viso bellissimo, e aveva passato esperienze molto dure, che la rendevano simile al suo personaggio [...] È un film che non poteva essere girato da attori in un teatro di posa, era un lavoro che necessitava il maggior dato di verità possibile ».

*Idem.*

305 Jean Gili, « Lamerica. Un film non pas sur l'Albanie d'aujourd'hui mais sur l'Italie d'après-guerre », in Jean Gili (dir.), *L'Italie au miroir de son cinéma*, vol. 2, op. cit., p. 154.

306 *Idem.*

professionnels :

Le tournage s'est déroulé d'une façon plutôt inhabituelle parce que j'avais comme partenaires un groupe de non-professionnels qui n'avaient que leur sensibilité pour tout bagage. J'ai eu beaucoup de chance car Francesca Comencini avait eu la main heureuse et avait trouvé des personnes extraordinairement riches en humanité. Il n'y avait pas de dialogues : je les ai improvisés en suivant les indications de la réalisatrice, ce qui a été aussi un travail d'élaboration tout à fait passionnant. La situation de départ était quasi kafkaïenne : la vision de la réalité qui nous entoure comme preuve évidente du cauchemar. La résonance au vide qui se crée autour du personnage. C'est un film sur la marginalisation existentielle<sup>307</sup>.

Valeria Golino s'est elle aussi retrouvée entourée d'acteurs non-professionnels, notamment des enfants, dans *Respiro* d'Emanuele Crialesi. Il a fallu que l'actrice ajuste son jeu, pour trouver un équilibre et une harmonie, d'autant que la plupart parlaient en dialecte sicilien. Ils avaient été choisis en casting sauvage à Palerme et sur les lieux du tournage. La présence des enfants rappelle les films néoréalistes où de nombreux réalisateurs en avaient fait les protagonistes de leurs œuvres. On pense bien entendu à *Ladri di biciclette* de Vittorio De Sica et au jeune Bruno.

Dans *Cuori Puri*, Roberto De Paolis a fait le choix de confronter une actrice confirmée, Barbora Bobulova, à deux jeunes acteurs non-professionnels, choisis après de longs essais. Il a fallu que Barbora Bobulova adapte sa manière de travailler, en étant moins classique dans son approche du rôle et dans l'interaction avec les deux autres protagonistes. Le réalisateur lui a notamment demandé de se remettre en question malgré son expérience, de retrouver de la spontanéité et de l'improvisation dans les dialogues et les situations, pour créer un personnage qui ait le naturel de la jeune fille et du jeune garçon dû à leur inexpérience. D'autre part, Roberto De Paolis a proposé à tous les interprètes d'oublier la lisière entre personne et personnage, et de rendre leurs rôles plus vivants en y intégrant une part de leur réel, en particulier leurs angoisses et leurs névroses qui pouvaient enrichir les scènes<sup>308</sup>. Les dialogues qui avaient été longs à établir ont été mis de côté pendant le tournage pour que les acteurs (notamment les deux jeunes protagonistes) ne soient pas limités par les répliques toutes faites et qu'ils puissent apporter de la fraîcheur à leur personnage en improvisant. Ainsi, le jeune protagoniste a donné une agressivité plus nette à son personnage qu'elle ne l'était dans le scénario et il a coloré chaque scène de cette fougue. Le réalisateur a accepté au fil du tournage ces nuances et ces propositions qui conduisaient cependant à une adaptation constante des séquences suivantes en cohérence avec les précédentes<sup>309</sup>.

307 Christophe Mileschi et Oreste Sacchelli, *Le clown amoureux. L'œuvre cinématographique de Roberto Benigni*, op.cit., p. 182.

308 Entretien avec Roberto De Paolis au Bobbio Film Festival le 30 juillet 2017 : <https://www.youtube.com/watch?v=57kzdDz5J1k> Site consulté en juin 2020.

309 *Idem*.

Pour Ivano De Matteo, le travail avec des non-professionnels est fascinant, mais compliqué ; il préfère donc tourner actuellement avec des acteurs professionnels et les façonner selon ses personnages, tout en aimant ceux qui ne sortent pas d'un moule académique, comme il l'explique :

J'aime beaucoup le travail avec l'acteur. J'aime le façonner, le forger. Et puis je suis fasciné par l'idée de travailler avec des non-acteurs pris de la rue, mais je pense que c'est une hypothèse irréalisable. De ce point de vue, je crois que des acteurs comme Mastandrea et Germano unissent les deux aspects : la capacité de l'acteur à être façonné, et la spontanéité du non-acteur qui ne joue que lui-même. Valerio tout comme Elio ne sont pas structurés académiquement, ils se sont tous les deux formés sur le plateau, sur le terrain, par le travail. Et ils sont devenus de très grands acteurs. En général, je me sens bien avec les acteurs naturels, et je ne me sens pas bien avec les acteurs qui roulent des mécaniques<sup>310</sup>.

Le néoréalisme était autant un cinéma d'auteur qu'un cinéma d'acteurs, professionnels ou non, et le cinéma italien contemporain continue donc cette tradition.

### **Des thématiques ancrées dans l'époque**

Dans le sillage de l'esprit néoréaliste, de nombreux cinéastes contemporains s'inspirent aussi de thématiques sociétales actuelles pour écrire leurs scénarios. Ils redonnent au cinéma son pouvoir de témoignage sur l'époque et le présent, en permettant de donner un autre point de vue, en fiction comme en documentaire, par rapport à ce que les médias présentent dans des reportages sur les mêmes sujets et parfois tournés aux mêmes endroits. Nous y reviendrons, mais on pense par exemple aux migrations et à Lampedusa : le film de Gianfranco Rosi, *Fuocoammare*, donne ainsi une tout autre image de la situation sur l'île que la présentation qu'en font les journalistes dans leurs reportages.

Andrea Segre s'est lui aussi intéressé aux migrations. Et parmi les thématiques sociales et sociétales souvent choisies par les cinéastes, on peut citer le monde du travail et le harcèlement (chez Paolo Virzì et Francesca Comencini), les problèmes de société comme la violence envers les femmes, les difficultés économiques de la classe moyenne basse (chez Ivano De Matteo), les relations familiales et ses nouvelles formes...

---

310 « A me piace molto lavorare con l'attore. Mi piace plasmarlo, forgiarlo. Poi mi affascina l'idea di lavorare con non attori presi dalla strada, ma penso che sia un'ipotesi impraticabile. Ecco, da questo punto di vista credo che attori come Mastandrea e Germano uniscano i due aspetti : la capacità dell'attore di farsi plasmare, e la spontaneità del non attore che recita solo se stesso. Sia Valerio che Elio non sono strutturati accademicamente, si sono formati entrambi sul set, sul campo, attraverso il lavoro. E sono diventati grandissimi attori. In generale mi trovo bene con attori naturali, non mi trovo bene con attori che tromboneggiano ».

Entretien avec Ivano De Matteo par Edoardo Zaccagnini, 4 novembre 2013 : <http://www.close-up.it/intervista-a-ivano-de-matteo> Site consulté en septembre 2017.

Le cinéma a donc encore un rôle de mémoire des expériences sociales et des moments historiques, comme l'écrit l'historien du cinéma Gianni Rondolino : « Le nouveau cinéma italien a su établir un lien fort avec la réalité sociale, politique et anthropologique du pays »<sup>311</sup>.

### **Un cinéma qui inspire encore aujourd'hui**

Pour le chercheur Luca Barattoni, le néoréalisme est une source d'inspiration indiscutable pour les cinéastes italiens contemporains, en termes d'esthétique et d'approche du réel :

La leçon néoréaliste, pas au sens d'une esthétique paupériste générique mais comme une exploration des limites de l'image, semble être un refuge méthodologique chez les jeunes cinéastes [...]. Ils entreprennent une rénovation du langage filmique et mettent à découvert les anciennes et nouvelles intolérances et disparités dans l'Italie contemporaine. L'un des cinéastes émergents les plus raffinés est Pietro Marcello [...]. Cependant, il n'est pas si certain que le nouveau *cinéma de poésie* luxuriant de Marcello puisse être une solution viable qui ramènera les spectateurs dans les salles. C'est une contradiction pointée par Gianni Canova, qui salue la qualité de réalisation de Marcello, Frammartino et Covi, mais qui se plaint que leurs œuvres ne soient jamais montrées par les chaînes de la RAI [...]. Canova est un grand évaluateur des talents et il est récemment allé jusqu'à définir le cinéma italien contemporain comme l'un des plus intéressants au monde, citant les dernières œuvres de Gianni Celati, Marco Bellocchio, Giorgio Diritti, Paolo Sorrentino, Matteo Garrone<sup>312</sup>.

Tous les réalisateurs ne s'inscrivent évidemment pas dans la lignée néoréaliste et certains la tournent même parfois en dérision. Ainsi, dans les années 90, Pappi Corsicato avait inventé le terme de « neon-realismo » pour définir le style de son film *Libera* (1993)<sup>313</sup>, en se moquant du fait que le néoréalisme soit une chapelle sacrée dans le cinéma italien. On retrouvera ce style dans *Il seme della discordia* en 2008<sup>314</sup> : des décors futuristes, des jeux de couleurs, un film « pop » qui préfigure

---

311 « Il nuovo cinema italiano ha saputo instaurare un forte legame con la realtà sociale, politica e antropologica del paese ».

Gianni Rondolino, Dario Tomasi, *Manuale di storia del cinema, seconda edizione*, Turin, UTET, 2014, p. 704.

312 « The neorealist lesson, not understood as generic pauperist aesthetics but as an exploration of the boundaries of the image, seems to be a methodological shelter among young filmmakers [...]. Theirs is an enterprise for the renovation of film language and for exposing the old and new intolérances and disparities in contemporary Italy. One of the finest emerging filmmakers is Pietro Marcello [...]. However, it is unclear whether Marcello's new, lush *cinema di poesia* can be a viable solution that will bring spectators back to theaters. It is a contradiction caught by Gianni Canova, who hails Marcello, Frammartino and Covi as great directors, but complains that their works are never shown by the RAI channels [...]. Canova is a great evaluator of talent and recently went as far as defining contemporary Italian cinema as one of the most interesting in the world, citing the latest works by Gianni Celati, Marco Bellocchio, Giorgio Diritti, Paolo Sorrentino, Matteo Garrone ».

Luca Barattoni, *Italian Post-neorealist cinema*, Édimbourg, Edinburgh University Press, 2012, p. 243.

313 Le film est une comédie sur Naples en trois épisodes, portant le nom de trois personnages, une jeune femme, un adolescent et une femme.

314 Le film, qui est une adaptation de *La marquise d'O...* de Heinrich Von Kleist, raconte le drame qui éclate dans un couple à Naples : alors que Mario découvre qu'il est stérile et sa femme lui annonce qu'elle est enceinte.

l'esthétique de Paolo Sorrentino quelques années plus tard dans *La Grande Bellezza*. Pappi Corsicato, qui a été l'assistant de Pedro Almodovar, disait faire une version pop et colorée du néoréalisme : en témoignent les couleurs vives de ce « néon-réalisme » qui rappellent le grand réalisateur espagnol. Dans ce néologisme inventé par Pappi Corsicato, on retrouve le sens de l'humour et l'inventivité des réalisateurs du sud de l'Italie et notamment de la vague napolitaine des années 90 dont Corsicato faisait partie : « Une façon de jouer, de manière irrévérencieuse, avec le caractère sacré du néo-réalisme »<sup>315</sup>.

De son côté, le chercheur Giorgio De Vincenti qui a de grandes attentes vis-à-vis des héritiers italiens du néoréalisme est assez critique sur les avatars actuels du néoréalisme :

Du moins de la part des jeunes, je m'attendrais à un effort pour trouver des modèles différents de ceux si terriblement datés, si internes à une tradition de banalisation de la leçon néoréaliste, qui, encore aujourd'hui, comme je l'ai dit à plusieurs reprises, continue d'être invoquée dans le cinéma italien, mais pas dans sa signification la plus profonde, qui est celle du renouvellement du regard sur les choses et d'une dé-structuration de la rhétorique du cinéma en place à ce moment-là, mais dans sa signification la plus banale, qui consiste en l'inventaire des clichés du regard « réaliste », cristallisé et livré à une imitation plus ou moins brillante (qui est considéré comme la raison d'être de notre cinéma)<sup>316</sup>.

Au-delà de scénarios à dimension documentaire, avec des acteurs non-professionnels (notamment des enfants), tournés en décors réels, l'héritage le plus marquant du néoréalisme au 21<sup>e</sup> est peut-être l'adoption d'un regard différent sur le réel, ce que – malgré quelques critiques – les générations du 21<sup>e</sup> siècle semblent réussir à promouvoir, en gardant à l'esprit la volonté de faire un cinéma de qualité et populaire à la fois.

## **2.2 Naissance d'un néo-néoréalisme ?**

---

315 « Un modo per giocare, in modo irriverente, con la sacralità del neo-realismo ».

Fulvia Caprara, « Préface », in Roberta Tabanelli, *I « pori » di Napoli – Il cinema di Mario Martone, Antonio Capuano e Pappi Corsicato*, Ravenna, Angelo Longo Editore, « Il Portico », 2011, p. 9.

316 « Almeno dai giovani mi aspetterei uno sforzo teso a trovare modelli diversi da questi così terribilmente datati, così interni a una tradizione di banalizzazione della lezione neorealista, che ancora oggi, come ho detto più volte, continua ad essere invocata nel cinema italiano, ma non nella sua valenza più profonda, che è quella del rinnovamento dello sguardo sulle cose e di una de-strutturazione delle retoriche del cinema allora corrente, bensì in quella più banale, che consiste nell'inventario di luoghi comuni dello sguardo « realista », cristallizzato e consegnato a un'imitazione più o meno brillante (che è considerata il dover essere del nostro cinema) ».

Giorgio De Vincenti, « L'eredità del moderno nella produzione italiana recente », in Riccardo Guerrini, Giacomo Tagliani, Francesco Zucconi (dir.), *Lo spazio del reale nel cinema italiano contemporaneo*, Gênes, Le Mani, 2009, p. 36.

## La notion de néo-néoréalisme

Le concept de néo-néoréalisme revient régulièrement pour définir le cinéma italien contemporain. Il a été utilisé pour la première fois à propos du film *Mery per sempre* (*Mery pour toujours*) de Marco Risi, sorti en 1989, puis pour les films de Ricky Tognazzi *Ultrà* en 1990 et *Il portaborse* (*Le Porteur de serviettes*) de Daniele Luchetti la même année. Le néologisme forgé par la critique italienne à la fin des années 80 et au début des années 90 désignait les films en prise directe avec la réalité sociale de l'Italie, des films ancrés dans le réel. Le réalisateur et historien du cinéma Vito Zagarrìo l'utilise dans son livre *Cinema italiano anni novanta* en 1998<sup>317</sup>, il l'utilise à propos du film d'Alessandro D'Alatri *Senza pelle* (1994), qui exploite la technique du *pedinamento zavattiniano*, au sens propre : dans le film, Saverio espionne sa voisine Gina. Vito Zagarrìo explique la naissance du terme de néo-néoréalisme et la pertinence du mot pour définir le travail des cinéastes italiens encore aujourd'hui :

Lorsque la « grande crise » était évidente et imparable, la nostalgie de l'Eden perdu du néoréalisme est devenue naturelle. On parlait en effet de « néo-néoréalisme » lorsque des films à forte coloration sociale sont apparus à l'horizon, situés dans les banlieues pauvres des villes, dans les arrière-pays métropolitains gangrenés par la drogue et la violence [...]. C'était comme si, pour suggérer une sortie de la crise et d'un cinéma « mignon », on recherchait anxieusement dans le passé une recette utile. Le cinéma italien contemporain ne peut pas non plus faire abstraction de la comparaison avec les Pères-Maîtres, en particulier en ce qui concerne le cinéma des réalisateurs émergents, que j'appelle – en parodiant l'historiographie américaine sur Hollywood – le Nouveau Nouveau cinéma italien. La génération des cinéastes du nouveau millénaire est peut-être celle qui propose plus que toute autre d'ignorer le cinéma vitupéré des années 80-90 pour revenir à celui des ancêtres de l'après-guerre<sup>318</sup>.

Le terme néo-néoréalisme est donc régulièrement utilisé pour caractériser une partie du cinéma italien contemporain. L'une des cinéastes qu'on affuble le plus souvent de l'étiquette néo-néoréaliste est Alice Rohrwacher. Certes elle réalise un cinéma qui reprend les grands principes du néoréalisme,

---

317 Vito Zagarrìo, *Cinema italiano anni novanta*, op. cit., p. 24.

318 « Quando la "grande crisi" è stata evidente e inarrestabile, è diventata naturale la nostalgia verso l'Eden perduto del Neorealismo. Si è parlato, infatti, di "neo-neorealismo" quando sono apparsi all'orizzonte film di forte colorazione sociale, ambientati nelle periferie povere delle città, negli hinterlands metropolitani popolati di droga e di violenza [...]. Era come se, per suggerire un'uscita dalla crisi e dal cinema "carino", si cercasse con ansia nel passato una ricetta utile. Non può prescindere dal confronto con i Padri-Maestri neanche il cinema italiano contemporaneo, soprattutto quello degli esordienti, quello che io chiamo – parodiando la storiografia americana su Hollywood – il New-New Italian Cinema. La generazione dei cineasti del nuovo millennio è forse quella che più di ogni altra propone di saltare a piè pari il vituperato cinema degli anni ottantanovanta per tornare a quello degli avi del dopoguerra ».

Vito Zagarrìo, « L'eredità del Neorealismo nel "New-New Italian Cinema" », art. cit., p. 96.

de manière plus ou moins consciente puisqu'elle ne se sent pas héritière de ce mouvement, mais elle réfute aussi le terme de néo-néoréaliste :

Je ne crois pas que ce soit adapté pour parler de mon cinéma. [...] Je pense qu'on fait un cinéma extrême, je ne pourrais pas le définir, je ne sais pas ce qu'il est. Il est extrême car il continue à croire dans le cinéma dans un monde qui y croit de moins en moins. Il est peut-être post-réaliste plus que néo-néoréaliste<sup>319</sup>.

Alice Rohrwacher réutilise cependant des méthodes prisées par les cinéastes néoréalistes. Ainsi pour son film *Le meraviglie*, elle a fait apprendre aux acteurs les gestes d'un métier, un métier risqué, l'apiculture (son père qui était apiculteur a supervisé le tournage des scènes avec les abeilles dans le film). Elle refuse en effet le recours aux effets spéciaux, pour plus de réalisme et de vérité, l'une des caractéristiques des films du néoréalisme :

Je ne voulais pas d'effets spéciaux. Je connais bien ce métier d'apiculteur, je l'ai pratiqué. Je pouvais donc mettre tout le monde en confiance sur le plateau, leur dire qu'il n'y avait aucun risque. Je voulais voir à l'écran les abeilles tourner pour de vrai autour des acteurs, et j'ai vu que c'était possible après plusieurs essais et séances de coaching. Les parents de Maria Alexandra Lungu étaient très contents. Ils m'ont dit que si leur fille ne devenait pas actrice, elle aurait au moins appris un nouveau métier, l'apiculture ! Légèrement, c'est très difficile de faire un film avec autant d'abeilles. On a parfois dû tourner illégalement avec des volontaires qui ont signé des décharges pour les assurances. [...] Le cinéma ne doit pas naître de toutes les règles et normes du monde. Il ne faut pas être conforme. C'est comme pour le scénario en lui-même. Certains personnages n'ont aucune fonction narrative, parfois même aucune ligne de dialogue à l'écran, mais ils représentent des mondes, proposent quelque chose qui sort de l'histoire. Je suis persuadée qu'un film n'a pas besoin d'avancer à toute vitesse, qu'il peut se permettre de prendre des sentiers plus longs, plus escarpés<sup>320</sup>.

Dans cette veine néo-néoréaliste, Alice Rohrwacher semble chercher à retrouver les choses simples, les choses de la vie, avec le côté décalé de son cinéma, en marge de la modernité du monde contemporain qu'elle fuit, en particulier celle des villes. La cinéaste nous emmène dans des univers souvent oubliés du monde actuel. Dans *Le meraviglie*, elle filme par exemple le bonheur des personnages de croquer des légumes pendant la récolte, de s'occuper des abeilles à la campagne. Dans ce film, le spectateur est face à des images de douceur, d'un monde à part qui semble plus authentique que le monde moderne alors même que l'époque filmée est celle d'aujourd'hui.

---

319 Entretien avec Alice Rohrwacher réalisé par Ellénore Loehr à Paris le 6 novembre 2018.

320 Clément Ghys, « Alice Rohrwacher : "En cherchant les jeunes acteurs, nous avons l'objectif de trouver des visages hors du temps" », *Libération*, 10 février 2015.

Le cinéma d'Alice Rohrwacher n'est pas un cinéma informatif comme peuvent l'être des films tournés dans des contextes urbains ou dans un milieu particulier : on pense par exemple au film d'Ivano De Matteo sur les violences conjugales, *La vita possibile* (2016), où le spectateur, grâce à l'histoire, découvre comment se fait la prise en charge des femmes ou des enfants, dans les séquences au ton documentaire avec l'assistante sociale, ou bien à son film *Gli equilibristi* qui ouvre les yeux sur la situation des « équilibristes économiques » et la précarité des classes moyennes de nos jours. Le cinéma d'Alice Rohrwacher se recentre sur l'essentiel pour elle : sur l'épure des sensations et des sentiments des protagonistes, à rebours d'un univers contemporain où tout va vite, où l'on vit dans l'hyper-modernité. Son cinéma retrouve une forme de pureté à la fois narrative et esthétique.

Par ailleurs, dans un esprit néo-néoréaliste de découverte de nouveaux horizons et milieux, les films d'Alice Rohrwacher surprennent le spectateur avec des personnages atypiques, comme un apiculteur qui vit reclus, hors du monde et à l'écart de la vie sociale, dans *Le meraviglie* ou un jeune homme qui se retrouve sous le joug d'une comtesse comme au Moyen-Âge dans *Lazzaro felice*. Ses films sont empreints d'une grande liberté dans leur construction, leurs thématiques, leurs personnages et dans la revendication d'un imaginaire très fort. Alice Rohrwacher élabore une rhétorique, une tonalité et une esthétique marquées, personnelles et reconnaissables de film en film.

Sa directrice de la photographie, Hélène Louvart, explique que la cinéaste souhaite commencer ses films toujours de la même manière<sup>321</sup> : dans un noir complet, troublé peu à peu par des lueurs éparses, que ce soit celles de phares ou de téléphones brillant comme des lucioles dans la nuit. La réalisatrice justifie cette entrée en matière sans référence cinématographique ou esthétique : « Je voulais amener le spectateur avec douceur du noir de la salle de cinéma vers la lumière de l'écran ; et puis, dans le noir, on entend mieux les bruits »<sup>322</sup>.

La cinéaste fait le portrait d'un monde contemporain en faillite, au bord de la disparition, mais elle ne cherche pas à en donner seulement une vision noire ; ses films tentent de le réenchanter et de lui redonner une part de magie venue du passé, et un peu d'espoir pour l'avenir. Elle fait un cinéma « enchanté » même lorsqu'il décrit la fin d'un monde. Ainsi dans *Le meraviglie*, elle suit l'arrivée de la modernité dans la campagne de la famille de Gelsomina et la disparition de leur système précédent. Le film se termine sur l'image d'une apocalypse avec la ferme abandonnée de Gelsomina : les volets claquent et les murs s'effritent. Peu avant, le père, Wolfgang, s'était écrié « il mondo sta per finire » (« le monde touche à sa fin ») lorsque la télévision avait fait irruption dans leur vie paisible. Dans *Lazzaro felice*, Alice Rohrwacher raconte l'histoire d'un saint païen, et non

---

321 Aureliano Tonet, « Alice et Alba Rohrwacher, soeurs lumière », art. cit.

322 *Idem*.

chrétien ; c'est une histoire d'innocence, un film sur la façon dont le monde regarde les innocents.

### **Des films qui questionnent la société**

L'héritage néoréaliste que l'on retrouve dans le cinéma néo-néoréaliste d'Alice Rohrwacher est manifeste dès son premier film, un documentaire collectif à connotation politico-sociale : *Checosamanca*, tourné en 2006, parle du présent et montre des actions d'engagement social et politique dans toute l'Italie pour suppléer aux manquements de l'État et à la violence du marché. Par la suite, dans ses films de fiction, la réalisatrice continue de questionner la violence sociale et économique de notre époque. *Corpo celeste*, *Le meraviglie*, *Lazarro felice* explorent la possibilité et l'impossibilité des utopies dans le monde contemporain. À travers des personnages pleins d'humilité et de simplicité, Alice Rohrwacher se fait l'écho des changements et des contradictions de l'Italie contemporaine. Ses films sont comme des romans initiatiques et la réalisatrice le dit elle-même : « J'aime beaucoup les périodes et les personnages en transition »<sup>323</sup>. Alice Rohrwacher aime filmer les corps en (trans)formation, comme celui de la jeune Marta dans *Corpo celeste*. Elle filme d'ailleurs à hauteur d'adolescents et à travers leur regard, dans *Corpo celeste* et *Le meraviglie*.

On sent la marque du documentaire dans sa manière de filmer et de se positionner dans le dispositif filmique. Elle est proche de ses personnages mais sans qu'il y ait un dispositif lourd, notamment pour les éclairages. Par ailleurs, elle utilise souvent une grande profondeur de champ, comme dans *Lazarro felice*, ce qui donne au spectateur une vision réaliste de la scène, sans effet de flous et de nets. En somme, Alice Rohrwacher utilise peu d'« effets cinéma ».

Le cinéma d'Alice Rohrwacher propose ainsi une autre vision du monde, la possibilité d'une autre société, un nouveau regard, comme le préconisait déjà le néoréalisme de Rossellini et De Sica. Et elle utilise, comme eux, le regard des enfants et des adolescents pour montrer les faiblesses de la société – notamment la fracture entre l'Italie du nord prospère et l'Italie du sud déshéritée – et pour faire naître l'espoir d'un avenir plus radieux.

Dans le même esprit, on retrouve plusieurs cinéastes qui, comme elle, inscrivent leurs films dans une réalité documentaire avec un fort ancrage local, tout en choisissant des récits initiatiques, souvent teintés de ce que l'on pourrait appeler un « réalisme merveilleux » et décalé (comme lorsqu'une chèvre devient narratrice du film *Le quattro volte*) ; c'est notamment le cas de Jonas Carpignano, Leonardo Di Costanzo, Pietro Marcello, Michelangelo Frammartino dont les films

---

323 « I very much like transitional characters and periods ».

Pasquale Iannone, « Land of Milk and Honey », *Sight & Sound*, août 2015, vol. 25, p. 12.

peuvent être qualifiés de « néo-néoréalistes ».

Le néoréalisme voulait être un cinéma au service de la réalité, avec des thématiques sociales et un engagement civil fort, à la recherche d'une dimension collective et d'une véracité renforcée par une tonalité documentaire. Ces caractéristiques se retrouvent dans le néo-néoréalisme actuel. Les cinéastes sont majoritairement sensibles aux problèmes de la société italienne contemporaine et souhaitent mettre en lumière différentes Italies oubliées, plus ou moins volontairement dans les médias. À cet égard, l'écrivain Roberto Saviano a eu un rôle de lanceur d'alerte avec *Gomorra* qui a fortement marqué le pays. Le livre est devenu un film, puis une série, et a créé un débat de société, au-delà du succès populaire des œuvres. Ce succès est sans doute l'aspect qui est inédit dans le néo-néoréalisme : le néoréalisme avait rencontré peu d'écho auprès du public populaire de l'époque. Il semble qu'aujourd'hui le public ait plus d'appétence pour les films qui racontent la réalité, avec un regard différent de celui des médias de masse ; un regard plus profond, moins dans l'urgence, avec un point de vue et souvent un message. Le film de Gianfranco Rosi sur Lampedusa, *Fuocoammare* (2016), en est l'exemple le plus frappant. Le film qui a été projeté dans de nombreuses institutions pour tenter de faire évoluer les mentalités est devenu le symbole de la lutte pour mieux traiter les migrants en Europe. Le pape en personne a demandé à voir le film et à rencontrer Gianfranco Rosi ; et le chef du gouvernement italien de l'époque, Matteo Renzi, a envoyé une copie du film à ses 27 homologues européens...

Les films que l'on pourrait qualifier de néo-néoréalistes reprennent l'idée d'un cinéma qui doit témoigner de la réalité socio-politique du pays.

### **L'utilisation des dialectes**

Pour atteindre la vérité des situations représentées à l'écran, le cinéma italien contemporain utilise souvent les dialectes (il faut rappeler que pendant le fascisme, l'utilisation des dialectes dans les films était interdite et que c'est le cinéma néoréaliste qui s'est libéré de cet interdit dans l'après-guerre). Depuis la fin des années 90, on observe en effet un retour de l'utilisation des langues régionales, souvent sous-titrées en italien, revalorisant les cultures des différentes régions italiennes. Cette tendance va de pair avec un décentrage de la production, largement romano-centrée au 20<sup>e</sup> siècle. Mais depuis que Cinecittà n'est plus le centre de toute l'activité cinématographique dans la botte, et avec la multiplication de sociétés de production plus petites et ancrées dans les territoires et les différentes réalités régionales, les dialectes ont repris une place importante sur les écrans et participent au néo-néoréalisme contemporain. On observe que les cinéastes méridionaux proposent souvent des contenus et un traitement de la langue plus originaux qu'au Nord ; on pense en

particulier à Naples et à la Sicile, terres de cinéma, où les films sont très ancrés dans les réalités locales. Ce sont des territoires « fertiles » cinématographiquement par leurs cinéastes et leurs idées. Voyons-en quelques-uns.

En 2002, pour *Respiro*, Emanuele Crialese utilise le dialecte sicilien<sup>324</sup>. Pour *Vento di terra* (2004), Vincenzo Marra choisit pour son drame social tourné en décors naturels des acteurs non-professionnels napolitains qui parlent leur dialecte. C'est aussi le napolitain qui s'imposera naturellement comme la langue principale du film dans *Gomorra* de Matteo Garrone et pour Leonardo Di Costanzo dans ses deux fictions, *L'intrusa* et *L'intervallo*. Pour ce dernier, ce sont les deux jeunes protagonistes (Francesca Riso et Alessio Gallo) qui ont assuré ensuite la traduction en italien pour les sous-titres, lorsque le film est sorti sur les écrans italiens. Le napolitain a aussi été utilisé récemment dans la série à succès tirée de la tétralogie d'Elena Ferrante *L'amica geniale* (*L'Amie prodigieuse*, saison 1 en 2018, saison 2 en 2020 et deux autres saisons sont en préparation) réalisée par Saverio Costanzo et Alice Rohrwacher. Et c'est en calabrais que Francesco Munzi tourne *Anime nere*<sup>325</sup>, un film dans lequel il a beaucoup travaillé pour éviter les clichés sur la mafia et pour mettre en scène avec réalisme les traditions régionales :

Par devoir de réalisme, j'ai dû choisir certaines croyances de la région et j'ai préféré celle sur les cendres du saint, qui, une fois ingurgitées par le fidèle, soignent les maux de l'âme. Luciano les boit en les diluant dans un verre d'eau, mais elles ne sont pas pures. Il les mélange à de la drogue, en mélangeant l'ancien et le nouveau. Les croyances traditionnelles se mêlent à la modernité. La scène est l'un de ces moments-clés qui permettent au public de comprendre un film qui combine deux régions, deux mentalités différentes<sup>326</sup>.

Cet attachement aux dialectes, avec un sous-titrage en italien pour toucher un public national, n'est pas sans rappeler Visconti et son tournage avec les pêcheurs siciliens d'Aci Trezza dans *La terra trema*<sup>327</sup>, des pêcheurs auxquels on repense dans *Fuocoammare* de Gianfranco Rosi avec les personnages de Samuele et de son père qui part en mer chaque jour.

---

324 Giuseppina Sapio y a consacré un article : « *Respiro* d'Emanuele Crialese : dialecte et retour à la "famille totémique" », in « Le cinéma européen et les langues », *Mise au point*, n°5, 2013. <https://journals.openedition.org/map/1326> Site consulté en août 2020.

325 Cette liste n'est pas exhaustive mais donne un aperçu de la production italienne de films tournés principalement en dialectes.

326 « Per dovere di realismo, ho dovuto scegliere alcune credenze della regione e ho preferito quella sulle ceneri del santo, che, una volta ingoiate dal fedele, curano i mali dell'anima. Luciano le beve diluendole in un bicchiere d'acqua, ma non sono pure. Le unisce alla droga, mischiando vecchio e nuovo. Le credenze tradizionali si mischiano con la modernità. La scena è uno di quei momenti chiave che consentono al pubblico di comprendere un film che combina due aree, due mentalità diverse ».

Domenico La Porta, « Francesco Munzi : ho cercato di evitare i cliché della Mafia », *Cineuropa*, 29 août 2014 : <https://cineuropa.org/it/interview/262292/> Site consulté en mai 2020.

327 Il faut cependant rappeler que les sous-titres ont été imposés après la sortie du film. Visconti n'en voulait pas : il avait créé la voix off en italien pour palier l'incompréhension du dialecte.

Fabio Rossi parle de « réalisme dialectal » à propos de l'utilisation, de plus en plus fréquente, des langues régionales et des dialectes dans les films contemporains<sup>328</sup> : les réalisateurs reproduisent le dialecte local, dans une représentation la plus réaliste possible. L'utilisation du dialecte dans les fictions doit toutefois coller à la réalité de son utilisation dans la « vraie vie ». Dans *Respiro* comme dans *Gomorra*, le choix de ce réalisme dialectal contribue à la puissance des films et à leur inscription dans un rapport privilégié au réel, déjà construit par les décors naturels dans lesquels les films sont tournés : la Sicile/Lampedusa, et le quartier de Scampia à Naples. C'est notamment pour l'usage du dialecte, ainsi que pour le portrait d'une famille de pêcheurs, que de nombreux critiques ont érigé *Respiro* en héritier contemporain du chef d'œuvre *La terra trema* de Visconti. Pascal Mérigeau décrit le « retour du cinéma italien aux sources du néoréalisme » et explique que « *Respiro* fait songer parfois à *La terre tremble*, en moins tragique, en plus ensoleillé, en plus rieur avant que le drame ne s'empare du film »<sup>329</sup>. Paolo Virzì et Matteo Garrone ont aussi dans leurs films des dialogues très adaptés à la réalité des lieux et des situations, y compris à la réalité régionale, ce qui donne plus de vérité à leurs œuvres par la manière dont les personnages utilisent une langue régionale et certaines expressions : le dialecte livournaï dans *Ovosodo*, *La prima cosa bella*, le dialecte de Città di Castello (la région d'origine de Monica Bellucci qui joue dans le film en « castellano ») dans *N – io e Napoleone* (*Napoléon et moi*, 2006) pour Paolo Virzì ; le vénitien dans *Primo amore*, le napolitain dans *Gomorra* et *Reality*, et un mélange de toscan et de napolitain dans *Pinocchio* pour Matteo Garrone.

On assiste par ailleurs à une tendance générale de la critique à attribuer une valeur documentaire aux films qui utilisent des dialectes. Le dialecte produit une certaine authenticité de la représentation de la vie quotidienne car l'Italie, dont l'unification est la plus récente en Europe, reste l'un des pays où les dialectes régionaux sont encore très présents, surtout dans le Sud avec le napolitain, le sicilien, le calabrais, le sarde et, en Italie centrale, le romain...

Le dialecte a aussi une connotation d'appartenance : à la famille, à un groupe social, à un clan (même s'il est criminel, comme avec la mafia). C'est la langue utilisée pour les rapports plus intimes, affectifs, en particulier dans le Sud où quand la discussion passe à un thème sensible, l'italien est remplacé par le dialecte, souvent au sein d'une même phrase.

Par ailleurs, les lieux où l'on utilise le dialecte rappellent l'attachement au foyer familial, les liens avec la ville, le village ou la région d'origine, même lorsque les locuteurs ne sont pas dans leur région d'origine. Le dialecte peut faire d'un nouveau lieu d'utilisation (hors zone de dialecte) un

328 Fabio Rossi, « Realismo dialettale, ibridismo italiano-dialetto, espressionismo regionalizzato : tre modelli linguistici del cinema italiano », *Pre-print*, n°2, 1999.

329 Pascal Mérigeau, « *Respiro*, d'Emanuele Crialesi », *Le Nouvel Observateur*, 2 janvier 2003.

milieu plus rassurant par la langue qui y est parlée. On s'approprie en effet un endroit en y parlant son dialecte et on en exclut ainsi les « étrangers », comme dans *Respiro* où le policier qui vient du nord de l'Italie, Pier Luigi, ne comprend pas ce que dit le frère de Marinella puisqu'il parle en dialecte<sup>330</sup>.

### **De longs repérages**

Les cinéastes contemporains ont repris du néoréalisme cette obsession du vrai, du juste et du réaliste. Ils font des repérages souvent très longs, qui s'apparentent à de véritables enquêtes documentaires pour certains. Ils ne se contentent pas de tourner dans les lieux réels en prenant quelques « vraies personnes » pour les rôles. Ils reconstruisent la réalité pour leur fiction en élaborant leurs personnages et leurs dialogues à partir des longs repérages, des entretiens et enquêtes qu'ils ont menés préalablement.

Ainsi Ivano De Matteo, souvent qualifié de « néo-néoréaliste », raconte le travail méticuleux réalisé avec sa scénariste et compagne, Valentina Ferlan :

Nous sommes ensemble depuis 25 ans et depuis 25 ans nous écrivons nos scénarios ensemble. Nous sommes en harmonie, et c'est complexe mais aussi amusant. Parfois on se dispute pendant qu'on cuisine, parfois nos enfants participent aussi, mais l'approche est toujours celle de l'enquête. Une fois l'histoire déterminée, nous nous documentons, nous enquêtons, nous réalisons des entretiens, nous vérifions et nous recueillons des confirmations. Puis à partir de tout ce matériel, nous romançons l'histoire<sup>331</sup>.

Pour *La vita possibile*, Ivano De Matteo a par exemple effectué avec sa scénariste une longue enquête auprès de victimes de violences conjugales, dans des foyers et au sein des services sociaux et juridiques :

- On va les écouter parler. Et parfois avec Valentina, on va leur faire corriger les dialogues ensuite. Et ils nous disent « non, cette phrase je ne l'aurais pas dite », ou « ça se dit autrement », ou « il ne demande pas de l'aide à cette institution, mais plutôt à telle autre ». Et petit à petit on fait les corrections. Je fais

---

330 La chercheuse Giuseppina Sapio a développé cette théorie du lien entre expression dialectale et dimension familiale dans l'histoire du cinéma italien : Giuseppina Sapio, art. cit.

331 « Siamo insieme da 25 anni e da 25 anni scriviamo insieme le nostre sceneggiature. Siamo in sintonia, ed è complesso ma anche divertente, a volte discutiamo mentre si cucina, a volte partecipano anche i nostri figli, ma l'approccio è sempre quello dell'inchiesta. Una volta individuata la storia, ci documentiamo, indaghiamo, realizziamo interviste, verifichiamo e raccogliamo conferme, poi su tutto questo materiale, romanziamo la storia ». Antonella Matranga, « Ivano De Matteo : oggi il cinema civile è difficile da realizzare », 28 mars 2015 : <http://www.dazebaonews.it/cultura/cinema-teatro/33236-bif-est-intervista-a-ivano-de-matteo-oggi-il-cinema-civile-e-difficile-da-realizzare.html> Site consulté en février 2020.

toujours ce travail de documentation, c'est une partie qui me plaît beaucoup. Et quand ils me disent les choses que j'ai écrites, je me dis « génial, ça c'est moi qui l'ai écrit et ça fonctionne ! ». [...] Parfois je change même des choses au tournage. Par exemple, à Turin, la scène de la psychologue était écrite autrement. Quand on a tourné, j'ai voulu aller voir l'endroit. Ils m'ont emmené au centre anti-violence. Et j'ai parlé avec la dame et je lui ai demandé « mais ça, ça se passe comme ça ? » et elle me parlait. J'ai enregistré, je suis rentré à l'hôtel et avec l'assistant on l'a transcrit, scénarisé. On est retournés la voir pour qu'elle lise, elle a dit « c'est parfait ». J'ai dit à l'actrice, Margherita Buy : « c'est ça que tu dois dire ». J'ai monté la scène comme ça. Avant, ça partait dans une autre direction. C'était moins technique. Là, je suis allé plus au fond des choses. Ce n'est pas parce que je m'en moquais, c'était bien comme ça, mais quelqu'un m'a mis un doute en tête et j'ai dit « je dois aller parler avec l'intendante du centre anti-violence ». J'y suis allé et elle m'a dit « c'est juste, mais dans ce cas précis, ce serait encore mieux comme ça... ». Ce n'était pas grand-chose, mais j'ai changé et j'ai écrit une page. [...]

Ellénore Loehr - Dans ce sens, on peut dire que tu as un lien fort avec le réel.

Ivano De Matteo - Oui, moi beaucoup. Ma compagne est plutôt inquiétée par cette chose, parce qu'elle dit qu'elle veut être plus libre. Elle a raison, le cinéma c'est du cinéma, mais moi j'ai peur que quelqu'un vienne me faire des remarques. Donc il pourra les faire, mais pas sur ces choses-là. [...] Certains critiques en salle, quand on faisait des conférences, me disaient « mais cette chose... », je leur disais : « je peux vous montrer où c'est écrit ! ». Voilà<sup>332</sup>.

Agnès de Sacy, scénariste de Valeria Bruni Tedeschi, fait elle aussi des recherches sur des langages particuliers lorsqu'elle doit imaginer les dialogues dans un milieu qu'elle ne maîtrise pas. Elle est ainsi allée poser des questions très pratiques et techniques à un avocat pour s'assurer qu'une séquence serait crédible, pour la vérité du personnage :

Dans *Un château en Italie*, sur le thème de l'argent, la scène avec l'avocat fiscaliste est une scène que j'aime énormément, complètement dingue, assez osée. Je pense que Valeria avait eu des réunions de ce genre avec sa famille, mais elle ne se souvenait absolument pas de la manière dont ça s'était passé. Donc elle était incapable de l'écrire. Je lui ai dit : c'est quand même passionnant, allons voir cet avocat. Donc nous sommes allées toutes les deux, en cours d'écriture, rencontrer cet avocat qui joue son propre rôle dans le film. Et il nous a raconté comment ça se passait. Donc dans la scène il y a quelques éléments inspirés de son histoire, mais c'est très fictionnalisé, à partir d'un autre réel, à partir de ce qu'il nous a raconté de ce qui pourrait se passer dans cette situation-là. Et on a écrit à partir de ça. Avec la mère qui prend une position, le frère et la sœur comme deux sales gosses qui font des blagues et ne prennent pas du tout au sérieux ce problème d'argent « sale ». Ce sont vraiment des intentions dramatiques qui sont venues à l'écriture. [...] À un moment, je ne comprenais rien à ce problème d'héritage avec de l'argent en Suisse, parce qu'elle-même n'y comprend rien. Et à un moment j'ai dit : on ne peut pas écrire une scène comme ça. Après, on peut la traiter avec beaucoup d'humour mais il faut comprendre les enjeux du réel : il y a

---

332 Entretien avec Ivano De Matteo réalisé par Ellénore Loehr à Lyon le 1er février 2018.

une famille qui a de l'argent caché, à qui on propose d'en réintégrer une partie... C'est une question très complexe, je voulais comprendre les enjeux fiscaux, d'argent, donc j'ai dit allons voir quelqu'un qui va nous expliquer, et après on invente. Mais si on ne comprend pas, on écrit n'importe quoi<sup>333</sup>.

Agnès de Sacy explique qu'elle va souvent interroger des « vraies » personnes, qui exercent au quotidien les rôles qu'elle écrit, pour être plus proche du réel, pour chercher une « vérité du réel » et une justesse dans la manière de parler en ayant compris toutes les dimensions d'une situation :

- Je le fais pour tous les scénarios, et je pousse Valeria à le faire aussi. C'est très important. Après il faut le travailler quand même. Mais je pense que dans le réel il y a des choses extraordinaires dont on n'aurait jamais l'idée. C'est une question de regard, de ce qu'on entend et ce qu'on retient. Parce que si on commence à écouter attentivement, à faire des entretiens avec les policiers qui sont à l'entrée de la guérite de la propriété, ils disent des choses qu'on n'aurait jamais imaginées.

Ellénore Loehr - Et ce sont des entretiens que vous menez toutes les deux ?

Agnès De Sacy - Oui, parce que pour Valeria c'est gênant parce qu'elle connaît les policiers de la propriété par exemple. Elle a besoin d'être accompagnée<sup>334</sup>.

Agnès De Sacy ne réalise toutefois pas ces entretiens pour les personnages qui font partie de la famille de la réalisatrice, mais uniquement pour les personnages éloignés socialement de l'univers de Valeria Bruni Tedeschi afin d'éviter tout cliché dans les dialogues :

On a le souci de les faire exister, même s'il y a très peu de scènes. Et je trouve ça juste. Et puis le réel donne des idées extraordinaires, donc il faut le respecter d'une part, puis le réinventer. Mais il faut commencer par le respecter<sup>335</sup>.

Même si le cinéma de Valeria Bruni Tedeschi ne peut être classé d'emblée dans le cinéma néo-réaliste dont nous avons défini les contours, la réalisatrice et sa scénariste utilisent des méthodes d'écriture qui s'y apparentent.

Pour son premier long-métrage *Cuori Puri*, après une année d'écriture chaotique, Roberto De Paolis a demandé à ses co-scénaristes de sortir des bureaux et d'aller dans les quartiers périphériques et les communautés religieuses pour ne pas résoudre par leur seule imagination les évolutions de l'intrigue. C'est en faisant ces repérages qu'ils ont pu faire intervenir les concepts de virginité et de chasteté, fondamentaux dans l'histoire du film ; Barbora Bobulova est par ailleurs

---

333 *Idem.*

334 *Idem.*

335 *Idem.*

allée chaque vendredi et chaque samedi pendant plusieurs semaines dans une communauté religieuse afin de mieux comprendre son rôle et certains des adeptes ont fait de la figuration dans le film. Cela leur a aussi permis de ne pas écrire un film qui serait leur point de vue extérieur sur les périphéries et la précarité, mais le point de vue des deux jeunes protagonistes grâce au temps d'observation de la réalité et de sa réécriture, et grâce au maintien d'une dimension documentaire<sup>336</sup>. Les scénaristes cherchaient à donner une trame et une dramaturgie au film mais elles n'ont été convaincantes que lorsque la réalité y est pleinement entrée après les repérages : ainsi le film, où se trouvent adoptés les points de vue de la mère et de la fille qui trouvent refuge dans la religiosité, n'est-il pas un film « contre la religion », comme dans le projet initial. Les Roms, eux, sont vus à travers le regard du jeune homme, Stefano : on ne perçoit donc pas sous un angle positif ou comme des personnes qui ont besoin d'aide, mais à travers le prisme de la violence car la crainte de Stefano est de devenir comme eux.

Par ailleurs, on observe une utilisation de plus en plus fréquente de la caméra à l'épaule dans le cinéma italien contemporain. Cette esthétique de prises de vue produit en général un effet de réel plus marquant, proche de celui qu'on associe au documentaire. Roberto De Paolis revendique la recherche de cet effet documentaire avec la caméra portée<sup>337</sup> : dans *Cuori puri*, il n'utilise pas de caméra sur pied et fixe, mais une caméra à l'épaule et en mouvement pour suivre ses acteurs non-professionnels et pour qu'ils puissent se sentir libres de donner d'autres choses au-delà des répliques, dans la spontanéité de l'action et du « jeu ».

On retrouve l'utilisation de la caméra à l'épaule chez Gianfranco Rosi, Alice Rohrwacher, Andrea Segre, Laura Bispuri, Matteo Garrone, Alberto Fasulo, Alessandra Celesia, Francesco Munzi...

Pour d'autres cinéastes, c'est en particulier le recours aux plans-séquences qui permet de se rapprocher du réel et de conférer au jeu une intensité ; voici ce que déclare Ivano De Matteo :

J'utilise peu de caméra à l'épaule parce que ça me donne la nausée. C'est un style, mais je préfère les choses plus « propres ». Je suis un peu paranoïaque. J'utilise beaucoup les travellings pour suivre le rythme de la musique. Et je suis obsédé par les symétries, les perpendiculaires, les diagonales... par exemple si je filme quelqu'un qui descend les marches, je le filmerai en contre-plongée puis je basculerai la caméra, et je terminerai par un travelling arrière lent. Je demande au chef-opérateur de suivre le protagoniste avec la steady cam. Et je fais beaucoup de plans-séquences pour ne pas couper l'émotion.

Quand tu fais un long plan-séquence, l'acteur joue dans la durée. C'est presque théâtral. Au lieu de couper,

---

336 Entretien avec Roberto De Paolis au Bobbio Film Festival le 30 juillet 2017 : <https://www.youtube.com/watch?v=57kzdDz5J1k> Site consulté en juin 2020.

337 *Idem*.

reprendre... C'est mon côté théâtral, j'essaie de faire les choses les plus longues possibles dans les plans<sup>338</sup>.

### **Une inspiration nourrie par les faits divers**

Comme le néoréalisme, le néo-néoréalisme italien contemporain continue de s'inspirer fréquemment de faits divers.

Ainsi le réalisateur Roberto De Paolis a entendu à la radio l'histoire de cette jeune fille violée par deux Roms. Le lendemain, de jeunes Italiens sont allés la venger et ont fait brûler un camp de Roms, provoquant le coma de deux personnes. Mais quelques jours plus tard, la police a découvert que tout avait été inventé et que la jeune fille avait mis sur pied ce mensonge parce qu'elle devait rester vierge conformément aux croyances de sa communauté religieuse et ne pouvait pas justifier le rapport sexuel qu'elle avait eu. Elle avait accusé des innocents pour ne pas être désignée coupable par sa communauté. Le réalisateur a trouvé l'histoire tellement absurde qu'il a pensé qu'elle pouvait devenir un film : *Cuori Puri*. Il a donc effectué de nombreux repérages dans des communautés religieuses et rencontré beaucoup de parents qui, comme la mère dans le film, avaient vécu des traumatismes dans leur passé et cherchaient à travers la foi et la communauté à les dépasser. Mais le nœud du problème et du film est justement cette volonté de ne pas affronter les événements passés. Le film montre en outre que la société italienne, dont on pourrait penser qu'elle se laïcise avec la modernité, tend en réalité vers des extrêmes<sup>339</sup>, un phénomène que le réalisateur voulait mettre en lumière dans ce film réalisé selon les canons du néoréalisme : inspiré d'un fait divers, en lumière naturelle, avec des acteurs non-professionnels et en laissant une grande place à l'improvisation.

Ivano De Matteo est l'un des réalisateurs contemporains qui trouve dans les faits divers une matière primaire, garante de vérité, pour des scénarios ancrés dans le réel :

Pour la réalité, les faits divers peuvent te mettre la puce à l'oreille, mais on s'invente souvent les histoires en fait. D'ailleurs souvent on les invente, et puis on les retrouve dans un fait divers. Ça nous plaît bien. Ma compagne est plus obsédée par ça. Par exemple pour mon dernier film, on a écrit une chose et quelque chose de similaire est arrivé et on s'est dit « regarde, on a écrit ça, et là ça s'est passé ! ». Finalement le fait divers me tranquillise, parce que j'ai besoin de savoir qu'au moins une fois c'est réellement arrivé. Si on me dit « non c'est improbable, je peux dire : si, regardez, ça s'est vraiment passé ! ». Donc je suis un peu plus attaché à la réalité. Avec ma compagne, nous avons deux positions légèrement différentes, mais les deux sont utiles. Elle dit : « de toute façon c'est du cinéma, donc on peut

---

338 Entretien avec Ivano De Matteo réalisé par Ellénore Loehr à Lyon le 1er février 2018.

339 Entretien avec Roberto De Paolis au Bobbio Film Festival le 30 juillet 2017 : <https://www.youtube.com/watch?v=57kzdDz5J1k> Site consulté en juin 2020.

se permettre de grossir un peu le trait ». Moi au contraire, je suis plus attaché à être précis, de peur qu'on me critique. Je vais par exemple me faire dire les mots exacts par un avocat, un juge, ou les termes techniques « mais si on fait ça, il se passe forcément ça ? Toujours ? Y a-t-il des exceptions ? ». Je veux être sûr qu'on ne puisse rien me dire. Après on peut dire que mon film est nul, mais tout ce qui est dit est vrai. Voilà ce à quoi je fais attention<sup>340</sup>.

### **Dépasser l'héritage néoréaliste**

Lors de la remise de la Palme d'or d'honneur en 2011, Bernardo Bertolucci expliquait que le cinéma italien contemporain mérite un hommage car il réussit à dépasser les héritages, et en particulier celui du néoréalisme :

L'héritage du néoréalisme, avec son attention à la société et avec toute sa grande valeur, a toujours pesé sur nos réalisateurs, mais aujourd'hui, si l'on parle d'auteurs comme Crialese, Garrone, Sorrentino, je vois véritablement un temps nouveau. Ce sont des auteurs qui travaillent sur la structure et sur le langage, dans leurs films on ressent une grande connaissance du cinéma en général, pas seulement du cinéma italien<sup>341</sup>.

L'un des réalisateurs contemporains qui semble avoir le plus renoncé au « poids » de cet héritage néoréaliste est Paolo Sorrentino. Il fait un cinéma inclassable, dont le style est unique, tout en conservant un rapport fort au réel, notamment dans les films qu'il réalise autour de figures ayant existé comme Giulio Andreotti (*Il Divo*) ou Silvio Berlusconi (*Loro*). Le chercheur Luca Barattoni analyse ainsi ce dépassement des héritages :

Paolo Sorrentino est un auteur qui semble avoir réussi à échapper au mantra néo-néoréaliste. Sorrentino évite l'engagement social et le réalisme critique mais, à travers un style surréaliste et peu familier, riche en références à l'avant-garde picturale – comme dans *Il Divo* (2008), sur la « vie extraordinaire » de Giulio Andreotti – il présente une réalité débordante et déformée, parsemée d'ambiguïtés tragiques<sup>342</sup>.

Tout comme le néoréalisme, le néo-néoréalisme rassemble des personnalités et des esthétiques différentes. On peut cependant leur retrouver des caractéristiques communes : un intérêt pour les problématiques sociales et sociétales, un intérêt pour le sud de la Péninsule, un regard documentaire

340 Entretien avec Ivano De Matteo réalisé par Ellénore Loehr à Lyon le 1er février 2018.

341 Paolo Modugno, « Le cinéma italien d'aujourd'hui », in « L'Italie, tellement nécessaire », *Revue des deux mondes*, juillet 2011, p. 103.

342 « One auteur who seemed to have successfully escaped the neo-Noerealist mantra is Paolo Sorrentino. Sorrentino avoids social engagement and critical realism but, through a surreal and defamiliarizing style rich with avant-garde pictorial references – as in *Il Divo* (2008), about the "extraordinary life" of Giulio Andreotti – presents an overflowing, deformed reality fraught with tragic ambiguities ».  
Luca Barattoni, *Italian Post-neorealist cinema*, op. cit., p. 244.

et une empathie pour les « personnages » délaissés et défavorisés. On pourrait à nouveau citer Zavattini quand il disait qu'il ne s'agissait pas d'inventer une histoire qui ressemblerait à la réalité, mais de raconter la réalité comme si c'était une histoire.

Les sociétés contemporaines traversent à nouveau une période de crise sociale et morale qui constitue un moment propice à un retour aux grands principes néoréalistes, dont celui de comprendre le monde, de le scruter afin de tenter de le faire évoluer.

Le néoréalisme n'est pas qu'un héritage pesant pour les cinéastes, il peut aussi être une impulsion pour porter un certain regard sur le monde : s'intéresser à tous, sans qu'il y ait de « sous-sujets » ou de « sous-personnages ». Comme il y a eu le colleur d'affiches de *Ladri di biciclette*, aujourd'hui il y a le toiletteur pour chien dans *Dogman*. Le cinéma contemporain a retrouvé une attention pour les gens simples, les marginaux et les enfants, qui était celle du néoréalisme. Dans *Anche libero va bene* et *Saimir*, Kim Rossi Stuart et Francesco Munzi utilisent ainsi le point de vue de l'enfant<sup>343</sup>. Peut-être l'implication morale qu'il y avait dans le néoréalisme est-elle moins manifeste aujourd'hui, mais il est indéniable que ces films transmettent des valeurs et des messages à travers les choix de réalisation des cinéastes.

C'est dans cette optique que se place Alessandra Celesia, réalisatrice italienne installée à Paris, pour qui le néoréalisme est un mouvement fondateur. Lorsqu'on la questionne sur le néo-néoréalisme, sa réponse est donc franche :

C'est sûr que moi, je suis en plein dans ça. Presque sans le savoir, j'ai marché vers ça. Le néoréalisme c'était amener quelque chose de très vrai dans un monde de fiction. Et donc pour moi, dans mon film sur l'Irlande [*Le Libraire de Belfast*, 2011], ma référence c'est le film de Visconti *La terre tremble* et son travail avec les pêcheurs qu'il a fait travailler comme des comédiens, il y a un dialecte en plus. Pour moi, c'est un film révolutionnaire. Et c'est le futur du documentaire<sup>344</sup>.

Même si les films contemporains que l'on pourrait qualifier de néo-néoréalistes présentent des caractéristiques qui les appartiennent, il est toutefois difficile de leur trouver une esthétique commune. Pendant la période du néoréalisme, les cinéastes avaient souvent recours aux plans-séquences et à des plans longs pour rendre la réalité prégnante et faire surgir une certaine vérité par la longueur des prises de vues. Aujourd'hui, entre le cinéma épuré d'Alice Rohrwacher et l'esthétisation de certains plans de Gianfranco Rosi, d'Ivano De Matteo ou de Matteo Garrone, il est difficile de trouver une unité de style. En revanche, parmi les sujets qu'ils choisissent de traiter, on reconnaît une attention

---

343 Pour approfondir, consulter : Roland Carrée, *Gosses d'Italie : L'enfance dans le cinéma italien des années 1990 et 2000*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2018.

344 Entretien avec Alessandra Celesia réalisé par Ellénore Loehr à Paris le 28 mai 2018.

et une empathie envers ceux qu'on ne regarde pas toujours dans la société : les marginaux de différentes sortes chez Alice Rohrwacher, les femmes battues ou les équilibristes économiques chez Ivano De Matteo, les habitants qui vivent le long du périphérique romain ou ceux de Lampedusa près des centres d'accueil des réfugiés chez Gianfranco Rosi, etc.

Le néoréalisme reste donc encore au 21<sup>e</sup> siècle un moment fondateur pour le cinéma européen et le cinéma italien d'aujourd'hui, et sans doute son plus grand pilier. Mais il est difficile de définir un nouveau cinéma italien contemporain, puisqu'il s'inspire de nombreux courants.

Aujourd'hui, le terme « néo-néoréalisme » semble une étiquette de plus à coller au cinéma italien pour essayer de le faire entrer dans une case. Mais les cinéastes contemporains sont sans doute plus enclins que leurs prédécesseurs à refuser les étiquettes souvent réductrices, et en particulier celle-ci. Du reste, aucun cinéaste ne revendique clairement cette appellation. Certains s'en amusent, comme Ivano De Matteo :

Peut-être que j'ai dit une connerie. Je dis « néo-néo » parce qu'on parle toujours du néoréalisme, mais le néoréalisme n'existe plus, parce que c'était dans les années 50, après la guerre. Les problématiques, les sujets des films étaient très liés à l'après-guerre, toute une « saveur » que je ne peux pas recréer aujourd'hui. Donc je parle du nouveau néoréalisme avec les problématiques d'aujourd'hui. Et c'est beaucoup plus difficile parce que tout est homogénéisé. Avant, il y avait des choses différentes. Par exemple, les classes sociales : il y avait le prolétariat, la classe moyenne, la bourgeoisie. Aujourd'hui il y a les pauvres et les riches, mais il n'y a plus de prolétariat. Le prolétariat c'était ceux qui n'avaient pas la parole. Par exemple, dans la famille de ma mère, c'était des prolétaires. Ils utilisaient leurs enfants comme force de travail. Donc ils avaient 10, 11 enfants. Aujourd'hui, si on a 2 enfants, c'est déjà beaucoup. J'ai fait un documentaire où j'utilisais les immigrants comme prolétaires, ce sont les nouveaux pauvres. Ou les gens des périphéries qui avant étaient les pauvres, ils sont devenus la bourgeoisie enrichie, qui votait avant à gauche et qui aujourd'hui vote à droite. C'est de cette manière que les choses ont changé. Donc ça m'amuse de parler de « néo-néoréalisme »<sup>345</sup>.

C'est finalement l'ancrage dans le réel qui compte, plus qu'un héritage néoréaliste, comme l'explique le réalisateur romain :

Héritier, non. J'essaie de faire un cinéma réaliste : « ça pourrait exister, mais peut-être que ça ne s'est pas vraiment passé dans la réalité ». [...] Il se peut qu'un homme bon se retrouve à tuer quelqu'un par exemple. On essaie d'aller creuser dans l'âme humaine. On cherche le mal chez la personne « bonne », et vice-versa. Dans *I nostri ragazzi*, on fait ce jeu du revirement des personnages. On travaille sur les incertitudes. On ne prend rien pour acquis, et c'est pareil dans notre vie. Je ne peux pas dire « demain, je

---

345 Entretien avec Ivano De Matteo réalisé par Ellénore Loehr à Lyon le 1er février 2018.

vais devenir fou, me droguer, tuer tout le monde, tuer mon fils, je n'en sais rien... ». Pour moi, l'être humain est imprévisible. Et on s'amuse à jouer sur ces choses-là. Dans ce sens, c'est du néo-néoréalisme. [...] Et oui je fais du néoréalisme, parce que parfois, je prends la vraie personne pour le rôle. Par exemple, dans *Gli equilibristi*, quand Valerio Mastandrea va prendre le paquet et qu'il va manger, la personne qui l'accueille est celle qui travaille là-bas. Et elle dit les vraies choses. Je n'ai pas écrit ce qu'elle dit. Je lui ai dit : « Ce monsieur doit venir prendre des choses, qu'est-ce que tu lui dis ? ». Les autres personnes qui viennent chercher de la nourriture, ce sont de vraies personnes. Et donc, à un moment, ils parlaient avec lui en disant : « Mais qu'est-ce qu'ils t'ont donné dans le sac... ». J'ai juste donné le cadre de la situation. C'est même plus que du néoréalisme, c'est presque un documentaire devenu une fiction : j'ai pris un acteur, je l'ai mis là au milieu et je lui ai dit : « Tu vas prendre le sac ». Les gens savaient qu'on tournait, on les avait payés, mais à un moment la situation de tournage s'était cassée, évanouie. C'est la même chose dans la scène dans l'église quand ils mangent. Ils parlaient ensemble : sur la quantité de lasagnes dans les assiettes, « Je veux pas être avec les tziganes, je veux pas être avec les Noirs, je veux être que avec les Italiens... ». C'était devenu leur vrai repas de Noël, où ils se divisent en groupes. Je devais leur dire « Oh mais c'est un film, vous devez respecter ce que je dis ! ». Donc oui, c'est sûr qu'il y a du réalisme<sup>346</sup>.

Le néo-néoréalisme est donc une notion qui peut aider les critiques, les historiens et les chercheurs à inscrire les réalisateurs italiens contemporains dans une lignée, à les replacer dans la grande histoire du cinéma italien, mais elle ne peut pas cataloguer d'une façon aussi univoque leur travail, qui est le fruit de nombreux autres héritages.

### **2.3 Autres héritages**

Le néoréalisme était un cinéma empreint d'idéologie. Aujourd'hui, le cinéma italien l'est beaucoup moins. Est-ce à dire que c'est un cinéma moins politique et plus pauvre ? Sûrement pas ; on observe plutôt que de nouvelles formes de cinéma politique naissent. Si l'on pense à Andrea Segre et aux initiatives qu'il met en place pour accompagner la sortie de ses films et les débats qu'ils provoquent, nous verrons que l'on peut tout à fait parler d'une vocation politique de son cinéma. La dimension politique n'est donc pas absente du cinéma contemporain. Elle est juste d'une nature un peu différente : plus citoyenne que politique.

Dans l'imaginaire collectif international, le cinéma italien est associé avant tout au néoréalisme, mais c'est un courant qui a duré seulement quelques années et il n'a été suivi finalement que par un

---

346 *Idem*.

nombre limité de réalisateurs – qui ont certes laissé une empreinte très forte dans l'histoire du cinéma transalpin et aussi du cinéma mondial.

Le cinéma italien contemporain se confronte ainsi également à d'autres héritages tout aussi intéressants.

### 2.3.1 La comédie à l'italienne

La comédie est profondément ancrée dans la réalité nationale de l'Italie, ses régions et ses dialectes. Elle est aussi présente dans le panorama culturel italien par ordre chronologique d'apparition d'abord au théâtre puis au cinéma. Comme tous les arts, elle évolue et s'adapte aux époques. Au cinéma, on en trouve des éclats dans presque tous les films sous des aspects variés : insolence, cynisme, ironie, humour se retrouvent jusque dans des scènes de drames. Même Rossellini ou De Sica s'en inspirent : on peut citer par exemple la fameuse scène de la poêle dans *Roma, città aperta* (*Rome, ville ouverte*, 1945).

Le sens comique est en effet ancré dans la culture italienne – avant que la comédie à l'italienne ne le porte à son apogée. Le cinéma italien est sans doute l'un de ceux qui, dans le monde, ont le mieux réussi l'alternance et le mélange des genres. Les réalisateurs savent passer du comique au tragique en un plan ou en une séquence, sans que cela ne semble absurde. Cela fait partie de l'identité transalpine. Il suffit de s'arrêter dans une rue, à Naples ou à Palerme, et de regarder les gens : il y a toujours un drame en train de se jouer quelque part, entre grands gestes et éclats de voix, mais le rire n'est jamais long à arriver.

Les scénaristes de la comédie à l'italienne s'en donnent à cœur joie dans le mélange des registres : comique, cruauté, humour noir, répliques acérées, grand sens du rythme et de la chute, jeux de langue et une musicalité innée de la comédie. Les années 60 et 70 sont la période la plus faste de cette comédie à l'italienne, celle de son épanouissement total et de ses plus grands succès. Aucune autre époque ou genre comique n'a encore réussi à la dépasser. C'était un temps d'effervescence créative à laquelle répondaient présents et le public et les producteurs.

Parmi les héritages importants pour le cinéma contemporain, le deuxième pilier est donc la comédie à l'italienne. D'un point de vue quantitatif, c'est le genre le plus productif dans l'histoire du cinéma italien. Mais la question se pose de son renouvellement. Comment mettre en forme une narration comique sur les thématiques du cinéma d'aujourd'hui ? La comédie italienne contemporaine suit-elle encore d'aussi près qu'auparavant les mutations sociales en cours et les

changements idéologiques de son époque ?

Avec le passage du néoréalisme au néoréalisme rose, la dimension sociale du premier pilier de l'histoire du cinéma italien s'était un peu perdue. Mais avec la comédie à l'italienne, elle s'affirme de nouveau et des auteurs comme Roberto Benigni, Nanni Moretti, Massimo Troisi s'en inspirent encore par la suite. Aujourd'hui, le cinéma italien a un peu perdu de son « agressivité » et son discours est moins ouvertement politique que dans les comédies italiennes. Mais c'est aussi une question de génération et de manière dont la politique est perçue dans la société. Aujourd'hui, la politique fait plutôt fuir les citoyens et les spectateurs. Les réalisateurs adaptent donc leur message aux conditions générales de la société et le font passer de manière plus subtile et indirecte qu'auparavant. Ainsi, aucun réalisateur ne revendique clairement l'appartenance à un parti politique, comme ça avait pu être le cas encore pendant les débuts de Nanni Moretti par exemple, avec son engagement à gauche. La dimension politique est moins présente peut-être aussi parce que les générations actuelles ont plus de mal à se projeter dans un futur construit, dans des utopies de sociétés qui feraient réfléchir les spectateurs. La société italienne contemporaine vit les événements au jour le jour et le cinéma s'en fait l'écho. Et c'est souvent un personnage de anti-héros qui est, dans les films contemporains, le meilleur moyen pour présenter un point de vue critique sur la réalité. C'est le cas de Giulio dans *Gli equilibristi* d'Ivano De Matteo, qui met en scène un père de famille que le divorce va précipiter dans la précarité. Après avoir versé la pension pour ses enfants, il ne réussira plus à se loger et devra chercher un deuxième emploi, alors qu'il faisait partie de la classe moyenne italienne. À travers ce personnage, Ivano De Matteo critique la précarité qui guette aujourd'hui même cette classe sociale en Italie. On compte près de 10% d'équilibristes économiques en 2012 dans la population italienne<sup>347</sup>.

Si l'on considère qu'à l'époque du néoréalisme, la comédie était une réponse à l'obsession de la réalité et du regard documentaire, aujourd'hui peut-on dire que la comédie est encore une revanche sur le réel, une façon d'en donner non pas un reflet mais une version améliorée, rêvée ? Il faut chercher la réponse chez les héritiers de la comédie à l'italienne. Les critiques citent à partir des années 80 Carlo Verdone qui est considéré comme l'héritier d'Alberto Sordi (sur lequel il a d'ailleurs réalisé un documentaire, *Alberto il grande*, en 2013) ; ce dernier l'avait adoubé en tant que tel lors d'une émission de Maurizio Costanzo en 1999<sup>348</sup>.

Le réalisateur qui est aussi acteur a joué dans *La Grande Bellezza* de Paolo Sorrentino le

---

347 Camilla Furia Corsi, « Gli Equilibristi : intervista a Ivano De Matteo », *Gothicnetwork* n°45, 1er octobre 2012 : <http://www.gothicnetwork.org/articoli/equilibristi-intervista-ivano-de-matteo> Site consulté en septembre 2017.

348 Jean Gili, « Carlo Verdone. L'héritier d'Alberto Sordi ? », in Jean Gili (dir.), *L'Italie au miroir de son cinéma*, vol. 3, *op. cit.*, p. 149.

personnage étrange d'un comédien qui ne veut pas de la fête, arrête de jouer et retourne finalement dans son village. Un personnage qui correspond au « mélancolique » que Verdone revendique pour ses propres films : un mélange de mélancolie et de comique, ce qui n'était pourtant pas le cas de Sordi.

Verdone incarne le cinéma d'auteur populaire italien contemporain, dans la lignée de la comédie à l'italienne : un cinéma qui fait rire, mais avec une tonalité dramatico-mélancolique empreinte de réalisme social. La comédie à l'italienne a en effet un esprit de satire et quelles que soient les situations, elle se termine par des rires, même s'ils sont parfois amers.

La comédie à l'italienne a traversé deux phases : celle des années 50 avec des films qui reflètent une société en mutation, où les jeunes essaient de s'intégrer par le mariage et le travail ; celle des années 60, où les comédies deviennent plus grotesques et ne parlent plus d'intégration sociale mais de « désintégration », et tendent de plus en plus vers la comédie de mœurs.

Comme aux grandes heures de la comédie populaire italienne, la nouvelle génération de cinéastes s'attache à parler de l'Italie d'aujourd'hui et à analyser l'évolution des mœurs de leurs contemporains et les contradictions entre les générations.

Valeria Bruni Tedeschi explique se situer entre l'Italie et la France :

Sans le vouloir, je suis entre les deux. À la maison, on regardait les films de Fellini, la musique de Nino Rota était dans notre maison. Je ne les étudiais pas mais ils sont dans mon ADN. Parfois des choses viennent de là, ce n'est pas volontaire. La comédie italienne noire et cruelle de Dino Risi fait partie de mon adolescence, des films qu'aimait mon père. Anne Weil m'a dit de dire à Riccardo Scamarcio de penser aux *Monstres*, à Risi, avec de la cruauté dans son regard sur les êtres humains, une trivialité et une démesure. [...] Ces personnages font partie de nos vies<sup>349</sup>.

Gianni Amelio cite lui aussi la comédie à l'italienne comme un héritage important pour sa cinématographie : « Mes deux derniers films ont été faits avec un sens de la liberté à la Monicelli que je ne veux pas perdre »<sup>350</sup> : *La tenerezza* (2017) et *L'intrepido*.

### **Ettore Scola**

L'un des auteurs qui revient souvent dans les sources d'inspiration ou les héritages de la comédie à l'italienne que reconnaissent par eux-mêmes les réalisateurs contemporains, est Ettore Scola. Ce

349 Leçon de cinéma de Valeria Bruni Tedeschi à la Cinémathèque Française, Paris, le 3 février 2019. Anne Weil est la monteuse de Valeria Bruni Tedeschi.

350 Fabrizio Tassi, « Une vie au cinéma », in Jean Gili (dir.), *L'Italie au miroir de son cinéma*, vol. 3, *op. cit.*, p. 108.

dernier faisait rire à partir des travers de la société transalpine, avec un grand sens de la satire. Pierfrancesco Diliberto, dit PIF, dédie ainsi son film *In guerra per amore (Bienvenue en Sicile, 2016)* à Ettore Scola, pour l'idée du rire qui peut être une arme et un moyen de toucher un large public. Avec les gags qui ponctuent ses films, PIF revendique implicitement l'héritage de la comédie italienne et son mélange de tragique, de comique, de satire et de burlesque. Il aime mélanger les scènes hilarantes et celles plus dramatiques et pleines d'émotions, tout en dénonçant la mafia qui gangrène la société italienne : c'est le cas dans ses deux films. *La mafia uccide solo d'estate* dont le titre est déjà ironique, retrace, à travers les souvenirs d'enfance du protagoniste Arturo qui rappelle le réalisateur, les activités criminelles de *Cosa nostra* à Palerme entre les années 70 et 90. Dans *In guerra per amore*, le protagoniste s'appelle aussi Arturo et c'est à nouveau PIF qui l'interprète pour raconter l'origine de la mafia en Sicile, à la suite d'un pacte avec les États-Unis pour ne pas avoir de complications au moment crucial du débarquement pendant la Seconde Guerre mondiale. Le film fait rire grâce au tandem comique d'un aveugle qui entend les bombes arriver et de son compère boiteux, et grâce à des gags comme celui des statues du *Duce* et de la Madone que leurs propriétaires transportent dans une course effrénée vers l'abri anti-aérien.

Ivano De Matteo cite lui aussi Ettore Scola parmi ses modèles, pour sa volonté de faire un cinéma avec une atmosphère sociale. Il explique vouloir reconstruire une nouvelle comédie à l'italienne :

On ne peut pas rester assis sur les acquis du Nouveau Réalisme, De Sica, Fellini, Pasolini... Mon souhait pour le cinéma italien, ou en tout cas ce que je souhaite faire aujourd'hui, serait de réussir à créer une nouvelle comédie à l'italienne dans un contexte qui soit contemporain, qui incorpore les changements qui traversent notre société. Par exemple, dans *La bella gente*, lorsque Susanna et la femme du voisin partent faire des courses, elles croisent des prostituées africaines. L'amie de Susanna lui dit : « Tu devrais les embarquer chez toi, le noir ça va bien avec tout ». Je voudrais que l'on réussisse à se moquer de notre cynisme, de nos travers, aussi graves soient-ils. Retourner à la comédie à l'italienne, dans le sens général où on l'entend, ce n'est plus possible, on ne vit plus du tout la même époque. J'aimerais réussir à apporter des petites touches de comédie acerbe, des petites fractures, même dans un film comme *La bella gente*, qui finit par virer à la tragédie<sup>351</sup>.

Dans *La bella gente*, Ivano De Matteo met en effet en scène la lutte des classes hypocrite, à la manière d'un Risi ou d'un Comencini. Il filme l'impossibilité pour un corps étranger (ici une

---

351 Julien Marsa, « Ivano De Matteo : se moquer de notre cynisme », 8 février 2011 : <http://www.critikat.com/actualite-cine/entretien/ivano-de-matteo/> Site consulté en septembre 2017.

prostituée que la femme voudrait sauver de la rue malgré elle) de s'infiltrer dans la bourgeoisie et révèle ainsi la véritable nature d'une famille qui se prétend de gauche. L'ironie est annoncée dès le titre du film et sa double lecture : il s'avère que la famille bourgeoise n'est belle qu'en apparence. Ivano De Matteo fait partie des réalisateurs contemporains qui renouent avec la tradition du grand cinéma italien de la critique sociale féroce, mais sans tendre vers la caricature. Il fait d'ailleurs preuve d'auto-dérision puisqu'il critique la classe aisée à laquelle sa scénariste et lui-même appartiennent. Tous deux aiment aller voir sous le vernis social et les apparences, pour faire émerger l'égoïsme de la société. Ils écrivent les scénarios dans une recherche de l'introspection qui permet de dévoiler la superficialité de la bonté, des idées progressistes et de la générosité bourgeoises qui s'effritent dès qu'elles perturbent le quotidien bien tranquille. C'est une comédie de mœurs, pleine d'ironie et d'un ton acerbe, qui bascule vers le drame et l'exclusion de la jeune prostituée ukrainienne.

Le réalisateur n'hésite pas à placer le spectateur face à ses propres contradictions, entre sa morale, son éthique et ses actes (cela rappelle aussi le travail d'Andrea Segre dans *L'ordine delle cose*, qui cherche à faire réagir les spectateurs qui se retrouvent dans les dilemmes moraux du personnage de Corrado). Pour Jean-Luc Douin, « cette satire de l'hypocrisie reprend aussi la chronique des idéaux bafoués d'une génération, comme Ettore Scola dans *La Terrasse* (1980) »<sup>352</sup>.

Ivano De Matteo confirme ce lien avec Ettore Scola, sans pour autant en faire un père fondateur de son cinéma :

Scola est devenu un ami. Il était venu voir mon premier film et m'a appelé pour me dire « ça m'a plu ». Et moi, j'avais vu son film *Brutti, sporchi e cattivi* de nombreuses fois. Et puis je l'ai connu, c'était une personne pleine d'ironie, intelligente. Mon cinéma lui plaisait. Je suis content de l'avoir connu. Mais je ne me suis jamais rattaché à quelqu'un. Je n'ai jamais été assistant pour d'autres, j'allais peu au cinéma donc je ne me suis pas créé de famille de cinéma. J'ai fait des mélanges. Mon premier film [*Ultimo stadio*, 2002] s'inspire à la fois de Buñuel et de Tarantino. J'aimais Buñuel pour son côté expérimental, il venait aussi du théâtre, avec *L'âge d'or*, *Le chien andalou*. Je cherchais une identité au début, donc je mettais un peu de tout ce que j'avais vu, un mélange des films que je voyais, des documentaires que je tournais. Et puis tu finis par te créer ta propre identité. Si tu as été l'assistant de Scola ou Sorrentino, tu es porté naturellement à aller dans leur veine. Moi je n'ai jamais voulu copier, je ne sais pas le faire de toute façon, même à l'école je préférais mal faire plutôt que de copier<sup>353</sup>.

Ettore Scola fait aussi partie des références de Paolo Sorrentino. Avec *L'amico di famiglia*, ce dernier explique avoir voulu faire une

---

352 Jean-Luc Douin, « *La bella gente* : idéaux bafoués », *Le Monde*, 15 février 2011.

353 Entretien avec Ivano De Matteo réalisé par Ellénore Loehr à Lyon le 1er février 2018.

[...] comédie qui s'inspire par certains aspects d'autres films. [...] Mon film est une comédie grotesque qui côtoie à la fois l'humour anglais, dont Mike Leigh est un des maîtres absolus, et qui emprunte aussi à un film que j'aime beaucoup, *Affreux, sales et méchants* d'Ettore Scola. C'est une comédie, mais avec une forte volonté de recherche esthétique. Ce qui apparemment a beaucoup gêné, car cela va à l'encontre de la mise en scène habituelle de la comédie, dans laquelle la forme joue un rôle plus caché, ou de second plan. Alors que là, j'ai voulu allier à la comédie un excès de stylisation à la Kubrick. C'est aussi ce que j'ai voulu faire dans *Il Divo*<sup>354</sup>.

La recherche d'une esthétique très marquée, la principale caractéristique du cinéma de Paolo Sorrentino, lui permet de renouveler l'approche de la comédie à l'italienne. Le réalisateur explique de quelle manière *La Grande Bellezza* peut faire penser à *La terrazza* (*La Terrasse*, Ettore Scola, 1980) pour les bavardages à l'infini sur la terrasse de l'écrivain :

Oui, l'exhibition des bavardages, le recours aux ragots de très basse extraction, la capacité proverbiale à faire preuve de méchanceté même à l'encontre de ses proches amis, le désenchantement et le cynisme que l'on respire dans les lieux de la bourgeoisie romaine, empruntent indéniablement à l'imaginaire de Scola. Pour cette raison, j'ai voulu lui montrer le film et j'ai été ému de le voir profondément touché. À la fin de la projection, il m'a caressé longuement le visage en répétant combien il aimait le film et moi, après de nombreuses années, j'ai ressenti à nouveau, avec émotion, un sentiment que j'avais complètement oublié : me sentir fils<sup>355</sup>.

Le film est un hommage au grand cinéma italien et Jean Gili l'analyse ainsi : « Ce n'est pas un film, de mon point de vue, qui utilise la citation au sens strict, mais c'est un film totalement débiteur du grand cinéma italien, Scola, Fellini, Ferreri, Monicelli »<sup>356</sup>. Paolo Sorrentino ne réfute du reste aucun des grands héritages du passé du cinéma italien. Comme Ivano De Matteo, il recherche d'une certaine manière l'approbation de ceux à qui il a pu montrer son travail, leurs « pères de cinéma ». Peut-être est-ce un sentiment commun aux réalisateurs de se sentir un peu orphelins dans leur propre famille et de chercher des parents au cinéma<sup>357</sup>...

---

354 Jean Gili, « Paolo Sorrentino. Entre la réalité et la beauté, je choisis la beauté », in Jean Gili (dir.), *L'Italie au miroir de son cinéma*, vol. 3, *op. cit.*, p. 216.

355 Jean Gili, « La Grande Bellezza », in Jean Gili (dir.), *L'Italie au miroir de son cinéma*, vol. 3, *op. cit.*, p. 224.

356 *Idem*.

357 Sorrentino est réellement orphelin, de ses deux parents, morts alors qu'il n'avait que 17 ans. C'est paradoxalement ce qui lui a donné la liberté de faire du cinéma alors qu'il aurait sans doute autrement suivi les traces de son père en devenant banquier.

Pour approfondir : Antonio D'Orrico, « Paolo Sorrentino racconta: "Di colpo restai orfano. Così provai a fare film" », *Corriere del mezzogiorno*, 12 août 2009.

## **L'héritier désigné : Paolo Virzì**

S'il est un réalisateur contemporain dont tous s'accordent à dire qu'il est le grand héritier de la comédie à l'italienne, c'est Paolo Virzì. Pour Jean Gili, il est « d'une certaine manière le successeur de Mario Monicelli et Ettore Scola »<sup>358</sup>. Le cinéaste mélange dans ses films tragédie et comédie comme au temps de la comédie à l'italienne, mais, comme les autres réalisateurs, il s'adapte à l'époque car la société ne cesse d'évoluer. Les sujets sont moins centrés sur des luttes de classe pour se concentrer principalement sur des thématiques individuelles. Paolo Virzì s'intéresse aux problématiques plus intérieures et intimes, en expliquant qu'à l'époque de la grande comédie à l'italienne dans les années 60,

[...] il n'y avait pas la curiosité pour l'intériorité, la psychothérapie. Ça, c'était quelque chose qui concernait la bourgeoisie. Aujourd'hui, les problèmes ont changé. Ce n'est plus la guerre, la misère mais le malheur individuel, la solitude. Les tragédies touchent désormais à quelque chose d'intime. [...] Je pense que ce n'est pas possible de séparer le tragique du comique. Quand je lis des livres ou quand je vois des films, je choisis toujours les auteurs, les films qui rassemblent les deux. Je me demande même comment on peut faire quelque chose de seulement comique ou de seulement tragique<sup>359</sup>.

Paolo Virzì est donc le réalisateur qui a le plus recueilli l'héritage de la comédie à l'italienne. Il apprécie particulièrement la satire sociale et a d'ailleurs suivi les cours de scénario de Furio Scarpelli, figure importante de la comédie italienne, au Centro Sperimentale di Cinematografia à Rome. C'est là qu'il rencontre Francesca Archibugi qui travaillera ensuite avec lui à l'écriture, notamment pour *La pazza gioia*.

Le toscan Paolo Virzì s'intéresse à différents milieux ; il n'est jamais dans la comédie « pure ». Dans *Ferie d'agosto*, il observe le quotidien et les frustrations de la petite bourgeoisie romaine lors de vacances d'été sur une île, où une famille de hippies communistes est leur voisine. Dans *Ovosodo*, il réalise une comédie plus amère, sur un jeune garçon de milieu modeste. *Caterina va in città* (*Caterina va en ville*, 2003) est une comédie de mœurs sur fond de pouvoir politique, économique et médiatique ; c'est un film plus profond, qui développe une véritable réflexion sur la société. Dans *Tutta la vita davanti*, il s'intéresse aux difficultés des jeunes diplômés pour trouver du travail : c'est l'un de ses films les plus marquants et engagés sur l'époque contemporaine. Dans *La prima cosa bella*, Virzì reconstitue le tournage de *Il sorpasso* (*Le Fanfaron*, Dino Risi, 1962) et réalise un film sur l'Italie contemporaine et sa société, avec une fresque familiale qui s'étend de

358 Jean Gili, « Le cinéma italien emblème de l'Italie », in Jean Gili (dir.), *L'Italie au miroir de son cinéma*, vol. 2, op. cit., p. 5.

359 Entretien avec Paolo Virzì : <http://www.ecrannoir.fr/entrevues/entrevue.php?e=346> Site consulté en mars 2019.

1970 à nos jours. C'est un film très critique sur le pays et sa dégénérescence morale. Puis, en 2014, le cinéaste adapte un roman américain pour *Il capitale umano* ; le film se passe dans le nord de l'Italie et fait le portrait de familles riches. En 2016, pour *La pazza gioia*, présenté à Cannes à la Quinzaine des Réalisateurs, Paolo Virzì change de style et réalise une comédie qui tend vers le conte, pour faire le portrait de deux femmes internées dans une clinique psychiatrique et qui fuguent à la recherche du bonheur. Pour ces « Thelma et Louise » à l'amitié improbable mais bouleversante, c'est l'extérieur qui est le royaume des fous. Paolo Virzì s'explique en détails pour ce film très remarqué grâce à son style et à son scénario :

Je voulais que ce soit une comédie divertissante et humaine, une histoire qui, à un moment donné, finirait par s'approcher d'un conte, ou carrément d'un trip psychédélique, mais sans être dépourvu de sens. Nous voulions raconter aussi l'injustice, l'oppression, le martyre de personnes fragiles, de femmes stigmatisées, méprisées, condamnées, recluses. Mais sans que cela ne devienne un pamphlet. Nous cherchions des traces de bonheur, ou pour le moins de joie, malgré l'internement. Peut-on sourire ou même rire en racontant la souffrance, ou est-ce quelque chose d'impudique, de scandaleux ? Espérons que oui, parce que c'est ce que je préfère quand je fais un film, au fond, c'est la seule chose qui m'intéresse. Par exemple, dans ce film, je mets en scène un épisode parmi les plus féroces qu'il m'ait été donné de filmer, l'arrachement d'un enfant à sa mère jugée inapte à l'élever. Et pourtant je me rends compte que j'ai essayé de le raconter sur un ton heureux. C'était, il me semble, l'unique façon de parler d'un sujet aussi terrible que mystérieux<sup>360</sup>.

Dans son article sur Paolo Virzì qu'il définit comme l'héritier de la comédie à l'italienne, Jean Gili dresse ce bilan de son cinéma :

Au long d'une carrière qui l'a installé au panthéon des auteurs de comédies amères, Virzì a transformé ses interrogations en manière d'être et a considéré le cinéma à la fois avec légèreté et sérieux, avec humour et gravité : « Tous les films sont une thérapie, ils aident, je ne dis pas à guérir, mais au moins à mieux supporter les choses de la vie, surtout s'ils vont débusquer la comédie précisément au cœur du drame et de la tragédie ». Virzì marque la continuité d'un genre dans lequel les cinéastes italiens excellent, la comédie, pour aller au cœur des problèmes existentiels et des drames d'une société qui cherche à retrouver ses racines<sup>361</sup>.

---

360 Jean Gili, « Paolo Virzì, l'héritier de la comédie italienne », in Jean Gili (dir.), *L'Italie au miroir de son cinéma*, vol. 3, *op. cit.*, p. 195.

361 *Ibidem*, p. 190.

### 2.3.2 Federico Fellini

L'un des autres héritages incontournables transmis par le cinéma italien est celui de Fellini, sans doute le réalisateur italien le plus célèbre dans le monde. Le cinéaste a ouvert la porte aux réalisateurs qui s'intéressent à l'anormalité, au grotesque, aux visages singuliers, à l'espace de l'imaginaire, du rêve et de l'inconscient, et à un décalage permanent par rapport au réel... Ses films font partie de l'imaginaire collectif, même si les jeunes générations de spectateurs connaissent probablement peu son travail.

Roberto Benigni explique ainsi l'importance de Fellini dans sa formation de cinéaste :

En Italie, à juste raison, Fellini est devenu un mythe, tout particulièrement pour ma génération. Avoir été l'un de ses proches et avoir senti son amour a été une chose merveilleuse. Depuis notre rencontre et jusqu'à la fin, j'ai éprouvé pour lui une vénération embarrassante. Je n'ai jamais été libre parce qu'il faisait naître en moi une espèce de trouble très puissant, comme lorsqu'on tombe amoureux pour la première fois. [...] Comme Buñuel, il filmait comme on rêve. Dans les rêves, il y a des cadrages et des mouvements de caméra très particuliers que nous ne sommes pas capables de garder en mémoire. [...] Fellini était quelqu'un qui rêvait majestueusement<sup>362</sup>.

Roberto Benigni conclut que le grand maître italien n'a pas laissé un enseignement direct et académique aux cinéastes des générations suivantes qui l'ont côtoyé pendant des tournages ou des conversations, mais « juste le privilège d'avoir été là pour regarder à ce moment précis ».

Giuseppe Tornatore a été lui aussi fortement marqué par Fellini et ses œuvres, et il a travaillé pour *Stanno tutti bene (Ils vont tous bien !)*, 1990) et *La domenica specialmente (Le dimanche de préférence)*, 1991) avec son scénariste, Tonino Guerra, qui a été aussi le scénariste des frères Taviani.

À l'enterrement de Fellini, Ettore Scola a déclaré que Fellini était le réalisateur le plus politique parmi les réalisateurs italiens. Mais c'était de la provocation car Fellini était un cinéaste visionnaire, anti-réaliste et n'était pas engagé politiquement. La droite italienne le critiquait pour son amoralité, l'Église pour la manière dont il la représentait et les marxistes pour son excès de spiritualité. C'est

---

362 Christophe Mileschi et Oreste Sacchelli, *Le clown amoureux. L'œuvre cinématographique de Roberto Benigni*, op. cit., p. 165.

surtout hors de l'Italie qu'il a été apprécié.

### **Le corps « fellinien » chez Sorrentino**

Parmi les héritiers contemporains de Fellini, on peut citer Paolo Sorrentino pour son travail sur le corps, notamment dans *La Grande Bellezza*, *Youth*, *The Young Pope* et *Loro*. Il s'approprie l'héritage fellinien, mais forge son propre style dans la voie ouverte par le grand maître italien. Paolo Sorrentino est un réalisateur qui aime filmer les corps. Tous les types de corps : jeunes, vieux, attirants, étranges, vulgaires, repoussants, difformes... Corps de femmes, d'hommes, de politiques, d'ecclésiastiques... Des corps qu'il transforme, déforme et réinvente.

Pour Laurence Schifano,

[...] de manière générale, le cinéma italien contemporain place l'acteur et plus spécifiquement le corps au cœur de la mise en scène. Paolo Sorrentino donne sans doute l'exemple le plus visible d'une première tendance qui va dans le sens d'une célébration fellinienne des masques et des apparences<sup>363</sup>.

On retrouve en effet chez Sorrentino la jouissance décadente à l'italienne, des « gueules », notamment dans *La Grande Bellezza*, et un cinéaste hanté par le vieillissement et la dérégulation, en particulier dans *Youth*. Dans ce film, les corps sont mis en scène dans les hammams, dans la piscine, dans les salles de massage, autant d'univers aux vapeurs esthétisantes où la nudité est au cœur de la réalisation. Le cadrage de Sorrentino capte des corps à la fois mobiles et figés, mécaniques et harmonieux dans leurs différents gestes, passant des mains des soignants dont les mouvements sont répétitifs au rythme lent du passage des curistes en peignoir pour rejoindre les bassins.

Les images esthétisées et oniriques centrées sur les corps représentent une société figée. Sorrentino utilise nombre de panoramiques et travellings pour accroître l'aspect « défilé des personnages », des visages et des corps. Les gros plans renforcent l'effet de fresque et créent une esthétique qui suit les corps en mouvement et se rapproche des visages. Sorrentino nous invite ainsi à une danse macabre de la mort et de la vie. Le film se conclut en musique avec un montage alterné d'une cantatrice pleine de vie et de couleurs, et du visage dévitalisé de la femme malade du chef d'orchestre.

C'est une ironie amère qui traverse *Youth*. Sorrentino s'amuse à dénicher les imperfections du réel : en particulier les processus de décadence qui transforment et déforment le corps avec l'âge. La beauté est inattendue et paradoxale dans le film : on la découvre chez une adolescente au corps

---

363 Laurence Schifano, *Le cinéma italien de 1945 à nos jours*, 4ème édition, Paris, Armand Colin, 2016, p. 108.

un peu désarticulé qui voudrait se prostituer mais qui attend en vain des clients dans le hall d'un hôtel de luxe, chez l'acteur américain dépressif loin du glamour hollywoodien, chez la femme du compositeur qui ressemble à une allégorie de la mort avec son visage abîmé par la fatigue et la maladie, chez l'ancien footballeur Maradona (joué par un sosie) devenu obèse mais toujours agile malgré tout lorsqu'il a une balle au pied – même si c'est une balle de tennis. Dans ce défilé de personnages improbables, on retrouve aussi la Miss Univers de l'affiche, au corps jeune et harmonieux qui suscite l'envie et le désir chez les deux protagonistes de *Youth* : en rentrant élégamment dans le jacuzzi sous leurs yeux, elle leur procure un dernier moment de jouissance. Selon Sorrentino, la vocation du cinéma est le désir, et cela passe par les corps qu'il filme, et par la manière dont il les filme.

Dans *La Grande Bellezza*, c'est un cri « Ahhhhhhhhhhhhhhh » qui ouvre le film. Une ancienne starlette télévisuelle botoxée sort du gâteau d'anniversaire du protagoniste, Jep Gambardella. La foule mondaine en transe se trémousse sur le tube « Far l'amore » (chanté par Raffaella Carrà en 1976, et ici dans la version remixée par Bob Sinclair en 2011). La caméra est au plus près des chairs, des paillettes, des corps qui se trémoussent, avec des visages souriants ou grimaçants... Cette scène de fête qui dure 15 minutes est l'une des plus marquantes du cinéma contemporain. On y retrouve les traits caractéristiques du cinéma de Sorrentino : humour, grotesque, exubérance, cynisme et esthétisme s'y mélangent magnifiquement. L'apparition du personnage de Toni Servillo est elle aussi originale : il remonte une haie d'honneur au ralenti, en mordillant une cigarette. L'utilisation du ralenti fige les corps et les visages, et fige aussi le monde dans lequel Sorrentino a choisi de nous emmener : un monde sens dessus dessous, comme l'un des plans d'ouverture.

Dans *Loro*, le réalisateur montre l'amour des corps des femmes qui agite son personnage. Il filme la cour du bouffon Berlusconi et son rapport au corps superficiel, qui révèle en réalité la relation au pouvoir du personnage : le corps de sa femme ne l'intéresse plus car trop « vieux ». L'apparition de Silvio au bout de 40 min est ironique et grotesque : il apparaît déguisé en danseuse orientale. Sorrentino braque son objectif sur la basse-cour, les fameux « loro » (« eux ») du titre : des prostituées botoxées, des avarés avides d'encore plus d'argent et de pouvoir, et d'autres opportunistes en train d'applaudir le clown Berlusconi qui les divertit de ses chansons, caché derrière un masque au sourire figé et recouvert d'autobronzant. C'est le personnage qui compte pour Sorrentino, avant l'histoire : il rend Berlusconi ridicule et souligne le charisme inextinguible et agaçant du « politique le plus sexy » selon le magazine Playboy.

Sorrentino dresse dans ses films un portrait de la comédie humaine : il convoque une myriade de personnages, tous différents. On découvre l'élite politique dans *Il Divo*, la basse-cour politique dans *Loro*. Puis l'élite culturelle et sociale dans *La Grande Bellezza*, l'élite artistique dans *Youth* et l'élite religieuse dans *The Young Pope*. Avec le même œil critique, la même aptitude à saisir le ridicule et à dénoncer les vices, les hypocrisies et les compromis.

Mais c'est un cinéma qui va au-devant des archétypes de corps attendus, dès les titres des films qui annoncent souvent l'opposé de ce qui sera montré par la suite. *La Grande Bellezza* n'est pas un film qui parle de beauté, mais plutôt de la laideur au sens figuré. *The Young Pope* est presque un oxymore : les papes sont toujours élus vieux. *Youth* est un film sur la vieillesse, et non sur la jeunesse : cette œuvre de Sorrentino est une ode à la vieillesse déguisée, le titre exprimant l'aspiration à une jeunesse perdue. Dans *Il Divo*, avec sa référence au sublime, on pourrait s'attendre à un film sur un chanteur d'opéra ou sur un homme d'église, car Sorrentino explique : « Il Divo est aussi une expression qui se prête aux hommes d'église, c'est donc devenu un surnom ironique »<sup>364</sup>. Mais ici, c'est la reprise du surnom donné au leader de la Démocratie chrétienne, Giulio Andreotti, « Divo Giulio » en référence au Divius Julius de Jules César (Andreotti avait aussi comme surnoms le « Pape noir », le « Sphinx », « Belzébuth », le « Renard »...).

Dans *La Grande Bellezza*, la ville de Rome devient un corps à filmer, un personnage de film. À l'insouciance et l'évanescence de Jep Gambardella, le dandy écrivain auteur d'un seul livre, répondent la grandeur et la sérénité implacable de Rome<sup>365</sup>. Les plans au fil des monuments, magnifiquement filmés par Sorrentino, reflètent l'enchevêtrement des pensées de Jep. Le personnage du dandy et les paysages de la ville de Rome sont mis en parallèle, ils se répondent, s'opposent, contrastent. Jep est à la recherche de l'essence de l'être sous le beau et les apparences. Mais sa vie n'est qu'un défilé de superficialité et de corps en représentation. Il en est conscient et avec cynisme assène : « Questa è la mia vita, e non significa niente » (« Voilà ma vie, et elle est insignifiante »). C'est cette existence vide de sens qui bloque l'inspiration de l'écrivain.

---

364 Entretien avec Paolo Sorrentino réalisé par Sylvia Grandgirard, décembre 2008 :

<https://www.abusdecine.com/entretien/abus-de-cine-entretiens-il-divo-paolo-sorrentino-toni-servillo-anna-bonaiuto-giulio-bosetti/> Site consulté en février 2020.

365 Paolo Sorrentino précise à propos du personnage de Jep Gambardella : « Le personnage principal de *La Grande Bellezza* est un personnage qui a toujours vécu avec moi, un certain type de Napolitain qui oscille entre le dandy et le paresseux. Qui fait de l'observation cynique et désenchantée sa spécialité ».

« Il protagonista de *La Grande bellezza* è un personaggio che ha sempre convissuto con me, un certo tipo di napoletano che oscilla tra il dandy e il nullafacente. Che fa dell'osservazione cinica e disincantata la sua specialità ».

Alain Elkann, « Paolo Sorrentino : Siamo tutti soli, il cinema è fatto per consolarci », *La Stampa*, 5 mars 2017.

Paradoxalement, c'est le personnage du boiteux, dont le corps devrait être un frein au mouvement, qui permet un voyage dans le film, car c'est lui qui détient les clés de magnifiques palais romains. Avec Jep, Toni Servillo incarne le mal-être snob, mondain, d'une certaine société. Il veut devenir le « numero uno » : « Je ne voulais pas seulement participer aux soirées, je voulais avoir le pouvoir de les gâcher » dit-il au début du film.

Les scènes d'orgie sont aussi légion dans *Loro*, film centré sur la luxure et l'univers de débauche de l'ancien président du Conseil italien. « Il Cavaliere » aime la jeunesse et les femmes, il recherche l'abondance de corps à poitrines provocantes qu'il fait danser sur les podiums de sa villa. La futilité omniprésente qu'il filme exprime en réalité le désordre et la légèreté avec laquelle Silvio Berlusconi envisage le pouvoir. Paolo Sorrentino met en avant l'aspect insouciant du personnage pour basculer au second plan ses plus grands scandales comme le trafic de drogues, les fraudes fiscales... *Loro* est un film sur l'homme et sa cour, plus que sur la politique ou l'homme d'affaires politicien. Sorrentino en fait un *presidente* figé, entouré de bimbos de la télévision (les *veline*) et de courtisans avides de pouvoir et de luxe, mais Berlusconi inspire malgré tout une certaine sympathie teintée de pitié.

Les attentes des spectateurs sont pareillement déjouées dans *Youth* : le cinéaste filme des corps vieilliss nus, alors qu'au cinéma la nudité filmée est plutôt celle de corps jeunes. Une réflexion sur la jeunesse et le corps traverse le film, à travers le regard des deux amis vieillissants qui échangent des pensées sur le temps qui passe et ce qui reste à la fin, avec des contrastes parfois ironiques entre les corps jeunes et les corps vieux, dès la photo de l'affiche qui montre le seul archétype attendu, celui de Miss Univers et qui produit chez le spectateur un horizon d'attente en réalité déçu.

Le film se termine sur une cantatrice dont nous découvrons d'abord le corps, puis le visage et ensuite la bouche, avec sa voix comme trace de ce qui perdure dans la bataille du corps face au temps (un peu comme l'œuvre d'un réalisateur est la trace qu'il laisse). Paolo Sorrentino utilise un montage alterné avec le visage figé bouche ouverte de la femme malade du chef d'orchestre, pour une dernière vision morbide.

*Youth* n'est pas une ode au corps. Bien au contraire, le corps y est examiné dans ses détails les plus prosaïques, comme la prostate et les quelques gouttes d'urine devenant chaque jour l'objet de toutes les attentions. La vieillesse n'est pas cachée, mais filmée dans ses manifestations quotidiennes. Dans ce film, le corps apparaît éphémère et en déréliction.

Dans *The Young Pope*, la construction du personnage déjoue d'autres attentes : on a un pape jeune et séduisant, à mille lieues de l'imaginaire collectif qui l' imagine vieux et pas attirant. De cette

façon, le corps n'est pas un obstacle au discours du réalisateur et le spectateur est moins choqué par le pape incarné par Jude Law, un pape que l'on découvre nu et sexy dès le début du premier épisode de la série avant qu'il ne soit montré dans sa fonction. On aurait attendu un homme âgé, apaisé et au corps qui se déplace à un rythme lent alors qu'on a un jeune homme attirant, (trop) énergique et qui se déplace rapidement. Sorrentino joue d'ailleurs avec les ralentis pour lui donner plus de prestance.

Le traitement des corps dans la série est saisissant dès la séquence d'ouverture. Dans cette scène frappante, le pape s'extrait d'un mur de bébés. La vision est totalement inattendue et inédite. De même celle de la nonne qui porte un tee-shirt « Je suis vierge mais ce tee-shirt est vieux », ou des sœurs que Sorrentino fait jouer au football. L'étrangeté et le décalage de ces images par rapport au monde réel rappellent les films de Fellini empreints d'une atmosphère onirique et peuplés de personnages étranges et non conventionnels. Paolo Sorrentino s'inscrit manifestement dans le sillage du maître.

Dans une autre scène surprenante de *La Grande Bellezza*, on découvre le corps d'une religieuse de 104 ans, Sœur Maria, reconnue comme sainte. Elle apparaît amorphe, presque morte dans des séquences précédentes, mais on la voit ensuite rampant sur des marches pour rejoindre un tableau du Christ sur la croix, la scène rappelant l'épisode biblique du chemin de croix. Elle aussi semble tout droit sortie de l'univers fellinien. Elle est aussi grotesque que les autres personnages extrêmes du film, mais elle déstabilise Jep en lui offrant la tentation de l'innocence. Le film pose en effet la grande question : qu'est-ce qu'une vie heureuse, qu'est-ce qu'une vie réussie ?

Un travail de réflexion intime, qui pose des questions existentielles, habite le cinéaste et se traduit par un style visuel flamboyant visant à capturer la beauté des êtres et du monde là où on ne l'attend pas. Sorrentino analyse et décline le désir sous toutes ses facettes, à tous les âges, chez ses personnages secondaires comme chez les personnages principaux. Dans *Youth*, il s'agit de souligner l'importance du désir – au sens large – en chaque être pour retrouver la paix intérieure. Sorrentino montre dans ce film que les personnages âgés aussi éprouvent du désir : désir de créer, désir physique, désir de sentiments, volonté de retrouver son désir profond, désir du désir...

Le désir est au cœur du cinéma de Paolo Sorrentino : désir des corps, désir du pouvoir, désir des deux mélangés (qui culmine avec *Loro*). Le cinéaste éprouve aussi un désir envers les comédiens : le désir de modeler leurs corps et leurs visages d'une façon chaque fois nouvelle de film en film.

Le cinéma de Paolo Sorrentino accorde une place centrale et particulière au corps des acteurs : un corps travaillé pour calquer celui des personnes réelles (Silvio Berlusconi dans *Loro*, Giulio

Andreotti dans *Il Divo*), des corps aux visages singuliers, comme un héritage fellinien, dans *La Grande Bellezza*, un corps sublimé qui bouscule les représentations d'un rôle social comme la figure papale dans *The Young Pope*...

Sorrentino se sert de toutes les possibilités techniques pour exalter ces corps : grues, plans larges, gros plans, travellings, steady cam : la caméra doit être en symbiose avec les corps pour les suivre, anticiper leurs mouvements, les ausculter... Dans *La Grande Bellezza*, la caméra fonce sur les gens, elle s'en approche, elle les frôle, s'écarte, s'envole dans les airs. La scénographie est presque théâtrale : on assiste à une chorégraphie des corps dans l'espace. La caméra devient un maître de ballet, comme dans *The Young Pope*, où, dans le premier épisode, elle passe au ralenti en caméra subjective entre les prélats au début du premier épisode.

Le cinéma de Paolo Sorrentino est indéniablement esthétisant : il utilise les corps comme s'il s'agissait de ceux de danseurs ou comme un tableau avec des couleurs et des formes que le réalisateur assemble puis disperse dans l'espace. Dans *Il Divo*, le cortège de gardes du corps et de voitures accompagne Andreotti avant le lever du jour à travers des rues désertes, dans un climat onirique rappelant à nouveau les univers felliniens, jusqu'à l'église où il va se confesser. Dans *Youth*, la beauté peut se cacher partout : il faut la chercher au-delà du regard cynique que le réalisateur pose sur le monde contemporain. On la trouve dans la chorégraphie des corps flétris et ridés que la main d'une masseuse soulage, dans l'ondulation du corps nu de « la plus belle femme du monde » dans un jacuzzi, dans la danse au ralenti d'une jeune fille au visage correspondant pourtant peu aux critères classiques de la beauté.

Pour son travail de sculpture des corps dans l'espace, Sorrentino fait presque toujours appel pour ses rôles principaux à Toni Servillo, son complice napolitain, capable de porter tous types de masques. C'est l'acteur emblématique du réalisateur, capable de changer totalement d'apparence selon ses films : dans *La Grande Bellezza*, il est aussi séduisant qu'il était repoussant dans *Il Divo*. Dans *Loro*, il incarne un clown à la fois agaçant, drôle, grotesque, rassemblant les plus grands défauts du monde politique : Silvio Berlusconi y figure le prédécesseur de tous les Donald Trump du monde.

L'expression « rôle de composition » prend chez Sorrentino tout son sens, en particulier avec Toni Servillo qui est, si l'on peut dire, le « corps à tout faire » du cinéaste : de travestissement en déguisement, Servillo devient une voix, un corps, une gestuelle, une démarche à modeler et à cisailer pour Sorrentino. Ce goût pour le travestissement vient sans doute du théâtre dont provient Toni Servillo et de la *commedia dell'arte*.

Le paradoxe de Sorrentino est qu'il travaille plus, comme il l'avoue lui-même, ses personnages en amont, par l'écriture, que sa direction d'acteur sur les corps :

Je préfère passer du temps à peaufiner l'écriture de mes personnages et du scénario qu'à travailler mes acteurs au corps. Il n'y a pas de mystère : mon film regroupe les meilleurs acteurs du théâtre italien d'aujourd'hui. Et quand on a la chance d'avoir des acteurs intelligents et de talent, on a forcément de bons résultats<sup>366</sup>.

Pour Giulio Andreotti, le réalisateur explique :

Un journaliste l'avait décrit comme un homme qui ne regardait pas dans les yeux. Il m'a alors semblé que le personnage présentait une dimension psychologique vraiment intéressante. Il vous regarde comme si vous n'existiez pas. Cet homme ne s'intéresse qu'au pouvoir<sup>367</sup>.

C'est une des rares indications de direction d'acteur – de non-direction d'acteur ! – qu'il ait donnée : il était indispensable pour nous de la citer.

Au regard de la chronique exubérante et inventive de la comédie humaine sur fond de vide spirituel que Sorrentino développe dans ses films, le réalisateur est souvent désigné comme l'héritier de Fellini, avec sa quête du sens de la vie mais aussi pour le décalage des personnages par rapport à la réalité du monde. Sorrentino propose en effet un cinéma beau, intelligent, profond, qui s'attarde sur les visages et les corps. Il fait le choix de personnages hors normes, avec un style qui manie avec maestria l'excès et le grotesque en particulier dans la dimension corporelle des personnages.

Les fils rouges de l'œuvre de Sorrentino sont la recherche et les états du désir, et le thème récurrent de la quête de la jeunesse. Son cinéma utilise le corps pour s'inscrire dans une réalité avec une force évocatrice d'autant plus forte que les corps paraissent surprenants. Emphase, mimétisme, travestissement et extravagance sont autant d'éléments qui permettent au réalisateur de délivrer des messages plus profonds et percutants qu'en montrant à l'écran des corps anodins banals. C'est aussi une manière de dépasser l'imitation du réel en proposant des allégories complexes et intrigantes, dans l'esprit de Fellini. Lorsque Jean Gili demande à Sorrentino s'il s'est inspiré du Fellini de *La dolce vita* pour *La Grande Bellezza*, dont le protagoniste est avant tout un observateur comme Marcello dans *La dolce vita*, le cinéaste répond :

---

366 Entretien avec Paolo Sorrentino réalisé par Sylvia Grandgirard, décembre 2008 :

<https://www.abusdecine.com/entretien/abus-de-cine-entretiens-il-divo-paolo-sorrentino-toni-servillo-anna-bonaiuto-giulio-bosetti/> Site consulté en février 2020.

367 *Idem*.

Même dans *Les conséquences de l'amour* et dans *This must be the place*, j'avais utilisé le schéma narratif qui me correspond le mieux : le protagoniste du film est avant tout un observateur du monde extérieur qui devient la principale raison d'être du film et puis, par des chemins détournés, incidemment, et souvent pour des raisons liées au destin de la vie, il lui arrive aussi de vivre une histoire personnelle. Pour *La Grande Bellezza*, je ne pouvais pas faire autrement, parce que le noyau du film était une masse énorme de faits imbriqués, de petits personnages, d'anecdotes, tous gravitant autour de Rome et que je voulais transformer en film. Bien sûr, *Roma* et *La dolce vita* sont des œuvres qu'on ne peut pas faire semblant d'ignorer au moment d'affronter un film comme celui que j'ai voulu faire. Ce sont deux chefs-d'œuvre et une règle élémentaire dit que les chefs-d'œuvre se regardent, mais ne s'imitent pas. J'ai essayé de faire comme ça. Mais il est vrai aussi que les chefs-d'œuvre transforment la façon dont nous sentons et percevons les choses. Ils nous conditionnent, malgré nous. Donc, je ne peux pas nier que ces deux films sont inscrits de manière indélébile en moi et ont pu guider mon film. J'espère seulement qu'ils m'ont guidé dans la bonne direction<sup>368</sup>.

Fellini est donc une présence constante dans l'univers de Sorrentino, sans qu'il cherche à en devenir le grand héritier contemporain. Comme l'explique Toni Servillo, les réalisateurs et les acteurs doivent pouvoir s'inspirer de ce qu'ont fait les générations précédentes, sans que cela devienne un poids, ou un carcan pour leur créativité contemporaine :

Paolo n'a jamais fait mystère de son amour profond pour Fellini. Et moi, comme tous les acteurs de ma génération, je n'ai jamais caché mon amour pour Mastroianni ou pour Volonté. Ils sont pour nous des références essentielles. Entre son film et *Huit et demi*, le chef-d'œuvre de Fellini, je crois qu'il y a un fil rouge, qui est lié à un mot, un terme : « dissipé ». Ce sont deux films qui développent ce thème d'une façon extraordinaire, la dissipation de la personnalité, du talent, des sentiments, de sa propre histoire personnelle, de son rôle social. Gambardella, dans l'indifférence la plus totale à ses talents, les gâche jusqu'à les disperser et les détruire. Je crois que ce genre d'atmosphère, je crois que ces deux films qui sont complètement différents, de deux auteurs différents – un maître reconnu et un jeune talent en train de s'affirmer –, ont en commun ce rythme, cette allure liée au thème de la dissipation<sup>369</sup>.

Paolo Sorrentino, dans une phrase que l'on aurait pu penser de Fellini, ajoute : « C'est le privilège des artistes que de trouver dans l'inutile, l'artifice, le vain et la laideur une beauté et un sens qu'ils vont pouvoir magnifier »<sup>370</sup>.

---

368 Jean Gili, « La Grande Bellezza », in Jean Gili (dir.), *L'Italie au miroir de son cinéma*, vol. 3, *op. cit.*, p. 224.

*This Must Be the Place* est un film de Paolo Sorrentino avec Sean Penn et Frances McDormand, sorti en 2011 et présenté en compétition officielle au Festival de Cannes.

369 Dossier de presse de la sortie française de *La Grande Bellezza*, 22 mai 2013, p. 11.

370 Olivier Delcroix, « Paolo Sorrentino : C'est mon film le plus mûr », *Le Figaro*, 21 mai 2013.

Une autre auteure s'inspire de l'héritage fellinien : Valeria Bruni Tedeschi, par le mélange du réel et de l'imaginaire qui caractérise ses films, notamment les rêves éveillés que l'on retrouve dans ses œuvres. Sa scénariste Agnès De Sacy explique que pour le dernier film de la cinéaste, *Les Estivants*, elles ont revu un film de Fellini :

Dans *Les Estivants*, en début d'écriture on a revu *La Règle du jeu* et *Huit et demi*. C'étaient les deux grandes références : *La Règle du jeu* pour l'unité de lieu et les rapports sociaux. *Huit et demi* n'est pas venu tout de suite. On y a pensé avec cette femme metteur en scène en panne d'inspiration, qui est dans une rupture, dans cette fuite dans *Les Estivants*. Et on a voulu revoir ensemble le film. C'était une claque d'ailleurs face à cette liberté. [...] Valeria Bruni Tedeschi ne revendique pas grand-chose, mais Fellini c'est plutôt comme une sensibilité. Pour moi, le cinéma de Valeria est italo-russe. Il prend ses racines là. Elle n'est pas du tout russe, mais on pense souvent à Tchekhov mais aussi à Dostoïevski, moi en tout cas. Souvent en cours d'écriture, et elle adore ça, je lui envoie des livres. Je lis beaucoup en général, mais quand on est en phase d'écriture, on est un peu vampire. Tout fait des échos très étranges. Donc régulièrement la nuit, je fais des mails avec des pages que je suis en train de lire. Et ça aussi, ça fait un petit socle commun. [...] Pour moi, elle a ces deux influences, italienne et russe. Mais en termes de cinéma, c'est le cinéma italien évidemment. Et la fin des *Estivants*, la musique, la mise en abyme, c'est un hommage. [...] Il est évident qu'elle a une admiration sans borne pour Fellini<sup>371</sup>.

### 2.3.3 Le cinéma politique

Outre ceux du néoréalisme, de la comédie à l'italienne et de Fellini, un autre héritage essentiel dont se nourrissent les cinéastes du 21<sup>e</sup> siècle qui nous intéressent est le cinéma politique, « d'impegno civile » (engagement citoyen).

À partir du début des années 60, le cinéma politique se développe en Italie, en particulier avec les films de Francesco Rosi et d'Elio Petri. Rappelons qu'ils ont tous deux été assistants de deux grands réalisateurs néoréalistes : respectivement Luchino Visconti pour le premier et Giuseppe De Santis pour le second. Francesco Rosi et Elio Petri ont, à travers le cinéma politique, continué de développer la tonalité politique du néoréalisme de leurs maîtres. Leur cinéma d'*impegno civile* a eu son heure de gloire avec la Palme d'Or qui leur est décernée *ex-aequo* en 1972 à Cannes avec *Il caso Mattei* pour Francesco Rosi et *La classe operaia va in paradiso* pour Elio Petri. Dans les

---

371 Entretien avec Agnès De Sacy réalisé par Ellénore Loehr à Paris le 4 décembre 2019.

décennies suivantes, 80 et 90, les réalisateurs sont moins attirés par les questions politiques et sociales. Mais depuis la fin des années 90 et le début des années 2000, on observe un regain d'intérêt pour un cinéma ancré dans le réel italien où la dimension politique est inévitablement présente et ressentie peut-être encore davantage comme « chose publique », à travers un intérêt particulier pour les problématiques sociales et sociétales : l'intention est d'observer comment les hommes vivent, d'étudier le contexte, de dénoncer des situations moralement insoutenables... Ainsi verrons-nous que des cinéastes comme Nanni Moretti, Marco Bellocchio, Marco Tullio Giordana, Andrea Segre, Paolo Sorrentino, Daniele Vicari... s'intéressent à un cinéma de témoignage, mais aussi politique, « engagé ».

### **Marco Bellocchio**

Marco Bellocchio se penche sur des thématiques politiques, historiques et sociétales : il se confronte notamment à l'assassinat d'Aldo Moro (*Buongiorno, notte*), au fascisme (*Vincere*) et à l'euthanasie (*Bella addormentata*). Le réalisateur fait bien un cinéma d'engagement citoyen. Son dernier film, *Il traditore*, est un film de dénonciation sociale, sans être un film idéologique. C'est une œuvre qui traite de la peur qui conduit à trahir ses propres convictions. La gauche à laquelle Bellocchio appartenait est trahie par ses électeurs, qui eux-mêmes se sentent trahis par les partis de gauche. Sur un plan plus personnel, le cinéaste a évolué d'une éducation catholique et démocrate-chrétienne à des valeurs plus sociales et enclines au progressisme.

Bellocchio fait donc un cinéma engagé sans être résolument militant. Il regrette le désengagement général dans la société qu'il lie à l'avènement, devenu domination totale, de la télévision et ensuite d'internet :

Je suis indubitablement sensible à l'engagement civil. Autrefois, le cinéma s'occupait davantage de la société : il y avait le cinéma politique, celui qui dénonce, le cinéma d'investigation, et il y avait une certaine efficacité. Au cours des années, avec l'avènement de la télévision, les choses ont changé. [...] Il est clair que la veine de mon travail, mes pensées et mes images sont contre le pouvoir. Comme je l'ai déjà dit maintes fois, je fais partie d'un anarchisme modéré, pas destructeur, mais je ne crois pas avoir jamais été à la mode. Pour plaire, il faut être compatible avec le système. [...] Avec le temps j'ai essayé de me réconcilier avec ma vie, mon époque et avec l'argent, parce que nous sommes malgré tout une catégorie qui vit de son propre travail<sup>372</sup>.

Il interroge dans ses films les heures sombres de la société italienne et les débats actuels qui la

---

372 Giacomo Russo Spena, « Mon cinéma contre le pouvoir », in Jean Gili (dir.), *L'Italie au miroir de son cinéma*, vol. 3, *op. cit.*, p. 77.

travaillent, qu'il s'agisse du terrorisme, de la mafia, de la corruption ou de la fin de vie.

### **Marco Tullio Giordana**

Marco Tullio Giordana est souvent considéré comme l'héritier de la tradition italienne du cinéma engagé, et notamment celui de Francesco Rosi. Les films de Marco Tullio Giordana interrogent la société italienne en traitant de la mafia, du fascisme, du terrorisme, du Mezzogiorno (le sud de l'Italie et les îles), de l'immigration... Il porte un regard dur sur l'Italie, un regard d'anthropologue qui observe le pays et la société. Il ne se positionne cependant plus dans la dénonciation et le militantisme de la grande époque du cinéma engagé incarné par Rosi et Petri.

En 2000, son film *I cento passi* est un grand succès public et critique, une consécration. Il y raconte l'histoire de Peppino Impastato, martyr de la mafia en Sicile ; c'est le rôle qui révèle l'acteur Luigi Lo Cascio (le réalisateur reviendra au thème de la mafia dans *Lea*). En 2003, Marco Tullio Giordana est l'auteur d'un succès encore plus grand, qui marque les années 2000 : *La meglio gioventù*. Le film obtient le Prix *Un certain regard* à Cannes (il y a est présenté en 2 parties de 3h). Le titre est un hommage à Pasolini et à l'un de ses recueils de poèmes, un écrivain et un cinéaste qui a beaucoup marqué Marco Tullio Giordana.

### **Andrea Segre**

Parmi les cinéastes contemporains qui ont commencé leur carrière dans les années 2000, Andrea Segre fait partie de ceux qui recueillent l'héritage de Francesco Rosi et du cinéma politique. Il cite du reste Rosi en ouverture de son film *L'ordine delle cose*, comme nous l'avons déjà mentionné<sup>373</sup>. Andrea Segre se place ainsi dans une tradition cinématographique d'enquête et de dénonciation sociale. Pour son scénariste Marco Pettenello, *L'ordine delle cose* « est un film sur le pouvoir, dans la tradition des films des années 70 de Petri et Rosi, sur ce qu'il y a chez les gens qui fréquentent le pouvoir »<sup>374</sup>.

Le regain d'intérêt pour la vie publique et pour l'histoire du pays en train de s'écrire que manifeste Andrea Segre se traduit par des œuvres qui intègrent une dimension politique. Il revendique une filiation avec certains réalisateurs des générations précédentes, notamment ceux qui ont fait du cinéma politique et du documentaire, en insistant sur la nécessité d'une dimension esthétique dans ces films-là aussi :

---

373 Dans *L'ordine delle cose* (2017), Andrea Segre reprend la même didascalie inaugurale que *Le mani sulla città* (1963) de Francesco Rosi : « Les personnages et les événements présentés ici sont fictifs, mais la réalité sociale dans laquelle ils s'inscrivent est bien réelle ». Il s'inscrit de cette manière dans une tradition cinématographique d'enquête et d'engagement social. Un carton suit : « Après les accords de Schengen, l'immigration illégale est devenue un problème pour les États de l'Union Européenne ».

374 Entretien avec Marco Pettenello réalisé par Ellénore Loehr à Lyon le 29 janvier 2018.

Il y a des films qui sont importants et qui m'ont aidé à penser. Je pense notamment aux films politiques italiens de la deuxième génération du néoréalisme : Elio Petri, Pasolini en partie, tout le cinéma de Montaldo, de Volonté, le monde de Francesco Rosi, ce monde-là est un monde de cinéma politique, différent du réalisme. Celui-ci est aussi très important mais il est différent. Après, il y a eu le film documentaire, le nouveau cinéma documentaire italien des dernières dix-quinze années, avec lequel j'ai grandi ; et les films de mes amis et mes collègues qui font du cinéma-documentaire sont également très importants. Eux aussi ils m'ont beaucoup fait réfléchir et ils m'ont fait comprendre une manière de susciter la réflexion sans faire un appel officiel qui consisterait à dire : « Il faut que tu penses ! », mais plutôt : « Je suis en train de réfléchir, donc on peut le faire ensemble ». Ils font tous des films qui portent une grande attention à la recherche esthétique car tout le discours qu'on est en train de faire ici est très éthique, mais si on n'a pas une grande capacité poétique, esthétique, alors le cinéma s'écroulera, ne marchera pas, il ennuiera le public. Tous ces films, c'est-à-dire les films de Pasolini, de Petri, de Rosi, sont des films d'une très haute qualité esthétique et d'une recherche esthétique précise, expérimentale et particulière, ainsi que la plupart des films-documentaires des réalisateurs italiens des dernières années. Ce sont tous des gens qui naissent avec un regard documentaire, qui vivent et évoluent avec ce regard, mais en tant qu'attention esthétique il s'agit d'une sublimation poétique très particulière<sup>375</sup>.

Rappelons qu'Andrea Segre a lui-même commencé sa carrière cinématographique par le documentaire, avant de passer à la fiction.

### **Paolo Sorrentino et Matteo Garrone**

Nous avons vu précédemment l'influence de Fellini dans le cinéma de Paolo Sorrentino, mais pour Jean Gili, le réalisateur s'inscrit aussi dans la lignée de Francesco Rosi et d'Elio Petri :

Il me semble que le film (*Il Divo*) porte davantage la marque d'Elio Petri que celle de Francesco Rosi, dont l'influence est plus visible sur *Gomorra* de Matteo Garrone.

- Paolo Sorrentino : J'aime beaucoup Rosi, mais paradoxalement, je préfère *Main basse sur la ville* à *Salvatore Giuliano*. [...] Quand un réalisateur me montre des choses excitantes, je suis conquis. Petri fait ça tout le temps, on se demande même si le thème n'est pas secondaire par rapport à son envie de faire des mises en scène époustouflantes. [...] On sent bien la recherche sur le langage cinématographique, conjuguée à l'attention pour les acteurs. Je me sens très proche de cela<sup>376</sup>.

Pour le critique Paolo De Angelis, *Gomorra* de Matteo Garrone s'inscrit aussi dans le sillage du

---

375 Constance De Gourcy, « Entretien avec Andrea Segre : Le cinéma a besoin de l'individu, les migrants ont besoin du cinéma pour redevenir des individus », *Revue européenne des migrations internationales*, 2016/3-4 (vol. 32), p. 3.

376 Jean Gili, « Paolo Sorrentino. Entre la réalité et la beauté, je choisis la beauté », in Jean Gili (dir.), *L'Italie au miroir de son cinéma*, vol. 3, *op. cit.*, p. 221.

cinéma de Francesco Rosi, comme une forme de mise à jour de *Le mani sulla città* (*Main basse sur la ville*, 1963) par la manière dont il montre l'urbanisation sauvage de la métropole napolitaine du fait des connivences illicites entre entrepreneurs et politiques. Garrone, Sorrentino, comme Segre, se placent dans une temporalité contemporaine en ancrant leurs films dans le réel : ils se situent naturellement dans l'héritage du cinéma politique de Francesco Rosi et Elio Petri, tout en évitant de revendiquer clairement de faire un cinéma engagé.

Les influences des différentes époques du cinéma italien sont évidemment importantes pour les générations contemporaines, mais les cinéastes ne cherchent pas à se placer dans un courant ou une lignée particulière qui les réduiraient à la condition « d'héritiers », d'autant qu'ils changent parfois totalement de genre d'un film à l'autre (comme Sorrentino entre *Il Divo* et *La Grande Bellezza* pour Sorrentino, ou entre *Gomorra* et *Pinocchio* pour Garrone). Les héritages qu'ils ne portent pas toujours consciemment se manifestent plus ou moins au gré de leur carrière et de leur renouvellement artistique et esthétique de film en film.

Peu de réalisateurs revendiquent donc directement l'héritage du cinéma *d'impegno civile*, dont l'éthique éclipse dans l'esprit du public une recherche esthétique. Les frères Taviani, par exemple, détestaient le terme et ne voulaient absolument pas y être associés, quitte à tenir des propos méprisants sur le genre documentaire dont la forme leur semblait mieux correspondre à un cinéma politique : « Vous voulez réaliser un film politique ? Faites un documentaire ! Faites de l'information ! Un de ces films qui disparaissent très vite. Ce n'est certainement pas ce que nous faisons »<sup>377</sup>.

C'est effectivement à partir de la pratique documentaire que s'était développé ce cinéma d'engagement citoyen : notamment avec le film-enquête, entre cinéma policier et chronique documentaire, et le cinéma de témoignage civil dans la lignée de Francesco Rosi. Ce cinéma marquait à l'époque une forme de retour au réel et, pour l'historien du cinéma Gian Piero Brunetta, cela permettait de s'inscrire dans le sillage du scénariste Cesare Zavattini et de son ambition de raconter directement et collectivement l'Italie de son époque. Par la suite, les principes zavattiniens ont été enrichis par le recours à de nouvelles sources d'observation et de compréhension du réel : la sociologie, l'anthropologie, la psychologie, la psychanalyse... Et l'on voit aujourd'hui encore leur importance, par exemple dans le cinéma d'Ivano De Matteo et d'Andrea Segre qui se nourrissent d'enquêtes sociologiques et psychologiques pour créer les personnages et les trames de leurs

---

377 Fabrizio Tassi, « Cinéma en révolte : entretien avec Paolo et Vittorio Taviani », in Jean Gili (dir.), *L'Italie au miroir de son cinéma*, vol. 3, *op. cit.*, p. 18.

histoires.

### 2.3.4 Nanni Moretti

Sans pour autant parler d'un courant proprement dit (malgré le néologisme « morettismo »), le cinéma de Nanni Moretti a aussi été recueilli par les cinéastes contemporains comme source de réflexion pour leurs propres œuvres. Le cinéma de Moretti est inscrit dans le présent, en relation avec l'actualité à laquelle il fait souvent explicitement référence dans ses films par des images de télévision ou des allusions à des événements permettant de dater l'époque, comme les élections de 1994 et la victoire de Berlusconi dans *Aprile*. Mais si ses films sont souvent définis comme des comédies, Nanni Moretti choisit plutôt une forme de comédie tragique inscrite dans la société dont il grossit les travers par le grotesque. Même si son esthétique est très différente de celle de Nanni Moretti, Ivano De Matteo se place dans cette lignée tragi-comique.

Sans que Valeria Bruni Tedeschi évoque clairement cet héritage, son cinéma se rapproche de celui de Nanni Moretti : un cinéma personnel, original et inclassable. Tous deux font un cinéma d'autofiction, inspiré par les rêves, les fantasmes, les angoisses et la psychanalyse ; un cinéma entre réel et imaginaire. Les deux réalisateurs parlent d'eux-mêmes pour parler du monde, et vice-versa : ils observent le monde pour mieux se regarder. C'est leur façon de capter le réel. Le rapport fréquent entre cinéma et psychanalyse se développe pleinement dans leur cinéma. Agnès De Sacy, scénariste de Valeria Bruni Tedeschi, détaille le processus d'écriture de l'autofiction :

Avec Valeria ce sont des sujets très personnels, très liés à des éléments de sa vie. Mais en fait, le travail est plutôt d'arriver avec elle à cerner le sujet. C'est elle qui donne l'impulsion, qui cherche, qui tâtonne pour savoir de quoi elle a envie de parler, mais elle part d'éléments personnels. Elle-même parle d'autofiction imaginaire. Et c'est très juste, c'est-à-dire que ça s'inscrit dans son histoire ; d'ailleurs elle en a besoin. Enfin, jusqu'à présent... car ça va peut-être changer. Quand je proposais des idées trop loin d'elle, elle disait : « je ne saurais pas faire ». Et en même temps, tout le travail est de décaler, trouver la distance pour que de la fiction, de l'imaginaire, de l'humour puissent rentrer, ce qui est fondamental. Donc cette distance se trouve dès l'écriture. Elle est renforcée au tournage évidemment, mais dès l'écriture elle se pense dans chaque scène. Donc il y a à la fois la volonté de prendre très au sérieux le récit, parce que ce n'est pas parce que c'est une histoire en partie vécue qu'il ne faut pas travailler chaque étape, la construction du récit, la structure, les éléments dramatiques, les bascules. Et à l'intérieur des scènes, chercher perpétuellement ce point de déséquilibre qui fait que la scène est dangereuse, inquiétante, intéressante, drôle. Quelque chose d'autre que la littéralité. Mais moi, les éléments de sa vie, de sa biographie, je les traite comme des éléments de fiction, en réalité. Ça ne change pas grand-chose pour

moi. On peut s'en amuser parfois ou s'en effrayer avec Valeria quand ce sont des choses très intimes, mais dans le fond très vite je lui dis : « Bon ok, mais comment on le fait fonctionner ? ». Parce que ce n'est pas parce que c'est vrai que c'est intéressant<sup>378</sup>.

La recherche de l'introspection est aussi présente dans les films d'Ivano De Matteo, en particulier dans la présence constante de miroirs dans ses plans ; cela en devient même une plaisanterie avec ses techniciens qui lui demandent à chaque scène s'il y aura des miroirs, et qui réfléchissent à la manière de les positionner dans le décor pour que la caméra ne s'y reflète pas. À travers les jeux de reflets dans les miroirs, Ivano De Matteo sonde l'âme de ses protagonistes. Nous y reviendrons lorsque nous analyserons plus en détail *Gli equilibristi*.

Dans le cas du cinéma d'autofiction de Nanni Moretti et de Valeria Bruni Tedeschi, les acteurs ont une responsabilité particulière lorsqu'ils savent qu'ils incarnent de personnes réelles ou des scènes ayant eu lieu. Dans *Mia madre* de Nanni Moretti<sup>379</sup>, Margherita Buy était bien consciente d'incarner l'alter ego féminin du cinéaste :

Je sentais que, dans le personnage de Margherita, il y avait beaucoup de choses qui lui appartenaient bien plus qu'à un personnage de fiction habituel. Je ressentais, par conséquent, une grande responsabilité et j'avais très peur de ne pas être à la hauteur. J'avais devant moi Nanni Moretti porteur de cette douleur très forte, celle de la disparition de sa mère. Il y a eu des moments amusants pendant le tournage mais certains étaient plus difficiles. [...] Lui est très présent, il ne t'abandonne jamais, toujours à tes côtés. C'est fondamental. On cherche à arriver à quelque chose d'authentique dans les sentiments et dans la mise en scène. C'est un travail qui s'effectue sur le plateau, une recherche en commun, très tâtonnante, un peu comme si on était au théâtre. On retire tout ce qui n'est pas nécessaire, tout ce qui relève du métier. On arrive à quelque chose uniquement en retirant, couche après couche, tout ce qui n'est pas utile<sup>380</sup>...

Dans *Un château en Italie*, Valeria Bruni Tedeschi fait elle aussi un film qui parle de la mort d'un proche, celle de son frère. Contrairement à Nanni Moretti, elle fait souvent jouer des membres de sa famille : sa mère, sa tante, son ex-compagnon, sa fille. Agnès De Sacy décrit le processus qui permet de passer du réel à la fiction dans la construction des personnages :

C'est Valeria, et pas Valeria. [...] Comme la mère. On fait attention à chaque début d'écriture de changer

---

378 Eric Jozsef, « Margherita Buy : "Avec Nanni Moretti, on tâtonne, un peu comme si on était au théâtre" », *Libération*, 1er décembre 2015.

379 Pour approfondir : Anne Boulé, « Chemins du deuil au cinéma : La stanza del figlio et Caos calmo », in *Cinéma italien du 21e siècle*, Chroniques italiennes, Université de la Sorbonne Nouvelle, n°85/86, 2-3/2010.

380 Eric Jozsef, « Margherita Buy : "Avec Nanni Moretti, on tâtonne, un peu comme si on était au théâtre" », art. cit.

les prénoms. C'est une des grandes questions à chaque fois : « comment elle va s'appeler ? ». Et on essaie de changer, car c'est le même, et pas tout à fait le même personnage. C'est plutôt une sorte de variation autour d'une thématique, d'une histoire qui se déroulerait sur 4 films pour l'instant. Marceline n'est pas Federica, Federica n'est pas Aurore. Elles ne font pas le même métier. Parfois, elle a un frère, parfois une sœur. [...] On joue avec [le fil d'un film à l'autre], c'est dans nos souvenirs, dans notre ADN, mais on essaie de ne pas faire exactement la même chose, sinon on s'ennuie. On essaie de se décaler un peu. Federica du *Chameau* est auteure de théâtre, elle veut écrire du théâtre. Dans *Actrices*, elle est actrice. Dans *Le château en Italie*, c'est une actrice qui a arrêté de jouer pour essayer de laisser place à la vie. Dans *Les Estivants*, c'est une femme metteuse en scène de cinéma qui est en panne et n'arrive pas à terminer son scénario. Ce n'est pas exactement la même femme. Et dans *Le château*, elle a un frère et pas de sœur. La sœur apparaît dans *Les Estivants*. Ce sont des variations importantes, elles structurent le personnage<sup>381</sup>.

Valeria Bruni Tedeschi et ses scénaristes n'aiment pas l'étiquette de cinéma autobiographique qui semble en faire un cinéma plus facile à faire, moins travaillé, car comme le dit Agnès De Sacy : « Ça se saurait si l'autobiographie suffisait à faire de bons films ! Encore faut-il savoir raconter et mettre en scène son propre réel ! »<sup>382</sup>. Nanni Moretti avait commencé à montrer la voie dans ses films.

### 2.3.5 Territoires d'inspiration

#### Naples

Si les cinéastes des générations précédentes influencent les réalisateurs contemporains, des territoires aussi impriment leur marque, en particulier la région de Naples, l'un des anciens foyers du cinéma muet.

Plusieurs réalisateurs contemporains y sont très attachés, notamment Leonardo Di Costanzo, Francesca Comencini, Matteo Garrone, Paolo Sorrentino qui y revient du reste pour tourner son prochain film *È stata la mano di Dio*, un retour aux origines après avoir beaucoup tourné à Rome et à l'étranger.

Dans les années 90, on avait assisté à l'émergence d'une « nouvelle vague » napolitaine autour de Mario Martone, Antonio Capuano, Pappi Corsicato et Toni Servillo. Martone avait créé sa compagnie théâtrale, le Teatro dei Mutamenti, qu'il a ensuite fusionnée avec celle de Toni Servillo (Teatro Studio di Caserta) pour faire naître le collectif Teatri Uniti : leurs spectacles qui

---

381 Entretien avec Agnès De Sacy réalisé par Ellénore Loehr à Paris le 4 décembre 2019.

382 *Idem*.

renouvellent alors la culture théâtrale italienne ont un succès mondial et les fondateurs commencent à passer du théâtre au cinéma.

Au début des années 90, Antonio Capuano (*Vito e gli altri*, 1991), Mario Martone (*Morte di un matematico napoletano*, *Mort d'un mathématicien napolitain*, 1992), Pappi Corsicato (*Libera*, 1993) font leurs débuts sur grand écran. Les trois films sont produits de manière indépendante, tournés à Naples et se détachent par le style et le sujet de la tradition de la cité parthénopéenne du mélodrame musical (Mario Merola, Nino D'Angelo), des films comiques (Lina Wertmüller, Nanni Loy) ou des comédies sentimentales (Massimo Troisi). Cette « école » napolitaine est associée au niveau des sensibilités politiques à la « Renaissance napolitaine » avec l'élection, en 1993, du maire de gauche Antonio Bassolino.

Pour décrire sa place dans le cinéma italien, Mario Martone explique :

Je viens de Naples, du théâtre et du cinéma de cette région. J'appartiens à cette communauté qui regroupe des gens comme Paolo Sorrentino et Toni Servillo. Je baigne dans ce milieu culturel, tout en étant à part. Pas vraiment à la mode<sup>383</sup>.

Paolo Sorrentino et d'autres réalisateurs émergent ainsi du territoire de Naples dans les années 2000, dans le sillage de la « nouvelle vague » napolitaine. Vincenzo Marra, Leonardo Di Costanzo, Nina De Majo, etc. dont les attaches sont fortes avec Naples sont souvent sensibles à la politique et à l'économie de leur région, la Campanie. Ils ont parfois travaillé sur les films de leurs prédécesseurs. Paolo Sorrentino raconte ces années d'apprentissage dans un climat bienveillant et fertile :

J'avais développé une bonne capacité d'écriture comme autodidacte. J'ai collaboré aussi à l'écriture de quelques épisodes de la série télévisée *La Squadra*, un policier situé à Naples. Antonio Capuano, excellent écrivain, a voulu m'aider et il m'a fait collaborer à l'écriture du scénario de son film *Polvere di Napoli*. En 2000, avec mon second scénario *L'uomo in più*, j'ai fait mes débuts en gagnant le Prix Solinas. C'était une période heureuse pour le cinéma italien et il était encore possible de commencer une carrière [...] À Naples, tout était plus facile, nous étions une trentaine à travailler dans le cinéma, nous nous connaissions tous, chacun lisait le travail de l'autre, on se donnait des conseils, des opinions ; ça a été une période heureuse<sup>384</sup>.

---

383 Jacques Morice, « Mostra : Mario Martone, aux sources rebelles de la poésie italienne », *Télérama*, 3 septembre 2014.

384 « Da autodidatta ero diventato abbastanza capace a scrivere. Collaborai anche per la scrittura di alcune puntate della serie televisiva *La Squadra*, un poliziesco ambientato a Napoli. Antonio Capuano, scrittore eccelso, volle darmi una mano e mi fece collaborare alla scrittura della sceneggiatura di un suo film *Polvere di Napoli*. Nel

Ce groupe napolitain informel a par ailleurs aussi été rejoint par des cinéastes qui ne sont pas nés à Naples mais qui se sont attachés à cette terre d'adoption. C'est le cas de réalisateurs qui viennent de Rome et qui tournent leurs films à Naples emportés par l'élan qui donne une nouvelle visibilité, sur les écrans, à la cité parthénopéenne : Matteo Garrone, Paolo Genovese, Luca Miniero, etc.

La prolifération de films tournés dans la région est aussi la conséquence de la création de sociétés de production comme Megaris (Antonietta De Lillo avec Giorgio Magliulo), qui savent tirer profit des incitations gouvernementales au développement dans le Sud. Le collectif théâtral Teatri Uniti s'est aussi lancé dans la production cinématographique dès 1992, avec un réseau de techniciens et d'acteurs déjà développé dans la région.

Mais on ne peut pas parler d'école napolitaine au sens d'un courant avec une esthétique codifiée et unifiée : les réalisateurs eux-mêmes ne veulent pas du terme et revendiquent leur indépendance de style, leur autonomie artistique et leur diversité. Ils reconnaissent juste faire des films où l'on ne trouve pas les clichés habituels sur Naples et utilisent souvent le même réseau de techniciens et d'acteurs. Ils essaient de proposer un nouveau regard sur la ville qui échappe aux stéréotypes ; ainsi Leonardo Di Costanzo choisit comme protagoniste de *L'intrusa* un personnage de travailleuse sociale. Giovanna, sexagénaire un peu rêche au premier abord, dirige dans la banlieue de Naples un centre social, lieu rarement filmé lorsque les films se déroulent dans la cité parthénopéenne. À travers ce film sans grands éclats romanesques, le cinéaste fait le récit du réel d'une femme qui porte un engagement citoyen et qui essaye de mettre en pratique une utopie sociale à travers le centre où elle accueille et encadre des enfants en difficulté. Nous verrons que le film n'élude pas la présence de la mafia qui est une réalité quotidienne prégnante dans les quartiers où la précarité règne, mais l'aborde en « ombre chinoise », sans qu'elle soit la protagoniste de l'œuvre.

Francesca Comencini est elle aussi très attachée à Naples. Elle y a tourné *Lo spazio bianco* en 2009 et la série *Gomorra* en 2014 (dont le succès est tel que la cinquième saison est en tournage), et développe des projets qu'elle aimerait tourner à Naples à l'avenir<sup>385</sup>. Grâce à l'impact de la série inspirée du livre de Roberto Saviano, les tournages se multiplient davantage encore dans la ville. La série n'a pas altéré l'image de la ville, elle a au contraire attiré d'autres cinéastes.

---

2000, con la seconda sceneggiatura *L'uomo in più*, ho debuttato vincendo il Premio Solinas. Era un periodo felice per il cinema italiano e debuttare era ancora possibile. [...] A Napoli era tutto più facile, eravamo una trentina di persone che lavoravamo nel cinema, ci conoscevamo tutti, ognuno leggeva il lavoro dell'altro, dando consigli, opinioni e fu un periodo felice ».

Angelita Privitera, « Ogni svela un mistero, Paolo Sorrentino si racconta », 27 avril 2014.

<https://www.farefilm.it/persone/ogni-film-svela-un-mistero-paolo-sorrentino-si-racconta> Site consulté en juin 2018.

385 Stefano Pistolini, « Comencini : Non dirigerò la nuova serie Gomorra », *La Repubblica*, 4 février 2020.

L'ancrage territorial est donc important pour les générations du troisième millénaire, que ce soit dans leur région d'origine ou dans une région d'adoption. Ivano De Matteo refuse par exemple la mode qui consiste pour les cinéastes italiens ayant un peu de succès à aller tourner aux États-Unis et en anglais. Il préfère continuer de s'intéresser à son pays et en particulier à sa ville de Rome dont il ne filme pas les aspects touristiques, mais les espaces périphériques. Matteo Garrone aussi se refuse à aller tourner un film aux États-Unis, malgré les nombreuses sollicitations qu'il reçoit depuis le succès de la fiction *Gomorra* en 2008 (40 millions d'euros de recettes dans le monde) : on lui propose des projets de films d'action à l'américaine qui sont de pâles copies de son film. Il ajoute avec un brin d'ironie :

Quand j'ai ensuite voulu faire un film avec des acteurs importants, américains et autres, je les ai fait venir ici. De Vincent Cassel à Salma Hayek, John C. Reilly. J'ai maintenu mes racines et j'y tiens. [...] J'ai appris qu'un film est international quand ça fonctionne et qu'il a quelque chose d'original dans le langage. Les stars ne rendent pas un film international, moi aussi je le croyais mais j'ai compris qu'il n'en est rien. Regardez *Gomorra*, il a eu un impact international qui n'est pas comparable à celui de *Tale of tales*, il a évidemment tourné plus et pourtant on y parle dans un dialecte difficile même pour nous<sup>386</sup>!

Si l'ancrage territorial italien est fort dans le cinéma italien contemporain, nous avons vu qu'au niveau de la production les liens étaient très importants avec la voisine française. Pour certains cinéastes, c'est aussi le cas en ce qui concerne les héritages et les filiations venant de France.

## **La France**

Ainsi Leonardo Di Costanzo, qui vit à Paris, s'y est formé à la fin des années 80 aux Ateliers Varan et enseigne depuis 1993 dans cette grande école de cinéma documentaire. Il explique l'importance de la France dans son parcours :

Je ne suis pas cinéophile, je suis un passionné mais je n'ai pas eu une formation de cinéophile. Mais il est évident qu'ensuite, lorsqu'on fait un film, on y met tout ce qu'on a vu. Je me suis beaucoup formé en

---

386 « Quando poi ho voluto fare un film con attori importanti, americani e non, li ho portati qui. Da Vincent Cassel, a Salma Hayek a John C. Reilly. Ho tenuto le mie radici e ci tengo. [...] Ho imparato che un film è internazionale quando funziona e ha qualcosa di originale nel linguaggio. Le star non rendono un film internazionale, anche io lo credevo ma ho capito che non è così. Guarda *Gomorra*, ha avuto un impatto internazionale che non è paragonabile a quello di *Il racconto dei racconti*, ha girato sicuramente di più eppure è parlato in un dialetto difficile pure per noi ! ».

Gabriele Niola, « Matteo Garrone su Dogman e il successo: "Mi avevano offerto di fare film d'azione in America" », 18 mai 2018 : [https://www.wired.it/play/cinema/2018/05/18/matteo-garrone-dogman-america/?refresh\\_ce](https://www.wired.it/play/cinema/2018/05/18/matteo-garrone-dogman-america/?refresh_ce) Site consulté en mars 2020.

France et le cinéma français a évidemment beaucoup compté pour moi. Mon intérêt et mon regard sont sûrement plus tournés vers les documentaristes<sup>387</sup>.

La France et ses cinémas ont été l'occasion pour certains réalisateurs de s'ouvrir à des cinématographies moins accessibles en Italie. Des réalisateurs comme Alessandro Comodin rejettent totalement l'idée d'un enseignement ou d'un héritage qu'auraient légué les réalisateurs italiens les ayant précédés. Le cinéaste est très critique envers le cinéma transalpin. Quand on lui demande qui lui a le plus appris, il répond :

En Italie, personne en particulier. J'ai fait mes études à l'étranger. [...] J'ai fait mon Erasmus à Paris où j'étudiais à Paris 8. J'y ai découvert le cinéma contemporain que je ne voyais pas en Italie, les films chinois, car ils ne sortaient pas là-bas ! Le paysage cinématographique, la distribution en Italie, c'est une catastrophe totale<sup>388</sup>.

Le réalisateur est par ailleurs très critique envers le cinéma italien d'aujourd'hui :

Peut-être que le cinéma d'autrefois est la seule chose qu'il vaut la peine de voir ; dans le cinéma d'aujourd'hui seules quelques rares exceptions s'en sortent. Du passé, j'aime John Ford, Howard Hawks, Rossellini, Pasolini. Dans le nouveau panorama italien, je trouve intéressants les cinéastes que j'ai déjà cités : Alice Rohrwacher, Leonardo Di Costanzo, Michelangelo Frammartino et j'ajouterais aussi Roberto Minervini<sup>389</sup>.

Dès 1978 Nanni Moretti s'exprimait lui aussi de façon radicale à propos des héritages dont il voulait se désolidariser, avec son cynisme habituel :

Les films italiens sont moches, vraiment moches d'un point de vue esthétique... En dehors des films de Scola et des frères Taviani, tous les autres films de 1978, de Wertmüller, Ferreri, Corbucci, Damiani, Citti,

---

387 « Non sono un cinefilo, sono un appassionato ma non ho avuto una formazione da cinefilo. Però, è chiaro che poi quando uno fa un film ci mette dentro tutto quello che ha visto. Io mi sono formato molto in Francia e sicuramente per me il cinema francese ha significato tanto. Certamente il mio interesse e il mio sguardo sono rivolti di più ai documentaristi ».

Pedro Armocida (dir.), *Esordi italiani – Gli anni Dieci al cinema 2010-2015*, Venise, Marsilio, « Saggi », 2015, pp. 290-291.

388 Caroline Besse, « Alessandro Comodin : J'ai énormément d'a priori négatifs sur le cinéma italien », *Télérama*, 16 mai 2016.

389 « Forse il cinema di una volta è l'unica cosa che vale la pena vedere, nel cinema di oggi si salvano solo poche eccezioni. Del passato amo John Ford, Howard Hawks, Rossellini, Pasolini. Nel nuovo panorama italiano, trovo interessanti i registi già citati Alice Rohrwacher, Leonardo Di Costanzo, Michelangelo Frammartino ed aggiungerei anche Roberto Minervini ».

Pedro Armocida (dir.), *Esordi italiani – Gli anni Dieci al cinema 2010-2015*, op. cit., p. 284.

sont des films qui vont du moche à l'horrible<sup>390</sup>...

Moretti osait aussi déjà dire à l'époque qu'il fallait dépasser la dépendance et les références constantes aux « monstres sacrés » du cinéma italien et en particulier à la comédie à l'italienne :

Même Sciascia l'a dit, que l'Italie est pleine de Sordi : c'est un champion du je-m'en-foutisme... Mais je me suis moqué aussi de Nino Manfredi... Que ce soit bien clair : je ne mets pas en doute leur talent, je dis seulement que leurs films appartiennent à un cinéma dépassé, à un cinéma qui devrait disparaître<sup>391</sup>.

### **Bilan : Des héritages malgré tout présents**

Quoi qu'ils en disent, les réalisateurs italiens continuent d'être habités par leurs aînés, par certains films en particulier. Chacun des cinéastes porte en lui un héritage, qu'il le revendique, l'accepte ou le rejette. Mais les réalisateurs italiens ont peut-être plus que d'autres le courage, voire la prétention, de dire qu'ils ne veulent pas des comparaisons avec leurs aînés : ils ne veulent exister que par eux-mêmes. Dans une interview sur le film *Le confessioni* de Roberto Andò, Toni Servillo s'irritait lui aussi du fait que l'on cherche toujours à comparer les films contemporains avec des films d'auteurs antérieurs<sup>392</sup>.

Les cinéastes d'aujourd'hui semblent avoir entendu la « leçon » de Gianni Amelio définissant le mot « réalisateur » : « C'est l'homme qui finit un film. Parce que tout le monde est capable de le commencer, mais le finir est une tout autre entreprise »<sup>393</sup>. L'une des caractéristiques des générations actuelles est en effet qu'elles n'hésitent pas à décider de faire des films, même dans des conditions économiques compliquées ou avec des difficultés de tournage. Peut-être est-ce la chose la plus importante aujourd'hui : les nouveaux cinéastes ne se posent pas de limites et osent réaliser tous leurs projets.

Gianni Amelio raconte, lui, que pour *Lamerica*, « il est arrivé que certains critiques italiens, qui ont écrit deux fois sur le film, une fois à Venise, une fois maintenant, se soient excusés en disant qu'ils n'avaient pas compris la première fois »<sup>394</sup>. Peut-être est-il aussi donc temps pour les critiques de cesser de rechercher à tout prix des similitudes entre les films du passé et ceux du présent. Carlo

---

390 Nanni Moretti cité par Adriano Botta dans « Le gourou du clap et des rondes citoyennes », in Jean Gili (dir.), *L'Italie au miroir de son cinéma*, vol. 2, *op. cit.*, p. 168.

391 *Idem*.

392 Cf. Malcom Pagani, « Je n'aime pas me regarder », in Jean Gili (dir.), *L'Italie au miroir de son cinéma*, vol. 3, *op. cit.*, p. 248.

393 Jean Gili, « Le premier homme », in Jean Gili (dir.), *L'Italie au miroir de son cinéma*, vol. 3, *op. cit.*, p. 107.

394 Jean Gili, « Lamerica. Un film non pas sur l'Albanie d'aujourd'hui mais sur l'Italie d'après-guerre », in Jean Gili (dir.), *L'Italie au miroir de son cinéma*, vol. 2, *op. cit.*, p. 155.

Mazzacurati, qui s'inscrit dans la lignée de la comédie à l'italienne, disait en 1992 qu'il se sentait orphelin : « Nous avons un grand frère, Nanni Moretti, mais nous n'avons pas eu de père, seulement des grands-pères, de Rossellini, hier, à Fellini maintenant »<sup>395</sup>. Beaucoup de cinéastes évoquent en effet une filiation dans leur manière de voir l'histoire du cinéma italien, comme une nécessité de s'inscrire dans une famille, dans un arbre généalogique, pour pouvoir se construire une identité. Mais pour les générations contemporaines, il manque la figure du père. Ainsi Laurence Schifano parle-t-elle de cinéastes « fils de personne », « héritiers de rien »<sup>396</sup>. En effet, ils ne sortent pas d'un moule mais s'inspirent de plusieurs héritages. Le fait d'être éventuellement les petits-fils et petites-filles, mais non les fils et filles, d'un tel ou une telle est sans doute l'un des éléments qui rendent les générations du troisième millénaire particulièrement intéressantes, car elles se sentent libres de tout carcan, tradition et filiation<sup>397</sup>. Le fait d'être « orphelins » est une richesse pour les générations du troisième millénaire qui s'affranchissent ainsi des *Maestri*, des écoles et des courants. Tout au plus pourra-t-on parler d'influences (parfois même inconscientes) sur leur cinéma.

## **2.4 Les lieux du cinéma italien aujourd'hui**

Les cinéastes contemporains ne se sont pas seulement libérés des héritages cinématographiques, ils ont aussi déserté Cinecittà, abandonnant la tradition des tournages en studio qui avait fait la gloire de leurs aînés. Par ailleurs, les lieux de tournage et les lieux représentés à l'écran se sont rééquilibrés sur le territoire italien au fur et à mesure que la production était moins centralisée à Rome. Depuis les années 90, plusieurs zones géographiques se démarquent par leur forte créativité et par l'ancrage local des sociétés de production qui proposent une alternative à « Roma padrona, Roma ladrona » (Rome grande patronne, Rome grande voleuse) et aux studios de Cinecittà : Naples, la Toscane, Milan, la Sardaigne, la Sicile...

### **2.4.1 Décentralisation de l'industrie cinématographique**

#### **De l'âge d'or aux difficultés**

En Italie, le cinéma s'est développé à ses débuts dans les régions de Turin, Naples, Milan et

395 Carlo Mazzacurati cité par Laurence Schifano dans *Le cinéma italien de 1945 à nos jours*, 3ème édition, *op. cit.*, p. 15.

396 *Idem.*

397 Cf. la proposition de modèles de filiations de Ruggero Eugeni in Ruggero Eugeni, « Tradizione e caratteri del cinema italiano contemporaneo », *Revue Romanesque* 33, n°1, mars 2008, p. 38.

Rome. Mais avec le fascisme et le passage au son, l'industrie cinématographique s'est centralisée à Rome avec Cinecittà, créée en 1937 par Mussolini. De fait et dès lors, la production s'est essentiellement concentrée en ce lieu.

Cinecittà est le symbole de la « dolce vita » des années 60. C'est l'Hollywood sur Tibre, situé à 9 km au sud-est du centre historique de la métropole romaine, avec 73 bâtiments et 60 hectares de studios, de laboratoires pour effets sonores, d'ateliers de montage, etc. : une véritable ville dans la ville. À l'époque, la devise du lieu était : « Vous entrez avec une idée, vous sortez avec un film ».

160 grands péplums sont tournés pendant l'âge d'or de Cinecittà, mais aussi les comédies italiennes des téléphones blancs, les western spaghetti, le fameux *Ben Hur* de William Wyler (1959), *Il Gattopardo* de Visconti, *Per un pugno di dollari* (*Pour une poignée de dollars*, 1964) de Sergio Leone... Et Fellini a tourné presque tous ses films dans le Teatro Cinque de Cinecittà. On dit que son ombre y plane encore et la tête de Venusia, vestige de son film *Il Casanova di Federico Fellini* (*Le Casanova de Fellini*, 1976), accueille les équipes de tournage et les visiteurs sur les pelouses de l'entrée. Les chefs-d'œuvre des grands noms du cinéma italien ont été tournés à Cinecittà pendant l'âge d'or de 1950 à 1970.

Mais à partir de 1970-80, « l'usine à rêves » (la « fabbrica dei sogni ») amorce un déclin que renforce l'arrivée de la télévision. Vingt hectares du terrain des studios sont vendus au milieu des années 80 pour réaliser un centre commercial, les bénéfices permettant de laisser quelques années d'autonomie à Cinecittà et de combler les déficits. En 1991, une partie du patrimoine des studios est mise aux enchères (décors, costumes, accessoires...). La télévision fait concurrence au cinéma italien, qui entre dans sa période de crise ; Cinecittà est contrainte de faire de plus en plus de place aux productions télévisuelles qui finissent par dépasser le nombre de films qui y sont réalisés. L'industrie cinématographique se relocalise aussi dans d'autres territoires à partir des années 90. C'est le cas de Naples, on l'a vu, devenue un centre dynamique en matière de cinéma depuis une vingtaine d'années.

Malgré tout, à l'orée du troisième millénaire, Cinecittà est encore le lieu pour tourner et monter un film de cinéma, avec la possibilité de créer aussi des effets spéciaux pour essayer de rattraper le cinéma hollywoodien. Tous les processus de création existent encore à Cinecittà : studios de tournage, ateliers de costumes, de décors et de sculptures, développement des pellicules, tables de montage, de mixage, d'étalonnage, salles de projection pour les rushes.

En 1990, les frères Taviani chantent ses louanges :

En matière de prise de vues, de montage, de mixage et de développement, [Cinecittà] offre des possibilités comme nulle part ailleurs. On a coutume de dire qu'on y entre avec une idée et qu'on en ressort avec un film. C'est bien vrai<sup>398</sup>.

En 2002, Martin Scorsese y tourne *Gangs of New York* et la série *Rome* (coproduction américano-italo-britannique au budget le plus élevé de l'histoire des séries à l'époque de sa réalisation) y prend ses quartiers entre 2005 et 2007.

En 2004, un équivalent de la Fémis et du Conservatoire national est par ailleurs créé dans Cinecittà : l'école de cinéma Cinecittà campus, sur une idée du réalisateur Maurizio Costanzo<sup>399</sup>.

### **La grève et la reprise**

Mais le 4 juillet 2012, une grève éclate à Cinecittà, contre la restructuration des studios voulue par les actionnaires en raison d'un carnet de tournages insuffisant : les studios ont en effet été privatisés en 1997 et sont détenus par la holding Italian Entertainment Group IEG, l'Istituto Luce restant propriétaire des lieux et actionnaire public<sup>400</sup>. Le plan de restructuration prévoit que les activités de Cinecittà (décor, son, postproduction...) soient divisées en différentes sociétés, pour plus d'efficacité (et de rentabilité). Les ouvriers (menuisiers, ébénistes, etc.) et les techniciens (ingénieurs du son, scénographes, techniciens de post-production, etc.) – aux salaires faibles, entre 1200 et 1400 euros par mois pour les plus anciens – qui craignent de voir leur savoir-faire et le patrimoine unique des studios mourir, se mobilisent contre cette restructuration :

On accepte pour la fierté de travailler pour la *fabbrica dei sogni*, l'usine à rêves. [...] Nous les artisans, sommes les moteurs, l'âme des studios. Or nous n'avons jamais été consultés. On nous voit comme des sacs de patates qu'on peut louer ou déplacer<sup>401</sup>.

La situation, quantitativement, est la suivante : en 2011 et 2012, une centaine de films sont tournés en Italie dont à peine 10% dans les studios de la Via Tuscolana (c'était le nombre de films italiens produits *en un mois* pendant l'âge d'or de Cinecittà). La *fabbrica dei sogni* est en danger et on accuse parfois les réalisateurs d'avoir eux-mêmes abandonné Cinecittà et contribué à en sceller le sort. Les réalisateurs qui travaillent à Cinecittà sont une minorité : Nanni Moretti y a tourné *Habemus Papam* en 2010.

---

398 Richard Heuzé, « Le grand retour du cinéma italien », *Tribune de l'expansion*, 17 avril 1990.

399 Stefano Stefanutto Rosa, « Cinecittà Campus », 26 mai 2004 :

<https://news.cinecitta.com/IT/it-it/news/55/59322/cinecitta-campus.aspx> Site consulté en avril 2020.

400 Fabien Genest, « Rome, un film à chaque coin de rue », *Le progrès*, 17 novembre 2013.

401 Juliette Demey, « Cinecittà, l'agonie d'une légende », *Journal du dimanche*, 13 août 2012.

Les studios ne survivent en fait que grâce à la télévision, en particulier aux séries, à l'événementiel et à la publicité. Les actionnaires ont en effet ouvert les studios aux tournages de *Il grande fratello* par exemple, le Loft Story transalpin. Entre 2000 et 2012, seule une trentaine de productions internationales ont été tournées dans les studios romains (dont *Gangs of New York* de Martin Scorsese en 2002, *The Passion of the Christ* de Mel Gibson en 2004, *To Rome with love* de Woody Allen en 2012). La grande crainte est alors que Cinecittà finisse par ne plus produire du tout de cinéma et devienne un Disneyland du cinéma. En effet, l'émergence, avec la mondialisation, de studios dans les pays d'Europe centrale et d'Europe de l'Est avec une main d'œuvre à bas coût fait une grande concurrence aux studios romains avec la sous-traitance et la délocalisation des productions. Ces tournages *low cost* mettent en péril le fleuron de l'industrie cinématographique italienne : une pétition nationale de réalisateurs à l'initiative d'Ettore Scola est lancée pour sauver Cinecittà.

Michel Hazanavicius en est l'un des signataires avec Ken Loach, Costa Gavras, Cédric Klapisch, etc. :

Sans le néoréalisme italien, il n'y aurait pas eu la nouvelle vague ! Cinecittà est un endroit mythique : l'un des berceaux du cinéma européen où Fellini, Visconti, Comencini... ont travaillé. [...] En France, la profession a su s'organiser au fil des ans, tandis qu'en Italie le cinéma italien a volé en éclats. Vous vous rendez compte si Cinecittà devenait un centre de fitness dans l'indifférence générale ? A mes yeux, cela signifierait la deuxième mort du cinéma italien. [...] Je trouve très sain que l'ARP [Société civile des Auteurs Réalisateurs Producteurs] et les réalisateurs de différents pays aient réagi comme un seul homme. Ce genre de combat est légitime et nous responsabilise face au manque de mobilisation générale. Selon moi, cette cause en vaut la peine, car elle est hautement symbolique »<sup>402</sup>.

La pétition demande de classer Cinecittà au patrimoine de l'histoire cinématographique à l'UNESCO pour protéger ce monument de la culture mondiale.

Pour sauver les studios et relancer l'activité cinématographique, des réalisateurs et producteurs italiens – dont Marco Bellocchio et Wilma Labate – proposent un projet intitulé « 22 film : un paese o no » (22 films : un pays ou non) : des œuvres tournées à Cinecittà, en numérique, réalisées par 22 cinéastes et qui raconteraient différentes facettes de l'Italie contemporaine<sup>403</sup>. L'appel avait été lancé par le parti Rifondazione comunista en 2009<sup>404</sup> en réaction aux coupes budgétaires pour la culture.

402 Richard Heuzé, « Polémique autour de l'avenir de Cinecittà », *Le Figaro*, 13 juillet 2012.

403 « Cinecittà, 22 film low budget per il rilancio », 7 août 2012 : <http://www.e-duesse.it/News/Cinema/Cinecitta-22-film-low-budget-per-il-rilancio-136948> Site consulté en mai 2020.

404 « Cinema : 22 film a low budget in progetto », 18 février 2010 : <http://www.e-duesse.it/News/Cinema/Cinema-22-film-a-low-budget-in-progetto> Site consulté en mai 2020.

La société de production indépendante « 22 film » a été créée pour l'occasion, en 2010, et le but est d'obtenir un budget *low cost* de 400 000 euros pour chaque film<sup>405</sup> et d'inciter à aller explorer de nouveaux microcosmes<sup>406</sup>, sans demander de financements du Ministère (le FUS) en signe de protestation, mais en s'adressant aux régions et en particulier au Lazio, la région de Rome, ainsi qu'en utilisant le crédit d'impôts. Dans ce cadre nouveau, Marco Bellocchio a réalisé *Un film* et Wilma Labate *Cresci felice*.

En 2014, les actionnaires ouvrent « Cinecittà world » : ce parc à thème est situé à côté d'un centre commercial à l'emplacement des anciens studios de Dino De Laurentiis, à une vingtaine de kilomètres de Cinecittà. C'est un parc d'attractions sur le thème du cinéma et l'ambition est d'accueillir 1,5 million de visiteurs par an. Il y a une vingtaine d'attractions avec des musiques de films, la typographie d'un titre de blockbuster... 500 salariés y travaillent. Le Disneyland du cinéma, symbole de la déroute du cinéma italien au début des années 2000, a bien été créé, mais heureusement hors des murs de la cité du cinéma...

Grâce au décret « Art bonus » du gouvernement Renzi en mai 2014, un crédit d'impôt majoré (jusqu'à 30% du budget d'un film) est accordé aux investisseurs étrangers afin d'attirer à nouveau les productions étrangères à Cinecittà. Ce décret permet de favoriser l'emploi de techniciens italiens et de sauver les studios. Dès 2015, le planning se remplit avec des tournages importants (et non plus seulement des publicités ou des émissions de télévision), notamment de grandes productions américaines comme le remake de *Ben Hur* de Timur Bekmambetov (en 2016, avec un crédit d'impôts de 14 millions d'euros)<sup>407</sup>, le James Bond *Spectre* de Sam Mendes (2015), *Zoolander 2* de Ben Stiller (2016), *Voice from the stone* d'Éric Dennis Howell (2017)... Une partie de la série *The Young Pope* de Paolo Sorrentino, coproduite par la chaîne américaine HBO, y est aussi tournée. Roberto Cicutto, administrateur délégué de l'Istituto Luce (actionnaire public de Cinecittà) explique le désintérêt pour un tournage en Italie et, grâce au décret, les raisons du retour de productions à gros budgets :

Avant, un producteur devait attendre quatre ou cinq ans pour obtenir un remboursement de la TVA. Il préférerait souvent tourner dans un pays peut-être moins bien équipé comme la Roumanie ou la Bulgarie,

---

405 Camillo De Marco, « New 22film to make very low-budget arthouse films », 18 février 2010 : <https://www.cineuropa.org/en/newsdetail/135896/> Site consulté en mai 2020.

406 Stefano Stefanutto Rosa, « Un paese e 22 registi low budget », 19 février 2010 : <https://news.cinecitta.com/IT/it-it/news/55/56724/un-paese-e-22-registi-low-budget.aspx> Site consulté en mai 2020.

407 Gabrielle Christiansen, « Italie : des dispositifs renforcés mais revus chaque année », *Le film français*, n° 3691, 22 avril 2016.

mais aux coûts plus bas. Ce décret va favoriser leur retour à Rome<sup>408</sup>.

Et ce d'autant plus que le plafond d'exonération est passé de 5 à 10 millions d'euros par société et que chacun des coproducteurs peut en bénéficier (avant, il ne concernait que l'une des sociétés). La mesure permet à Cinecittà de redevenir concurrentielle par rapport à la Grande-Bretagne et au Canada. Les sociétés de production étrangères n'ont plus besoin d'être en coproduction avec l'Italie pour bénéficier des mesures : il suffit d'un producteur exécutif italien (pour certaines prestations techniques par exemple). Le but est bien de faire revenir en Italie les grosses productions hollywoodiennes et les films européens à budget moyen. Et les sociétés de production italiennes qui avaient elles aussi souvent délaissé Cinecittà pour des tournages en décors naturels peuvent à leur tour bénéficier du crédit d'impôt si elles tournent dans les studios romains.

Pour *Ben Hur* en 2015, le Ben Hur Palace a par exemple été construit dans le fameux plateau numéro 5 de Fellini ; la course de chars avec 80 chevaux et 12 000 figurants a été tournée dans le parc de Cinecittà World<sup>409</sup>.

Les techniciens de Cinecittà retrouvent donc depuis plusieurs années une réelle activité cinématographique. Mais il s'agit encore principalement de tournages étrangers, puisque les films italiens sont de moins en moins tournés en studios. Les temps restent difficiles pour le milieu cinématographique italien : les nouvelles technologies et leurs évolutions au cinéma, avec le numérique, font qu'il n'y a plus besoin de grandes structures de post-production pour faire un film ; des entreprises ferment. Tout va bien en revanche pour Cinecittà World où sont prévues des extensions : la transformation de 75 hectares de terrain en Cinecittà Natura, la construction d'un éco-park pour des activités de plein air et la création d'un « Village » : en fait, un centre commercial avec hôtel, spa et restaurants. Mais « parce que le cinéma est la plus grande des illusions »<sup>410</sup> et que l'âge d'or de Cinecittà fait toujours rêver, c'est bien une réplique de son entrée qui accueille les clients de ce centre d'attractions...

Malgré ses hauts et ses bas<sup>411</sup>, Cinecittà reste aujourd'hui le site le plus vaste et le mieux équipé

---

408 Richard Heuzé, « Cinecittà revient dans le décor », *Le Figaro*, 4 décembre 2014.

409 Fabien Lemercier, « Le cinéma italien à l'international », Numéro spécial Italie, *Le film français*, 1er mai 2015, n°3638.

410 Clément Ghys, « Cinecittà, parc d'attractions », *Libération*, 10 décembre 2014.

411 Une affiche des syndicats à Cinecittà en témoigne : « Chiffre d'affaires : 22 millions d'euros en 1997 (année de la privatisation), 7,5 millions en 2014. Films : 61 en 1997, 12 en 2014. Personnel : 265 permanents en 1997, 108 en contrat de solidarité (réduction volontaire du salaire) en 2014, avec 38 au chômage technique et 30 transférés à une société de postproduction qui ferme ».

Richard Heuzé, « Cinecittà revient dans le décor », *Le Figaro*, 4 décembre 2014.

du bassin méditerranéen, avec ses 22 studios permanents, ses 60 hectares et ses 7 plateaux prévus pour les superproductions, et toujours des techniciens hors pair. Cela, combiné aux aides de l'État, permet à l'Italie de retrouver, depuis 2015, de l'attractivité pour les tournages internationaux, d'autant qu'elle a su préserver une grande tradition de technicité avec ses chefs décorateurs, costumiers, chefs-opérateurs... Une tradition venue de l'opéra et du théâtre, transférée par la suite au cinéma. L'Italie est reconnue dans le monde entier pour ce savoir-faire, ainsi que pour ses décors naturels exceptionnels qui attirent toujours les productions étrangères : *Ben Hur* a été tourné en Basilicate à Matera et *Spectre* en partie à Rome dans le quartier de l'EUR.

#### 2.4.2 Tournages en décors naturels

Aujourd'hui, la majorité des réalisateurs italiens privilégient donc les décors naturels aux studios, contrairement à la génération précédente. Dans une époque cinématographique très ancrée dans le réel, les tournages en décors naturels permettent un lien spontanément plus grand à la réalité. C'est le cas de cinéastes comme Alice Rohrwacher, Ivano De Matteo, Andrea Segre, Matteo Garrone (notamment pour *Gomorra* et *Dogman*)...

Les réalisateurs sont par ailleurs souvent attachés à une région particulière où ils aiment tourner leurs films : Leonardo Di Costanzo à Naples, Pietro Marcello sur la *Terra dei Fuochi*<sup>412</sup> (*Bella e perduta*) et à Naples (*Martin Eden*), Michelangelo Frammartino en Calabre, Ivano De Matteo à Rome (sauf *Una vita possibile*, tourné à Turin).

Cet attachement à une terre est caractéristique de l'œuvre de nombreux cinéastes du troisième millénaire, une sorte de retour aux racines dans un univers mondialisé où tout finit par se ressembler.

Ivano De Matteo explique ainsi ses choix de lieux de tournage avec son scénographe :

Jamais en studio. Je tourne dans les lieux réels. Parfois je les modifie. Par exemple une église abandonnée, j'en fais autre chose parce qu'avec le scénographe on se dit que le lieu est beau. Par exemple, pour un rendez-vous dans une librairie, le scénographe peut me dire « On a trouvé un aquarium magnifique avec des requins qui passent, tu ne penses pas que pour la scène ils pourraient plutôt se rencontrer à l'aquarium ? ». Je regarde et je dis « Oui, c'est beau », et je déplace le dialogue de la librairie

---

<sup>412</sup> Expression née dans les années 2000 pour désigner la zone de l'Italie méridionale qui s'étend en Campanie dans la région de Naples et où des déchets toxiques sont enfouis ou brûlés illégalement par des organisations mafieuses, notamment la *Camorra*. Roberto Saviano a utilisé l'expression comme titre d'un chapitre de son livre *Gomorra*.

à l'aquarium. Ou le personnage fait le ménage dans le théâtre Reggio à Turin alors que moi j'étais parti sur l'idée de grands vitres extérieures dans un bureau. J'avais dit ok pour le théâtre, mais finalement on l'a fait à l'université de Turin qui est récente et qui a de grandes vitres. C'est l'aspect esthétique du film que je privilégie. Je regarde comment mettre la caméra, je cherche de la profondeur pour la caméra. [...] Parfois on ne trouve pas un lieu, alors on le crée. Par exemple, un ancien hôpital psychiatrique avec les barreaux, on peut en faire une prison et personne ne s'en rend compte. Ou alors on découpe les lieux. Par exemple, j'ai besoin d'une maison avec une terrasse. On a une belle maison qui nous plaît, mais elle n'a pas de terrasse. Alors on montre le personnage qui se dirige vers la porte et commence à l'ouvrir, et on prend la porte, on la remonte à un autre endroit et on n'y voit que du feu. Parfois on rajoute un accessoire, par exemple une lampe pour que l'œil s'y attache. Ça m'est arrivé de monter 3 villes dans une seule scène. C'est un peu la magie du cinéma<sup>413</sup>.

Andrea Segre privilégie aussi les décors naturels en fiction, même lorsqu'il faut reconstituer des lieux dans une autre localité. Ça a été le cas pour *L'ordine delle cose* (2017) : le film a été tourné une semaine à Padoue pour les scènes dans la maison de Corrado, puis à Rome où les scènes dans les ministères ont été reconstituées dans d'autres lieux, trois semaines en Sicile entre Palerme, sa périphérie industrielle, et Marsala pour reconstituer le centre de détention dans un ancien entrepôt alimentaire abandonné à Balestrate près de Palerme. Et pour parfaire l'atmosphère africaine du film, il y a eu cinq jours de tournage en Tunisie pour les scènes extérieures : la médina et les panoramas de Tripoli sont donc en réalité ceux de Tunis, notamment pour les scènes de voiture de Corrado entre Tripoli et le camp de Zaouia<sup>414</sup>.

Pour Valeria Bruni Tedeschi, les décors (et objets) réels donnent une « vibration de vérité » au film :

Dans *Les Estivants*, on n'a pas pu tourner chez nous au Cap Nègre. J'aime tourner dans les vrais lieux, ça coûte aussi moins cher. *Il est plus facile pour un chameau...* semble avoir des lieux qui coûtent cher mais on avait peu d'argent pour le faire. Pour *Les Estivants*, on a peiné à monter le film financièrement à cause du lieu. Avec la décoratrice, on essaie de trouver des couleurs qui sont les mêmes : la terrasse, le bleu de la balancelle... Il y a des choses incontournables sur lesquelles je me bloque. Des détails, une couleur, un objet... Ces choses me font ressentir la vibration de la vérité. Ainsi au début des *Estivants*, Riccardo Scamarcio marche sur un pont avec un certain sac relié à la réalité. Seule moi le sais, mais je recherche ces petits codes, pour être reliée à la prise de la vérité<sup>415</sup>.

Dans les films d'Alice Rohrwacher, on retrouve aussi des lieux qu'elle affectionne

---

413 Entretien avec Ivano De Matteo réalisé par Ellénore Loehr à Lyon le 1er février 2018.

414 Bonus DVD *L'ordine delle cose* (2017).

415 Leçon de cinéma de Valeria Bruni Tedeschi à la Cinémathèque Française, Paris, le 3 février 2019.

particulièrement dans la réalité, comme les scènes tournées à la campagne dans *Lazzaro felice* (2018) :

Nous avons tourné dans plusieurs endroits. Surtout dans la région de Viterbe, au nord de Rome, et dans la province de Terni, au centre de l'Italie, en Ombrie, pas loin de là où j'habite toujours. C'est une région fondatrice pour moi, au sol volcanique. Un espace qui concentre le passé et le présent, où se superposent différentes couches du temps<sup>416</sup>.

Pour les cinéastes – qui n'utilisent presque plus les studios de Cinecittà –, les lieux de tournage deviennent un moyen de s'approprier davantage leur film, de travailler encore plus les atmosphères et les variations de lumière. Ivano De Matteo aime ainsi aller vivre dans ses décors naturels avant le début du tournage et y faire le plus de répétitions possibles, une méthode de travail qu'il a héritée de sa formation théâtrale :

Je fais beaucoup de répétitions si on me le permet. Je dois voir au moins cinq fois les acteurs avant de tourner, au moins les protagonistes. On répète toutes les scènes. Surtout les scènes compliquées. Par exemple, dans *I nostri ragazzi*, la scène finale à quatre, on l'a répétée pendant deux jours, deux heures par jour. [...] On va sur les lieux du tournage. Et moi j'y vis avant le tournage. Je reste dix heures devant un endroit. J'y vais parfois avant, devant l'immeuble par exemple, je repère l'odeur, la lumière, comment elle change. Je rentre dans un monde. Quand je tourne, c'est un autre monde. Mais tout ce qui se passe avant, c'est beau et très intéressant<sup>417</sup>.

### 2.4.3 Lumières et couleurs

Pour garder l'authenticité des décors naturels, les réalisateurs recherchent fréquemment des effets de lumière naturelle à l'image, même si le travail du chef-opérateur est fondamental pour réussir à capter ce type de lumière. C'est le cas dans les films d'Alice Rohrwacher : le spectateur a l'impression d'un tournage documentaire, sans projecteurs et sans effets lumineux. En réalité, c'est une illusion, mais l'effet d'épure et de naturel fonctionne et nous emmène dans une époque qui semble bien loin du monde contemporain. Dans *Lazzaro felice*, l'équipe a tourné en lumière naturelle quand c'était possible et a reconstitué des effets de lumière naturelle pour d'autres scènes, notamment celle éclairées à la bougie au début du film. L'esthétique que cherche à développer la

---

416 Jacques Morice, « Alice Rohrwacher : "A travers mes films, je tente de psychanalyser notre histoire humaine" », *Télérama*, 7 novembre 2018.

417 Entretien avec Ivano De Matteo réalisé par Ellénoire Loehr à Lyon le 1er février 2018.

réalisatrice traduit en effet un respect pour la nature, sa lumière et ses lieux :

Au départ, c'est un grand respect, de la pudeur, du respect. Depuis toute petite, on m'a toujours dit : « il ne faut pas toucher, touche avec les yeux ». Et donc, j'ai touché les choses avec les yeux. Et je voudrais faire un cinéma dans lequel les images touchent les choses pour le spectateur. Comme si lui-même pouvait toucher les choses.

Ellénore Loehr - Donc votre volonté de faire du cinéma, c'est pour toucher avec les yeux ce que vous ne pouvez pas toucher dans la vie réelle ?

Alice Rohrwacher - Oui<sup>418</sup>.

La directrice de la photographie d'Alice Rohrwacher, Hélène Louvart, explique que la cinéaste est très précise sur les lumières qu'elle souhaite obtenir. Ses films semblent éclairés à la lumière naturelle mais, en réalité, le travail technique est très important même lorsque l'éclairage est minimaliste. Ainsi, pour *Corpo celeste*, il y avait :

Une première séquence dans le noir complet, juste avec des phares de voiture, et des chants religieux. Alice ne voulait absolument pas de lumière pour ce moment-là. Elle a réussi à me faire éteindre le 6 kW que j'avais fait allumer, à 30 mètres des personnages, en réflexion sur des arbres au loin. Que de l'épaule, tout au long du film. Même dans la voiture, sur des chemins caillouteux, « si ça bouge, ça bouge ». Alice était très déterminée dans ses intentions d'images, une lumière un peu « crue » dans les scènes de catéchisme, plus « picturale » chez le prêtre, assez « osée » dans l'appartement de Martha, avec un salon éclairé uniquement par une ampoule dans un abat-jour en osier, qui striait tous les murs. Et sans rien rajouter d'autre<sup>419</sup>.

Dans *Lazzaro felice*, l'une des premières scènes est éclairée à la bougie et la lumière donne un effet de naturel presque documentaire, mais Hélène Louvart révèle le dispositif :

Il y a des centaines de lumières, tout est faux. La sensation de naturel n'est pas vraie. Dans les scènes des paysans dans leur maison où il n'y a pas de lumière, il y a un énorme travail d'éclairage. Parfois c'est en construisant un monde faux qu'on crée une impression de naturel. Quand cette impression de naturel est très forte, c'est un grand travail. À mon avis, le style n'a pas beaucoup de lien avec le fait de faire du documentaire. Parce que ce style est tellement élaboré. C'est dans sa sensibilité qu'il nous fait penser au documentaire, parce qu'on sent qu'il y a une vie. Mais la vie est là parce qu'on l'a construite, et pas parce que c'est une vie volée comme dans le documentaire<sup>420</sup>.

418 Entretien avec Alice Rohrwacher réalisé par Ellénore Loehr à Paris le 6 novembre 2018.

419 Hélène Louvart, « Corpo celeste », 21 décembre 2011 : <https://www.afcinema.com/Corpo-celeste.html> Site consulté en février 2019.

420 Entretien avec Alice Rohrwacher réalisé par Ellénore Loehr à Paris le 6 novembre 2018.

## **Le traitement des couleurs**

Les variations des couleurs aussi permettent de donner une tonalité et une atmosphère réaliste au film. Grâce au travail sur les couleurs et la gamme chromatique, les cinéastes contemporains ont également l'opportunité de créer leur propre univers visuel.

Ainsi Matteo Garrone choisit un univers très sombre dans *Dogman*. Dans *Gomorra* – tourné de manière documentaire, en caméra à l'épaule, souvent en mouvement et en lumières naturelles –, la gamme chromatique déclinée est à dominante grisâtre, pour exprimer la monochromie du monde de la mafia où il n'existe plus de nuances ni de vitalité puisque la mort semble la seule issue.

Grâce au travail de leurs chefs-opérateurs sur les tonalités chromatiques, les réalisateurs peuvent approfondir le réalisme de leurs films. En omettant les couleurs chaudes, par exemple, ils accentuent la déréliction et la précarité des univers représentés, comme Andrea Segre dans *L'ordine delle cose*, Gianfranco Rosi dans *Fuocoammare*. Dans *Vergine giurata*, Laura Bispuri exploite des teintes bleuâtres dans la partie albanaise du film, celles de la pluie, de la neige et de la grisaille, puis des moments dans l'ombre lors des nuits sans sommeil de Hana/Mark<sup>421</sup> dans la partie italienne de sa fiction<sup>422</sup>. L'univers de Paolo Sorrentino est inversement très coloré : il recherche l'esthétisation avant le réalisme ; l'ancrage dans le réel de ses films vient davantage des personnages que des décors et des couleurs. Dans *La Grande Bellezza*, les couleurs jaillissent ainsi dès la séquence d'ouverture de la fête. De même dans *Loro*, où les couleurs sont souvent saturées pour que les personnages soient encore plus « dessinés » à l'écran. Citons aussi le contraste des couleurs plutôt vives utilisées par Claudio Giovannesi dans *Fiore* avec le lieu où se déroule le film : une prison pour mineurs, un univers qu'on attendrait dans des tonalités blafardes.

La gamme de couleurs utilisées permet donc aux cinéastes de créer des univers très différents et personnels : éthéré, saturé, surréaliste, terne, ocre, sombre...

### **2.4.4 La mer**

Le cinéma italien contemporain accorde une place importante aux histoires de migrations. Pour

---

421 Pour approfondir : Alessandro Bernabucci, « Vergine giurata, ovvero la luce della solitudine », 4 mars 2016 : <http://www.lucenews.it/vergine-giurata-ovvero-la-luce-della-solitudine/> Site consulté en février 2019.

422 Dans *Figlia mia* (2018), c'est par la musique que la réalisatrice crée un jeu entre l'archaïsme des lieux et des traditions et la contemporanéité du morceau pop choisi comme fond musical pendant la séquence de rodéo au début du film.

un pays comme l'Italie, qui a 7456 kilomètres de littoral, l'association migration-mer est immédiate et la mer est un horizon d'attente pour les spectateurs dans les œuvres traitant de la thématique migratoire. Les cinéastes ne donnent toutefois pas tous la même place, ni la même tonalité à la mer dans leurs films.

Dans *Un paese di Calabria* de Shu Aiello et Catherine Catella, la mer est une sorte de leitmotiv : filmée en gros plan, avec le ressac et les vaguelettes sur le sable, sa surface sous le soleil, à différents moments de la journée est comme parsemée de diamants. C'est une mer aux couleurs chaudes qui ne génère pas de sentiment d'angoisse.

Le film commence et s'achève sur un plan de la mer. Le dernier plan est une journée ensoleillée, la mer est belle, paisible, et le bruit des vagues est léger. Dans ce film, la mer est montrée comme porteuse d'espoir, de l'espoir d'une nouvelle vie pour les migrants, et de l'espoir d'une renaissance pour le village côtier. Riace, avec une population très mélangée, est un village qui a toujours regardé vers la mer. La mer est la protagoniste du destin de cette population et donc du village.

Dans *Fuocoammare* de Gianfranco Rosi, la mer est au contraire perçue comme un danger, elle fait peur. Elle est trop puissante, difficile à apprivoiser, même pour les fils de pêcheurs comme le jeune Samuele ; elle est angoissante lorsque le plongeur s'enfonce dans ses profondeurs, elle engloutit, elle tue : le spectateur assiste notamment à une séquence de tempête qui inquiète les habitants du village.

Du point de vue narratif, la mer est présente dans le film à la fois comme élément du récit des migrants et comme élément du récit de Samuele. La mer est centrale dans ces deux fils de narration.

D'un point de vue esthétique, elle est sombre ; tout le film a des teintes froides, car la mer y porte la mort. Dès le titre, la grande bleue est en effet associée à un drame : *Fuocoammare* veut dire « la mer en feu ». C'est un chant populaire lampédusien rappelant le bombardement d'un navire pendant la guerre, en 1943. Il avait pris feu dans le port et la mer semblait en proie aux flammes. La partie instrumentale du chant est encore jouée sur l'île aujourd'hui, et la BO de *Fuocoammare* en reprend une version qui revient plusieurs fois dans le film<sup>423</sup>.

La grand-mère de Samuele lui raconte que les marins avaient peur d'aller en mer la nuit pendant la guerre, ils avaient peur de faire naufrage et d'être confondus avec un navire ennemi. Les habitants de l'île manifestent une indifférence passive face à ce qui se passe « au-dehors ». Il y a peu d'incursions du monde extérieur dans leurs vies. Seule la mer peut venir perturber la vie qu'ils se

---

423 Élisabeth Schulz, « Gianfranco Rosi, *Fuocoammare* », *Lectures*, « Les comptes rendus », 10 avril 2017 : <https://journals.openedition.org/lectures/22623> Site consulté en octobre 2019.

sont construite sur l'île, en particulier quand il y a une tempête.

Dans la séquence d'ouverture du film, la mer est suggérée d'abord par l'atmosphère et le travail sur le son. On sent la présence de la mer, avec la brise marine, mais on ne la voit pas encore. Et ce n'est qu'un peu plus tard qu'on la découvre à l'écran. Elle n'est pas perçue pour l'instant comme angoissante car elle est proche du terrain de jeu de l'enfant. Mais, dès le plan suivant, avec un montage *cut* qui nous plonge brutalement dans une autre atmosphère, il fait nuit, il y a de gros nuages et on entend en hors-champ un message-radio de détresse. L'angoisse est immédiate, on comprend qu'un naufrage est imminent et la mer devient potentiellement létale. On voit ensuite le faisceau de lumière qui cherche les migrants dans l'eau : la première apparition de la mer, au premier plan. Les teintes sont froides, bleutées, la mort est déjà implicite.

Un peu plus tard, lorsque les migrants parlent pour la première fois, le réalisateur monte une séquence où des Nigériens racontent en chantant les bombardements et la fuite de leur pays. Ce qui n'est pas sans rappeler le titre du film et le chant lampédusien. Ils font le récit de la fuite dans le désert, les morts, les viols, la Libye. Les mains bougent, les têtes se balancent. On dirait presque une séance d'exorcisme. Et ils chantent la mer qui a englouti 90 passagers :

La mer n'est pas un lieu qu'on parcourt. La mer n'est pas une route. La Libye n'a pas eu pitié de nous car nous sommes africains. Ils nous ont enfermés dans leurs prisons, pendant un an, 6 mois. Rien à manger. Battus chaque jour. Dieu nous a sauvés. Confiants, nous avons pris la mer. Nous ne sommes pas morts dans les prisons libyennes, nous ne mourrons pas en mer. Nous avons pris la mer et nous ne sommes pas morts<sup>424</sup>.

La mer n'est pas non plus un élément facile à appréhender pour tous les habitants de l'île. Pour Samuele, la mer est hostile, c'est un cauchemar : il n'a pas le pied marin et est malade dès qu'il monte sur un bateau. Son père lui conseille d'aller sur le ponton quand il y a du ressac pour s'entraîner au lieu de jouer avec sa fronde, pour « entraîner son estomac ».

Dans le film de Gianfranco Rosi, la mer n'est pas qu'un élément de la nature, hostile aux hommes, c'est un espace mental qui se remplit d'histoires. Le réalisateur explique que c'est souvent le cas dans ses films, comme avec le désert dans *Below Sea Level*<sup>425</sup>...

Dans *L'ordine delle cose* d'Andrea Segre, la mer est peu présente, elle semble presque inexistante alors qu'elle est tout proche du camp. Quand Segre la montre, c'est lors des visites « touristiques »

---

424 Extrait des dialogues du film.

425 Cf. Yonca Talu, « Interview with Gianfranco Rosi », 24 octobre 2016 :

<https://www.filmcomment.com/blog/interview-gianfranco-rosi-fire-at-sea/> Site consulté en décembre 2017.

des hauts-fonctionnaires : ils ramassent du sable sur la plage pour leur femme et prennent des photos-souvenir de leur séjour comme ils l'auraient fait sur la Riviera... La mer est alors un élément associé au comportement inconsciemment cynique de ces fonctionnaires. La mer met en avant le quotidien et la banalité des séjours des hauts-fonctionnaires en Libye, comme s'ils étaient en vacances dans n'importe quel pays de bord de mer. La mer est de fait peu associée aux migrants dans ce film. Elle n'est reliée aux migrants qu'à travers quelques images de vidéosurveillance des côtes.

La mer est présente au début du film, en plan subjectif depuis l'avion, du point de vue de Corrado, le haut-fonctionnaire qui va en Libye, puis de nouveau à la fin du film quand il repart : Andrea Segre donne ainsi au film une structure cyclique, soulignant l'effet de cercle infernal des missions des hauts-fonctionnaires en Lybie, recommençant toujours. Dans *L'ordine delle cose*, le réalisateur a donc fait en sorte que le spectateur associe la mer au fonctionnaire plus qu'aux migrants : elle devient un élément touristique associé à Corrado, et non un élément du voyage dramatique des migrants.

Les différentes tonalités et connotations données à la mer dans ces films dérivent du travail des cinéastes sur la gamme chromatique.

*Fuocoammare* est le film qui montre la plus grande recherche esthétique : le travail sur les couleurs, le cadrage et l'étalonnage emmène inconsciemment le spectateur vers un imaginaire et un univers de fiction. Les plans de jour avec le soleil sont rares car le réalisateur souhaitait d'emblée tourner en hiver et avec un temps nuageux, pour capter une lumière qui soit dans les tons froids. Ces tons froids accentuent la puissance du propos. Le réalisateur a réussi à donner cette tonalité au film grâce à une petite caméra (ARRI Amira) qui lui permettait de tourner seul et dans des environnements sombres, avec des capteurs puissants sur la caméra, même avec très peu de lumière. Ici, le côté dramatique du film et de la situation migratoire est renforcé à l'image. Les couleurs dominantes du réalisateur qui se dit d'ailleurs « photophobique »<sup>426</sup> sont le gris et le bleu. Elles induisent ici la présence de la mort, une tension dramatique et une atmosphère pesante. Le film comprend également plusieurs scènes éclairées avec des lampes-torche, au petit matin ou la nuit, pour éviter d'avoir des lumières trop vives. C'est le cas avec les séquences du plongeur : la Méditerranée y apparaît comme une mer qui engloutit, une sorte de gouffre sans fin. Le réalisateur réalise des plans sous-marins où le son est assourdi et où tout devient très sombre dans les bas-fonds. La couleur bleue devient alors presque noire.

---

426 Ed Meza, « Gianfranco Rosi's "Fire at sea" doc chronicles refugee crisis », 13 février 2016 :

<http://variety.com/2016/film/news/gianfranco-rosi-fuocoammare-fire-at-sea-immigrant-documentary-1201705540/>

Site consulté en décembre 2017.

A l'opposé de cet assombrissement de la mer, dans l'une des séquences les plus marquantes du film, on assiste à un plan-séquence où les migrants défilent dans un couloir blanc, qui ressemble à celui d'une morgue. Les policiers portent des masques et des gants, et palpent les migrants. La lumière est blanche et les policiers ne parlent pas aux migrants comme si la communication était impossible dans cet univers, figé par la froideur de l'espace et des lumières. Ils font juste un geste pour exprimer leurs ordres : « Enlève ta capuche, ouvre la veste, vide ta poche, ici, le long du mur, tourne-toi ».

Andrea Segre a lui aussi choisi une teinte uniforme dans *L'ordine delle cose*, mais dans les tons beige et gris. Ces tonalités sont l'expression chromatique et à l'écran du flou dans l'état d'esprit des Italiens qui travaillent en Libye. L'un des personnages évoque d'ailleurs clairement les couleurs qui lui manquent : il s'agit de Coiazzi. Dans une séquence où il mange une datte fourrée au mascarpone en Afrique, un non-sens à son avis, il dit : « Ce qui me manque de l'Italie, ce sont les couleurs. [...] Ici tout est irrémédiablement beige. Les murs, les rues, le sable. Même moi ». Comme si l'absence de couleurs avait pour effet de dire l'humanité perdue, l'oubli du sens de ce qu'est un bon repas et de ce qu'est la vie plus généralement<sup>427</sup>.

### 2.4.5 Le travail des chefs-opérateurs

Pour réussir à mettre en image ces univers et ces teintes, les cinéastes s'appuient sur le talent et le savoir-faire de chefs-opérateurs réputés<sup>428</sup>.

C'est le poste le plus prestigieux après celui de réalisateur. Le chef-opérateur va mettre en lumière, au sens propre et figuré, les acteurs, les décors et les costumes. Pour Caroline Champetier, grande chef-opératrice française, « le directeur-photo est la personne qui fait se rencontrer la vision d'un metteur en scène et la réalité »<sup>429</sup>. C'est un poste-clé dans le processus de création du film et

---

<sup>427</sup> *L'ordine delle cose* relate la mission en Libye de Corrado, un haut-fonctionnaire de la task force européenne en charge du contrôle de l'immigration illégale. Pendant une patrouille de nuit dans le désert, Corrado rencontre une jeune Somalienne, Swada, qui a dû quitter son pays à cause de la guerre. Cet écart à sa mission, parler avec une migrante, va provoquer un cas de conscience chez lui : le problème de la crise migratoire prend un visage et n'est plus une affaire de chiffres sur des documents administratifs.

<sup>428</sup> Il y a une grande tradition de chefs-opérateurs italiens depuis les années 40 : Dante Ferretti (il a travaillé avec Fellini, Pasolini et aussi à l'étranger avec Martin Scorsese, Terry Gilliam), Otello Martelli (avec Fellini, Rossellini, De Santis), Aldo Tonti (père du néoréalisme au niveau photographique, a travaillé avec Visconti, Germi, Rossellini), G.R. Aldo (avec De Sica, Orson Welles, Visconti...), Giuseppe Rotunno (a enseigné au CSC à Rome pour transmettre à la jeune génération, il a travaillé avec Visconti, Fellini, Bob Fosse), Gianni Di Venanzo (avec Antonionio, Rosi, Zurlini, Fellini), Pasqualino De Santis (avec Zeffirelli, Visconti, Scola, Rosi), Vittorio Storaro (avec Coppola, Bertolucci, Woody Allen).

<sup>429</sup> Conférence « Femmes chefs de poste », Ecole de la Société des Réalisateurs de Films, Paris, le 22 octobre 2018.

fondamental pour le rapport au réel que tissent les cinéastes, pour se rapprocher de la réalité ou au contraire s'en écarter grâce à l'éclairage et aux prises de vues privilégiés.

### **Luca Bigazzi**

Le plus grand chef-opérateur italien aujourd'hui est Luca Bigazzi. Il détient le record de victoires aux David di Donatello (équivalents italiens des Césars) pour la meilleure photographie. Il a commencé sa carrière avec Silvio Soldini en 1983, puis a travaillé avec presque tous les grands réalisateurs italiens depuis plus de trois décennies : Gianni Amelio, Francesca Archibugi, Mario Martone, Cipri et Maresco, Francesca Comencini, Carlo Mazzacurati, Vincenzo Marra, Daniele Luchetti etc. et il est capable de passer des univers d'Andrea Segre, à ceux de Paolo Sorrentino, de Leonardo Di Costanzo ou de Paolo Virzì...

Luca Bigazzi a fait la photographie de tous les films de Sorrentino depuis 2003 avec *Le conseguenze dell'amore* (*Les conséquences de l'amour*). Une grande confiance réciproque les lie, ce qui permet à Luca Bigazzi d'interpréter le scénario en toute liberté. Le réalisateur explique cette relation particulièrement forte :

Ma relation avec Bigazzi est désormais ancienne et solide. Ma confiance en lui est totale et nous avons la chance de nous comprendre sans parler. Donc je donne le scénario à Luca et je le laisse l'interpréter et le décliner en termes de lumière. Il sait que je préfère parcourir de nouveaux chemins inédits plutôt que de s'appuyer sur ce que nous connaissons, sur ce que nous avons déjà fait, et donc je pense qu'il agit en conséquence. Cette méthode me satisfait de plus en plus et je suis heureux de découvrir la lumière qu'il a créée plutôt que de devoir lui donner des indications au préalable<sup>430</sup>.

Les chefs-opérateurs du troisième millénaire sont enclins à se renouveler constamment et donc à expérimenter à l'image. Ils contribuent à créer une esthétique variée pour le cinéma du 21<sup>e</sup> siècle qui restera sans doute dans l'histoire cinématographique comme un début de siècle extrêmement riche au niveau visuel.

Le cinéma italien est connu et reconnu dans le monde pour sa qualité technique. Le style italien est en effet caractérisé par une grande technicité, mais aussi par une grande créativité et un savoir-faire artisanal, en particulier de la part des directeurs de la photographie, mais aussi des scénographes et des costumiers. Ces techniciens deviennent d'ailleurs parfois, pour certains films, de véritables co-auteurs tant leur apport est central. Cette collaboration artistique est fondamentale pour les réalisateurs, comme l'atteste la présence fréquente des directeurs de la photographie dès les

<sup>430</sup> Dossier de presse de la sortie française de *La Grande Bellezza*, 22 mai 2013, p. 6.

repérages et les répétitions : ils contribuent par leur art à donner au film son identité visuelle.

C'est le cas pour Luca Bigazzi et pour Marco Onorato qui ont respectivement éclairé tous les films de Paolo Sorrentino et de Matteo Garrone, renouvelant à chaque film les univers du metteur en scène : Marco Onorato a ainsi dirigé la photographie à l'épaule, dans une esthétique hyperréaliste et avec des lumières en partie naturelles pour *Gomorra* (film pour lequel il avait remporté l'Oscar européen de la photographie, l'European Film Award) et supervisé l'univers coloré et aux contrastes vifs de *Reality*<sup>431</sup>.

Paolo Sorrentino est l'un des cinéastes italiens du 21<sup>e</sup> siècle qui a sans doute le plus réfléchi à l'esthétique filmique. Son chef-d'œuvre, de ce point de vue, est *La Grande Bellezza*, en particulier pour l'utilisation du plan-séquence (sans plan fixe et avec des mouvements de caméra variés). Un défi pour les chefs-opérateurs, notamment par les couleurs demandées : les mouvements de caméra et les variations de lumières requièrent un travail d'éclairage et de synchronisation des acteurs, des figurants et des équipes techniques. Le montage est rythmé, tout comme les séquences au moment du tournage.

Déjà dans *Le conseguenze dell'amore*, Luca Bigazzi avait dû faire des prouesses techniques, avec notamment une scène qui dure plus de six minutes, dans les couloirs de l'hôtel où la caméra suit Toni Servillo. Le directeur de la photographie y fait preuve de tout son talent pour la lumière et les passages de caméra objective à caméra subjective au cours de la même séquence, pour changer de point de vue et faire en sorte que le spectateur devienne lui aussi un peu acteur.

On retrouve cette sensation dans *Il Divo* lorsque, dans la séquence de la fête chez Cirino Pomicino, les portes s'ouvrent en caméra subjective pour passer d'une pièce à l'autre, comme si le spectateur était celui qui est en train de franchir ces seuils. Le spectateur est en effet régulièrement invité à se sentir partie du ballet de la caméra dans le cinéma de Sorrentino, et les lumières et plans sur lesquels travaille Luca Bigazzi confèrent une dimension magistrale au travail du cinéaste.

Les plans très travaillés et la prédilection pour les plans-séquences sont, depuis ses débuts, l'une des caractéristiques du travail de Sorrentino avec Luca Bigazzi et de son esthétique depuis ses débuts ; dès *Le conseguenze dell'amore*, son deuxième film, les premiers plans dévoilaient l'originalité du réalisateur : un jeu sur le point et la netteté, des mouvements de caméra rythmés, des zooms, des faux raccords, le tout dans un univers de modernité déshumanisée. Paolo Sorrentino raconte d'où lui est venue originellement l'idée d'utiliser beaucoup de mouvements de caméra :

---

431 Pour approfondir, un entretien avec Marco Onorato: <https://www.spreaker.com/user/radiorai/hollywood-party-le-interviste-marco-onor> Site consulté en février 2020.

J'ai commencé à bouger la caméra parce que j'aimais Scorsese et Scorsese faisait des mouvements de caméra. Moi, j'aime les personnages et les situations statiques. Alors vous pouvez imaginer que pour moi, le film sur Andreotti a été la mise en scène la plus facile à faire, puisqu'il était assis à son bureau la majorité du temps. S'il y a des personnages statiques, les mouvements de caméra fonctionnent et rendent le tout moins ennuyeux. En effet, du moins pour moi, chaque film est une tentative de dévoiler un mystère. Donc peut-être que les mouvements de caméra constants sont liés chez moi au fait que cela vous donne l'impression de réussir à dévoiler un mystère, comme si on tournait dans une maison pleine d'esprits<sup>432</sup>.

Dans sa collaboration avec Gianni Amelio, Luca Bigazzi est amené en revanche à travailler souvent en lumière naturelle et à rechercher un ancrage dans le réel. Son travail n'en est pas moins technique mais il tend à être moins visible et moins sensationnel à l'image. Gianni Amelio admire l'énergie de Luca Bigazzi et explique la nuance entre la lumière et la photographie :

Bigazzi appartient à une autre génération, complètement différente : au moment où le metteur en scène, je ne dis pas qu'il voudrait renoncer mais qu'il se sent un peu fatigué psychologiquement ou physiquement, lui au contraire il est encore réveillé, intègre, capable de lutter. [...] Je suis convaincu que la photographie est faite par le directeur de la photographie, mais la lumière, c'est le metteur en scène qui en décide. Je dois dire aussi que je travaille beaucoup en fonction du décor dans lequel je me trouve et donc par voie de conséquence l'opérateur voit son travail extrêmement facilité. À partir du moment où l'on a cessé de tourner en studio, moi je ne tourne plus en studio depuis très longtemps, on a commencé à suivre la lumière naturelle, donc à faire en sorte que la photographie ne se voie pas ou en tout cas cherche à ne pas se faire voir<sup>433</sup>.

### **Daniele Cipri**

Daniele Cipri est un autre des grands chefs-opérateurs actuels. Il a notamment réalisé les prises de vues et la lumière pour *Vincere* de Marco Bellocchio. Il aime particulièrement jouer avec les contrastes et le noir et blanc. Son travail est plutôt centré sur la simplicité des dispositifs lumineux, avec peu de sources et l'usage du contre-jour. Marco Bellocchio dit à propos de son esthétique :

---

432 « Io ho iniziato a muovere la cinepresa perché mi piaceva Scorsese e Scorsese muoveva la cinepresa. A me piacciono personaggi e situazioni statiche. Quindi potete immaginare che per me il film su Andreotti è stata la messinscena più facile da fare, dal momento che lui è stato per la maggior parte del tempo seduto alla scrivania. Se ci sono personaggi statici la cinepresa mossa funziona e rende meno noioso tutto. Di fatto, almeno per me, ogni film è un tentativo di svelare un mistero. Quindi forse il mio muovere costantemente la cinepresa è legato al fatto che questo ti illude di riuscire a svelare qualche mistero, come girare in una casa degli spiriti ».

Angelita Privitera, « Ogni svela un mistero, Paolo Sorrentino si racconta », 27 avril 2014.

<https://www.farefilm.it/persone/ogni-film-svela-un-mistero-paolo-sorrentino-si-racconta> Site consulté en juin 2018.

433 Jean Gili, « L'America. Un film non pas sur l'Albanie d'aujourd'hui mais sur l'Italie d'après-guerre », in Jean Gili (dir.), *L'Italie au miroir de son cinéma*, vol. 2, op. cit., p. 152.

« J'aime tout particulièrement sa façon, je dirais "primaire", de travailler »<sup>434</sup>.

Daniele Cipri a aussi tourné pour Roberta Torre, Claudio Giovannesi, Sabina Guzzanti, le duo Fabio Grassadonia-Antonio Piazza ; par ailleurs, il forme un binôme avec Franco Maresco en tant que réalisateur jusqu'en 2008. Pour les films qu'il fait avec ce dernier, Daniele Cipri travaille en Sicile, leur port d'attache. Ce sont des réalisateurs qui s'intéressent au rapport au corps, à la terre. Ils aiment se démarquer par leurs images et provoquer (avec une Madone nue dans *Totò che visse due volte*, *Totò qui vécut deux fois*, en 1998 par exemple – le Centre du Cinéma italien avait d'ailleurs tenté d'interdire la sortie du film pour outrage à la religion), et utilisent aussi des images tournées en vidéo, en noir et blanc, dans des films qui ont un fort lien avec les territoires, la nation, la politique et qui posent des questions d'ordre éthique.

Le choix pour les réalisateurs de faire appel à Daniele Cipri, qui est aussi un réalisateur, pour être leur chef-opérateur, est intéressant et original. Il est indéniable que l'apport des chefs-opérateurs n'est pas « que » technique : par leur regard artistique, ils contribuent à créer les œuvres aux côtés des réalisateurs.

On peut aussi citer Daria d'Antonio, l'une des rares femmes directrices de la photographie – pour qui Luca Bigazzi est la référence en Italie<sup>435</sup> – (films de Paolo Sorrentino, Pietro Marcello, Jasmine Trinca...), et ses collègues masculins Luan Amelio – fils de Gianni Amelio – (films de Daniele Luchetti, Gianni Amelio, Paolo Sorrentino, Carlo Mazzacurati...), Paolo Carnera (films de Francesca Archibugi, Paolo Virzì, Edoardo Winspeare, Damiano et Fabio d'Innocenzo...), Vladan Radovic (films de Laura Bispuri, Francesco Munzi...), Arnaldo Catinari (films de Gabriele Muccino, Paolo Virzì, Giuseppe Piccioni...), Italo Petriccione (films de Gabriele Salvatores...), Gerardo Gossi (films de Daniele Vicari, Daniele Gaglianone, Guido Chiesa...)<sup>436</sup>.

Alice Rohrwacher travaille de son côté avec une directrice de la photographie française, Hélène Louvart. La cinéaste explique comment fonctionne le binôme qu'elles forment, en particulier pour *Lazzaro felice* :

Le travail de la caméra est exactement ce que vous avez dit. C'est une conversation. Ce n'est pas passif, la

---

434 Jean Gili, « Un antifascisme presque fou », in Jean Gili (dir.), *L'Italie au miroir de son cinéma*, vol. 3, op. cit., p. 72.

435 Pour approfondir : Andrea Morondi, « Daria D'Antonio : "La fotografia, i set e il mio lungo viaggio, da Pietro Marcello a Sorrentino" », 28 septembre 2020 : <https://hotcorn.com/it/film/news/daria-dantonio-film-paolo-sorrentino-cinema-film/> Site consulté en novembre 2020.

436 Pour approfondir : Antonio Catolfi, « Lo stile cinematografico italiano all'estero. Artisti e artigiani del set, professionisti e luoghi produttivi », in Stefania Parigi, Christian Uva, Vito Zagarrìo (dir.), *Cinema e identità italiana*, Rome, TrE Press, 2019, p. 373.

caméra n'est pas esclave de l'histoire, et il n'y a pas un roi ou une reine de l'histoire. C'est une conversation entre l'histoire et la caméra. Hélène [Louvart] et moi essayons toujours de décider avant le tournage dans quelle direction nous voulons aller, et nous essayons toujours d'aller un peu plus loin, et de ne pas re-faire ce que nous avons déjà fait, parce que nous sommes curieuses. Nous voulons découvrir autre chose. Donc cette fois, nous voulions être plus libres, et plus drôles, au moins pour nous. Par exemple, quand la vieille Antonia voit Lazzaro pour la première fois et qu'elle dit « Mets-toi à genoux », Hélène et moi nous sommes mises à genoux. Ce sont des petites choses comme ça, parce que nous tentions d'être ouvertes d'esprit comme Lazzaro. Nous tentions de ne pas avoir d'*a priori* et d'être libres, et le plus important : nous ne voulons pas nous ennuyer nous-mêmes<sup>437</sup>.

### **« Et puis ça s'appelle un film, pas un fichier »**<sup>438</sup>

Pour rendre leurs choix esthétiques plus sensibles, certains réalisateurs préfèrent tourner en pellicule, malgré le développement du numérique. C'est le cas d'Alice Rohrwacher : elle tourne en pellicule super 16. Ce choix lui permet de donner davantage de poésie et de beauté à son image, en captant le plus de lumières naturelles possibles en extérieur. La réalisatrice aime les qualités et les défauts de la pellicule, les accidents et les mystères qu'elle laisse. Certains moments sont en effet surexposés, d'autres sous-exposés : c'est la vie qui rentre dans le film. Pour la réalisatrice, le plus important est d'avoir une image vivante grâce aux variations et aux surprises de la pellicule<sup>439</sup>.

Elle explique :

J'ai grandi dans un monde digital et ma dernière rencontre, c'est avec la pellicule et c'est la plus belle. C'est une technologie qu'on ne maîtrise pas complètement et c'est agréable. C'est important de travailler avec un matériel vivant qui a un temps (comme il y a un temps pour les costumes et le maquillage) : il faut aussi un temps pour l'image grâce à la pellicule. Avec le numérique, beaucoup de choses sont réglées au montage. Avec la pellicule, il faut tout régler au tournage. Sans effets spéciaux, sans se retrouver toute seule au montage à décider<sup>440</sup>.

---

437 « The work of the camera is exactly what you said. It's a conversation. It's not passive, it's not a slave of the story, and it's not a king or a queen of the story. It's a conversation between story and camera. Hélène [Louvart] and I always try to decide before shooting what direction we want to go, and try always to go a step farther, and not re-do what we already did, because we are curious people. We want to discover something else. So, this time we wanted to be more free, and funny, at least for us. For example, when the old Antonia sees Lazzaro for the first time and she says "Kneel down", Hélène and I knelt. Just very silly things, because we were trying to be open-minded like Lazzaro. We tried to be open and free, and most importantly: we don't want to feel bored by ourselves ».

Josephine Decker et David Barker, « "Imagination and reality go together": Alice Rohrwacher talks Happy as Lazzaro », 30 novembre 2018 : <https://filmmakermagazine.com/106381-imagination-and-reality-go-together-alice-rohrwacher-talks-happy-as-lazarro-with-josephine-decker-and-david-barker/#.XD7xnM2DO00> Site consulté en janvier 2019.

438 « E poi si chiama film e non file ».

Citation tirée de l'entretien avec Ivano De Matteo réalisé le 1er février 2018 à Lyon.

439 Olivier Père, « Cannes 2018 Jour 7 : rencontre avec Alice Rohrwacher », 15 mai 2018 :

<https://www.arte.tv/sites/olivierpere/2018/05/15/cannes-2018-jour-7-rencontre-alice-rohrwacher/> Site consulté en février 2019.

440 Entretien avec Alice Rohrwacher réalisé par Ellénore Loehr à Paris le 6 novembre 2018.

La pellicule redonne donc une dimension collective au film qui n'est pas l'expression d'une seule personne, le ou la cinéaste, mais des rencontres. Tourner en pellicule permet de préserver cette magie.

Ivano De Matteo est l'un des autres réalisateurs adeptes de la pellicule, tout comme Gianni Amelio. Il explique ainsi son choix (qui semble paradoxal) d'un matériau plus coûteux et au temps d'élaboration plus long :

Je ne considère pas qu'être réalisateur et scénariste est un hobby, c'est un travail. Il faut travailler beaucoup, le but ce n'est pas d'aller au bar et d'être reconnu comme un réalisateur. Je suis un nostalgique. Je tourne en pellicule pas tant pour le goût technique (car avec la HD on arrive à une qualité quasiment semblable à la pellicule) mais pour l'idée de travail. Il faut chercher le bon cadre, la bonne lumière. Il faut aussi le temps d'attendre pour voir le résultat, les rushes, alors que l'on vit dans une époque où tout est rapide. La technologie nous aide mais je n'aime pas l'idée que ce soit facile et immédiat. Avec la pellicule, j'aime la manualité (avec le numérique, on n'a que le pouce qui travaille). Pour le scénario, je le veux imprimé, pour pouvoir écrire dessus. Je veux faire coïncider la modernité et le passé. Aujourd'hui dans les scénarios, il faut que quelque chose se passe toutes les trois minutes, avant c'était toutes les 12 minutes. Les rythmes ont changé. Et puis ça s'appelle un film, pas un fichier<sup>441</sup>.

Le choix du support de tournage est tout à fait essentiel aux yeux des réalisateurs comme celui des lieux de tournage.

#### **2.4.6 Des lieux de tournage identifiables ?**

Lorsque les réalisateurs ne tournent pas en studios mais en décors naturels, la première question qu'ils se posent est de savoir s'ils veulent que les lieux choisis soient identifiables dans leurs films.

Pour Ivano De Matteo par exemple, qui tourne principalement à Rome, il est important que la ville puisse représenter une métropole universelle afin que le film ait une plus grande portée, sans que le lieu soit rattaché à un univers particulier.

De la même manière, Emanuele Crialesi a fait en sorte que le lieu du tournage de *Respiro* – Lampedusa – ne soit pas identifiable. Le cinéaste utilise des panneaux et des plans larges dans sa mise en scène, mais le nom de l'île n'est pas donné. Le cinéaste n'a pas non plus voulu ancrer son

---

441 Entretien avec Ivano De Matteo réalisé par Ellénoire Loehr à Lyon le 1er février 2018.

film dans une période précise. On ne voit pas, par exemple, de télévisions dans les maisons, et donc pas de programmes qui auraient pu donner une indication sur l'époque de l'histoire. Le cinéaste permet ainsi à *Respiro* d'être atemporel et universel par sa localisation indéterminée : l'histoire s'inscrit dans un panorama de mer, de pierres et de ciel – définition essentielle d'une île.

Le défi est parfois pour les cinéastes de trouver des lieux vierges de toute image cinématographique antérieure. En effet, certains endroits ont été déjà beaucoup vus à l'écran. C'est le cas de l'hôpital psychiatrique de Collegno (près de Turin) où Marco Bellocchio a tourné *Vincere* en 2009 ; l'hôpital avait déjà été utilisé pour les décors de *I demoni di San Pietroburgo* de Giuliano Montaldo l'année précédente. Bellocchio a donc fait modifier la structure pour qu'elle ne rappelle pas le film de son collègue. Cela peut paraître un peu paradoxal de vouloir tourner en décors réels, et cependant de faire modifier certains aspects pour éviter qu'ils ne soient trop réalistes et donc reconnaissables, y compris dans d'autres films. Mais il s'agit d'éviter l'effet « citation ».

Gianni Amelio est d'ailleurs sévère envers certains décorateurs et parle d'un rapport « terrible » avec eux lorsqu'ils ne proposent pas de lieux assez inédits :

Le décorateur, quand il n'a rien à construire en studio, du moins ceux avec lesquels j'ai eu des expériences, plonge dans une atmosphère de paresse absolue. Il fait des repérages, s'il les fait en Italie et surtout à Rome, il te donne la première solution qu'il a trouvée et surtout une solution déjà expérimentée et ainsi on finit par faire un film où on revoit des décors déjà vus dans trois cents autres films. Et en plus de cette paresse, il y a aussi parfois la mauvaise foi de prendre par-dessus la jambe ce qui au contraire est une chose fondamentale, la découverte des lieux d'un film. C'est une chose tellement importante que je n'aime pas la déléguer. [...] Les recherches des lieux nous les faisons ensemble [avec le décorateur]<sup>442</sup>.

De son côté, Alice Rohrwacher a cherché pour *Le meraviglie* un décor qui soit loin des clichés cinématographiques ou touristiques de l'Italie. Elle a une véritable réflexion sur l'espace géographique, ses transformations, les développements sociaux :

Je suis italo-allemande, et j'ai grandi entre l'Ombrie et le Latium. L'Italie a oublié toute sa réflexion sur son paysage, alors que c'était un élément majeur de son histoire artistique. Il n'y a plus de discussion culturelle sur la campagne. C'est un grand vide, un champ de ruines. Tout a été détruit. Ce qui était un espace de luttes politiques, entre ouvriers et propriétaires terriens, n'est plus qu'une coquille dans les mains des spéculateurs. Regardez la Toscane, c'est un parc à thème. Ce n'est plus qu'une simple image. Au cours des trente dernières années, tout son foisonnement architectural a été détruit. À la place des

---

442 Jean Gili, « Lamerica. Un film non pas sur l'Albanie d'aujourd'hui mais sur l'Italie d'après-guerre », in Jean Gili (dir.), *L'Italie au miroir de son cinéma*, vol. 2, op. cit., p. 152.

constructions modernes, étrusques ou vernaculaires, ont été dressées des maisons qui imitent celles du Moyen Âge. Avec *Les Merveilles*, j'ai voulu filmer une maison qui serait comme un mille-feuilles, avec les traces des anciens habitants. Pendant l'écriture et le tournage, je me suis accompagnée d'un livre pour enfants, *La maison*, de l'illustrateur Roberto Innocenti, qui décrit l'évolution d'une bâtisse au fil des siècles<sup>443</sup>.

Avec ce film, Alice Rohrwacher pose des questions sur l'environnement, sur l'identité des lieux qui se perd au fur et à mesure que ces derniers deviennent des décors potentiels pour des émissions de télévision. Le choix de la campagne italienne est presque politique dans le cinéma d'Alice Rohrwacher puisque dans *Le meraviglie*, vivre à la campagne est synonyme d'une forme de résistance dans le rapport au monde contemporain et à la mondialisation de l'économie : le père essaie en effet de préserver sa famille de l'extérieur et de la modernité. Mais la campagne n'est pas filmée pour autant comme un univers bucolique rêvé et séduisant, mais comme l'écrin de vies aussi difficiles que dans les villes.

Bien que les lieux choisis dans ce film rappellent la biographie d'Alice Rohrwacher et son enfance dans la campagne en Ombrie, avec un père apiculteur d'origine allemande et une mère institutrice qui élèvent abeilles, chèvres et poules près d'Orvieto, la réalisatrice ne veut pas que l'on catalogue son film comme autobiographique :

Beaucoup d'éléments que je raconte m'appartiennent, le monde des abeilles, la famille multilingue, le territoire proche de celui où je suis née, et pourtant *Les Merveilles* est une fable qui parle d'un Roi avec quatre filles qui rencontrent une fée<sup>444</sup>...

De la même manière, dans la Calabre de *Corpo celeste*, les lieux de tournage ne sont pas choisis en fonction des stéréotypes qui existent sur la région, mais pour donner à voir la spéculation immobilière et des récits individuels qui racontent aussi l'histoire de tout un pays à travers ce film d'apprentissage. Alice Rohrwacher explique notamment que « la forme autobiographique est plutôt une façon d'être en relation avec le monde, où chaque fragment de vécu trouve la place qui le transforme en narration de la réalité »<sup>445</sup>. Les données personnelles dans un film en lien avec la

---

443 Clément Ghys, « Alice Rohrwacher : "En cherchant les jeunes acteurs, nous avons l'objectif de trouver des visages hors du temps" », *Libération*, 10 février 2015.

444 « Molti elementi che narro mi appartengono, il mondo delle api, la famiglia multilingue, il territorio vicino a quello dove sono cresciuta, eppure *Le meraviglie* è una fiaba che parla di un Re con quattro figlie che incontrano una fata... ».

Cristina Piccino, « Il cinema vissuto », in Laura Buffoni (dir.), *We want cinema. Sguardi di donne nel cinema italiano*, Venise, Marsilio, « Saggi », 2018, p. 177.

445 « La forma autobiografica è piuttosto un modo di relazionarsi al mondo, dove ciascun frammento di vissuto trova la sua collocazione che lo trasforma in narrazione della realtà ».

*Ibidem*, p. 178.

biographie de la réalisatrice deviennent un prétexte pour parler de la réalité avec plus de force.

Laura Bispuri choisit elle aussi des lieux peu filmés : une terre sarde aride dans *Figlia mia* et l'Albanie dans *Vergine giurata*. En Sardaigne, elle privilégie les éléments de la vie rude des habitants – vent, sel, poussière et caillasse – et non les paysages touristiques peut-être attendus.

En choisissant de faire un film à Naples, Matteo Garrone aurait pu choisir la promenade de bord de mer et sa vue de carte postale, mais il a préféré les quartiers périphériques et les vraies *vele* pour tourner la majorité des plans de *Gomorra*. De cette manière, l'ancrage dans le réel était renforcé par des lieux de tournage on ne peut plus authentiques. Le film a permis de donner vie au récit de Roberto Saviano dans un cadre réaliste et véridique pour montrer efficacement la manière dont la camorra s'immisce dans les vies des quartiers napolitains et au sein de la jeunesse. Le film choisit de développer cinq des histoires de Saviano.

Par le lieu de tournage choisi, les cinéastes font un choix déterminant pour leur esthétique et pour le message de leur film. Pour la génération du 21<sup>e</sup> siècle, le cinéma est devenu un moyen de représenter notamment l'Italie du sud : un Sud toujours en déficit par rapport au Nord, plus enclin aux traditions, aux superstitions, un peu rétrograde parfois, mais riche d'une humanité, d'une générosité, d'une authenticité dans leur théâtralité et leur attachement aux langues locales. La chercheuse Angela Bianca Saponaro développe cet aspect :

Voilà que l'image se présente vraiment comme un « effet de réel » et le réalisme semble la seule forme capable de nous restituer ces mondes lointains avec toutes leurs sédimentations cristallisées dans le temps et dans l'espace de l'image artificielle<sup>446</sup>.

Parler du Sud devient en soi un acte d'ancrage dans le réel. Entre *Gomorra* et les films de Ciprì et Maresco, les cinéastes développent autour du Sud un discours qui va de la dénonciation du délabrement social à l'idéalisation ou la mystification. On passe, selon les réalisateurs, d'un Sud de rêve à la réalité méridionale. Le cinéma propose aussi un Sud pétri de contrastes et de contradictions. Angela Bianca Saponari explique que

---

446 « Ecco che l'immagine davvero si presenta come un "effetto del reale" e il realismo sembra l'unica forma in grado di restituirci quei mondi lontani con tutte le loro sedimentazioni cristallizzate nel tempo e nello spazio dell'immagine artificiale ».

Angela Bianca Saponari, « L'iconizzazione del sud tra antropologia visuale e industria culturale », in Stefania Parigi, Christian Uva, Vito Zagarrò (dir.), *Cinema e identità italiana*, Rome, TrE Press, 2019, p. 560.

[...] le cinéma [a] agi avec efficacité bien au-delà de la consommation du simple produit, jusqu'à représenter un « rêve italien » composé d'archaïsmes et de futur, de peur de l'inconnu et du plaisir de vivre, de la sagesse artisanale et de l'horizon poétique, de la pratique esthétique et de la contemplation esthétique : « mélange de lumière et de deuil », aurait dit l'écrivain Gesualdo Bufalino. Le Sud visionnaire est un antidote possible au schéma global ; c'est l'endroit où l'histoire et le mythe cohabitent. Même lorsque les pratiques audiovisuelles ont été « médiatisées » par les commandes romaines et par des scénarios qui idéalisaient les événements en fonction des exigences du public, elles continuent de mettre à profit ce potentiel iconique qui, encore aujourd'hui, imprègne profondément l'espace de notre imaginaire<sup>447</sup>.

L'avantage du Sud – notamment la Sicile et la Campanie – est d'être une terre encore porteuse d'imaginaire et d'images diverses, sur lesquelles projeter des histoires toutes différentes les unes des autres. Quatre des cinq films présélectionnés pour la candidature italienne aux Oscars en 2020 sont ainsi situés dans la région napolitaine : *Martin Eden* (Pietro Marcello, 2019), *La paranza dei bambini* (Piranhas, Claudio Giovannesi, 2019), *Il primo re* (*Le Premier Roi*, Matteo Rovere, 2019), *Il vizio della speranza* (Edoardo De Angelis, 2018) – seul *Il traditore* de Marco Bellocchio se déroule hors de ce Sud. Naples est devenue un tissu narratif et figuratif central du cinéma italien d'auteur contemporain. On constate que le nord de l'Italie n'a plus autant de pouvoir de créativité dans ses paysages et ses lieux de tournage.

Le Nord pourrait commencer dès Rome qui a été filmée des centaines de fois. Lorsque les cinéastes s'emparent de la ville éternelle dans leurs films, ils cherchent donc souvent un angle original.

Pour Valeria Golino, c'est l'architecture : cette dernière est porteuse d'esthétique et de symbolique dans ses films. Ainsi, pour *Euforia*, la réalisatrice a longtemps cherché la maison dans laquelle est tourné le film. Elle voulait une terrasse et une maison à la fois moderne et ancienne, pour résumer Rome. D'autant plus que depuis *La Grande Bellezza*, Paolo Sorrentino a « monopolisé » l'imaginaire de la ville : il est difficile de filmer la ville depuis son film et son Oscar sans que n'affleure la manière dont il avait mis en scène la capitale italienne dans toute sa grandeur et sa splendeur. Valeria Golino se situe dans une autre optique : elle aime voir la grandeur de la ville,

---

447 « Il cinema [ha] agito con efficacia ben di là dal consumo del singolo prodotto, fino a rappresentare un "sogno italiano" composto di arcaismi e di futuro, di paura dell'ignoto e di piacevolezza del vivere, di sapienza artigianale e di orizzonte poetico, di pratica estetica e di contemplazione estatica : "mischia di luce e di lutto", avrebbe detto lo scrittore Gesualdo Bufalino. Il Sud visionario è un possibile antidoto dello schermo globale ; è il luogo in cui la storia e il mito convivono. Anche quando sono state "mediate" dalle committenze romane e da sceneggiature che idealizzavano le vicende per le esigenze del pubblico, le pratiche audiovisive continuano a far tesoro di questo potenziale iconico che ancora oggi pervade profondamente lo spazio del nostro immaginario ». *Ibidem*, p. 569.

mais comme un « accident » au milieu de quartiers qui sont peu utilisés comme décors. Dans *Miele*, la cinéaste a ainsi filmé les bâtiments fascistes et rationalistes de la capitale italienne : les quartiers de Flaminio, de l'Eur... Les lignes de l'architecture participent pleinement de l'esthétique de ses films<sup>448</sup>.

Finalement, ce sont souvent les cinéastes étrangers qui filment la Rome touristique aujourd'hui : Woody Allen dans *To Rome with love*, ou le James Bond *Spectre*. Chez les cinéastes italiens, ce sont plutôt les générations précédant le 21<sup>e</sup> siècle qui s'en sont chargées et qui ont fait connaître Rome à travers le monde avec ses places, ses fontaines, sa lumière, ses monuments : Federico Fellini, Nanni Moretti, Rossellini, Ettore Scola, Vittorio De Sica, Pier Paolo Pasolini... Paolo Sorrentino y revient, le seul des générations contemporaines, en filmant le centre historique, les terrasses, les fêtes extravagantes et les vues sur le Colisée dans *La Grande Bellezza*. Nous verrons que les cinéastes italiens contemporains qui tournent leurs films à Rome privilégient maintenant une autre image de la ville en s'attachant à des quartiers moins pittoresques et aux périphéries<sup>449</sup>. Le renouvellement qui caractérise le cinéma contemporain qui nous intéresse ne concerne pas seulement les lieux de tournage et la façon de filmer les décors naturels, mais également les interprètes dont les visages, inédits, font leur entrée dans le 7<sup>e</sup> art.

## **2.5 Visages du cinéma italien contemporain**

La cinéphilie s'est construite autour de la figure (et parfois du mythe) des réalisateurs mais l'imaginaire populaire du cinéma et des spectateurs s'est davantage forgé autour des acteurs, en particulier des stars. Ça a été le cas du cinéma italien avec la grande époque des Marcello Mastroianni, Sophia Loren, Claudia Cardinale qui incarnaient l'Italie à travers le monde.

Aujourd'hui, il n'y a plus de star-system comme à Hollywood, ni de « divo » et de « diva » dont la renommée soit aussi imposante que celle de leurs illustres prédécesseurs ; mais les acteurs et les actrices continuent de faire la force du cinéma transalpin en alliant qualité artistique et charisme naturel : ils participent à une nouvelle vague du cinéma italien contemporain, aux côtés des cinéastes. Leur grande qualité d'interprétation tient souvent à leur formation théâtrale et à leur capacité à s'investir complètement pour leurs rôles, à la manière de l'Actors Studios : au-delà de jouer juste, les acteurs et les actrices recherchent le « jouer vrai ». Ils puisent dans leurs émotions et leur vécu pour nourrir leurs interprétations, en recherchant une technique de jeu naturaliste. Comme

---

448 Entretien avec Valeria Golino réalisé par Ellénore Loehr à Paris le 10 janvier 2019.

449 Pour approfondir : Fabien Genest, « Rome, un film à chaque coin de rue », *Le progrès*, 17 novembre 2013.

à l'Actors Studio, les interprètes font aussi régulièrement des recherches sur les milieux d'où viennent leurs personnages, sur le passé auquel ils appartiennent, sur leur manière de parler (d'autant plus en Italie avec les différents accents et dialectes présents dans la Péninsule), souvent encouragés par les cinéastes, comme Ivano De Matteo par exemple.

Elio Germano est le seul acteur vivant qui a gagné le prix d'interprétation et à Cannes (en 2010 pour *La nostra vita* de Daniele Luchetti) et à Berlin (en 2020 pour *Volevo nascondermi, Je voulais me cacher*, de Giorgio Diritti), l'on ne compte plus les livres écrits sur Toni Servillo (qui n'a étonnamment pas encore été distingué par un prix d'interprétation dans un grand festival international), et Margherita Buy est l'une des nombreuses comédiennes italiennes connue au-delà des frontières nationales (elle détient le record de récompenses, sept, obtenues aux David di Donatello, équivalents italiens des Césars).

Aux côtés des cinéastes et des scénaristes, le cinéma italien contemporain se définit aussi par les acteurs et les actrices qui incarnent les personnages et les histoires. Les réalisateurs et les réalisatrices ont une grande considération pour leurs interprètes ; on verra du reste que des duos cinéaste-interprète se créent et durent de film en film.

Paolo Sorrentino met souvent en scène de nombreux acteurs dans ses films, il aime les faire jouer, comme un chef d'orchestre à la tête d'une formation de plus en plus grande et puissante, découvrant de nouveaux instruments à chaque morceau. Le réalisateur explique à propos de *La Grande Bellezza* :

L'Italie, quoi qu'on en dise, est un extraordinaire réservoir d'acteurs de toutes natures. Ils sont très différents les uns des autres, d'origines multiples, mais tous avec des capacités souvent inexploitées, qui n'attendent que de trouver les bons personnages. En ce sens, j'ai eu beaucoup de plaisir à faire appel à des acteurs avec qui j'avais déjà travaillé et d'autres, très populaires, comme Carlo Verdone ou Sabrina Ferilli, qui généralement interprètent d'autres types de personnages, mais j'étais sûr – et j'en ai eu la confirmation pendant le tournage – qu'un bon acteur peut tout faire<sup>450</sup>.

De son côté, Valeria Golino, peut-être parce qu'elle est elle-même comédienne, déclare : « J'ai beaucoup d'empathie et de reconnaissance envers les acteurs »<sup>451</sup>.

La critique cinématographique est encore beaucoup centrée sur la mise en scène, mais il est fondamental d'analyser également la manière dont les acteurs et les actrices incarnent leurs

---

450 Jean Gili, « La Grande Bellezza », in Jean Gili (dir.), *L'Italie au miroir de son cinéma*, vol. 3, *op. cit.*, p. 230.

451 « Valeria Golino : l'histoire d'une jeune femme pleine de vie en contact avec la mort », 4 février 2014 :

<https://www.universcine.com/articles/valeria-golino-l-histoire-d-une-jeune-femme-pleine-de-vie-en-contact-avec-la-mort> Site consulté en janvier 2019.

personnages et les choisissent. Les rôles racontent aussi une dimension sociale et culturelle de l'époque à laquelle les interprètes jouent : ils leur apportent leur physique et leurs qualités, contribuent à l'attractivité d'un film pour les spectateurs par leur aura et sont garants d'une certaine qualité par la galaxie de rôles antérieurs qu'ils apportent avec eux : on est ainsi assuré de voir un bon film si Toni Servillo y joue. La reconnaissance de la qualité des interprètes italiens est d'ailleurs régulièrement célébrée dans les plus grands festivals et les prix qu'ils reçoivent servent aussi de garantie pour l'État et les subventions accordées aux projets, et aident les films à circuler à l'étranger. Un prix d'interprétation dans un grand festival a un impact certain sur le public et conduit à un nombre d'entrées important : on compte ainsi depuis 2001 les prix d'interprétation à Cannes pour Elio Germano (2010 pour *La nostra vita* de Daniele Luchetti) et Jasmine Trinca (2017 pour *Fortunata* de Sergio Castellito), le prix d'interprétation à Berlin pour Elio Germano (2020 pour *Volevo nascondermi* de Giorgio Diritti), les prix d'interprétation à Venise pour Luigi Lo Cascio et Sandra Ceccarelli (2001 pour *Luce dei miei occhi* de Giuseppe Piccioni), Giovanna Mezzogiorno (2005 pour *La bestia nel cuore* de Cristina Comencini), Silvio Orlando (2008 pour *Il papà di Giovanna* de Pupi Avati), Elena Cotta (2013 pour *Via Castellana Bandiera* d'Emma Dante), Alba Rohrwacher (2014 pour *Hungry Hearts* de Saverio Costanzo), Valeria Golino (2015 pour *Per amor vostro, Par amour*, de Giuseppe M. Gaudino), Luca Marinelli (2019 pour *Martin Eden* de Pietro Marcello) et Pierfrancesco Favino (2020 pour *Padre nostro* de Claudio Noce), et le prix d'interprétation à Locarno pour Llaría Occhini (2008 pour *Mar nero* de Federico Bondi). La liste est impressionnante.

Le cinéma italien est connu dès l'origine pour avoir fait la part belle aux actrices et aux acteurs avec des rôles qui leur ont permis de s'inscrire dans une histoire cinématographique italienne et mondiale : ils ont une place centrale dans le système cinématographique transalpin qui leur a donné une place d'auteurs à part égale avec les cinéastes. Cette tradition perdure aussi grâce aux acteurs non-professionnels : les termes semblent antithétiques mais les réalisateurs italiens font partie de ceux qui réussissent le mieux le pari de faire tourner des amateurs et de les rendre acteurs au moins le temps d'un film. Depuis le néoréalisme, le cinéma italien a développé une tradition *antidivistica* (anti-star) comme la nomme Andrea Minuz<sup>452</sup>, grâce aux films engagés, au cinéma d'auteur et aux films d'« intérêt culturel » par opposition à un cinéma industriel recherchant uniquement le profit. En multipliant les visages nouveaux, le cinéma italien contemporain s'inscrit dans cette lignée.

---

452 Andrea Minuz, « Il cinema italiano e la retorica antidivistica », in Pedro Armocida et Andrea Minuz (dir.), *L'attore nel cinema italiano contemporaneo. Storia, performance, immagine*, Venise, Marsilio, « Saggi », 2017, p. 39.

Les acteurs et actrices qui ont émergé avec le nouveau millénaire ont pour beaucoup une formation théâtrale et certains continuent une carrière sur les planches en parallèle de leurs engagements cinématographiques. Ces nouveaux visages du cinéma contemporain ont contribué à attirer à nouveau le public dans les salles et à rehausser la qualité des films par leur légitimité.

### 2.5.1 Acteurs

#### Elio Germano et Riccardo Scamarcio

Elio Germano et Riccardo Scamarcio sont deux des acteurs emblématiques du cinéma italien contemporain, l'un dans la tradition des « anti-divo », l'autre dans celle des « Marcello » aux yeux doux.

Comme on l'a dit, Elio Germano a obtenu le prix d'interprétation à Berlin en 2020 pour *Volevo nascondermi* de Giorgio Diritti et le prix d'interprétation à Cannes en 2010 pour *La nostra vita* de Daniele Luchetti. À Berlin, il avait dédié son prix « à l'Italie et aux Italiens qui font tout leur possible pour rendre le pays meilleur malgré leur classe dirigeante »<sup>453</sup>. Il incarne l'anti-star et rappelle par ses prises de position les engagements de Nanni Moretti contre la classe politique italienne en 2002, lors des débuts du mouvement « girotondi »<sup>454</sup>, Piazza Navona à Rome (rondes citoyennes antiberlusconiennes que Moretti animait en 2002-2003). Elio Germano s'est engagé contre Salvini et pour soutenir la communauté rom à Rome.

Riccardo Scamarcio, parfois appelé le « Jude Law italien », s'inscrit, lui, dans la tradition des « latin lovers », en une des journaux people et posant sur les tapis rouges. Il incarne le « bel Italien » charmeur, d'autant plus qu'il a longtemps été le compagnon de Valeria Golino, formant avec cette dernière le couple glamour du cinéma italien contemporain. On le retrouve sur les écrans italiens, mais aussi américains et français (notamment chez Costa Gavras, Maïwenn, Lisa Azuelos, Lambert Wilson...).

Notons que tous deux ont commencé leur carrière à la télévision. Mais Elio Germano a toujours évité les paillettes, s'inscrivant dans une lignée d' « anti-divo » du cinéma contemporain. Il aime préserver son image de « précarité » dans les médias, en dehors de tout star-system ; il insiste sur

---

453 « All'Italia e agli italiani che fanno di tutto per rendere il paese migliore nonostante la loro classe dirigente ».

Paolo D'Agostini, « Elio Germano : Il cinema italiano c'è, all'estero lo sanno. E noi ? », *La Repubblica*, 23 septembre 2020.

454 Vanja Luksic, « Nanni Moretti : *Le Caïman* n'est pas une œuvre de propagande », *L'Express*, 17 mai 2006.

son absence de technique et de méthode pour préparer ses rôles. Pour le rôle de Leopardi, dans le film de Mario Martone *Il giovane favoloso*, il raconte qu'il avait « juste » dormi dans le lit de Leopardi pour s'imprégner du personnage...

### **Stefano Accorsi**

Stefano Accorsi cherche lui aussi à modifier son image parfois trop lisse. Pour les Français, il est « le nouveau Mastroianni » depuis sa relation avec Laetitia Casta, avec sa sensibilité et son accent chantant en français. Il incarne souvent des rôles de père responsable et tendre, qu'il cherche à nuancer depuis quelques années, en particulier grâce à la série qu'il réalise, *1992*. Ouvertement de gauche, il s'est lui aussi engagé contre Salvini. Dans ses films, il revêt de plus en plus des rôles reflétant l'évolution d'une société en crise, en interprétant des déclassés sociaux, un homosexuel rejeté (dans *Le fate ignoranti* de Ferzan Özpetek), un trentenaire en crise (dans *L'ultimo bacio* de Gabriele Muccino) ou un psychologue troublé par les difficultés d'une femme et de sa fille (dans *Fortunata* de Sergio Castellito).

C'est l'un des acteurs italiens les plus populaires dans son pays et en France.

### **Pierfrancesco Favino**

Depuis quelques années, l'un des acteurs qui tient régulièrement le haut de l'affiche en Italie est Pierfrancesco Favino. Alors qu'il était délaissé au début de sa carrière, il a depuis tourné dans de grands films comme *Il traditore* de Marco Bellocchio, *Le confessioni* de Roberto Andò, *Romanzo di una strage* de Marco Tullio Giordana. Il a gagné plusieurs prix dont la Coupe Volpi à Venise pour son rôle dans *Padre nostro* de Claudio Noce.

On dit de lui que c'est l'« anima sfaccettata » (l'âme à facettes) du nouveau cinéma italien. Il passe de la comédie populaire au mélo, au thriller, au cinéma d'auteur engagé, au film générationnel. C'est un acteur-caméléon.

L'une de ses premières apparitions remonte à *L'ultimo bacio* de Gabriele Muccino, en 2001. C'est un film qui a permis de mettre le pied à l'étrier de nombreux interprètes du cinéma contemporain italien et a marqué un tournant dans la production italienne par la forme de son récit, un récit choral. Avec son appétence pour le film générationnel (« cinema generazionale »), Gabriele Muccino a contribué à créer de nouvelles stars grâce au succès du film. La carrière de Pierfrancesco Favino a décollé grâce à ce film ; l'acteur s'est ensuite dirigé vers un cinéma d'auteur auquel il est maintenant prioritairement identifié : citons en 2019 *Il traditore* de Marco Bellocchio. Parmi la génération de jeunes interprètes que le film de Muccino a contribué à lancer, Giovanna Mezzogiorno a elle aussi depuis fait la transition d'un cinéma grand public à un cinéma d'auteur. L'impact de ces acteurs est

important car il a permis à une frange du public plutôt friande de films générationnels de commencer à s'intéresser à des films d'auteur.

Pierfrancesco Favino prépare ses rôles par un grand travail documentaire sur les personnages et les réalités politiques, sociales et économiques présentées. De cette manière, il donne une épaisseur sociale et humaine supplémentaire à ses personnages. Depuis une dizaine d'années et depuis qu'il choisit des rôles plus forts et engagés, plus dramatiques, beaucoup le comparent à Gianmaria Volonté.

### **Valerio Mastandrea**

Valerio Mastandrea a percé en même temps que Stefano Accorsi. Sa carrière a commencé à la télévision, ce qui lui a permis d'entrer peu à peu dans la galerie des acteurs connus, puis il est passé au théâtre et au cinéma. Il multiplie les lieux où le public le rencontre, devenant ainsi un personnage habituel de l'univers visuel des Italiens, sans peut-être qu'ils s'en rendent compte. Il aime jouer des rôles de personnages en décalage dans la société : on peut citer le rôle d'un père qui connaît une déchéance professionnelle, sociale et sentimentale dans *Gli equilibristi* d'Ivano De Matteo, le rôle d'un syndicaliste chez Paolo Virzì dans *Tutta la vita davanti*, l'employé d'un parti politique dans *Viva la libertà* de Roberto Andò...

Pour le chercheur Massimo Galimberti, l'acteur poursuit une certaine continuité dans ses rôles dans la mesure où il incarne la figure de l'Italien « en crise permanente » :

Avec les années, avec l'incidence de l'âge, avec la transformation du corps, il est évident que les rôles changent, mais c'est comme si chacun d'entre eux était un élément d'une biographie de l'*homo italicus* en crise pérenne et en lutte contre tous. [...] Mastandrea incarne l'homme sans certitudes, contraint d'affronter la vie avec une détermination imposée par la quotidienneté<sup>455</sup>.

Il y a en effet peu de place pour les personnages solaires et heureux dans sa filmographie. Les personnages désenchantés qu'il incarne sont ancrés dans une réalité contemporaine presque documentaire. Massimo Galimberti est assez critique sur cette tendance du cinéma contemporain et sur le fait que certains acteurs soient cantonnés par l'imaginaire – ou son manque – des cinéastes à un rôle précis :

---

455 « Con gli anni, con l'incedere dell'età, con la trasformazione del corpo, è chiaro che i ruoli cambino, ma è come se ognuno di questi fosse il tassello di una biografia dell'*homo italicus* in perenne crisi e in lotta con tutti. [...] Mastandrea incarna l'uomo senza certezze costretto ad affrontare la vita con una determinazione imposta dalla quotidianità ».

Massimo Galimberti, « Valeria Mastandrea. Un attore "normale" », in Pedro Armocida et Andrea Minuz (dir.), *L'attore nel cinema italiano contemporaneo. Storia, performance, immagine, op. cit.*, p. 147.

Dans le cinéma italien, cette condition existentielle est omniprésente, c'est une sorte de fil rouge qui court à l'intérieur de dizaines de films, produisant un super-genre, souvent à cheval entre la comédie et le réalisme, définissable comme le *Cinéma de l'immaturité*. C'est un cinéma qui rassemble, peut-être seulement par la mauvaise imagination des scénaristes, des cinéastes de différentes générations qui voudraient la transmigration parfaite (ou presque) de la vie à l'écran et qui semblent trouver toujours et uniquement en Mastandrea une incarnation idéale. C'est probablement la conséquence naturelle d'une industrie audiovisuelle qui a du mal à mettre de côté et qui a des difficultés aussi à varier le panthéon de ses acteurs ; mais il est vrai aussi qu'il a la capacité à incarner vraiment ces personnages et à donner corps à un imaginaire. Sa force comme acteur réside dans la gestion parfaite de cette condition, de cet être au monde, parce que, alors que les autres « jouent » continuellement cette inadéquation, lui au contraire semble la porter dans son corps, dans sa chair, dans son regard : il semble la vivre<sup>456</sup>.

Le corps de Valerio Mastandrea s'adapte aux rôles qu'il incarne. Il devient la représentation d'une certaine normalité et banalité à l'écran, dans lesquelles le public se retrouve. Ainsi, il ne semble pas construire ses personnages, mais *être* grâce à un fort ancrage dans le réel pour faire entrer la « vraie vie » dans le film.

Dans *Gli equilibristi*, Ivano De Matteo a fait des recherches pour permettre à son acteur de construire le personnage non seulement dans l'interprétation mais aussi dans la démarche physique :

Pour *Les Équilibristes*, j'ai parlé avec des psychiatres et des psychologues pour comprendre quelles étaient les réactions des personnes qui se retrouvent ainsi détachées de leurs familles. Ça m'a permis de bien construire le personnage. J'insiste sur ces aspects parce que ce qui m'a intéressé, c'est le changement physiologique et psychologique du personnage. J'ai beaucoup travaillé avec Valerio Mastandrea sur le changement du visage, sur la manière de marcher<sup>457</sup>...

Dans ce film, l'acteur est en effet très différent de ses autres rôles. Valerio Mastandrea y a effectué une vraie composition sur la démarche et sur les traits du visage.

---

456 « Nel cinema italiano questa condizione esistenziale è pervasiva, è una sorta di fil rouge che corre all'interno di decine di film, producendo un sovra-genere, spesso a cavallo tra la commedia e il realismo, definibile come il *Cinema dell'immaturità*. È un cinema che accomuna, forse solo per la scarsa fantasia degli sceneggiatori, registi di generazioni diverse che vorrebbero la traslazione perfetta (o quasi) della vita nello schermo e che sembrano trovare sempre e solo in Mastandrea un'incarnazione ideale. Probabilmente è la conseguenza naturale in un'industria audiovisiva che fatica a scartare di lato, e che ha difficoltà anche a variare il pantheon dei suoi attori, ma è anche vero che ha la capacità di incarnare davvero quei personaggi e dare corpo ad un immaginario. La sua forza come attore è nella gestione perfetta di questa condizione, di questo stare nel mondo, perché mentre gli altri in continuazione "recitano" questa inadeguatezza, lui al contrario sembra portarla nel corpo, nella carne, nello sguardo : sembra viverla ».

*Ibidem*, p. 149.

457 « Entretien avec Ivano De Matteo pour *Les Équilibristes* », *Angles de vue*, 3 mars 2013 :

<https://www.anglesdevue.com/entretien-avec-ivano-de-matteo-pour-les-equilibristes/> Site consulté en octobre 2017.

Parmi les autres grands acteurs du cinéma italien contemporain, on doit évidemment citer Silvio Orlando, Sergio Castellito, Fabrizio Bentivoglio, Luca Marinelli, Filippo Timi, Marcello Fonte, Luigi Lo Cascio, Kim Rossi Stuart, etc. Mais si l'on devait n'en citer qu'un seul, incarnant le cinéma italien du 21<sup>e</sup> siècle, ce serait Toni Servillo.

### **Toni Servillo**

Le grand comédien de théâtre et de cinéma change de visage à chaque film, si bien qu'il est parfois méconnaissable. Le travail réalisé pour le faire passer du personnage de *Il Divo* à celui de *Loro* l'atteste : son corps, la forme même de son visage et sa démarche sont radicalement différents.

Toni Servillo est un acteur discret : il se tient loin des projecteurs en dehors des tournages et n'intervient que pour parler de son travail pendant les interviews, sans s'épancher dans des discussions politiques ou sociétales. Son image est de ce fait uniquement liée au théâtre et au cinéma. Il est peu adepte des mondanités, bien loin du personnage de Jep Gambardella, et cette attitude toute vouée à son art d'acteur n'apporte que plus d'ampleur à son statut d'étoile du cinéma italien contemporain et plus d'impact aux films dans lesquels il joue.

Toni Servillo est napolitain et s'est formé au théâtre, en particulier grâce à sa troupe qui a rejoint Teatri Uniti<sup>458</sup>. Il continue d'ailleurs régulièrement de jouer sur les planches en Italie et en France. Au cinéma, c'est grâce à sa collaboration avec un autre Napolitain, Paolo Sorrentino, qu'il est devenu un monstre sacré du grand écran. Ils se sont rencontrés à Teatri Uniti qui a aussi produit des films, dont les premiers longs-métrages de Sorrentino.

Il serait réducteur de ne voir en Toni Servillo que l'alter ego du réalisateur, puisqu'il a joué dans une quantité impressionnante d'autres films ; mais leur duo est le seul qui soit aussi profond et fécond dans le cinéma italien contemporain. Et ils n'auraient sans doute pas eu la même carrière l'un sans l'autre. Leur collaboration les a amenés à se surpasser chacun dans leur domaine. Tous deux ont cette caractéristique qu'ont de nombreux Italiens, en particulier les Napolitains, de mélanger l'ironie, la passion et la mélancolie.

Toni Servillo et Paolo Sorrentino ont commencé leur collaboration – unique dans le milieu cinématographique par sa durée et sa régularité – dès le premier film de Sorrentino, *L'uomo in più*, et jusqu'à son dernier film en date, *È stata la mano di Dio* (sortie prévue sur Netflix en 2021). Toni Servillo a depuis joué dans tous les films de Sorrentino sauf *Youth*, tourné en anglais et avec des

---

<sup>458</sup> Teatri Uniti est un laboratoire de production et d'étude du théâtre, créé par Toni Servillo, Mario Martone et Antonio Neiwiller en 1987 à Naples.

acteurs américains, et *L'amico di famiglia*. Sorrentino explique la nature de leur extraordinaire relation :

Depuis *L'uomo in più*, dès que j'ai l'idée d'un film, je me demande si Servillo est libre. S'il ne l'est pas, je cherche qui pourrait le remplacer. Là [pour *Il Divo*], j'étais sûr que c'était possible. Il a d'abord refusé, mais, le connaissant, je savais que ce « non » n'allait pas durer. C'était un « non » lié à la peur. Je l'ai laissé réfléchir, je n'ai pas insisté pendant quelques jours. Je savais qu'il allait changer d'avis car c'est fascinant pour un acteur d'interpréter ce genre de rôle. D'ailleurs, il m'a rappelé<sup>459</sup>.

Paolo Sorrentino détaille la relation de confiance qui le lie à l'acteur :

Le cas de Toni Servillo est vraiment à part. Il est l'acteur auquel je peux tout demander, parce qu'il est capable de faire absolument tout, et avec lequel désormais je navigue les yeux fermés, non seulement en ce qui concerne le travail, mais aussi au nom de notre amitié, une amitié qui, avec le temps, se fait toujours plus joyeuse, légère et profonde en même temps<sup>460</sup>.

Le réalisateur évoque la famille et le mariage pour caractériser le lien particulier qu'il a avec Toni Servillo au cinéma :

Toni Servillo est un grand acteur, une sorte de grand frère, parfois une figure paternelle, un homme intelligent capable de raconter et d'ajouter quelque chose à chaque film. C'est une convergence heureuse, un mariage heureux, c'est pour cela qu'il est l'acteur de beaucoup de mes films. [...] De nombreux cinéastes confient souvent les rôles au même acteur, ils ne peuvent pas s'en passer, l'acteur devient l'incarnation parfaite de leurs pensées et de leurs rêves<sup>461</sup>.

*Loro* et *Il Divo* sont probablement les deux films dans lesquels Servillo est le plus impressionnant. Sa voix, sa démarche, son visage se métamorphosent. Il semble qu'à chaque nouveau film, Sorrentino lance un défi à Servillo : se transformer toujours plus et incarner des personnages encore plus compliqués. Car il est plus difficile pour un acteur d'incarner un personnage de la vie réelle, le travail d'appropriation du caractère est plus complexe : il faut tenter d'imiter une façon de se mouvoir, les intonations, les mimiques. Pour se glisser dans la peau de

459 Jean Gili, « Paolo Sorrentino. Entre la réalité et la beauté, je choisis la beauté », in Jean Gili (dir.), *L'Italie au miroir de son cinéma*, vol. 3, *op. cit.*, p. 219.

460 Dossier de presse de la sortie française de *La Grande Bellezza*, 22 mai 2013, p. 7.

461 « Toni Servillo è un grande attore, una sorta di fratello maggiore, a volte una figura paterna, un uomo intelligente capace di raccontare e aggiungere qualcosa a ogni film. È una felice convergenza, un matrimonio felice, per questo è l'attore di molti miei film. [...] Molti registi affidano spesso allo stesso attore i ruoli, non possono farne a meno, l'attore diventa perfetta incarnazione dei loro pensieri e sogni ».

Alain Elkann, « Paolo Sorrentino : Siamo tutti soli, il cinema è fatto per consolarci », art. cit.

Berlusconi et d'Andreotti, Servillo a dû mener une étude approfondie des deux hommes, pour être le plus crédible et le plus proche possible de la réalité connue du public italien. Sorrentino voulait des personnages absolument crédibles. Les maquilleurs entrent en jeu aussi : Servillo a porté un masque pour *Il Divo* et un dentier pour *Loro*. Le réalisateur et le comédien s'inscrivent ce faisant dans la grande tradition italienne de la *commedia dell'arte*. Servillo, qui est né au théâtre, en est le plus grand représentant et héritier au cinéma aujourd'hui. Il est conscient de ce que cela représente pour Sorrentino et mesure combien cela détermine ses choix :

Ce que Paolo aime chez les acteurs de théâtre, c'est la discipline, l'absolue préparation avec laquelle ils arrivent sur le plateau, une préparation comparable à la sienne. Il exige la même chose de tous ses acteurs<sup>462</sup>.

Le travail sur les films de Sorrentino offre à Servillo un terrain de jeu idéal en tant que comédien. Le cinéaste est sans doute celui qui, en Italie, utilise le plus le corps et le visage de ses acteurs, dans toutes leurs possibilités de transformation. L'acteur le confirme :

Même si j'ai une coiffure qui change, dans ce film (*La Grande Bellezza*) je me reconnais parfaitement. Je n'ai utilisé aucun masque. [...] Je dirais que j'ai fait un travail qui est à l'opposé de celui effectué pour *Il divo*, son exact contraire. Je n'ai pas travaillé sur le masque mais sur le fait de me mettre à nu dans les circonstances qui m'étaient offertes. [...] Pour moi, les deux expériences ont été excitantes, chacune étant requise par rapport à l'objectif du film. Travailler avec Sorrentino m'a donné à chaque fois l'occasion de m'exprimer de façon très différente. C'est aussi la démonstration de la richesse de Paolo en matière d'inventivité. Les quatre films [à l'époque] que j'ai tournés avec lui – *L'uomo in più*, *Le conseguenze dell'amore*, *Il Divo*, *La Grande Bellezza* – sont du même réalisateur mais, d'une certaine façon, ce sont quatre mondes autosuffisants, avec des personnages qui n'ont aucun rapport entre eux<sup>463</sup>.

Ce travail sur la construction des personnages fait de Toni Servillo un co-réalisateur ou co-auteur du film avec Sorrentino, comme d'autres duos célèbres de l'histoire du cinéma italien, à l'instar de Mastroianni et Fellini.

Pour Servillo, l'acteur et l'homme coïncident, comme aussi l'art et la vie. Il explique ses préférences de genre : « Je préfère la comédie car j'y retrouve les traits les plus forts du monde contemporain. Derrière le rire d'une comédie, nous cachons souvent nos larmes les plus

---

462 *Ibidem*, p. 11.

463 *Ibidem*, p. 244.

sincères »<sup>464</sup>.

Dino Risi avait fait une fresque de *mostri* inoubliables dans ses comédies ; Toni Servillo semble incarner aujourd'hui les monstres de notre époque : du mafieux de *Gomorra*, à l'homme d'affaires véreux dans *Loro*, au politicien douteux dans *Il Divo*, au politicien en burn out remplacé par un jumeau excentrique dans *Viva la libertà*.

En Italie, le cinéma est à l'avant-garde des expérimentations, davantage que dans d'autres pays. Et l'on pourrait dire que Toni Servillo est l'avant-garde des interprètes. Il cherche à abolir les frontières entre réel et fiction, entre naturalisme et invention dans sa façon d'incarner ses personnages. Pour la critique Hélène Frappat, « L'acteur rapproche un monde de fiction d'une existence, d'une humanité "vraies" »<sup>465</sup>. Pour ce faire, l'acteur ne doit pas être dans l'exagération, bien au contraire : il doit être dans la finesse, surtout lorsqu'il s'agit d'interpréter des personnalités réelles. Rossellini décrivait ainsi le processus de retranscription du réel par les acteurs :

Mais comment parle-t-on dans la vie ? Il n'y a pas de critère de mesure. Pour obtenir le « réalisme » il faut utiliser des artifices. Autrement on n'obtient jamais la réalité. [...] Étant donné que la caméra est un microscope, il faut toujours être « au-dessous » et non « au-dessus »<sup>466</sup>.

En incarnant Andreotti, puis Berlusconi (qui sait peut-être un jour Salvini?), Servillo réussit le pari, sans une fausse note. Cela vient sans doute de sa formation théâtrale, du fait qu'il est capable d'incarner des personnages extrêmement variés. C'est l'un des acteurs qui ne se laissent pas enfermer dans un seul type de rôle, alors qu'il existe une tendance forte : celle de cataloguer les interprètes dans une certaine typologie de personnages, le bon père de famille pour Stefano Accorsi par exemple. Et « aucun » des masques qu'il compose dans les films ne semble être son propre masque. On ne cherche en effet aucune identification entre le vrai Toni Servillo et les personnages dont il endosse le rôle.

Toni Servillo aujourd'hui est *la* star internationale parmi les acteurs italiens, en particulier depuis le succès de *La Grande Bellezza* couronné par l'Oscar du meilleur film étranger en 2014. À travers ses rôles, il brosse aussi un portrait d'une certaine Italie, à tour de rôle camorriste, homme politique, dandy romain, ecclésiastique... Il incarne aujourd'hui la tradition des grands acteurs de la belle époque du cinéma italien, capable, d'un micro-mouvement de sourcil et d'un regard, d'exprimer les

---

464 Entretien avec Toni Servillo réalisé par Ellénore Loehr à Paris le 9 décembre 2019, Paris.

465 Hélène Frappat, *Toni Servillo, le nouveau monstre*, op. cit., p. 20.

466 Roberto Rossellini cité par Hélène Frappat dans *Toni Servillo, le nouveau monstre*, op. cit., p. 20.

états d'âme et variations les plus subtiles. S'il ne s'exprime pas publiquement sur ses opinions politiques ou engagements personnels, Toni Servillo choisit cependant soigneusement ses films : il doit être en accord politique et intellectuel avec l'horizon de ces films. On retrouve cette cohérence dans sa filmographie, avec une éthique immuable ne cédant à aucun choix commercial facile. *Un grande* comme l'on dit en italien.

Toni Servillo a accompagné la naissance d'une nouvelle génération de cinéastes à partir de 2001 : cette année-là, il joue dans deux films qui sont sélectionnés à la Mostra de Venise, deux films qui marquent le passage de témoin entre l'ancienne génération et la nouvelle : *Tornando a casa* de Vincenzo Marra qui remporte le prix du meilleur film à La semaine internationale de la critique, pour ce premier film du réalisateur et *L'uomo in più* de Paolo Sorrentino qui marque le début de la carrière du cinéaste.

En 2008, Toni Servillo est aussi l'acteur d'un doublé marquant : *Gomorra* et *Il Divo*, tous deux primés à Cannes.

Et en mars 2014, Paolo Sorrentino, le producteur Nicola Giuliano et Toni Servillo reçoivent l'Oscar du meilleur film étranger à Hollywood pour *La Grande Bellezza*.

Servillo est donc la pièce-maîtresse de cette génération du 21<sup>e</sup> siècle, osons le dire : l'acteur du nouveau siècle.

### 2.5.2 Actrices

Parmi les actrices italiennes, il n'y a pas une interprète qui domine largement les autres, contrairement à Toni Servillo chez les acteurs. Les visages féminins les plus connus du cinéma italien contemporain sont ceux de Margherita Buy, Alba Rohrwacher, Giovanna Mezzogiorno, Jasmine Trinca, Laura Morante, Valeria Golino, Maya Sansa...

#### **Margherita Buy**

Margherita Buy est l'actrice la plus récompensée du cinéma italien contemporain. Elle a tourné avec les plus grands réalisateurs des trente dernières années : Sergio Rubini, Ferzan Özpetek, Carlo Verdone, Giuseppe Piccioni, Mario Monicelli, Paolo Virzì, Giuseppe Tornatore, Giovanni Veronesi, Cristina Comencini, Gabriele Salvatores, Daniele Luchetti, Ivano De Matteo...

Pour la critique Piera Detassis, elle est « l'emblème de la féminité submergée et pourtant

bouillonnante du nouveau cinéma italien »<sup>467</sup>.

Elle a contribué par ses rôles à changer la manière de raconter les femmes dans le cinéma italien. Elle s'est un peu « spécialisée » dans les rôles de femmes névrosées, malgré un potentiel comique encore insuffisamment exploité par les cinéastes.

L'un de ses plus beaux rôles est celui de la réalisatrice dans *Mia madre* de Nanni Moretti. Elle raconte, non sans une pointe d'ironie, la difficulté du rôle et l'exigence des cinéastes vis à vis des acteurs et d'elle en particulier :

Des rôles comme *Mia madre*, ils te suivent jusque chez toi. Les cinéastes exigeants comme Nanni, mais pas seulement lui, ne te laissent pas dormir tranquille. Mon plus grand rêve ? Faire mes débuts en réalisation avec un film que je ferai interpréter à tous les cinéastes qui m'ont dirigée. Comme ça, je pourrai les tourmenter un par un, comme ils l'ont fait avec moi. Et me venger. [...] [L'angoisse] fait du bien, je la conseille à tout le monde. Elle maintient éveillés et curieux, elle nous fait avancer, il ne faut pas la soigner mais apprendre à la connaître. C'est un instrument de travail<sup>468</sup>.

Dans *Mia madre*, son personnage s'écriait justement à propos des cinéastes : « Le réalisateur est un connard à qui vous laissez tout faire ! ».

À travers les rôles qui lui ont été et lui sont proposés, l'actrice raconte aussi les évolutions de la société et les combats des actrices pour ne pas être des seconds rôles. La chercheuse Pietra Detassis explique cette caractéristique :

L'univers de l'actrice Buy reste centré sur la sphère du privé, de l'intimité, de la relation mouvementée avec les hommes et les conventions, mais il n'y a jamais de sentiment de fermeture. Parce que le chemin féminin, tracé par Margherita [...] est en lien de manière évidente et continue avec les mouvements telluriques de la société autour d'elle et qu'elle a su, comme peu d'autres actrices, représenter avec son propre corps et son propre visage, qui sont presque devenus symptomatiques de notre cinéma d'auteur. Elle a résisté seule aux scénarios presque toujours centrés sur le protagoniste, aux films presque toujours dominés par l'auteur-acteur, aux histoires qui laissent des espaces résiduels aux rôles féminins et quand, rarement, le contraire se produit, il faut rapidement contrebalancer l'élan courageux en donnant à la

---

467 « L'emblema della femminilità sommersa eppure in ebollizione del nuovo cinema italiano ».

Piera Detassis, « La doppia anima di Margherita Buy », in Pedro Armocida et Andrea Minuz (dir.), *L'attore nel cinema italiano contemporaneo. Storia, performance, immagine, op. cit.*, p. 111.

468 Margherita Buy citée par Pietra Detassis : « Ruoli come *Mia madre* te li porti a casa. Registi esigenti come Nanni, ma non solo, non ti fanno dormire. Il mio sogno più grande ? Debuttare alla regia con un film che farò interpretare a tutti i registi che mi hanno diretta. Così potrò tormentarli uno per uno, come hanno fatto con me. E vendicarmi. [...] [L'ansia] fa bene, la consiglio a tutti. Tiene svegli e curiosi, ti fa andare avanti, non va curata ma appresa. E' uno strumento di lavoro ».

*Ibidem.*, p. 113.

femme un partenaire formidable et bankable. En choisissant aussi des territoires loin de son image consolidée, même pour les sorties plus commerciales, Margherita a résisté à tout cela, creusant la roche comme une goutte patiente, peut-être grâce à son talent particulier pour tirer les ficelles de l'étrangeté, d'une pitrerie névrosée et distraite seulement en apparence<sup>469</sup>.

Ivano De Matteo parle lui aussi du talent de la comédienne et de son engagement pour préparer les rôles, notamment celui de la femme battue dans *La vita possibile* : Margherita Buy avait spontanément proposé de rencontrer des femmes victimes de ces violences.

### **Jasmine Trinca**

Jasmine Trinca est une autre grande actrice contemporaine. C'est son rôle dans *La stanza del figlio* de Nanni Moretti qui a lancé sa carrière. Elle a enchaîné les films d'auteur avec des rôles marquants, qu'elle choisit avec attention, sans rechercher ni la facilité ni le succès commercial. Elle a obtenu le prix d'interprétation à Cannes en 2017 pour *Fortunata* de Sergio Castellito. C'est sans doute l'actrice la plus prometteuse de la jeune génération. Elle trace son chemin parmi les films des cinéastes contemporains, toujours en quête de rôles différents. Elle a notamment interprété un ange de la mort dans *Miele* de Valeria Golino, le rôle atypique d'une jeune infirmière qui aide des patients condamnés à mourir. C'est un rôle qui se démarquait de ses incarnations précédentes et du panorama des rôles féminins contemporains : le droit à mourir est une question de société, courageusement posée et portée par Valeria Golino et Jasmine Trinca.

### **Giovanna Mezzogiorno**

Dans la génération précédant celle de Jasmine Trinca, Giovanna Mezzogiorno a fait, elle aussi, un parcours d'actrice marqué par des choix de personnages parfois radicaux. Cette « enfant de la balle » s'est formée avec Peter Brook à Paris. Le public l'a découverte dans *L'ultimo bacio* en 2000 : elle fait partie du groupe d'acteurs dont la carrière a été lancée par le film de Gabriele Muccino. Ce portrait d'une bande de trentenaires qui ont du mal à devenir adultes a marqué toute une génération de spectateurs. C'est l'équivalent italien de *Tanguy* en quelque sorte.

---

469 « L'universo dell'attrice Buy resta centrato sulla sfera del privato, dell'intimità, della relazione scossa con gli uomini e le convenzioni, ma non c'è mai un sentimento di chiusura. Perché il percorso femminile, tracciato da Margherita [...] è in continua evidente connessione con i movimenti tellurici della società che le sta attorno e che lei, come poche altre, ha saputo rappresentare con il proprio corpo e il proprio volto, diventati quasi sintomatici del nostro cinema d'auteur. Da sola ha resistito alle sceneggiature quasi sempre centrate sul protagonista, ai film quasi sempre dominati dall'autore-attore, alle storie che lasciano spazi residuali ai ruoli femminili e quando, raramente, capita il contrario si preoccupano prontamente di bilanciare il coraggioso slancio fornendo la donna di un partner formidabile e da box office. Margherita, anche scegliendo territori distanti dalla sua immagine consolidata, anche nelle sortite più commerciali, ha resistito a tutto questo, scavando come goccia paziente la roccia, grazie forse a quel suo speciale talento nel suonare le corde dello straniamento, di una « buffonerie » nevrotica e solo apparentemente svagata ».

*Ibidem.*, p. 115.

Giovanna Mezzogiorno a ensuite obtenu le prix d'interprétation à Venise en 2005 pour *La bestia nel cuore* de Cristina Comencini, dans un rôle à l'interprétation différente : « Cristina avait aussi une idée claire de la façon dont nous devons jouer : de manière non-naturaliste et non-minimaliste, contrairement à ce qui se passe souvent dans les films italiens »<sup>470</sup>. L'actrice est en effet capable de passer d'un style de jeu à l'autre de film en film. Elle est l'une des interprètes importantes du cinéma de Ferzan Özpetek (*La finestra di fronte*, *La Fenêtre d'en face*, 2002, puis *Napoli velata*, 2017), mais elle a aussi tourné pour Ivano De Matteo (*I nostri ragazzi*), pour Francesca Archibugi dans *Lezioni di volo* en 2007 et pour Wim Wenders en 2008 dans *Palermo Shooting (Rendez-vous à Palerme)*, ainsi que dans *La meglio gioventù* de Marco Tullio Giordana (autre film ayant marqué toute une génération de spectateurs en proposant de parcourir de façon critique trente ans de la vie italienne à travers l'histoire de deux frères).

En 2008, Gilles Jacob l'avait définie comme « la nouvelle Anna Magnani » après son rôle dans *Vincere* de Marco Bellocchio en compétition à Cannes. Le réalisateur avait en effet trouvé en Giovanna Mezzogiorno la capacité à incarner toutes les thématiques de son cinéma : la folie, la solitude, la rébellion face à l'Église et à la politique :

Elle a cette dureté, cette détermination, cette énergie physique qui lui permettent de devenir aussi antipathique à certains moments, et même désagréable. J'étais convaincu que ses qualités enrichiraient le personnage, en l'empêchant de devenir trop sentimentale, en lui enlevant son pathétisme et une aura trop facile pour une victime. Avec son obstination, son regard si particulier, Giovanna pouvait donner à Ida une image très forte<sup>471</sup>.

Comme Toni Servillo, c'est une actrice qui tient à choisir des films qui aient une répercussion dans la société, sans qu'elle-même prenne position publiquement pour telle ou telle cause :

Je choisis des films qui laissent une trace. Des réalisateurs comme Emanuele Crialese, Matteo Garrone, Alessandro Piva, Eros Puglielli m'intéressent ; avec ce dernier, j'ai fait un film auquel je tiens beaucoup et qui s'intitule *Tutta la conoscenza del mondo* : espérons que ces talents ne soient pas sacrifiés par de mauvais choix politiques et culturels. Monter un projet de film est difficile pour les grands, et

---

470 Giovanna Mezzogiorno citée par Cristiana Paternò : « Cristina aveva una chiara idea anche di come avremmo dovuto recitare : in maniera non naturalistica e non minimalista, al contrario di quanto accade spesso nei film italiani ».

Cristiana Paternò, « Giovanna Mezzogiorno. Il coraggio e l'intransigenza », in Pedro Armocida et Andrea Minuz (dir.), *L'attore nel cinema italiano contemporaneo. Storia, performance, immagine, op. cit.*, p. 159.

471 « Lei ha quella durezza, quella determinazione, quell'energia fisica che le permettono di diventare in certi momenti anche antipatica, anche sgradevole. Ero convinto che queste sue qualità avrebbero arricchito il personaggio, impedendole di divenire troppo sentimentale, toglierle il patetismo e un'aura troppo facile da vittima. Con la sua ostinazione, il suo sguardo così particolare, Giovanna poteva dare a Ida un'immagine molto forte ».

*Ibidem.*, p. 161.

particulièrement pour ceux qui sortent des sentiers battus<sup>472</sup>.

Dans *Ilaria Alpi – Il più crudele dei giorni* (2003) de Ferdinando Vicentini Orgnani, elle a notamment incarné Ilaria Alpi, journaliste assassinée à Mogadiscio : un rôle important et plus politique que les précédents. Mais sans chercher à ressembler à la journaliste ou à l'imiter, plutôt en tentant d'en comprendre l'âme pour retranscrire sa personnalité et sa manière d'être.

Avec un physique caméléon capable de s'adapter à toutes les époques, Giovanna Mezzogiorno traverse donc le cinéma italien contemporain grâce à des personnages incarnés tantôt avec force tantôt avec fragilité et en traçant un sillon exigeant.

### **Valeria Golino**

Valeria Golino est l'une des actrices italiennes contemporaines les plus récompensées dans les grands festivals et les plus appréciées du public et de la critique, y compris à l'étranger puisqu'elle joue aussi en français, en anglais et en grec. Elle a tourné dans quelques films à Hollywood, selon une tradition chez les actrices italiennes que l'acteur et essayiste Federico Pedroni détaille ainsi :

Avant, l'exportation de nos actrices les plus célèbres et reconnues était une habitude établie, une pratique courante : le cinéma américain absorbait et intégrait – puisqu'il était le seul capable de produire et d'imposer des célébrités – des visages et des corps du monde entier, à la recherche de l'affirmation d'un imaginaire (et d'un public) de plus en plus absolutiste. Sophia Loren, Anna Magnani, Alida Valli, Claudia Cardinale et bien d'autres avaient quitté l'Italie – plus ou moins définitivement – pour tenter leur chance aux États-Unis<sup>473</sup>.

Valeria Golino ne quitte cependant pas le cinéma transalpin, au contraire : elle y incarne l'archétype de l'actrice italienne, sensuelle, sanguine et maternelle à la fois, capable de donner vie à des personnages allant de la femme du peuple à la grande bourgeoise. C'est en somme l'une des grandes interprètes du cinéma italien contemporain. Et comme Margherita Buy, il y a un peu de

472 « Scelgo film che lascino una traccia. Mi interessano registi come Emanuele Crialese, Matteo Garrone, Alessandro Piva, Eros Puglielli, con cui ho fatto un film a cui tengo molto intitolato *Tutta la conoscenza del mondo* : speriamo che questi talenti non siano sacrificati da scelte politiche e culturali sbagliate. Montare un film è difficile per i grandi, figuriamoci per chi fa qualcosa di diverso ».

*Ibidem.*, p. 163.

473 « In passato l'esportazione delle nostre attrici più celebri e affermate era un'abitudine consolidata, una pratica comune : il cinema americano assorbiva e inglobava – essendo l'unico in grado di produrre e imporre celebrità – volti e corpi da tutto il mondo, in cerca dell'affermazione di un immaginario (e di un pubblico) sempre più assolutista. Sophia Loren, Anna Magnani, Alida Valli, Claudia Cardinale e molte altre avevano lasciato – più o meno definitivamente – l'Italia per tentare la via americana ».

Federico Pedroni, « Valeria Golino. Due o tre cose che so di lei », in Pedro Armocida et Andrea Minuz (dir.), *L'attore nel cinema italiano contemporaneo. Storia, performance, immagine*, op. cit., p. 140.

folie chez elle, qu'elle aime insuffler dans ses personnages quand le scénario le permet.

Dans le choix des personnages qu'elle accepte, elle recherche une variété d'interprétations, pour ne pas se cantonner à un seul type de rôles. Elle veut au contraire s'écarter des attentes, des cases dans lesquelles on voudrait peut-être l'enfermer, et éviter le conventionnalisme. Elle a même joué dans un film de science-fiction avec *Il ragazzo invisibile (Le Garçon invisible, 2014)* de Gabriele Salvatores. Pour Federico Pedroni,

[...] parmi [les] acteurs *mainstream*, Golino semble être celle qui a le plus cherché à remettre en question sa position assurée, elle a fait des choix différents, pas escomptés, capables de renouveler son image et de la mettre en mouvement continu. Le tournant, au-delà des mérites spécifiques du film en question, semble être *Respiro* d'Emanuele Crialese : un personnage de femme/mère presque archaïque et mythologique que Golino remplit d'une modernité impalpable<sup>474</sup>.

Parmi les films dans lesquels elle a joué, il faut citer *Respiro* d'Emanuele Crialese, *Attrices* de Valeria Bruni Tedeschi (2007), *Il capitale umano* de Paolo Virzì, *Il nome del figlio* de Francesca Archibugi (2015).

Dans *La vita possibile*, Ivano De Matteo a confié à Valeria Golino le rôle de Carla, le rôle principal d'Anna étant dévolu à Margherita Buy. Il explique son travail avec les actrices et le « risque » qu'il a pris en proposant un rôle secondaire à Valeria Golino :

C'est toujours un plaisir de travailler avec les actrices. Le problème, c'est avec deux femmes, importantes, avec deux rôles dont l'un est plus important que l'autre. Le rôle de Valeria Golino devait adoucir le film. Je suis content qu'elle ait accepté. Je pense toujours aux acteurs en écrivant avec Valentina Ferlan. [...] J'ai bien expliqué le personnage à Valeria, je le fais avec tous les acteurs. Mais avec elle, je l'ai expliqué jusque dans les petits détails. Il y avait ce « choc » entre deux grandes actrices, une qui a le premier rôle et l'autre le rôle secondaire, on rentre dans une « guerre » qui dépasse le personnage. Donc je lui ai parlé, je lui ai expliqué le personnage, je l'avais déjà fait avec son agent, mais elle voyait le rôle plus grand. Je lui ai dit : « tu verras que ton personnage ressortira plus que l'autre ». Parce que l'autre est triste, en retrait. Et Margherita Buy fait toujours de la comédie ; moi je l'ai enlaidie, pour qu'elle soit plus dramatique. J'ai dit à Valeria Golino qu'elle ferait l'aiguille de la balance du film, même si au final j'ai coupé 4 ou 5 scènes avec elle, pour donner un équilibre au film. Et elle a trouvé cet équilibre, ça a fonctionné : elle me fait

---

474 « Tra i nostri attori *mainstream* Golino sembra quella che più ha cercato la messa in discussione della propria posizione acquisita, che ha operato scelte oblique, non scontate, capaci di rinnovare la sua immagine e renderla in continuo movimento. Il momento di svolta, al di là dei meriti specifici del film in questione, sembra essere *Respiro* di Emanuele Crialese : un personaggio di donna/madre quasi arcaica e mitologica che Golino riempie di una modernità impalpabile ».

*Ibidem*, p. 141.

sourire aux bons moments, elle a la tendresse, la tristesse, c'est un clown. [...] Je voulais cette solitude, cette tristesse, mais camouflée avec la belle maison violette, avec les couleurs, avec le théâtre, avec ses boucles, avec sa manière de marcher. Je lui avais dit « trouve une manière de marcher un peu stupide », et elle a trouvé ce truc quand elle marche, quand elle court, un peu bringuebalante, un peu comme une enfant. Une *pupazetta* (marionnette) comme je lui disais, avec ses chaussures à talons. Ce sont des petites choses. Valeria Golino est forte<sup>475</sup>.

L'actrice est aussi réalisatrice, mais elle ne joue pas dans ses films à la différence de Nanni Moretti ou Valeria Bruni Tedeschi, même lorsqu'il y a de beaux personnages, comme celui de Miele qu'elle a confié à Jasmine Trinca. C'est, selon elle, le choix le plus juste pour assumer pleinement dans son rôle de réalisatrice et de directrice d'acteurs.

Quelques similitudes se dessinent entre son parcours, sa folie, son excentricité et ceux de Valeria Bruni Tedeschi. Toutes deux entre la France et l'Italie, à la fois devant et derrière la caméra.

### **Valeria Bruni Tedeschi**

Valeria Bruni Tedeschi navigue en effet elle aussi entre le cinéma français et le cinéma italien. Les réalisateurs italiens lui font souvent incarner des personnages de bourgeoises, reflétant en cela sa classe sociale d'origine<sup>476</sup>. Mais elle prend plus de plaisir à incarner, au théâtre et au cinéma, des personnages venant d'un autre milieu :

Un jour, j'ai découvert que mes personnages au théâtre et au cinéma représentaient la classe ouvrière et la bourgeoisie, comme deux rôles différents. Et quand il s'agit de la bourgeoise – pour des films comme *La nourrice*, *Attrices*, beaucoup de films – je me sens névrosée et pas très sexy. Et un peu *anguleuse* aussi [...]. Et quand je suis dans la classe sociale plus populaire, je me sens plus ronde, *arrondie*, plus en contact avec l'érotisme, avec ma sexualité, et plus libre dans mon corps, plus joyeuse dans mon corps. J'ai découvert que cela me donne la liberté d'entrer dans une classe sociale qui n'est pas la mienne et où je peux me sentir plus moi-même. Étrange, non<sup>477</sup> ?

Certains réalisateurs cherchent à révéler à l'écran sa part de folie, comme Paolo Virzì qui aime

---

475 Entretien avec Ivano De Matteo réalisé par Ellénore Loehr à Lyon le 1er février 2018.

476 Valeria Bruni Tedeschi vient d'une famille de la grande bourgeoisie turinoise. Elle a dû fuir l'Italie en 1973, à 9 ans, pour la France, car ses parents craignaient un enlèvement par les Brigades rouges.

477 « Un giorno ho scoperto che i miei personaggi a teatro e al cinema erano la classe operaia e la borghesia, come due parti differenti. E quando si tratta della borghese – per film come *La balia*, *Attrici*, tanti film – mi sento nevrotica e non molto sexy. E anche un po' *angolosa* [...]. E quando sono nella classe sociale più popolare, mi sento più rotonda, *rotunda*, più a contatto con l'erotismo, con la mia sessualità, e più libera nel mio corpo, più gioiosa nel mio corpo. Ho scoperto che questo mi dà la libertà di muovermi in una classe sociale che non è la mia dove posso sentirmi più me stessa. Strano, no ? ».

Mick LaSalle, *The beauty of the Real. What Hollywood can learn from contemporary French actresses*, Stanford, Stanford University Press, 2012, p. 49.

chercher à donner des contre-emplois à ses interprètes : c'est ce qu'il fait avec Valeria Bruni Tedeschi dans *La pazza gioia* :

Valeria, je connais une facette d'elle que les autres n'ont peut-être pas vue. On a tourné une scène des *Opportunistes*, que je n'ai pas montée, à la fin du film. Elle était face au miroir et elle devait rejoindre son mari puis changer d'idée et partir ailleurs en courant dans une pente, assez dangereuse. Et là j'ai vu dans son regard qu'il y avait une exaltation. Son personnage très contraint devenait d'un seul coup le personnage de *Folles de joie*. Je lui ai donc demandé de nous montrer ça. Et à l'inverse, pour Micaela [Ramazzotti], qui est quelqu'un de solaire, souriante, gaie dans la vie de tous les jours, je voulais qu'elle devienne une femme qui a peur de tout. Elle devenait un Sancho Pancha qui suivait une sorte de Don Quichotte, soupçonneux, épouvanté mais qui connaît les lois de la rue<sup>478</sup>.

Dans ce film, Paolo Virzì a fait de Valeria Bruni Tedeschi une grande bourgeoise déchue, extravertie, mythomane, nymphomane, qui n'a plus de barrières et qui parle de tout sans aucun tabou. Elle passe de la violence, à la douceur, à l'agressivité, à la tendresse, et c'est cette instabilité du caractère qui rend le personnage attachant. Elle forme un duo original et inoubliable avec le personnage de Donatella qui est introvertie, tatouée et qui ne fait confiance à personne. Le résultat de ce travail avec les scénaristes et avec les actrices pour deux beaux rôles, rappelant Thelma et Louise mais en version méditerranéenne, est un film solaire, léger, gai sur un sujet qui ne semblait pas du tout l'être. On avait rarement vu Valeria Bruni Tedeschi dans un si beau rôle ; aucun metteur en scène français ne l'avait poussée dans ces contrées-là, alors qu'elle y excelle, sans doute plus que dans le registre mélancolico-dépressif de beaucoup de rôles qu'on lui propose.

Avec *La pazza gioia*, la réalité a semblé rencontrer la fiction lors du discours de Valeria Bruni Tedeschi aux David Di Donatello, un discours devenu culte : Valeria Bruni Tedeschi ressemblait à son personnage lors de ses remerciements sur scène, exubérante et débridée, sur le fil :

Je voudrais partager ce prix avec Micaela Ramazzotti, car sans elle, sans Donatella, Beatrice ne pourrait pas exister. On est un peu comme Laurel et Hardy. Je serais Laurel et elle Hardy. Ou Sancho Panza et Don Quichotte. Et... j'essaie de me dépêcher [elle parcourt anxieusement les pages de son discours]... Je remercie Franco Basaglia qui a radicalement changé l'approche de la maladie mentale en Italie, je remercie Paolo Virzì qui me regarde depuis des années avec tendresse, joie et sans crainte. Je remercie mon amie Barbara, qui m'a officiellement proposé son amitié au premier jour de crèche et m'a donné un bout de sa focaccia, ce qui a magiquement fait que je ne me suis plus sentie seule. Je remercie ensuite mes amis, et les amies sans qui je ne pourrais pas vivre ; ma pauvre psychanalyste [elle rit, le public rit et applaudit]. Je me dépêche. Je remercie Leopardi, Ungaretti, Pavese mais surtout... je n'y arriverai pas...

---

478 Entretien avec Paolo Virzì: <http://www.ecran noir.fr/entrevues/entrevue.php?e=346> Site consulté en mars 2019.

Natalia Ginzburg, dont les livres m'éclairent et me réconfortent. Je remercie Anna Magnani, Gena Rowlands et son mari, De André, Chopin, ma mère, Brassens, ma sœur, ma tante. Je remercie à nouveau Paolo Virzì qui m'a choisie pour interpréter ce personnage merveilleux, triste, drôle et extravagant. Et tous les réalisateurs qui m'ont accueillie dans le merveilleux pays de leur imagination. Et à l'avance, je remercie ceux qui m'accueilleront peut-être encore et me permettront de vivre cette vie parallèle qu'est le cinéma. Je remercie les hommes qui m'ont aimée, que j'ai aimés et aussi ceux qui m'ont abandonnée, parce que je me sens faite de chacun d'entre eux, et c'est à eux que je me raconte. Je remercie les inconnus qui m'ont fait un sourire, un geste, dans les jours les plus sombres. Je remercie mes deux merveilleux enfants. Voilà. Et merci à vous. Excusez-moi<sup>479</sup>.

Pour Valeria Bruni Tedeschi, ce film a marqué sa recherche d'une « insistance comique », ce qu'elle avait encore peu expérimenté en France : « Dans la vie, on n'insiste pas, mais au cinéma on a le droit d'insister. L'insistance est comique, chacun cherche son propre clown, moi ça fait partie de mon clown »<sup>480</sup>.

La scénariste de Valeria Bruni Tedeschi, Agnès De Sacy, note que le fait d'être actrice influence la manière dont la comédienne écrit les dialogues et se concentre sur les personnages pour construire le récit, notamment pour *Les Estivants*, selon une méthode peu courante :

On les écrit très vite, parce qu'elle est comédienne probablement et parce que c'est sa façon de travailler ; certains cinéastes ont besoin d'avoir tout le récit très structuré, elle pas du tout. Elle part des dialogues. Avec l'idée que je trouve très juste que ce sont les personnages qui mènent le récit et pas l'inverse. Si on se dit « il faudrait une scène burlesque », ça veut dire que c'est le récit qui mène et pas les personnages. Or on part exactement du postulat inverse : ce sont les personnages et la vérité des personnages qui nous amènent le récit. Donc il faut attraper les personnages. Et on les attrape par l'écriture, par des scènes qui nous surprennent, des scènes contradictoires, et puis on se retrouve avec un énorme matériau et ensuite on refait. On a souvent une version 1, une version 2 très brouillonnes. Et à partir de là, on se remet au travail sur la structure. On refait un séquencier très précis, comme un tableau. Elle le refait aussi au montage. On

---

479 « Vorrei condividere questo premio con Micaela Ramazzotti, perché senza di lei, senza Donatella, Beatrice non potrebbe esistere. Siamo un po' come Stanlio e Ollio. Io sarei Stanlio e lei Ollio. O Sancho Panza e Don Chisciotte. Poi...cerco di fare in fretta [sfoglia le pagine del discorso in modo ansioso]... ringrazio Franco Basaglia che cambiò radicalmente l'approccio della malattia mentale in Italia, ringrazio Paolo Virzì che mi guarda da anni con tenerezza, allegria e senza paura. Ringrazio la mia amica Barbara, che mi propone ufficialmente la sua amicizia il primo giorno di asilo e mi dette un po' della sua focaccia facendomi sentire magicamente non più sola. Ringrazio poi i miei amici, le mie amiche senza i quali non potrei vivere. La mia povera psicoanalista [ride, risate e applausi tra il pubblico]. Faccio in fretta. Ringrazio Leopardi, Ungaretti, Pavese ma soprattutto... non ce la farò... Natalia Ginzburg, i cui libri mi illuminano e mi consolano. Ringrazio Anna Magnani, Gena Rowlands e suo marito, De André, Chopin, mia madre, Brassens, mia sorella, mia zia. Ringrazio di nuovo Paolo Virzì che mi ha scelta per interpretare questo personaggio meraviglioso, triste, buffo e fantasioso. E tutti i registi che mi hanno accolto nel paese meraviglioso della loro fantasia. E in anticipo ringrazio quelli che forse mi accoglieranno ancora e mi permetteranno di vivere questa vita parallela che è il cinema. Ringrazio gli uomini che mi hanno amata, che ho amato e anche quelli che mi hanno abbandonata, perché mi sento fatta di tutti loro, ed è a loro che mi racconto. Ringrazio gli sconosciuti che mi fecero un sorriso, un gesto, nei giorni più bui. Ringrazio i miei due meravigliosi bambini. Ecco. E grazie a voi. Scusatemi ».

480 Leçon de cinéma de Valeria Bruni Tedeschi à la Cinémathèque Française, Paris, le 3 février 2019.

y résume les scènes. On essaie de trouver une phrase pour résumer chaque scène. Ce n'est pas facile, c'est un bon exercice<sup>481</sup>.

La scénariste prend comme exemple la scène de la gare et utilise à ce propos le terme théâtral d'« acte », influence là aussi de l'expérience de comédienne de Valeria Bruni Tedeschi dans la conception de la structure du film :

La scène de la gare est arrivée dans le processus d'écriture à un moment. Mais on ne sait pas à quelle place exacte la mettre, même si on sent qu'elle sera plutôt au début du troisième acte. On sent que musicalement ce ne sera pas au début du film parce qu'il faut amener le personnage à cet état-là. Et donc ensuite, on bouge les scènes aussi bien dans une logique de trajectoire de personnages, que de raccord de scène à scène : « Ce serait beau de passer de cette scène à cette scène, il y a un contraste saisissant qui produit une énergie et fait avancer le récit ». On refait donc un travail très précis sur la structure. Et ensuite on remet les scènes dialoguées dans l'ordre qu'on a trouvé. Mais ce sont des semaines de boulot sur ce tableau. Et évidemment ça ne marche pas exactement comme sur le tableau, donc on réadapte les dialogues<sup>482</sup>.

### **Alba Rohrwacher**

L'une des actrices phares de la génération des quadragénaires est Alba Rohrwacher, sœur de la réalisatrice Alice Rohrwacher. Alba parle couramment l'allemand, le français et l'anglais, ce qui lui permet de tourner aussi dans des films étrangers, à l'instar de Valeria Golino. Pour le film *Vergine giurata* de Laura Bispuri, elle a par ailleurs appris l'albanais. Ce film est l'un de ses plus beaux rôles, en grande partie par le travail sur le corps qu'elle a dû faire :

Nous avons fait un grand travail sur le corps. Nous savons que le cinéma a bien raconté les femmes qui ont été des hommes – de *Boys don't cry* à *Orlando* – et nous cherchions donc notre façon de raconter une créature entre les deux. Ça a été un chemin difficile : apprendre une langue très difficile, dont les sons sont éloignés pour nous. Mais ensuite, en étudiant le personnage, il y avait une façon plus précise et concrète d'y travailler par rapport à beaucoup d'autres qui m'avaient semblé plus faciles à raconter. Arriver en Albanie, à Tirana pour chercher les autres acteurs a été important, puis dans les montagnes, entrer en contact avec une réalité extrême et très éloignée de nous a certainement été le point décisif pour avoir une idée de qui était cette personne<sup>483</sup>.

---

481 Entretien avec Agnès De Sacy réalisé par Ellénore Loehr à Paris le 4 décembre 2019.

482 *Idem*.

483 « Abbiamo fatto un grande lavoro sul corpo. Sappiamo che il cinema ha raccontato bene donne che sono state uomini - da *Boys don't cry* a *Orlando* - e quindi cercavamo il nostro modo per raccontare una creatura nel mezzo. È stato un percorso difficile : imparare una lingua difficilissima, i cui suoni sono lontani per noi. Ma poi, studiando il personaggio, c'era un modo più preciso e concreto per lavorarci di tanti che mi erano sembrati più facili da raccontare. Arrivare in Albania, a Tirana per cercare gli altri attori è stato importante, e poi sulle montagne, entrare

Parmi ses rôles importants, on peut citer *La bella addormentata* de Marco Bellocchio (2012) avec qui elle a tourné quatre films : elle y incarne une militante anti-euthanasie. Le réalisateur joue dans ce film sur le contraste entre son visage, presque enfantin et angélique, et ses convictions tranchées. En 2014, Alba Rohrwacher a obtenu le Prix d'interprétation à Venise pour *Hungry hearts* de Saverio Costanzo (qui est aussi son compagnon). Elle joue régulièrement dans les films de sa sœur, Alice Rohrwacher : *Le meraviglie*, *Lazzaro felice*. Et elle n'hésite pas à passer aussi au petit écran : avec le rôle principal de la série *Il miracolo* de Niccolò Ammaniti (2018) et en prêtant sa voix à la narratrice dans la série à succès *L'amica geniale* réalisée par Saverio Costanzo et Alice Rohrwacher.

Alba Rohrwacher est une grande technicienne du jeu et une actrice toute en subtilités et en nuances. Avec ses yeux clairs et ses cheveux blonds, elle est loin des stéréotypes de l'actrice italienne comme peuvent l'avoir incarnée dans l'imaginaire collectif Anna Magnani, Sophia Loren, Gina Lollobrigida, etc., et plus récemment Monica Bellucci ou Sabrina Ferilli. Pour elle, c'est un avantage car cela permet aux spectateurs de se concentrer principalement sur le personnage<sup>484</sup>.

### **Barbora Bobulova**

Barbora Bobulova, slovaque mais naturalisée italienne, est devenue une figure incontournable des films d'auteur depuis les années 2000. Elle a fait toute sa carrière en Italie où elle a tourné pour Marco Bellocchio, Annarita Zambrano, Francesco Munzi, Letizia Lamartire, Sergio Castellito, Kim Rossi Stuart ou encore Ferzan Özpetek.

Ivano De Matteo raconte sa rencontre avec l'actrice :

J'ai découvert les acteurs de l'Europe de l'Est qui sont vraiment des militaires : ils sont précis sur le plateau de tournage. J'ai travaillé avec Barbara Bobulova, magnifique, Caterina Shulha, la jeune Biélorusse, Victoria Larchenko, ukrainienne. Au début elles ne parlaient pas très bien italien, mais après sans aucun problème. J'aime travailler avec les acteurs d'Europe de l'est. Tout comme j'ai beaucoup aimé travailler avec Bruno Todeschini pour mon dernier film. Mais il faut séparer l'acteur et la personne. Parfois un bon acteur n'est pas forcément une belle personne. J'essaie d'avoir les deux parce qu'en tournage j'y suis très sensible. Si je ne m'entends pas avec quelqu'un, je ne vais pas réussir à lui donner des indications, donc je fais attention à cela<sup>485</sup>.

---

in contatto con una realtà molto estrema e lontana è stato sicuramente il punto conclusivo per avere idea di chi era questa persona ».

Arianna Finos, « Alba Rohrwacher a Berlino : Siamo entrati nelle case delle vergine giurate », art. cit.

484 Françoise-Marie Santucci, « Alba Rohrwacher, la femme qui venait d'ailleurs », *Libération*, 7 mai 2011.

485 Entretien avec Ivano De Matteo réalisé par Ellénore Loehr à Lyon le 1er février 2018.

Le réalisateur aime retravailler avec les mêmes interprètes : il a ainsi fait deux films avec Barbora Bobulova, comme avec Valerio Mastandrea, Victoria Larchenko et Elio Germano. Il aime retrouver l'entente développée : « Ma compagne me disait "Scorsese prenait toujours le même acteur et ça marche". Quand tu as trouvé le bon feeling, tu peux leur faire faire tous les rôles »<sup>486</sup>.

Parmi les autres actrices importantes du cinéma italien contemporain, on peut citer Monica Guerritore, très populaire au théâtre, qu'Ivano De Matteo a choisie dans *La bella gente*, Isabella Ragonese que certains décrivent comme la nouvelle Monica Vitti, ou encore Micaela Ramazzotti, Laura Morante, Maya Sansa, etc.

### 2.5.3 Des visages à modeler

Contrairement au néoréalisme, les cinéastes contemporains, tout en revendiquant un fort lien au réel, utilisent volontiers les mêmes visages de film en film. Mais ils travaillent intensément à leurs transformations : Servillo en est l'exemple suprême (capable de passer du prêtre de *Le confessioni* de Roberto Andò à l'incarnation de Berlusconi ou d'Andreotti chez Paolo Sorrentino), mais on peut aussi citer le travail de Valerio Mastandrea (au visage creusé et amaigri dans *Gli equilibristi* d'Ivano De Matteo et *Euforia* de Valeria Golino, et presque méconnaissable avec une queue de cheval dans *Troppa grazia* de Gianni Zanasi en 2018) ou d'Alba Rohrwacher (maladroite et drôle dans *Troppa grazia* et au visage grave dans *Vergine giurata* de Laura Bispuri). Le rapport au corps et ses possibilités de transformation sont des aspects importants du cinéma italien contemporain et de la manière dont les interprètes ancrent leurs personnages dans des réalités précises.

Mais la préférence des cinéastes pour des acteurs et des actrices reconnus dans les grands festivals a son revers : elle limite le vivier d'interprètes. On retrouve ainsi souvent les mêmes visages dans les films d'auteur. C'est aussi le résultat d'un système économique qui fait qu'on cherche à avoir des « noms » pour obtenir des subventions et espérer des recettes en salles, en particulier si l'interprète principal a obtenu des prix en festivals.

Le cercle assez réduit dans lequel les cinéastes choisissent leurs interprètes a pour conséquence que les noms des acteurs au casting donnent une tonalité aux films dérivant des rôles qu'ils ont interprétés précédemment, avant même que le spectateur n'ait découvert les personnages. C'est pourquoi certains réalisateurs reviennent à la théorie néoréaliste des acteurs non-professionnels.

---

486 *Idem*.

Pour le chercheur Roy Menarini, le cinéma des années 2000 « est défini aussi par les visages, les corps, les gestes, le grain des voix et des diction, au-delà des décors, des espaces et des récits »<sup>487</sup>. Or, il n'y a plus de culture d'acteurs, les écoles n'ont plus ni la même attractivité ni la même renommée qu'auparavant : il n'y a pas, par exemple, de valorisation d'un Conservatoire national ou d'une académie, mais une kyrielle d'écoles pas toujours très bonnes. Ceux qui permettent de renouveler l'art de l'acteur sont donc paradoxalement ceux qui ne sont pas acteurs et qui le deviennent le temps d'un film. Mais le milieu prend peu à peu conscience de cette situation et une politique de l'acteur commence à se forger afin de revaloriser l'importance du métier (et pour souligner qu'il s'agit d'un métier), de la technique, de son histoire, de son patrimoine : les Nastro d'argento (prix décernés par le Syndicat national des journalistes cinématographiques italiens) attribuent ainsi depuis 2014 un prix pour le meilleur directeur de casting.

### **Des cinéastes découvreurs d'acteurs**

Parmi les réalisateurs qui ont contribué à mettre en lumière voire à découvrir certains interprètes, on peut citer Carlo Mazzacurati pour Silvio Orlando, Fabrizio Bentivoglio, Paola Cortellesi, Maya Sansa, Giuseppe Battiston, Stefano Accorsi, Alba Rohrwacher, Isabella Ragonese, Valerio Mastandrea ; Claudio Giovannesi pour Daphne Scoccia dans *Fiore* ; Marco Tullio Giordana pour Luigi Lo Cascio, Alessio Boni, Jasmine Trinca, Maya Sansa (dans *La meglio gioventù*) ; Ivano De Matteo pour Victoria Larchenko dans *La bella gente* et Rosabell Laurenti Sellers dans *Gli equilibristi* ; Marco Bellocchio pour Barbora Bobulova dans *Il principe di Homburg (Le Prince de Hombourg, 1997)*...

Certains réalisateurs ont par ailleurs des interprètes « fétiches » : comme Marco Tullio Giordana avec Luigi Lo Cascio, ou Paolo Virzì avec Micaela Ramazzotti, Valerio Mastandrea, Elio Germano – mais aussi Luca Marinelli, Margherita Buy, Valeria Bruni Tedeschi. Le cinéaste est connu pour être un grand directeur d'acteurs, qui réussit à faire incarner aux interprètes des personnages originaux et reflétant tout leur talent (on peut notamment citer *La pazza gioia* et le personnage magnifique de « folle » que Paolo Virzì a offert à Valeria Bruni Tedeschi). On peut aussi ajouter les binômes d'Ivano De Matteo avec Valerio Mastandrea et Barbora Bobulova. Pour le « passeur » Nanni Moretti, les duos se font plutôt avec des femmes, notamment avec Laura Morante et Margherita Buy (même s'il a aussi souvent tourné avec Silvio Orlando). Enfin, nous l'avons déjà cité, le grand duo acteur-réalisateur du cinéma italien contemporain est celui que forment Paolo

---

<sup>487</sup> « Viene definito anche dai volti, dai corpi, dai gesti, dalla grana delle voci e delle dizioni, oltre che dagli ambienti, dagli spazi e dai racconti ».

Roy Menarini, *Il cinema dopo il cinema. Dieci idee sul cinema italiano 2001-2010*, Recco, Le Mani, 2010, p. 45.

Sorrentino et Toni Servillo.

### **Des icônes et des inconnus**

Mais si les cinéastes aiment retrouver certains interprètes de films en films, ils sont aussi de plus en plus nombreux à mélanger des visages connus et des visages inconnus comme dans le néoréalisme. C'est le cas d'Alice Rohrwacher qui mêle volontiers icônes et inconnus :

J'aime faire d'un film un mélange. Dans *Les Merveilles*, il y a Monica Bellucci, une femme extraordinaire, une icône italienne qui est en même temps très vivante, et des [...] inconnues. [...] Partir en tournage, c'est créer une famille où chacun est libre de faire et d'être ce qu'il veut : on crée sa propre utopie éphémère. En cherchant les jeunes acteurs avec ma directrice de casting, nous nous étions fixé comme objectif de trouver des visages qui seraient hors du temps. À mes yeux, Maria Alexandra Lungu, qui joue le personnage principal de Gelsomina, ressemble à une figure du peintre Bellini<sup>488</sup>.

On note en effet ces dernières années une volonté de renouvellement dans les castings, pour les rôles-titres et les rôles secondaires confiés à des visages « vierges » qui sont dépaysants par rapport au vivier d'acteurs et d'actrices que l'on retrouve de façon récurrente dans les principaux films italiens et que nous avons cités. En voyant les affiches des grands films de ces deux dernières décennies, à part Toni Servillo qui incarne systématiquement les premiers rôles, les acteurs non-professionnels occupent de plus en plus le haut de l'affiche. Et si les acteurs et les actrices du cinéma italien contemporain confirment la qualité légendaire de leurs prédécesseurs dans l'art d'incarner des personnages, il faut noter que les films doivent beaucoup aux non-professionnels (souvent des enfants et des adolescents). Leur présence semble davantage favoriser la créativité, l'inventivité et l'expérimentation, comme l'attestent les films de Leonardo Di Costanzo, Alessandro Comodin, Jonas Carpignano, Pietro Marcello, Claudio Giovannesi, etc.

Il ne s'agit pas simplement d'un héritage néoréaliste dont les réalisateurs s'empareraient aujourd'hui pour tenter de créer un néo-néoréalisme, mais d'une remise en question plus profonde sur l'*être acteur* et sur les frontières de plus en plus poreuses entre réalité et fiction. Par son ancrage dans le réel, le cinéma italien contemporain tend en effet de plus en plus à gommer ces limites.

Les acteurs ont été fondamentaux dans la qualité et le succès du cinéma italien, et peut-être est-ce aussi grâce à ces derniers, professionnels et non-professionnels, que le cinéma italien est entré

---

488 Clément Ghys, « Alice Rohrwacher : "En cherchant les jeunes acteurs, nous avons l'objectif de trouver des visages hors du temps" », *Libération*, 10 février 2015.

dans une nouvelle ère enthousiasmante depuis les années 2000. Le fait que les interprètes n'aient pas tous suivi une formation dans une école de cinéma ni une formation théâtrale, qu'ils n'aient pas tous été formés en Italie mais aussi à l'étranger, qu'ils s'intéressent aussi au chant (comme Claudio Santamaria, Violante Placido, Elio Germano, Stefano Fresi, Asia Argento, Claudia Gerini), tout cela rend leurs parcours singuliers et porteurs d'une grande richesse pour le cinéma italien aujourd'hui.

#### 2.5.4 Acteurs / auteurs

Certains cinéastes font de leurs acteurs des co-auteurs du film, en leur accordant une place encore plus grande dans le processus de création du film. Valeria Golino est l'une des réalisatrices qui aime ce principe ; elle évoque l'importance des apports de Jasmine Trinca dans *Miele* :

Un acteur est aussi un peu auteur, bon gré mal gré, ils apportent une touche supplémentaire au personnage. Par exemple, Jasmine Trinca a aussi conduit mon film dans la direction qu'elle voulait. Une actrice de talent dont la personnalité est bien marquée a la force de faire ce pas supplémentaire en « habitant » le personnage. Par rapport à la façon dont il était initialement écrit, j'ai dû l'adapter au fur et à mesure à la personnalité de Jasmine Trinca et je l'en remercie<sup>489</sup>.

Par ailleurs, elle connaît cette position de co-auteure en tant qu'interprète :

En tant qu'actrice, j'ai une autre responsabilité parce que je sais que les interprètes sont co-auteurs du film et si un réalisateur ne le dit pas, soit il est de mauvaise foi, soit il ne s'en rend pas compte. Les acteurs sont fondamentaux : ils peuvent dénaturer un film ou donner à une œuvre une puissance décuplée<sup>490</sup>.

Le réalisateur et l'interprète constituent un couple en équilibre. Il ne faut pas que l'un prenne trop de pouvoir sur l'autre. Si l'acteur n'a aucune liberté, son jeu est plus fade, il n'est qu'une marionnette. Et si l'acteur prend trop de pouvoir, le film en pâtit aussi par l'effacement du réalisateur et de sa parole.

Pour certains films, les interprètes ressentent une responsabilité encore plus grande du fait de

---

489 Barbara Sorrentini, « Femmes de cinéma. Hors des stéréotypes », in Jean Gili (dir.), *L'Italie au miroir de son cinéma*, vol. 3, *op. cit.*, p. 325.

490 « Come attrice vivo un'altra responsabilità perché io so che gli interpreti sono co-autori del film e se un regista non lo dice o è in cattiva fede o non se ne accorge. Gli attori sono fondamentali: possono snaturare un film o portare all'ennesima potenza un lavoro ».

Alessandra Magliaro, « Cannes, Golino : "I miei fratelli in cerca di felicità" », 16 mai 2018.

<https://www.ansa.it/sito/notizie/cultura/2018/05/15/cannes-golino-i-miei-fratelli-in-cerca-di-felicit%C3%A0-acd0b3ae-fe36-4180-81d1-cd0d7474176f.html> Site consulté en juillet 2019.

l'implication émotionnelle du réalisateur. Ça a été le cas, par exemple, pour Margherita Buy dans *Mia madre* où elle savait qu'elle jouait l'alter ego de Nanni Moretti, et pour Toni Servillo avec Paolo Sorrentino dans *La Grande Bellezza*. L'acteur explique que c'est le film le plus personnel et le plus libre de Sorrentino et qu'il était conscient qu'il incarnait d'une certaine façon Sorrentino lui-même :

Je me suis senti investi comme d'un passage de témoin entre l'auteur et le personnage. J'ai ressenti, avec une affection profonde, que Paolo avait un véritable besoin que ce personnage, ce Gambardella qu'il avait inventé, ait mon visage. [...] Il m'a dit : « Mets-y ton corps, ton visage, ta façon d'être. » D'ailleurs, c'est un personnage de Napolitain qui vit à Rome, avec une « napolitanité » que nous connaissons bien tous les deux<sup>491</sup>.

C'est pour ces suppléments d'âme que les interprètes apportent à certains rôles que Paolo Sorrentino fait un grand travail avec ses acteurs et que le moment où il les choisit est fondamental pour la dynamique qui se mettra ensuite en place :

Il faut choisir de bons acteurs. [...] J'ai parfois fait des choix plus provocateurs : par exemple choisir un acteur pas très bon et le rendre bon. [...] Quand des acteurs intelligents travaillent ensemble, une compétition très saine se déclenche entre eux, et ils donnent le meilleur d'eux-mêmes. Si on choisit bien ses acteurs, ceux-ci ont une intuition, une compréhension du personnage plus grande que le réalisateur, j'en suis convaincu. Quand on me demande ce que je dis aux acteurs, je réponds que l'important, c'est ce que me disent les acteurs sur le personnage, tout ce à quoi je n'aurais pas pensé. La seule responsabilité que j'ai, c'est de bien les choisir. Après, c'est eux qui apportent quelque chose au film<sup>492</sup>.

Gianni Amelio explique, lui, de quelle manière son choix de tourner en pellicule – ainsi que sa connaissance du « fonctionnement » de l'interprète – influence sa manière de travailler avec les acteurs et les actrices :

Je tourne en moyenne [...] 25 à 30 000 mètres de pellicule. [...] Disons que je tourne la moitié de ce que tourne un réalisateur italien. J'obtiens ce résultat parce que j'ai un certain type de rapport avec les acteurs : l'acteur se fatigue, l'acteur ne doit pas être exploité. Le problème de l'acteur doit être résolu avant que la caméra ne commence à tourner. Souvent, on recommence une prise parce que le metteur en scène cherche à obtenir quelque chose en plus, moi au contraire je cherche à obtenir le maximum de l'acteur avant même que la caméra ne commence à tourner. Je ne crois pas à un certain type de direction d'acteur. Le metteur en scène doit bien le choisir ; le travail le plus difficile a lieu avant, dans le choix. [...] Pour ma part, je

---

491 Dossier de presse de la sortie française de *La Grande Bellezza*, 22 mai 2013, p. 10.

492 Jean Gili, « Paolo Sorrentino. Entre la réalité et la beauté, je choisis la beauté », in Jean Gili (dir.), *L'Italie au miroir de son cinéma*, vol. 3, *op. cit.*, p. 219.

n'ai jamais eu de problème avec les acteurs, je ne me suis jamais dit : « Il faut que j'insiste parce qu'à la trentième prise, ce sera meilleur. » [...] Je savais qu'après avoir enregistré trois prises, la quatrième serait déjà moins bonne et aurait donné des problèmes aux comédiens. Les acteurs sont un peu le centre de mon travail<sup>493</sup>.

### 2.5.5 Un rayonnement international

Les actrices et acteurs talentueux du cinéma italien contemporain contribuent à son rayonnement international, en Europe, aux États-Unis et souvent en France. Certains font d'ailleurs encore partie de la génération qui avait l'habitude de jouer en français, comme à la grande époque des coproductions franco-italiennes. Ainsi Valeria Golino, Laura Morante, Alba Rohrwacher, Giovanna Mezzogiorno, Stefano Accorsi (soutenu par sa réputation d'intellectuel) et Riccardo Scamarcio fréquentent-ils par exemple souvent les films français dans la langue de Molière.

L'ancien agent et producteur Dominique Besnéhard parlait, au début des années 2000, de la nouvelle génération d'interprètes italiens :

Pendant très longtemps, on n'a rien trouvé de miraculeux chez les acteurs de 30 ans. Beaucoup de beaux garçons mais mauvais comédiens. Mais, depuis deux ans, on revient dans une vraie tradition de cinéma transalpin, celle de Marcello Mastroianni, où ils sont à la fois beaux, charismatiques et très bons acteurs. D'ailleurs, ils sont tous ou presque dans *Romanzo criminale*, comme si le film était celui d'une génération montante<sup>494</sup>.

D'autre part, le cinéma italien contemporain fait aussi de plus en plus appel à des acteurs étrangers depuis les années 2010 et la mise en place de dispositifs pour encourager les coproductions internationales : Michael Caine, Rachel Weisz, Harvey Keitel, Paul Dano, Jane Fonda pour *Youth* chez Sorrentino ; Salma Hayek, Vincent Cassel, John C. Reilly et Toby Jones dans *Il racconto dei racconti* de Garrone ; Tilda Swinton, Ralph Fiennes, Dakota Johnson et Matthias Schoenaerts pour *A bigger splash* de Luca Guadagnino ; Adam Driver dans *Hungry hearts* de Saverio Costanzo ; Helen Mirren et Donald Sutherland pour *Ella & John – The leisure seeker* de Paolo Virzì ; Cécile de France, Ludivine Sagnier, Jude Law, Diane Keaton, John Malkovich dans *The Young Pope* puis *The New Pope* de Paolo Sorrentino.

---

493 Jean Gili, « Il ladro di bambini », in Jean Gili (dir.), *L'Italie au miroir de son cinéma*, vol. 2, *op. cit.*, p. 131.

494 Nathalie Bensahel, « Beaux gosses à l'italienne », *Le nouvel observateur*, 21 mai 2008.

Ce film, sorti en 2005, fait connaître Kim Rossi Stuart, Stefano Accorsi, Claudio Santamaria, Pierfrancesco Favino, Riccardo Scamarcio, Elio Germano, Jasmine Trinca...

Alors que ce rayonnement à l'étranger après les années 80 avec Bernardo Bertolucci, Marco Bellocchio et Liliana Cavani s'était affaibli, ces réalisateurs attirent de nouveau les acteurs internationaux. On voit même des réalisateurs italiens tourner des films entièrement en anglais, bien qu'il ne s'agisse souvent que d'une unique expérience.

Ce sont parfois les distributeurs qui encouragent les réalisateurs à tourner en anglais, selon le sujet du film. Ainsi, pour *Il racconto dei racconti*, le distributeur Jean Labadie avait recommandé le choix de l'anglais car le film de Matteo Garrone se fonde sur des contes de Basile en napolitain, des récits à portée aussi universelle que ceux des frères Grimm ou de Charles Perrault. La langue anglaise permet donc d'élargir le marché du film au niveau économique avec des financements plus importants en amont (ce film a un budget plus élevé que les précédents films de Garrone) et au niveau artistique en aval avec la volonté de toucher un public plus large à sa sortie en salles.

A posteriori, Matteo Garrone n'a pas tout à fait le même point de vue et regrette le choix de l'anglais : « Avoir tourné *Tale of tales* en anglais ne m'a pas apporté les avantages que j'aurais attendus. Si je revenais en arrière, je le ferais probablement en italien »<sup>495</sup>.

L'expérience d'un tournage en anglais n'est donc pas toujours concluante. D'autant que certains des plus grands succès italiens des vingt dernières années n'ont pas eu besoin de l'anglais pour conquérir le marché international, comme *Gomorra* (tourné en outre principalement en napolitain, et non en italien) ou *La vita è bella*. La productrice Muriel Sauzay confirme que lorsque les films italiens ont une forte identité visuelle ou culturelle, les marchés internationaux les achètent :

Un film en langue anglaise se vend mieux de façon générale qu'un film en langue nationale, mais dans le cas particulier de Sorrentino, cela ne change pas si radicalement que cela car il est reconnu pour un style qui lui est propre quelle que soit la langue<sup>496</sup>.

Pour Riccardo Tozzi, président de l'Association nationale des Industries cinématographiques et audiovisuelles italiennes, et producteur chez Cattleya, il est malgré tout important de tenter des expériences en langue anglaise, pour faire connaître les cinéastes italiens à l'étranger, sans pour autant qu'ils aillent tourner à Hollywood (ce qui limiterait leur créativité par des codes différents imposés par le marché), mais en continuant à faire partie de coproductions européennes :

---

495 « Aver girato *Il racconto dei racconti* in inglese non ha dato quei vantaggi che mi sarei aspettato. Probabilmente, se tornassi indietro, lo farei in italiano ».

Ugolini Chiara, « Matteo Garrone : Vedo solo burattini da quando lavoro al mio *Pinocchio* », *La Repubblica*, 20 juillet 2016.

496 Fabien Lemercier, « Le cinéma italien à l'international », art. cit.

Ce qui me plaît, c'est qu'ils cherchent à aller sur le marché en langue anglaise, mais en restant reliés au système productif italien et européen, ce qui leur permet de conserver leur liberté créative<sup>497</sup>.

Ce virage anglophone montre surtout la montée en puissance internationale du cinéma italien, et cette expansion est notable aussi pour les séries qui franchissent les frontières même lorsqu'elles sont tournées en italien à l'origine : c'est le cas de *Gomorra*, *L'amica geniale*, *Zerozerozero* (2020, autre film tiré d'un roman de Roberto Saviano), *Suburra* (2017), *Curon* (2020)...

Pour Riccardo Tozzi,

[...] c'est seulement le début. Il y a une accélération vers l'internationalisation. Les Sorrentino, Moretti et Garrone ouvrent la route. Plus le cinéma italien est identifié dans le monde à travers des auteurs célèbres, plus se crée une image de marque qui va aider et ouvrir les portes aux autres réalisateurs<sup>498</sup>.

C'est le cas pour Alice Rohrwacher, Andrea Segre, Ivano De Matteo, Gianfranco Rosi, etc. dont les films se vendent maintenant à l'autre bout du monde.

Cette ouverture internationale est aussi le fruit du travail des producteurs qui s'intéressent de plus en plus aux marchés internationaux, qui les connaissent mieux et qui sont plus ambitieux. Le cercle est vertueux puisque, lorsque les réalisateurs commencent à avoir une réputation internationale, les agents américains font circuler leurs films auprès des acteurs américains qui n'hésitent pas ensuite à accepter de venir travailler avec les cinéastes italiens.

### 2.5.6 D'interprètes à cinéastes

Quelques-uns l'avaient déjà fait, comme Vittorio De Sica, passé de l'autre côté de la caméra dès les années 40. Aujourd'hui, les acteurs et les actrices sont de plus en plus nombreux à vouloir aussi devenir cinéastes. Ces interprètes devenus cinéastes laissent souvent une plus grande marge de manœuvre dans la construction du rôle à leurs collègues interprètes.

C'est le cas de Sergio Castellito avec *Fortunata*, film pour lequel Jasmine Trinca a obtenu le prix d'interprétation à Cannes en 2017.

Valeria Golino, en choisissant de ne pas jouer dans ses films, a offert de beaux rôles à ses collègues, notamment à Jasmine Trinca – décidément une actrice de premier plan ! – dans *Miele*.

---

<sup>497</sup> *Idem*.

<sup>498</sup> *Idem*.

On peut également citer Valerio Mastandrea qui a réalisé un court-métrage en 2005 intitulé *Tre virgola ottantasette* puis un long-métrage en 2018, *Ride*, et Ivano De Matteo qui avait commencé par jouer dans son premier film *Ultimo stadio* en 2002, avant de se consacrer entièrement à la réalisation.

D'autres acteurs préfèrent jouer dans leurs propres films, s'écrivant d'une certaine manière des rôles sur mesure ou bien des rôles que les autres cinéastes ne leur offrent pas. C'est le cas, entre autres, de Kim Rossi Stuart (*Anche libero va bene*, 2006 et *Tommaso*, 2016), de Valeria Bruni Tedeschi (dans ses quatre longs-métrages), de Laura Morante (*CilieGINE* et *Assolo*), de Luigi Lo Cascio (dans *La città ideale*), d'Alessandro Gassmann (dans *Razzabastarda*).

Parmi les autres acteurs devenus réalisateurs, on peut citer Silvio Muccino, Asia Argento, PIF ou encore Sabina Guzzanti, ces deux derniers venant de la télévision. Nanni Moretti, lui, est presque né interprète-cinéaste puisqu'il a peu joué pour d'autres réalisateurs<sup>499</sup>.

On observe que beaucoup d'acteurs qui passent à la réalisation choisissent le genre de la comédie, plus facile pour commencer car c'est le genre le plus prisé par le grand public. Il est donc plus aisé d'obtenir des financements pour ce type de films. Et les acteurs aspirants cinéastes en connaissent par ailleurs bien les ressorts puisqu'ils ont souvent joué dans ce genre de films.

Mais le passage d'interprètes à cinéastes n'est pas toujours aisé à opérer, et à perpétuer. Il faut en effet réussir à changer de position et à accepter de se mettre en retrait de la lumière des projecteurs. La qualité des films des néo-cinéastes est parfois inégale, mais lorsque ces films dépassent les problématiques d'acteurs pour adopter des regards de réalisateurs, ils sont souvent très bons : citons par exemple *Miele* de Valeria Golino, *Fortunata* de Sergio Castellito, *Il est plus facile pour un chameau...* de Valeria Bruni Tedeschi.

Les cinéastes ne sont donc pas les seuls à redonner un nouveau souffle au cinéma italien du 21<sup>e</sup> siècle. Pour créer une nouvelle dynamique dans la cinématographie d'un pays, il faut en effet que tout le système s'implique : il faut non seulement de bons réalisateurs, mais aussi de bons producteurs, scénaristes, techniciens et de bons interprètes.

---

499 Moretti acteur a joué dans cinq films depuis la fin des années 1970 : *Padre padrone* des frères Taviani en 1977, *Domani, domani* en 1988 de Daniele Luchetti et à nouveau dans *Le porteur de serviette* en 1991, *La seconde fois* de Mimmo Calopresti en 1995 et *Caos calmo* d'Antonello Grimaldi en 2008.

## **2.6 Géographie des cinéastes italiens**

Au sein de la génération de cinéastes du troisième millénaire, deux mouvements se vérifient : l'attachement à la région d'origine et un ancrage sur ces terres, mais aussi le départ vers l'étranger en Europe ou aux États-Unis pour mieux parler de l'Italie de loin.

Ces deux mouvements sont le reflet d'une génération qui, liée à son territoire, se sent aussi citoyenne du monde. Témoins d'une société et d'un monde qui traversent des changements importants, les cinéastes sentent le devoir d'être des passeurs. C'est notamment le cas du cinéma d'Andrea Segre, de Gianfranco Rosi, d'Ivano De Matteo. En entrant dans les années 2000, l'humanité a vécu les mutations les plus considérables depuis l'industrialisation avec l'arrivée des nouvelles technologies.

Cela a bouleversé le contenu des films qui réfractent les changements de la société : les relations entre les gens se sont modifiées (apparition des téléphones portables à l'écran et quasi disparition des téléphones fixes, comme des personnages de facteurs par exemple) et les évolutions sociales ont aussi fait changer la manière de construire les personnages (mariage pour tous, familles recomposées, monoparentales, homoparentales). L'écriture a donc été concernée par l'arrivée des nouvelles technologies, mais aussi le support des films et la manière de faire du cinéma avec le passage de la pellicule au numérique.

Les évolutions technologiques n'ont cependant pas altéré l'ancrage territorial des cinéastes : l'Italie est un pays où il y a un très fort attachement aux racines géographiques, culturelles, et linguistiques. La majorité des réalisateurs tournent ainsi leurs films dans leur région d'origine (ce qui est beaucoup plus rare que dans le cinéma français ou plus généralement européen).

La décentralisation, depuis la fin des années 90, dans le système de production et donc aussi dans les choix de réalisation a eu pour conséquence que les regards sur le monde proposés par les réalisateurs ont changé : on observe un plus grand ancrage dans le paysage, avec des visages différents et on entend des dialectes remis en lumière et en valeur. Le sous-titrage revient ainsi dans les films italiens pour traduire : le napolitain de *Gomorra* de Matteo Garrone et de *L'intervallo* de Leonardo Di Costanzo, le palermitain de *È stato il figlio* (*Mon père va me tuer*, 2012) de Daniele

Cipri, le toscan d'*Acciaio* (*D'acier*, 2012) de Stefano Mordini, le sarde de *Bellas mariposas* (2012) de Salvatore Mereu... Ce nouveau regard inspecte la réalité en profondeur, la montre et la fait entendre sur grand écran. Il exprime les racines de chacun et, par là, la mémoire des territoires, qui ne sont plus de simples cadres pour une histoire produite et écrite depuis Rome, mais des lieux qui deviennent protagonistes du film.

Stefano Incerti, réalisateur de la « nouvelle vague napolitaine » dans les années 90, décrit cette évolution et ses implications :

Le cinéma, jusqu'à il y a peu, a toujours été produit et réalisé à Rome. Et Naples, ou d'autres villes autres que Rome, ont toujours été utilisées comme un cadre et c'est tout. Simplement comme un endroit où aller avec une troupe et du personnel romains, pour tourner. La différence, à mon avis, c'est que pour nous tous, de Martone à Corsicato, de De Lillo à Capuano, les idées partent de Naples, nous concevons nos films en pensant à Naples, non pas comme un simple arrière-plan, mais en élevant la ville elle-même à être l'un des personnages du film. En outre, avoir une troupe artistique et technique totalement napolitaine est très important, parce que, par exemple, les repérages ne se limitent pas à quelques jours ou à une semaine avant le début du tournage, mais ils durent plus de temps et on vit presque tous les jours dans les décors qui deviendront le lieu de tournage. La préparation dure beaucoup plus longtemps que pour un film classique. Et puis il y a un bassin d'acteurs, qui sont la vraie force de ces films, des acteurs qu'on ne trouve, à mon avis, dans aucune autre ville d'Italie en ce moment<sup>500</sup>.

### 2.6.1 Le Sud

Le Sud est très important pour la « nouvelle vague » du cinéma italien au 21<sup>e</sup> siècle. Cet ancrage méridional rappelle celui du vérisme, mouvement littéraire qui s'est développé à la fin du 19<sup>e</sup> siècle en s'inspirant du naturalisme de Zola contre le romantisme du *Risorgimento*. Le vérisme né dans le sud de l'Italie, souhaitait montrer la réalité sociale et économique de la partie méridionale de la Péninsule, avec une volonté d'observation la plus neutre possible. Ce mouvement a beaucoup

---

500 « Il cinema, fino all'altro ieri, si è sempre prodotto e realizzato a Roma. E Napoli, o altre città che non fossero Roma, sono sempre state usate come ambientazione e basta. Semplicemente un luogo dove andare con troupe e maestranze romane, a fare delle riprese. La differenza, secondo me, consiste nel fatto che tutti noi, da Martone a Corsicato, dalla De Lillo a Capuano, partiamo con le idee da Napoli, concepiamo i nostri film pensando a Napoli, non come semplice sfondo ma elevando la città stessa ad uno dei personaggi del film. Inoltre, avere una troupe artistica e tecnica totalmente napoletana è molto importante, perché, ad esempio, i sopralluoghi non si limitano a pochi giorni o a una settimana prima dell'inizio delle riprese, ma si effettuano per un periodo più lungo e si vive quasi ogni giorno negli ambienti che diventeranno il set. La preparazione dura molto di più di quella per un film medio. E poi esiste un bacino di attori, la vera forza di questi film, attori che, secondo me, in questo momento non trovi in nessun'altra città d'Italia ».

« Stefano Incerti », in A. Addonizio, G. Carrara, R. Chiesi, E. De Simone, R. Lippi, E. Premuda, G. Roncaglia (dir.), *Loro di Napoli – Il nuovo cinema napoletano 1986-1997*, Imola, Edizioni della battaglia, p. 65.

influencé le néoréalisme au cinéma, en particulier Visconti, afin de créer comme l'écrivait Verga, le romancier le plus connu, « l'illusione della realtà » (l'illusion de la réalité).

Dans la dynamique géographique que nous observons chez les cinéastes italiens des années 2000, on retrouve cette prédominance du Sud. Le fait que de nombreux réalisateurs de ces nouvelles générations du troisième millénaire viennent du Sud change-t-il la tonalité de leur cinéma ? Pour le réalisateur romain Ivano De Matteo, il y a une véritable différence culturelle entre le nord et le sud de l'Italie, dans l'approche de la vie et donc du cinéma : « À Rome et à Naples, on se moque aussi dans le drame, on en rit. En tant que romain, je ressens beaucoup ça. L'auto-dérision, l'ironie, se moquer. J'ai l'impression que c'est quelque chose de culturel »<sup>501</sup>. Pour lui, Rome fait déjà partie du Sud, ce qui n'est pas toujours le cas pour les Romains en général. Et on peut d'autant plus inclure Rome dans le Sud que de nombreux réalisateurs de la capitale vont tourner leurs films encore plus au sud comme nous l'avons vu avec Matteo Garrone, Laura Bispuri, Laura Luchetti...

Depuis qu'un « nouveau » cinéma italien se développe à partir des années 90, avec une régionalisation de plus en plus forte, la place du Sud se renforce, notamment grâce aux « écoles » napolitaine et sicilienne.

Le cinéma italien avait commencé dans les années 90 à se recomposer par zones géographiques : on retrouvait donc à Naples Mario Martone, Pappi Corsicato, Antonio Capuano, Stefano Incerti, Antonietta De Lillo, Salvatore Piscicelli ; puis en Sicile Roberta Torre, Giuseppe Tornatore et le duo Cipri-Maresco ; en Sardaigne Gianfranco Cabiddu ; à Rome Rubini, Piva, Edoardo Winspeare dans les Pouilles, Nanni Moretti et Gianni Amelio (même si ce dernier a grandi en Calabre) ; et plus au nord, en Toscane Benigni et Virzì, et à Milan Salvatores et Soldini.

Cette dynamique méridionale se poursuit aujourd'hui : on retrouve ainsi les Napolitains avec Leonardo Di Costanzo, Paolo Sorrentino, Pietro Marcello, Nina De Majo, Vincenzo Marra, Daniele Gaglianone, Edoardo De Angelis ; puis les Siciliens Emanuele Crialese, Cipri et Maresco (en duo jusqu'en 2008, puis séparément), Roberto Andò, PIF ; Salvatore Mereu, Antonello Grimaldi, Giovanni Columbu, Enrico Pau, Gianfranco Cabiddu, Enrico Pitzianti en Sardaigne, Jonas Carpignano, Fabio Mollo, Marcello Fonte, Michelangelo Frammartino, Mimmo Calopresti en Calabre ; plus au nord, à Rome, Valeria Golino, Ivano De Matteo, Matteo Garrone, Laura Bispuri, Laura Luchetti, Claudio Giovannesi, Claudio Noce, Francesca Comencini ; Andrea Segre à Venise ; Laura Morante en Toscane ; Alba Rohrwacher en Ombrie, etc. La disproportion Sud/Nord reste considérable, en faveur toujours du *meridione*.

---

501 Entretien avec Ivano De Matteo réalisé par Ellénore Loehr à Lyon le 1er février 2018.

Cette dynamique a permis de limiter la centralisation traditionnelle de l'industrie à Rome et de développer des pôles de production avec des cinéastes et des techniciens locaux dans presque toutes les régions, (re)devenues ainsi les foyers de création et d'imaginaire. Ces pôles ne sont toutefois pas des écoles ni même des courants. Chaque réalisateur continue à tracer sa propre voie. Cela a notamment permis de découvrir chacune de ces régions selon les regards différents des cinéastes qui renouvellent et diversifient l'imaginaire lié à ces lieux : ainsi la Rome de Nanni Moretti et celle d'Ivano De Matteo ne se ressemblent pas, ni la Sicile de Roberta Torre et celle d'Emanuele Crialese. Les cinéastes napolitains comme Leonardo Di Costanzo ou Matteo Garrone, Romain devenu presque napolitain, sont bien loin aujourd'hui du folklore des films de Totò ou de Massimo Troisi. On observe que les réalisateurs ne s'enferment pas dans leur région d'origine ou de cœur : ils vont aussi tourner leurs films hors de ces frontières, comme justement Matteo Garrone poussé par son amour pour Naples, ou les Romaines Laura Luchetti (*Fiore gemello, Fleur double*, 2018) et Laura Bispuri (*Figlia mia*) avec la Sardaigne, ou encore le Sicilien Roberto Andò qui tourne dans le nord de l'Italie (*Viva la libertà, Le confessioni*, etc.) et, bien sûr, Paolo Virzì près du lac de Côme pour *Il capitale umano*, etc.

Le sud de l'Italie – la Campanie, la Sicile, la Sardaigne<sup>502</sup>, mais aussi la Calabre et les Pouilles – s'impose comme le foyer le plus productif de créativité pour le cinéma italien contemporain, même s'il y a évidemment des cinéastes dans le nord du pays comme Andrea Segre, Paolo Virzì...

Le *meridione* est d'autant plus important pour le cinéma que c'est l'un des lieux cruciaux pour les enjeux sociétaux et politiques de l'Italie. On l'a vu récemment et de manière encore plus forte avec la crise du coronavirus, avec la désorganisation et le sous-développement des institutions hospitalières et sociales qui ont conduit à des manifestations pour réclamer des aides et de la nourriture (notamment pour les familles qui vivaient d'emplois non-déclarés). Il sera d'ailleurs intéressant de voir dans les prochaines années si les cinéastes s'empareront de cette période particulière pour leur pays, pour l'Europe et pour le monde entier, et comment ils la traiteront dans leurs films. Réussiront-ils à en faire quelque chose de décalé là aussi ? À voir les vidéos qui se sont multipliées en ligne pendant la crise sanitaire, faites par des milliers de non-cinéastes, mais avec une grande inventivité et une capacité marquée à détourner la réalité, les cinéastes ne manqueront pas de nous surprendre une fois de plus. Il sera aussi intéressant de voir de quelle manière ils traiteront dans leurs films les relations entre le nord et le sud de leur pays, et en particulier la

---

502 Suite aux incitations aux tournages grâce aux commissions régionales et à des fondations, certains parlent désormais de « Pugliwood ».

« fuite » des habitants du Nord, voulant échapper au confinement, vers le Sud, au risque de propager le virus dans des régions beaucoup moins bien équipées médicalement pour faire face à cette crise et faibles économiquement ; on attend de voir aussi comment les cinéastes représenteront les relations de l'Italie avec l'Europe, sévèrement critiquée par les citoyens transalpins qui se sont sentis abandonnés au pire moment de ce début de siècle. Et des cinéastes ne manqueront sans doute pas d'intégrer à leur scénario le président de la région Campanie, Vincenzo De Luca, véritable personnage de film, surnommé « le shérif » à cause de ses vidéos diffusées pendant la crise, au ton sérieux, agressif parfois mais très ironique comme lorsqu'il a proposé de karcheriser les jeunes qui allaient en boîte de nuit ou fêtaient leur diplôme universitaire lors des traditionnelles « feste di laurea ».

### 2.6.2 Le foyer napolitain

Le foyer napolitain n'est pas une école, mais un groupe de cinéastes qui ont eu des parcours similaires, notamment en termes de réalité de production, et qui partagent un imaginaire commun. Cet ancrage dans le réel des territoires rapproche les Napolitains des Siciliens et des Sardes, c'est une culture du Sud, avec un imaginaire et un regard proches.

La « Napoli Renaissance » des années 90 a posé les bases de l'émergence d'une génération de cinéastes napolitains au troisième millénaire :

Après le ferment de la *Napoli Renaissance*, les débuts à l'ombre du Vésuve de Nina Di Majo, Vincenzo Marra, Paolo Sorrentino, Daniele Gaglianone, Leonardo Di Costanzo, Guido Lombardi et Matteo Garrone (ce dernier d'origine romaine [...]) confirment la vitalité du cinéma parthénopéen, même après avoir franchi le seuil du troisième millénaire. Un cinéma plus que jamais original, expérimental, imprévisible, un grand cinéma d'auteur<sup>503</sup>.

Grâce à Teatri Uniti, né de la fusion de trois formations en 1987 et inspiré du groupe Fassbinder en Allemagne, et grâce à Mario Martone qui en a conçu la partie cinématographique, la production indépendante napolitaine s'est développée pour faire exister les films de Stefano Incerti, Mario Martone lui-même, les premières œuvres de Paolo Sorrentino et des films de Pippo Delbono et

---

503 « Passato il fermento della *Napoli Renaissance*, i nuovi esordi all'ombra del Vesuvio di Nina Di Majo, Vincenzo Marra, Paolo Sorrentino, Daniele Gaglianone, Leonardo Di Costanzo, Guido Lombardi e Matteo Garrone (quest'ultimo di origini romane[...]) confermano la vitalità del cinema partenopeo, anche una volta varcata la soglia del terzo millennio. Un cinema più che mai originale, sperimentale, imprevedibile e ad alto tasso di autorialità ». Walter Liguori, *Da Teatri Uniti ai film di Paolo Sorrentino, Nuove tendenze del cinema italiano*, Naples, Liguori Editore, 2017, p. 57.

Mimmo Paladino. De cette manière, les cinéastes ont pu jouir d'une plus grande liberté et d'une économie de production moins liée aux lois et aux logiques du marché. La Mostra de Venise en 2001 marque ce tournant pour le cinéma napolitain puisque, pour la première fois, trois réalisateurs de la cité parthénopéenne y sont sélectionnés : Paolo Sorrentino avec *Un uomo in più*, Vincenzo Marra avec *Tornando a casa* et Antonio Capuano avec *Luna rossa*.

En sortant du « romano-centrisme », le cinéma italien a permis à de nouveaux talents et à d'autres réalités « périphériques » au sens large d'être découverts. Citons Leonardo Di Costanzo, l'un des cinéastes contemporains du foyer napolitain. Il a étudié à Naples avant de s'installer à Paris pour suivre des cours dans une école de documentaire, les Ateliers Varan, qui offrent une formation moins classique que le Centro Sperimentale romain. Il habite encore à Paris, mais c'est à Naples qu'il revient pour tourner ses films, car il a un attachement profond à sa terre d'origine, comme de nombreux cinéastes italiens qui vivent à l'étranger.

Comme nous l'avons évoqué, Matteo Garrone est une sorte de transfuge parmi les Napolitains. Il n'est pas né à Naples mais s'est attaché à cette région, notamment depuis *Gomorra* (2008). Sa femme est napolitaine et il est lié par une grande amitié à Paolo Sorrentino qui est né dans la cité parthénopéenne. Les deux réalisateurs vivent à Rome, dans le même immeuble, piazza Vittorio, mais ils reviennent régulièrement tourner à Naples. On peut alors se demander pourquoi ils vivent à Rome. Il faut rappeler les avantages que conserve la capitale en termes de qualité de vie, d'environnement culturel et d'infrastructures. Sorrentino a tourné son dernier film à Naples à l'été 2020, *È stata la mano di Dio*, Garrone y a réalisé *Gomorra, Il racconto dei racconti*, adaptation de contes de Giambattista Basile<sup>504</sup> et *L'imbalsamatore*, entre Naples et Caserta : la cité parthénopéenne est source d'inspiration pour le réalisateur romain.

Dans les années 70, Pasolini disait de la ville qu'il voulait y « récupérer la seule réalité italienne encore intacte [...]. Une ville qui semble en dehors de l'Histoire parce qu'elle n'est pas encore atteinte, conquise, nivelée par la société de consommation... ». Et il conclut ainsi : « J'ai choisi Naples [...] contre toute l'imbécillité de l'Italie néo-capitaliste et télévisuelle »<sup>505</sup>.

Naples est donc devenue et est encore un centre actif du cinéma italien aujourd'hui et a une place particulière dans le paysage italien.

---

504 Auteur napolitain de littérature populaire.

505 Visconti cité par Laurence Schifano dans *Le cinéma italien de 1945 à nos jours*, 3ème édition, *op. cit.*, p. 11.

Malgré tout, la ville manque encore d'infrastructures de production suffisamment développées pour permettre à d'autres cinéastes d'émerger :

Ainsi, il semble que le « nouveau regard » du Nouveau Cinéma Napolitain continuera à faire sentir sa présence par une impulsion créative bien nécessaire au cinéma national italien pour les années à venir à travers le travail de réalisateurs comme Sorrentino, dont l'approche du cinéma a été formée dans ce contexte, et ceux comme Garrone, que le contexte a influencé. Et nous espérons que des réalisateurs comme Martone, Capuano et Corsicato continueront à creuser leur sillon individuel d'auteurs à Naples et au-delà. Il faut juste attendre que les conditions industrielles et politiques à Naples redeviennent favorables, et permettent ainsi à la production indépendante de s'épanouir à nouveau dans la ville, comme elle l'a fait avec une régularité périodique tout au long du premier siècle de l'histoire du cinéma<sup>506</sup>.

### 2.6.3 Le rêve français ou le rêve américain ?

Certains cinéastes italiens ont au contraire choisi de s'éloigner de leur pays. Beaucoup sont venus en France, attirés notamment par le système de l'intermittence qui leur permet de (mieux) vivre de leur art, même quand ils ne tournent pas. Cependant, même s'ils vivent hors d'Italie, le lien avec leur pays d'origine reste très puissant et leur identité italienne demeure très marquée. Ainsi, même après vingt ans loin de chez eux, ils en reviennent souvent à parler de leur Italie, de leur réalité italienne, de leurs origines et de leurs compatriotes dans leurs films. Giuseppe Tornatore explique en effet que « chaque village, pour ses habitants, est le centre du monde »<sup>507</sup>. Et pourtant, le cinéaste est l'un des réalisateurs italiens les plus appréciés à l'étranger, car même s'il parle de son univers dans ses films, les spectateurs étrangers y reconnaissent une matrice universelle.

Alessandra Celesia qui vit à Paris depuis plus de vingt ans a réalisé avec des productions françaises tous ses films sur l'Italie, et en particulier sur sa Vallée d'Aoste. La France attire en particulier les réalisateurs de documentaires que le système cinématographique finance mieux qu'en Italie. La réalisatrice explique que cela contribue à un regain de créativité :

---

506 « Thus it looks as if the « new gaze » of the New Neapolitan Cinema will continue to make its presence felt, providing much needed creative impetus to Italian national cinema for years to come through the work of directors like Sorrentino, whose approach to cinema was formed within this context, and those, like Garrone, that it influenced. And we hope that directors like Martone, Capuano and Corsicato will continue to plough their individual authorial furrows both in Naples and beyond. We need only to wait for industrial and political conditions in Naples to become ripe once more, allowing independent production to flourish in the city again, as it has with periodic regularity throughout the first century of cinema history ».

Alex Marlow-Mann, *New Neapolitan Cinema*, op. cit., p. 199.

507 Michel Buruiana, « Giuseppe Tornatore », *Séquences*, Numéro 149, novembre 1990, p. 55.

<https://www.erudit.org/fr/revues/sequences/1990-n149-sequences1162712/50370ac/> Site consulté en mars 2020.

Dans les cinq dernières années, ça a vraiment explosé. Beaucoup de réalisateurs italiens vivent à Paris. Plus dans le documentaire que dans la fiction pure. Minervini et toute cette bande par exemple. On se demande pourquoi, mais en fait c'est ça : Minervini travaille en Amérique avec des producteurs français. Je pense qu'en Italie c'est difficile de produire des documentaires. Alessandro Comodin, Silvia Staderoli, Leonardo Di Costanzo, Stefano Missio, Stefano Savona... Il y a vraiment une bande. Ces réalisateurs sont venus comme moi, pour chercher de l'argent, et souvent ils sont mariés avec un Français ou une Française. Il n'y a pas de comparaison pour le système que la France offre. Presque tout l'argent des films que j'ai faits est venu de France. Et je fais des documentaires parce que je suis ici. En Italie, ça n'aurait pas été possible de cette façon ni produit de la même manière. Mais je pense que je suis une réalisatrice italienne parce que je suis italienne. Je me dis que peut-être que si j'avais habité en Italie, j'aurais filmé la France. C'est peut-être le regard décalé que tu as sur quelque chose que tu aimes beaucoup qui est intéressant. Je m'en suis aperçu avec le film sur Naples [*Le bleu miraculeux*], vraiment dans des nuances. En le voyant avec un public italien en festival, je me suis rendu compte que je ne suis plus italienne, j'ai un regard de l'extérieur<sup>508</sup>.

Et pour représenter la France aux Oscars 2021 parmi les cinq films finalistes pour le prix du meilleur film étranger, c'est un réalisateur italien qui a été choisi : Filippo Meneghetti, avec son film *Deux* (2019). Après des études en Italie et un passage à New-York, il s'est installé en France en 2018 et c'est son pays d'adoption qui a produit son premier long-métrage.

Enfin, il y a le cas des réalisateurs italiens qui décident de répondre à l'appel de Hollywood ou de la langue anglaise. Ivano De Matteo a du mal à comprendre les choix de ses collègues et s'y oppose avec véhémence. Pour lui, le prestige ne se mesure pas au nombre de films réalisés en anglais et à Hollywood<sup>509</sup>.

Mais pour Matteo Garrone, Paolo Sorrentino, Paolo Virzì ou Saverio Costanzo, le travail en Amérique a été un moyen de diversifier leur carrière et d'accéder à un public plus large. Cependant, ils ont rarement renouvelé l'expérience car ces escapades américaines n'ont pas produit leurs meilleurs films.

Peut-être ont-ils moins d'inspiration lorsqu'ils ne peuvent pas exprimer totalement leur identité italienne. Mais y a-t-il une autre raison que celle de l'argument économique des ventes internationales, pour tourner un film en anglais lorsqu'on est italien ? Ne raconte-t-on pas mieux les histoires dans sa propre langue ? Les réalisateurs italiens qui ne tournent qu'en anglais finissent d'ailleurs par ne plus être totalement considérés comme des réalisateurs italiens : Luca Guadagnino

---

508 Entretien avec Alessandra Celesia réalisé par Ellénore Loehr à Paris le 28 mai 2018.

509 Entretien avec Ivano De Matteo réalisé par Ellénore Loehr à Lyon le 1er février 2018.

est devenu un réalisateur américain, comme Roberto Minervini qui tourne tous ses films aux États-Unis. Quand on abandonne sa langue, on risque de perdre une partie de son identité.

Faire des films à l'étranger est en réalité surtout un avantage pour les producteurs, pour qui s'ouvre un autre horizon de coproductions, de financements et de ventes. Nicola Giuliano, producteur de Paolo Sorrentino chez Indigo Film, explique :

Paolo part toujours de son imaginaire, des personnages, des histoires, sans aucun calcul stratégique. Faire un film pour les États-Unis, qui plaît à l'international, prendre une star : rien de tout cela n'existe pour lui. En revanche, de mon point de vue de producteur, cela a élargi notre potentiel de coproduction avec des partenaires très réceptifs comme Pathé et cela nous donne accès à des budgets plus importants. [...] L'Oscar de *La Grande Bellezza* a eu un impact dans le monde allant au-delà du cinéma et a offert de nombreuses possibilités. [...] Pour *Youth*, Michael Caine, Rachel Weisz et Harvey Keitel avaient donné leur accord avant l'Oscar. Il y avait déjà une attention portée à Paolo et sa capacité à attirer des comédiens de grande qualité<sup>510</sup>.

Pour les cinéastes qui ont réussi le passage à la réalisation en anglais, le point fondamental est paradoxalement leur identité italienne. En effet, ce que recherchent les marchés et les spectateurs étrangers, ce sont des films dans une langue internationale mais qui racontent des histoires avec un regard italien. Ainsi, Helen Mirren a accepté de tourner dans *Ella & John – The leisure seeker* de Paolo Virzì pour son style italien : « Son regard étranger sur l'Amérique, frais et personnel, apporte de la profondeur à l'histoire. Son propos me paraît universel, mais Virzì est vraiment très italien »<sup>511</sup>.

Ce qui fait la force du cinéma italien est bien son identité, ce regard particulier. Luca Guadagnino l'a perdu, ou ne l'a peut-être jamais eu, et de ce fait il n'est presque jamais considéré comme un réalisateur italien, même s'il tourne ses films en Italie. À l'inverse, Garrone, Sorrentino ou Virzì ont réussi à garder leur particularisme transalpin dans leurs aventures américaines, à conserver leur regard singulier sur le réel. Le directeur des Journées des auteurs à la Mostra de Venise, Giorgio Gosetti, le confirme :

Ce qui fait l'envergure internationale, c'est la capacité d'un metteur en scène d'intercepter la réalité avec un point de vue personnel très marquant et très reconnaissable. Sorrentino et Garrone parlent de quelque chose de connu, l'Italie actuelle, mais avec une capacité de transfiguration<sup>512</sup>.

---

510 Entretien avec Nicola Giuliano, producteur de Paolo Sorrentino chez Indigo Film in Fabien Lemercier, « Le cinéma italien à l'international », Numéro spécial Italie, *Le film français*, 1er mai 2015, n°3638.

511 « La Mostra de Venise célèbre l'éclectisme du cinéma italien », *Agence France Presse*, 6 septembre 2017.

512 Fabien Lemercier, « Le cinéma italien à l'international », art. cit.

Par ailleurs, pour *Il racconto dei racconti*, Matteo Garrone a tourné en anglais avec des acteurs étrangers, mais son film est la transposition d'un chef d'œuvre de la littérature napolitaine écrit en dialecte : *Lo cunto de li cuntii* de Giambattista Basile. Le tournage en anglais a permis d'assurer une plus large distribution et était aussi un moyen pour le réalisateur de porter à l'étranger le récit de Basile et la culture napolitaine.

Pour Nicola Giuliano, producteur de Paolo Sorrentino, produire des films italiens en langue anglaise ou dans d'autres territoires que l'Italie se justifie en effet uniquement d'un point de vue économique pour les opportunités de coproduction que cela apporte :

Les derniers Tornatore, Muccino et Salvatores sont [rentables], et c'est un phénomène notable. À cause de la faiblesse structurelle de notre système, on commence à regarder à l'étranger. Nous allons ainsi produire *The invisible boy* [de Gabriele Salvatores] avec l'Irlande, la France, et j'espère, avec l'Allemagne : il pouvait très bien se tourner en Italie, mais nous nous sommes dit qu'il était nécessaire de compter sur des marchés plus grands et de rechercher des financements dans d'autres pays<sup>513</sup>.

Mais que les cinéastes italiens contemporains tournent en Italie ou à l'étranger, une chose est sûre, une nouvelle dynamique est en marche dans le cinéma transalpin depuis le début du nouveau millénaire, avec un essor des films au niveau mondial grâce à de nouvelles générations de cinéastes, de scénaristes et d'acteurs de grande qualité, mais aussi grâce au travail de producteurs dynamiques n'ayant pas peur de se confronter à un marché international.

## **2.7 Une nouvelle dynamique**

Alors que dans les années 90, les réalisateurs se sont parfois plaints d'une sorte de vide de la décennie précédente, de manquer de « pères » culturels, idéologiques ou cinématographiques, ce qui fait la force des cinéastes des années 2000 et 2010 est, comme nous l'avons vu, de s'affranchir de tout héritage direct, d'avoir ainsi une plus grande liberté pour s'exprimer, sans comparaison avec des réalisateurs qui les ont précédés.

Les cinéastes du nouveau millénaire, sans appartenir à une seule et même génération, et sans faire partie d'un courant, ont en commun la volonté de changer de point de vue sur la réalité et sur la

---

513 Fabien Lemercier, « En quête de nouveaux horizons », art. cit.

manière de la raconter, avec une plus grande intensité de regard. C'était moins courant dans les années 90, où Soldini par exemple se distinguait dans le milieu cinématographique par un univers et un style plus marqués par rapport aux autres réalisateurs, en grande partie grâce au travail de son directeur de la photographie Luca Bigazzi<sup>514</sup> qui l'a aidé à créer une poétique visuelle, en particulier pour les paysages urbains.

Depuis le début des années 2000, il n'y a pas un courant général regroupant les générations de cinéastes qui se croisent, mais un bouillonnement de différentes générations – les réalisateurs ont de 30 à plus de 60 ans –, bien différentes des grands maîtres qui étaient sensiblement d'une même génération à l'époque de Visconti-De Sica, puis Antonioni-Fellini...

Les cinéastes d'aujourd'hui n'ont certes pas créé d'école, de mouvement ou de courant avec une idéologie ou une esthétique, mais ce fourmillement d'initiatives et de styles génère une sorte d'émulation générale qui conduit à toujours plus de créativité, avec toutefois quelques points communs, dont le retour d'un rapport intense au réel.

### 2.7.1 Un cinéma du présent

L'une des directions les plus importantes du cinéma italien contemporain est la confrontation avec le présent, avec la société et ses évolutions, que ce soit à travers la retranscription de faits divers et de questions de société – révélateurs de débats plus larges comme celui sur l'euthanasie avec le film de Bellocchio *La bella addormentata*, inspiré de la mort d'une jeune fille, ou le film de Valeria Golino sur un ange de la mort qui aide des patients à mourir dans *Miele* – ou d'événements politiques actuels ou plus anciens. Les films contemporains continuent en effet d'interroger le passé de l'Italie, en particulier les périodes qui suscitent encore des questionnements et des débats dans la société aujourd'hui parce que les points de vue divergent – notamment sur les années de plomb (*Dopo la guerra* d'Annarita Zambrano), la mafia (par exemple avec les assassinats de juges, comme dans le dernier film de Marco Bellocchio *Il traditore*).

Pour les cinéastes du troisième millénaire, il semble que « capter le réel » veuille dire parler du monde et regarder les autres pour mieux se comprendre. C'est ce qu'explique Giovanni Pompili, producteur chez Kino Produzioni :

---

<sup>514</sup> Luca Bigazzi qui, comme nous l'avons évoqué, est une figure centrale du cinéma italien contemporain pour la création d'univers visuels.

Pour moi, le cinéma italien pendant vingt ans, s'est limité, au moins dans les années 1980 et 1990, à raconter les histoires d'amour de notables appartenant à la riche bourgeoisie romaine. Maintenant, nous parlons de ce qui nous entoure, de la réalité dans laquelle nous vivons, de notre pays et de notre actualité, de la citoyenneté globale, d'histoires vraies<sup>515</sup>...

Ettore Scola qui a beaucoup observé les premiers pas des réalisateurs de ce nouveau millénaire confirme le passage d'un cinéma de l'ego à un cinéma plus ouvert, tourné vers les autres et le monde :

Je trouve que [le cinéma italien] a retrouvé le goût de regarder ailleurs, dehors. Depuis une vingtaine d'années, les réalisateurs faisaient des œuvres autobiographiques, refermées sur elles-mêmes. Maintenant il s'ouvre plus. C'est un cinéma qui a substitué les fenêtres aux miroirs<sup>516</sup>!

Le grand réalisateur, dont certains, comme Ivano De Matteo, cherchaient le regard et l'approbation jusqu'à sa mort en 2016<sup>517</sup>, est l'un de ceux qui ont commencé à substituer le témoignage à l'introspection, tout en gardant un regard plein d'ironie et d'amusement même sur des thèmes graves.

En 2015, Sorrentino expliquait de son côté : « Je me sens en bonne compagnie avec Garrone, j'aime cette génération qui en a fini de raconter son moi, moi, moi »<sup>518</sup>. Est-ce une manière de taquiner Nanni Moretti, connu pour son cinéma centré sur ses névroses, ses péripéties personnelles et relevant de l'autofiction ? Toujours est-il que les nouvelles générations de cinéastes italiens du troisième millénaire sont moins autocentrées, ouvertes sur le monde, adeptes d'un cinéma qui déplace le curseur d'un regard sur soi à un regard sur les autres.

Qu'y a-t-il de la réalité du monde dans le cinéma italien contemporain ? La guerre, les migrations, la précarité, le pouvoir, la famille, le vieillissement des sociétés font partie des principales thématiques des films. Le renouveau du cinéma italien depuis les années 2000 passe en effet par sa manière de parler de la société italienne dans toutes ses composantes. Les cinéastes observent les mutations de la société et explorent la contemporanéité à travers tous les genres cinématographiques – documentaire, fiction, drame social, comédie, etc. – et avec des sujets d'étude différents : les rapports entre les gens, la pauvreté, la résistance au système politique (notamment

---

515 Gabriele Niola, « Les jeunes producteurs », art. cit.

516 Richard Heuzé, « Cinéma : L'Italie ouvre ses fenêtres », art. cit.

517 Paolo Sorrentino a aussi montré *La Grande Bellezza* à Ettore Scola qu'il cite comme l'une de ses inspirations pour faire du cinéma : « J'ai été ému de le voir profondément touché. À la fin de la projection, il m'a caressé longuement le visage en répétant combien il aimait le film ».

Dossier de presse de la sortie française de *La Grande Bellezza*, 22 mai 2013, p. 6.

518 Marcelle Padovani, « Forza Italia ! », art. cit.

contre Berlusconi et Salvini), l'immigration (après avoir été une terre d'émigration, l'Italie est maintenant devenue terre d'arrivée – mais pas forcément d'accueil), en cherchant un regard autre que celui auquel le spectateur pourrait s'attendre sur ces sujets.

Le cinéma italien des années 2000 et 2010 est un cinéma d'une grande richesse et d'une grande variété. La production cinématographique nationale se réinvente, les cinéastes sont curieux de nouvelles formes et modalités d'expression, diverses explorations du réel se font jour. Les réalisateurs et les réalisatrices utilisent les possibilités du cinéma pour avoir des actions concrètes sur les évolutions de la société et pas seulement au cinéma.

Roberto Cicutto, président de l'Istituto Luce Cinecittà, explique ainsi cette nouvelle dynamique :

Le cinéma italien investit enfin dans l'écriture des scénarios et propose des genres différents. Un film de qualité n'est plus nécessairement intimiste, et on peut faire du cinéma d'auteur avec des histoires plus accessibles au public. Car si les jeunes cinéastes italiens veulent rencontrer le public, ils ne doivent pas citer les grands auteurs des années 1960 et 1970, mais utiliser un langage contemporain comme *Indivisibili* d'Edoardo De Angelis, qui traite de la marginalité avec un style très moderne, ou Andrea De Sica avec *I figli della notte* qui est à la lisière du film d'horreur. Désormais, les jeunes cinéastes italiens n'ont pas peur de s'affranchir, et c'est une tendance positive<sup>519</sup>.

Les barrières entre monde réel et cinéma s'estompent aussi. Nous verrons les avancées et les débats sociétaux qu'ont engendrés des films comme *Fuocoammare* de Gianfranco Rosi (projeté au Parlement italien et à la Commission européenne, et en projection privée pour le Pape), ou *L'ordine delle cose* d'Andrea Segre (qui a créé un forum de discussion sur la politique migratoire italienne) et *Un paese di Calabria* de Shu Aiello et Catherine Catella (qui a suscité des initiatives d'accueil des migrants dans les régions du sud de l'Italie). Marco Tullio Giordana cherche à définir les évolutions du cinéma italien, en relation avec l'évolution du pays :

Nous vivions dans un pays joyeux qui est devenu mélancolique, difficile à gouverner. Le cinéma d'antan était plus corrosif et cruel qu'aujourd'hui. En conservant la grande tradition de la comédie, les jeunes réalisateurs font le roman de la souffrance italienne<sup>520</sup>.

Le cinéma redevient donc un moyen de faire changer les perspectives des citoyens sur le réel par la force de l'image, qu'elle soit documentaire ou fictionnelle. Sa vitalité vient aussi de son hétérogénéité. Ivano De Matteo définit ainsi la nouvelle vague du cinéma italien contemporain :

---

519 Camillo De Marco, « Pépinière de talents », *Le film français*, 5 mai 2017, n°3747.

520 Xavier Renard, « La renaissance du cinéma italien célébrée à Tours », art. cit.

Du cinéma fantastique, la comédie à l'italienne revisitée, un cinéma d'auteur très présent, des films de genre (thrillers notamment), des films nationaux-populaires. Nous avons de tout. Dans le cinéma d'auteur, on a différentes voies : ceux qui font du cinéma engagé politiquement, ceux comme moi qui font un cinéma « social » en allant scruter la famille et par là tout le tissu social qu'il y a autour, certains s'inspirent de faits divers (par exemple Matteo Garrone, même s'il a lui aussi fait différents genres), la fable justement<sup>521</sup>.

Cette diversité est aussi le fruit du travail des scénaristes dont la place a été profondément revalorisée depuis les années 2000.

### 2.7.2 Le rôle des scénaristes

Les scénaristes jouent en effet un rôle important dans le renouveau du cinéma italien au 21<sup>e</sup> siècle, pour permettre, par leurs histoires, que s'expriment les différents regards que les réalisateurs et les réalisatrices portent sur le monde.

Aujourd'hui, les scénaristes sont de plus en plus centraux pendant la création d'un film. Ils font souvent partie de la troupe du cinéaste et beaucoup accompagnent le réalisateur jusqu'au tournage, parfois même au montage. Les scénaristes sont moins connus aujourd'hui que ceux d'antan : on connaissait les noms des scénaristes de Visconti ou Fellini, comme Suso Cecchi D'Amico et Tonino Guerra, mais déjà moins ceux des années 90 comme Leonardo Benvenuti-Piero De Bernardi, Tullio Pinelli ; mais ils sont présents plus longuement dans le long processus de naissance du film dont la dernière étape est le montage.

C'est le cas pour Agnès De Sacy, co-scénariste de Valeria Bruni Tedeschi. Elle explique l'importance de sa place dans le processus de création :

La co-écriture c'est lancer des idées, des hypothèses. Parfois Valeria me dit « j'aime beaucoup mais je ne saurais pas le filmer ». Il faut donner de sa créativité, de son imaginaire. Il faut savoir remballer l'idée et rentrer par la fenêtre, par la face sud... On fait un gros travail sur la structure. On fait des tableaux précis. Et au montage, Valeria refait le même travail avec la monteuse. Ensuite cette écriture et cette structure se réinventent<sup>522</sup>.

Agnès De Sacy insiste sur la recherche de vérité dans les scènes :

---

521 Entretien avec Ivano De Matteo réalisé par Ellénore Loehr à Lyon le 1er février 2018.

522 Leçon de cinéma de Valeria Bruni Tedeschi à la Cinémathèque Française, Paris, le 3 février 2019.

Fondamentalement, il y a quelque chose d'assez mystérieux qui est le propre de la co-écriture et qui en est la grande joie, c'est ce moment où on est à deux et où on dit « c'est super ! ». Et c'est aussi bête que ça parfois. Juste une idée qui nous donne de l'enthousiasme, l'envie, un élan, qui nous donne envie d'écrire la scène et à Valeria de la tourner. Bon, il arrive qu'on ait des élans et qu'après on change d'avis aussi. Mais malgré tout, souvent, il y a à l'issue de la recherche des hypothèses, quelque chose qui jaillit. Je pense qu'une scène a une vérité intrinsèque. On pourrait dire une vérité inconsciente, comme si le scénario avait un inconscient. Mais il est habité, il est fait de nos inconscients. Et avec le temps, nos inconscients sont dans des espèces de connexions un peu étranges. Il ne faut d'ailleurs pas complètement les maîtriser, il y a des libres associations, des choses qui arrivent comme ça, et heureusement. Ça rend l'écriture joyeuse – parce qu'il y a des moments angoissants. Et dans ces moments-là surgissent des idées où tout d'un coup on se dit « ça y est, c'est la bonne idée ! »<sup>523</sup>.

Agnès De Sacy analyse aussi la particularité de la co-écriture, et particulièrement avec Valeria Bruni Tedeschi, dont le matériau des films est en partie autobiographique :

Un scénariste est de toute façon dans une écoute avec le réalisateur. Ce n'est pas se fondre. Mais même avec Valeria qui a une personnalité très forte, humaine, cinématographique et esthétique, je pense que le scénariste ne se fond pas. Je ne pense pas qu'on soit dissout dans l'univers du réalisateur. Il y a évidemment une sorte de connexion, d'écoute profonde, de compréhension intime et en même temps d'addition. Ce n'est pas pour rien que Valeria cherche perpétuellement à conserver ce trio de scénaristes [La troisième membre du trio est Noémie Lvovsky]. C'est qu'il y a quelque chose qu'il m'est difficile de nommer qu'elle vient chercher chez moi et qui est aussi à un moment de résister sur certaines choses, une forme de rigueur sur la construction. Et ça fait qu'à la fois profondément on aime et on cherche la même chose, et en même temps concrètement je ne suis pas perpétuellement au service de ce qu'elle fait. Je me sens presque tout autant auteure qu'elle, et si elle me fait des propositions que je n'aime pas, je le dis et j'explique pourquoi évidemment, et elle écoute. Même si elle est complètement ébranlée<sup>524</sup>.

Cette qualité de co-auteur est aussi la position de Valentina Ferlan, la scénariste d'Ivano De Matteo. Tout comme Agnès De Sacy est présente à certains moments du tournage et du montage pour accompagner l'écriture du film jusqu'à sa dernière étape, Valentina Ferlan est aux côtés du réalisateur dès les repérages : elle l'accompagne notamment dans les entretiens préparatoires à la construction des personnages et dans les enquêtes de terrain qu'ils font pour se documenter lorsqu'ils écrivent sur un milieu qu'ils ne connaissent pas, comme celui des violences conjugales pour *La vita possibile* par exemple.

---

523 Entretien avec Agnès De Sacy réalisé par Ellénore Loehr à Paris le 4 décembre 2019.

524 *Idem*.

Dans la dynamique de confrontation du cinéma italien contemporain avec le réel, il faut noter la « touche » que certains scénaristes apportent à plusieurs réalisateurs : ainsi, Maurizio Braucci travaille avec Leonardo Di Costanzo, mais aussi avec Pietro Marcello, Claudio Giovannesi, Francesco Munzi et Matteo Garrone (en particulier pour *Gomorra*). Le style de chaque film et de chaque réalisateur est différent, mais tous font un cinéma avec un lien fort au réel, jouant sur les frontières entre documentaire et fiction. L'implication de Maurizio Braucci dans l'instauration d'initiatives culturelles et d'ateliers dans des lieux périphériques et marginalisés, comme les centres sociaux et les prisons de la métropole napolitaine, imprègne les atmosphères des films qu'il a co-écrits.

Signalons la participation du journaliste et écrivain Roberto Saviano à plusieurs scénarios, très ancrés dans le réel, grâce son expérience d'enquête de terrain : il a notamment co-écrit *Gomorra* de Matteo Garrone, mais aussi *La paranza dei bambini* de Claudio Giovannesi avec Maurizio Braucci justement.

Même les cinéastes qui font un cinéma plus grand public cherchent à raconter l'Italie dans des aspects plus âpres que l'image de *dolce vita* qui colle encore parfois au pays et à son cinéma, malgré les décennies qui se sont écoulées. Ainsi, le scénariste et réalisateur Gabriele Salvatores écrit en 2005 à Cristina Comencini, elle aussi scénariste et réalisatrice :

Je crois que nos deux derniers films, *Quo Vadis Baby* et *La bestia nel cuore* disent quelque chose sur le pays en général. Au-delà de l'histoire, il y a cette schizophrénie entre l'aspect solaire de l'apparence en général et la couleur profondément non satisfaisante de l'Italie d'aujourd'hui. Les deux films montrent qu'il suffit de gratter un peu sous la surface et qu'on trouve des choses impressionnantes<sup>525</sup>.

Pour Hélène Frappat, le cinéma de Sorrentino raconte lui aussi une Italie qui est un laboratoire pour comprendre le monde, y compris la montée des populistes et l'avènement d'un Berlusconi qui serait, en quelque sorte pour elle, annonciateur de l'arrivée de Trump, quelques décennies plus tard :

Que traduit le personnage iconique de Jep Gambardella hors des frontières de son monde qui, depuis l'errance nocturne de Marcello Mastroianni dans *La dolce vita*, ne s'est pas élargi ? Son cynisme, sa lassitude dandy, variante contemporaine du *menefreghismo* fasciste, la corruption de sa vie d'écrivain (il a prostitué un idéal esthétique sur l'autel du journalisme culturel), son existence entière dissoute dans une parade ininterrompue d'interviews absurdes (« Une autre interview ? Mon Dieu ! On est devenu un peuple

---

525 Mario Sesti, « Segreti e pellicole », *Micromega - Almanacco del cinema italiano* 7, 2006, pp. 52-53.

d'interviewés ! »), de fêtes frivoles, de *vanités*, sont un reflet que nous tend le miroir italien. Nous devons prendre ce portrait, notre portrait, au sérieux. Car, loin d'être un pays où trop d'observateurs condescendants voient une forme de société dépassée, « ringarde », en retard sur des mutations (politiques, culturelles) qui se seraient développées hors de ses frontières, l'Italie constitue depuis la Renaissance un laboratoire d'avant-garde. C'est en Italie que se joue une guerre entre une posture du pouvoir qui relie Mussolini à Berlusconi, et annonce la victoire de Donald Trump et des expérimentations révolutionnaires de contre-pouvoir. [...] A chaque période de mutation historique, le cinéma italien s'est réinventé en miroir de cette transformation<sup>526</sup>.

Le cinéma italien prend donc aussi une dimension nouvelle dans la mesure où il n'est pas seulement le reflet d'expériences individuelles, mais aussi le miroir d'une société et d'un monde globalisé.

Fer de lance de la nouvelle génération, Alice Rohrwacher est l'une des rares cinéastes du troisième millénaire à écrire seule alors que ses collègues tendent à travailler avec un, voire de plus en plus souvent plusieurs scénaristes pour multiplier les points de vue. Comme son cinéma s'inspire de sa vie, de son enfance, elle se sent peut-être plus légitime à écrire seule, même si elle élargit son propos à des questionnements plus généraux :

Dans *Les Merveilles*, il y a beaucoup de ma vie, de mon enfance. Mais l'histoire inventée est toujours née de cette question : que faisons-nous du passé, comment le vend-on, à quoi sert-il ? À faire des affaires ou à apprendre des choses, à se souvenir ou faut-il plutôt l'oublier ? Mes trois films posent un peu cette question : qu'est-ce que le passé, qu'est-ce que le présent, qu'est-ce que le temps<sup>527</sup> ?

Le renouveau du cinéma italien contemporain passe par une plus grande place accordée aux scénaristes mais aussi par une réappropriation des genres dont ils sont les artisans aux côtés des cinéastes. Pour le chercheur Roy Menarini<sup>528</sup>, Matteo Garrone et Paolo Sorrentino se sont imposés dans le panorama cinématographique national italien en premier lieu et avant tout par leur capacité à rénover les formes du cinéma italien avec leurs scénarios, le choix de leurs personnages, de leurs sujets et bien entendu par leurs mises en scène ensuite. Les deux réalisateurs traitent les genres de manière originale. Ils exploitent les caractéristiques du noir, du thriller, et du mélodrame avec une

---

526 Le *menefreghismo* désigne un désintérêt cynique envers tout et tous (de l'expression : *me ne frego*, je m'en fiche). L'expression date de la Première Guerre mondiale et a été réutilisée par Gabriele D'Annunzio, puis par les chemises noires.

Hélène Frappat, *Toni Servillo, le nouveau monstre*, op. cit., p. 87.

527 Entretien avec Alice Rohrwacher réalisé par Ellénore Loehr à Paris le 6 novembre 2018.

528 Roy Menarini, « Generi nascosti ed espliciti nel recente cinema italiano », in R. Guerrini, G. Tagliani, F. Zucconi (dir.), *Lo spazio del reale nel cinema italiano contemporaneo*, op. cit., p. 42.

grande intensité visuelle dans leurs cadrages et dans leur esthétique. Ils ont un style très marqué et reconnaissable, une empreinte d'auteur dans leur manière de faire du cinéma. Roy Menarini note qu'on retrouve d'un film à l'autre des continuités thématiques, expressives, des symétries et des plans similaires, des éléments de lien d'un film à l'autre. Ce qui peut d'ailleurs agacer les critiques et les spectateurs, par cet excès de volonté de souligner leur style<sup>529</sup>. Chez Matteo Garrone, on retrouve notamment le travail sur les couleurs et la lumière dans son rapport au genre du noir. Il joue beaucoup sur les clairs-obscurs qui deviennent parfois expressionnistes. Roy Menarini parle d'un néo-noir pour qualifier le répertoire iconographique auquel le relier. Dans *Gomorra*, le réalisateur se rapproche de l'imaginaire des *ganster movies*. Et il est d'ailleurs important de noter que c'est un film qui, par son identité nationale très forte, marque l'entrée de ces films dans le cinéma d'auteur alors qu'auparavant on le confinait aux films de genre. Matteo Garrone y choisit les thèmes de la mafia, de l'illégalité et de personnages influençables pour parler de l'Italie contemporaine et de ses problématiques. Roy Menarini cite Luisa Ceretto à ce propos :

Ce qui importe à Garrone, c'est de mettre en scène le mécanisme contraignant qui peut découler d'une rencontre, observer les dynamiques qui dominent subtilement et qu'un personnage met au point au détriment d'un autre, dans un rapport de force entre victime et bourreau<sup>530</sup>.

Cette approche des mécanismes des rencontres et des dynamiques entre bourreau et victime permet au cinéaste d'approfondir son utilisation des codes du noir.

Pour Vito Zagarrio aussi, le cinéma d'auteur italien contemporain se caractérise par cette volonté de se réappropriier les genres, et désormais les films de genre peuvent être comptés parmi les films d'auteurs. Pour le chercheur, *Gomorra* de Matteo Garrone est

[...] un grand hommage aux genres comme le film de délinquants juvéniles, le film de mafia et de *camorra* mais aussi le cinéma « engagé italien », et une œuvre comme *Il Divo* répond aux *bio-pics* américains<sup>531</sup>.

---

529 *Ibidem*.

530 « A Garrone interessa mettere in scena il meccanismo costrittivo che può scaturire da un incontro, osservare le dinamiche sottilmente dominanti che un personaggio mette a punto a scapito dell'altro, in un rapporto di forza tra vittima e carnefice ».

Luisa Ceretto, « Matteo Garrone, il cinema della conflittualità », in L. Ceretto, R. Chiesi (dir.), *Una distanza estranea. Il cinema di Emanuele Crialese, Matteo Garrone e Paolo Sorrentino*, Edizioni di Cineforum, Torre Bordone, 2006, p. 20.

531 « Un grande omaggio a generi come il juvenile delinquency movie, al film di mafia e di camorra ma anche al cinema "civile italiano", mentre un'opera come *Il Divo* "fa il verso alle bio-pics americane" ».

Vito Zagarrio cité par Christian Uva dans « Il cinema italiano intorno a *Gomorra* tra visibilità, semivisibilità, invisibilità », *The Italianist* n°30, University of Cambridge, Cambridge, 2010, p. 299.

En tant que scénariste de son film dans ce cas, Paolo Sorrentino a par ailleurs aussi travaillé les codes du thriller dans *Il Divo* et son enquête sur les liens entre politique et mafia autour du personnage de Giulio Andreotti. Et dans *L'amico di famiglia*, il explorait le lexique du western avec le personnage interprété par Fabrizio Bentivoglio, habillé en cowboy et fan de musique country.

Parmi les grands scénaristes contemporains qui ont contribué à accompagner le renouveau du cinéma italien contemporain, on peut aussi citer Sandro Rulli et Stefano Petraglia qui ont travaillé avec Nanni Moretti, Marco Bellocchio, Daniele Luchetti, Michele Placido et Marco Tullio Giordana ; mais aussi Vincenzo Cerami qui a, lui, travaillé avec Roberto Benigni et réussi à trouver avec le réalisateur le ton si particulier de *La vita è bella*, *Pinocchio*, *La tigre e la neve*. Il précise la particularité de sa fonction de scénariste dans le processus de création aux côtés des cinéastes :

Le métier de Roberto, comme le mien, c'est d'inventer des rêves, les uns après les autres, et d'y glisser, comme on met des habits dans une valise, toutes les affections présentes et passées, les bonnes et les mauvaises, celles qui ont du goût et celles qui manquent de sel<sup>532</sup>.

Vincent Cerami a aussi travaillé avec Gianni Amelio, Marco Bellocchio, Francesca Comencini.

### 2.7.3 Une co-écriture au féminin

Si la majorité des scénaristes sont encore des hommes, l'une des caractéristiques de l'écriture des films au 21<sup>e</sup> siècle tient aussi au fait que les cinéastes recherchent de plus en plus fréquemment une co-écriture féminine.

Ainsi, Roberto De Paolis a fait entrer une femme dans son groupe de scénaristes pour *Cuori Puri* : Greta Scicchitano. La jeune femme (24 ans à l'époque du film) a une expérience du documentaire et s'intéresse au potentiel que le réel peut offrir au cinéma<sup>533</sup>. Pour le réalisateur, ce regard permettait d'atténuer l'agressivité que les autres scénaristes masculins avaient instillée aux personnages au début de l'écriture. La nécessité d'une présence féminine venait aussi de la rencontre de jeunes filles dans des communautés religieuses pendant les repérages : le réalisateur a voulu qu'une femme participe à l'écriture du scénario pour mieux retranscrire leur point de vue, en

---

532 Christophe Mileschi et Oreste Sacchelli, *Le clown amoureux. L'œuvre cinématographique de Roberto Benigni*, op.cit., p. 192.

533 « Il cinema come riscatto sociale, intervista a Greta Scicchitano » : <http://www.tornosubito.laziodisu.it/storie/cinema-riscatto-sociale-intervista-greta-scicchitano/> Site consulté en juin 2020.

particulier ce qui concernait le rapport avec la mère. Enfin, la jeunesse de Greta Scicchitano permettait de la rapprocher de l'âge des protagonistes du film dont les autres scénaristes, âgés de 37 et 40 ans, étaient plus éloignés. Greta Scicchitano apportait ainsi des propositions différentes pendant les séances d'écriture.

Par ailleurs, c'est aussi une femme qui a fait changer la fin du film : la productrice Carla Antieri. Roberto De Paolis souhaitait terminer sur la jeune Agnese qui n'ose pas sortir de la voiture lorsqu'elle voit Stefano courir après le Rom : le scénario privilégiait la protection du mensonge et la conservation du rapport de la jeune fille avec sa mère au détriment de la vérité. Le réalisateur souhaitait en effet au départ que Stefano tue le Rom ou l'agresse, mais c'était trop dramatique et la productrice et les scénaristes l'ont aussi convaincu d'abandonner l'idée<sup>534</sup>. Le réalisateur ajoute aussi : « Après cinq années à travailler sur ce film, c'était trop dur, après tant de travail, de terminer sur Agnese qui ne sort pas de la voiture et lui qui tue le Rom »<sup>535</sup>. La productrice a donc proposé une fin plus ouverte et positive qui donne davantage de courage au personnage. Le réalisateur l'a accepté : il était plus important pour le film de donner à voir un élan vers l'autre plutôt qu'un repli sur soi. Si Agnese n'était pas sortie de la voiture, le film aurait été en spirale descendante. Avec cette (non)résolution, le film laisse la place à l'espoir et se termine de manière plus inattendue.

En ce qui concerne l'écriture au féminin et ce que cela change par rapport à une collaboration masculine, les avis divergent entre les scénaristes. Alice Rohrwacher, qui est aussi scénariste de ses films, nie l'existence d'un regard féminin sur le monde :

Je n'ai jamais été un homme, je ne sais pas. C'est une chose que beaucoup manipulent. Bien sûr qu'une femme voit les choses différemment. Mais pourquoi faudrait-il le dire ? Il y a aussi des secrets dans la vie, non ? Donc il vaut mieux répondre que ça ne change rien d'être une femme pour écrire. C'est comme quand on dit que les gauchers sont plus intelligents. Ce n'est pas vrai, mais le gaucher vit malheureusement dans un monde de droitiers. Donc les choses auxquelles il a affaire ne sont pas créées pour lui. Il saurait faire les choses à sa manière, mais il doit apprendre aussi à les faire à la manière des autres parce que c'est la seule solution pour survivre. De la même manière, la femme a dû s'adapter à un monde qui n'était pas conçu pour elle, historiquement. Elle a donc développé un double-regard. C'est sans doute la condition historique qui fait qu'on lui a porté un regard différent<sup>536</sup>.

---

534 Le personnage de Stefano n'est arrivé qu'au bout de deux ans de travail sur le scénario car la production ne réussissait pas à obtenir de financements avec un film centré uniquement sur Agnese. Les financeurs souhaitaient un personnage masculin pour donner plus de dynamisme au film. Le scénario a donc aussi évolué en fonction des conditions et des difficultés de production du film.

535 Entretien avec Roberto De Paolis au Bobbio Film Festival le 30 juillet 2017: <https://www.youtube.com/watch?v=57kzdDz5J1k> Site consulté en juin 2020.

536 Entretien avec Alice Rohrwacher réalisé par Ellénore Loehr à Paris le 6 novembre 2018.

Agnès De Sacy, scénariste de Valeria Bruni Tedeschi, est plus nuancée quant à savoir ce que cela change d'être une femme quand on écrit un scénario :

Grande question. C'est une question que je me pose en général. Surtout en ce moment, je trouve que c'est important de se la poser. Mais je n'ai pas une réponse définitive. Je pense qu'évidemment le cinéma de Valeria propose un point de vue féminin. C'est intrinsèque, c'est une lapalissade. Le personnage qui est le fil directeur, le fil rouge, le point de vue central de tous les films qu'elle a faits jusqu'à présent, c'est le personnage interprété par elle et à certains moments de sa vie il est à chaque fois confronté à des difficultés : amoureuses, familiales, professionnelles dont je pense qu'elles sont vécues spécifiquement comme féminines, dans un contexte féminin. Je pense que la question de la rupture, de la rencontre, cette quête, cette angoisse que le travail puisse dévorer et empêcher la vie d'entrer dans sa vie familiale (c'est une forte angoisse de Valeria), amoureuse, on pourrait avoir un homme qui se pose cette question, mais ça reste malgré tout une question plus féminine et de cette génération. Puisque les filles de 20 ans ne se la posent pas forcément<sup>537</sup>.

Que la réalisatrice ait choisi comme co-scénaristes deux femmes qui sont de la même génération qu'elle, c'est-à-dire quinquagénaires, Noémie Lvovsky et Agnès De Sacy, excluant toute participation scénaristique masculine, interpelle. Agnès De Sacy donne une explication :

Justement, je pense que ça raconte de façon involontaire et inconsciente (en tout cas on n'y travaille pas de façon consciente) le féminin. En plus, s'il y a un autre grand thème, c'est la question de la fertilité. Ça traverse tous les films de Valeria. Un homme pourrait avoir le même type de questionnement, mais ne le raconterait jamais de la même façon. Là, pour le coup, il y a un rapport physique, fantasmé à l'héritage, à la descendance. Il y a tellement de scènes où sa mère lui reproche de ne pas avoir d'enfants, jusqu'à cette scène dans *Les Estivants* où la petite fille nage dans la piscine et la tante dit « quand je pense que c'est elle qui va hériter de tout ça ». C'est vertigineux, depuis le château dont elle a hérité et qui est vendu, et jusqu'à ce besoin comme lutte contre l'angoisse, la mort, le temps. C'est aussi l'un des grands thèmes<sup>538</sup>.

Cependant, Valeria Bruni Tedeschi<sup>539</sup> ne se revendique pas comme féministe ou comme une réalisatrice faisant un cinéma de femme. Ce sont plutôt ses scénaristes qui l'encouragent à accepter cette dimension :

Parfois, c'est Noémie Lvovsky et moi qui la bousculons pour qu'elle soit plus féministe. Il y a quelque chose de très féministe, mais elle ne le revendique pas du tout et elle ne veut pas dire « je fais un cinéma de femme ». À un moment, ça l'agaçait qu'on lui parle de film de femme, d'être inscrite dans cette lignée.

---

537 Entretien avec Agnès De Sacy réalisé par Ellénore Loehr à Paris le 4 décembre 2019.

538 *Idem*.

539 Seule femme en lice pour la Palme d'Or à Cannes en 2013.

Mais malgré tout, quand elle était à Cannes, c'était le moment où il n'y avait qu'un ou deux films de femmes, donc ça reste très minoritaire. L'année du *Château*, je crois qu'il n'y avait que deux films faits par des femmes, dont elle. Donc fatalement tout le monde le rappelait, mais elle botte en touche sur cette question. Mais je pense qu'elle a tort. [...] Ce sont des prises de position avec lesquelles elle a du mal. Mais par contre, si je lui dis « c'est important pour nos filles de prendre ces positions », elle dit « oui, tu as raison », mais elle a peur de la honte, des étiquettes, d'être enfermée dans une case... Assumer une prise de position n'est pas dans sa nature. Mais si on la met face à la question, elle le reconnaît. Mais ce n'est pas une démarche volontariste, ce n'est pas une Céline Sciamma dans la démarche<sup>540</sup>.

Parmi les cinéastes qui travaillent avec des scénaristes femmes, on peut citer aussi Laura Bispuri avec Elvira Dones pour *Vergine giurata* et avec Francesca Manieri pour *Figlia mia* ; Ivano De Matteo avec Valentina Ferlan pour tous ses films ; Leonardo Di Costanzo avec Mariangela Barbanenta pour *L'intrusa* ; Valeria Golino avec Francesca Marciano et Valia Santella pour ses deux films ; Paolo Virzì qui travaille régulièrement avec Francesca Archibugi, qui est aussi réalisatrice.

Malgré tout, pour la chercheuse Patrizia Pistanesi, les scénaristes dans leur ensemble et les femmes plus particulièrement sont encore trop peu considérés dans l'économie cinématographique :

Nous méjugeons tous et toutes encore aujourd'hui une tradition d'absolue sous-estimation du scénario, due à une conception de politique des auteurs non seulement vétuste, mais absolument dénaturée, combinée à une lecture ingénue et peu documentée du néoréalisme et du post-néoréalisme, qui en arrive à influencer le paysage actuel du cinéma et de la télévision. Pourtant, même si le nombre de jeunes scénaristes qui accèdent au monde du travail croît constamment, il est indubitable que pèsent sur les femmes qui ont écrit, écrivent et écriront le roman de notre époque une visibilité moindre, souvent une subordination dans les binômes d'écriture, d'autant plus surnoise qu'elle n'est jamais explicite, parfois une reconnaissance économique plus basse, et sûrement la sacrosainte difficulté à supporter la bidimension thématico-stylistique évoquée précédemment<sup>541</sup>.

---

540 Entretien avec Agnès De Sacy réalisé par Ellénore Loehr à Paris le 4 décembre 2019.

Céline Sciamma est une réalisatrice connue pour ses engagements et son militantisme féministes, dans les films et hors des plateaux.

541 « Tutte e tutti scontiamo ancora oggi una tradizione di assoluta sottovalutazione della sceneggiatura, dovuta a una concezione di politique des auteurs non solo vetusta, ma assolutamente travisata, combinata con una ingenua e poco documentata lettura di neorealismo e postneorealismo, che arriva fino a influenzare lo scenario attuale di cinema e televisione. Eppure, anche se cresce costantemente il numero di giovani sceneggiatrici che accedono al mondo del lavoro, è indubbio che sulle donne che hanno scritto, scrivono e scriveranno il romanzo del nostro tempo pesano minore visibilità, spesso una subalternità nella coppia di scrittura, tanto più subdola quanto mai esplicitata, a volte un minore riconoscimento economico, e sicuramente la sacrosanta difficoltà a supportare la bidimensionalità tematico-stilistica di cui sopra. »

Patrizia Pistanesi, « Scrivere è donna ? », in Laura Buffoni (dir.), *We want cinema. Sguardi di donne nel cinema italiano*, op. cit., p. 81.

#### 2.7.4 Un cinéma en quête (aussi) d'esthétisme

Si la nouvelle dynamique du cinéma italien a un rapport intense au réel et au présent, les cinéastes ne délaissent pas pour autant la dimension esthétique qui a fait l'aura du cinéma transalpin tout au long de son histoire. On pourrait dire qu'après le néoréalisme, la comédie à l'italienne et l'époque du cinéma politique, le cinéma italien est aujourd'hui entré dans une ère du « cinéma plastique » et de l'esthétisation.

Les deux cinéastes qui s'inscrivent le plus dans cette perspective sont Paolo Sorrentino et Matteo Garrone. Ce dernier puise régulièrement son inspiration dans des œuvres picturales pour imaginer les univers visuels de ses films qu'il renouvelle à chaque nouveau projet. Dans *Il racconto dei racconti*, son film alors le plus esthétisant, Garrone a ainsi travaillé avec ses scénaristes sur l'aspect spectaculaire contenu dans les récits, afin que les émotions jaillissent en premier lieu de l'image et de la tension esthétique<sup>542</sup>. Cet attrait pour l'image vient de la vocation première de peintre qui était celle de Garrone avant qu'il ne se soit intéressé à la réalisation :

Je faisais une peinture figurative, caravagesque. Un jour, peut-être, je sortirai mes toiles, il y en a peu que j'aime, peut-être six ou sept, mais de très grands formats, quatre mètres sur trois. Je mettais autant de temps à en achever une qu'à faire un film aujourd'hui ! Ce vieux rêve d'un film ultra spectaculaire, qui parle aux sens plutôt qu'à la raison, vient de là. Dans *Tale of tales*, les références picturales sont nombreuses, de Caravage à Salvator Rosa. Il y a un ensemble d'œuvres en accord parfait avec le film, même s'il est postérieur aux artistes que je viens de citer, ce sont les Caprices de Goya<sup>543</sup>.

Sorrentino est de son côté sans doute le cinéaste italien contemporain dont la recherche esthétique est la plus manifeste : il est connu et reconnu pour cet aspect de son travail, qui peut parfois agacer certains observateurs. Le cinéaste se démarque en effet de ses aînés par une stylisation forte, une attention à l'esthétique presque plus qu'au scénario : « Je suis toujours à la recherche, comme j'ai une forte obsession visuelle, de ce qui constitue une belle image »<sup>544</sup>. Paolo Sorrentino utilise notamment beaucoup de cadrages géométriques, il joue avec la symétrie dans la construction de ses plans – comme lors du défilé des curistes en peignoir dans *Youth* où les plans

---

542 Aurélien Ferenczi, « *Tale of Tales* : rencontre avec Matteo Garrone, le peintre devenu cinéaste », *Télérama*, 1 juillet 2015.

543 *Idem*.

544 Jean Gili, « Paolo Sorrentino. Entre la réalité et la beauté, je choisis la beauté », in Jean Gili (dir.), *L'Italie au miroir de son cinéma*, vol. 3, *op. cit.*, p. 216.

mettent en valeur les diagonales de la salle –, il utilise de grands mouvements de caméra et des effets de montage comme le travelling suivant au ralenti l'entrée du jeune pape parmi les cardinaux dans *The Young Pope*. Cette recherche esthétique était visible dès son premier film *L'uomo in più* en 2001, qui dressait déjà le portrait de l'Italie à travers l'histoire de deux perdants, un chanteur et un footballeur, et qui a marqué le début de la collaboration entre Sorrentino et Servillo. Dans *Il Divo*, cette « patte » sorrentinienne est présente dès le générique avec des jeux de montage et de rythme originaux : des battements de cœur martèlent la séquence et des plans très courts jouent sur la symétrie des espaces et des objets (la table et le médicament qu'Andreotti plonge dans l'eau de son verre). La politique devient spectacle dès la première minute dans ce film qui brosse le portrait de Giulio Andreotti. Le talent du directeur de la photographie Luca Bigazzi et du monteur Cristiano Travaglioli, impliqués dans la qualité esthétique de ce film, se confirmeront dans ses films suivants.

Sorrentino est l'un des rares cinéastes contemporains qui tient la réalité à distance dans sa manière de concevoir ses films :

Il y a la réalité, mais tout est inventé aussi. L'invention est nécessaire au cinéma, justement pour atteindre la vérité. Cela pourrait sembler contradictoire, mais ça ne l'est pas du tout. Fellini a dit : « Le cinéma vérité ? Moi, je préfère le cinéma mensonge. Le mensonge est l'âme du spectacle. Ce qui doit être authentique, c'est l'émotion ressentie en regardant ou en s'exprimant<sup>545</sup>.

Pour le réalisateur, le rapport à la réalité n'est donc pas primordial. Cela peut sembler paradoxal puisque ses grands films comme *Il Divo* ou *Loro* s'inspirent directement de personnages réels. Or, dans ces films, c'est en définitive l'esthétisation qui a le primat sur une volonté documentaire qu'il ne revendique d'ailleurs absolument pas : dans *The Young Pope*, Sorrentino fait un portrait totalement surréaliste d'un pape jeune et « pop ». Et pourtant, malgré le décalage du personnage qui semble contradictoire avec la réalité de la papauté et du rôle de pape, Sorrentino s'est inspiré de discours réels pour ceux que prononcent Jude Law dans *The Young Pope*.

Parmi les cinéastes contemporains manifestement préoccupés par l'esthétique, on peut citer Ivano De Matteo et les jeux de miroir et de transparence qu'il aime mettre en place dans ses films, notamment dans *Gli equilibristi*.

Dans la scène initiale, d'une grande froideur, et qui sert de prologue, la caméra semble presque flotter. Elle est en apesanteur, regardant à droite et à gauche, comme suspendue à un harnais d'équilibriste dans les dédales d'un sous-sol d'archives. On manque de se cogner aux murs : la

---

545 Jean Gili, « La Grande Bellezza », in Jean Gili (dir.), *L'Italie au miroir de son cinéma*, vol. 3, op. cit., p. 230.

caméra donne l'impression d'être subjective, dévoilant un monde déshumanisé. Tout n'est que métal et grisaille, puis la caméra surprend, seuls dans un coin, deux personnes faisant l'amour. On n'aperçoit pas les visages, seulement les rangées d'armoires métalliques. Une fois ce prologue et le carton du titre passés, la caméra se stabilise avec la première scène. La tonalité dramatique du film est donc d'emblée exposée de manière explicite.

Les personnages sont présentés de façon originale : après les deux premiers personnages dont l'on ne voit même pas les visages (on comprendra plus tard qu'il s'agissait de Giulio et d'une collègue de travail), on découvre la mère de famille, Elena, qui sort de l'immeuble, ou plutôt, on découvre ses mains. Car là encore, le réalisateur ne montre pas le visage, préférant se concentrer sur un gros plan de ses mains ouvrant la boîte aux lettres, avant un plan de dos quand elle sort de l'immeuble pour aller chercher son scooter.

C'est par un panoramique vertical remontant du scooter au balcon que l'on découvre le père, Giulio, de dos puis de profil. Mais le premier moment où le spectateur le voit véritablement est dans la scène suivante, avec un plan éclaté en trois dans les miroirs de la salle de bain. Ivano De Matteo pose ainsi les jalons de la fragmentation familiale et sociale à venir du personnage et des différents visages qu'il devra composer pour mentir à sa famille et à ses collègues afin de dissimuler la pauvreté dans laquelle il glisse irrésistiblement, en finissant par ne plus se reconnaître lui-même. En ce qui concerne sa fille, elle apparaît pour la première fois de la même manière indirecte, d'abord floue et indistincte dans l'encadrement d'une porte, puis nette en reflet dans un miroir du couloir.

Ces premières apparitions, floues et en miroir, seront convoquées une nouvelle fois à la fin du film lorsque le père et la fille se disputeront dans la rue, devant une vitrine, leurs ombres reflétées dans la vitre, comme l'écho de la vie d'avant au second plan, une vie où le dialogue n'était sans doute pas aussi difficile que celui qui se joue au premier plan.

La présentation des personnages a donc lieu de manière détournée, sans que ceux-ci soient au centre du cadre comme on pourrait s'y attendre au début d'un film. Ce jeu sur la profondeur de champ et sur le cadrage, dès les premières minutes, donne le sentiment que des obstacles interfèrent dans la communication entre ces personnages, comme s'ils n'étaient pas vraiment dans le même monde ni dans le même espace-temps, comme s'ils n'arrivaient pas à se rencontrer pour se parler face à face. C'est ce que dit dans ce film la présence importante de miroirs et de reflets, qui multiplient les angles sans permettre que les regards se croisent.

En jouant sur la mise au point et le flou, et grâce à une profondeur de champ réduite, Ivano De Matteo joue avec le regard du spectateur et l'attire vers l'endroit voulu à l'image. Ce n'est pas le cas lorsque la profondeur de champ est plus grande : tout devient lisible à l'écran et le spectateur est plus libre de choisir où poser ses yeux. Avec ces effets très marqués de netteté ou de brouillage du

premier plan ou de l'arrière-plan, Ivano De Matteo travaille sur la transparence. À de très nombreuses reprises, une partie du cadre se perd dans un brouillage de couleurs, faisant disparaître certaines parties du décor, mais surtout certains personnages, et notamment le protagoniste, Giulio. L'image, totalement au service de l'histoire, raconte elle aussi la déchéance du personnage principal. Ainsi Giulio commence à devenir « invisible », après sa perte d'identité et son écroulement social. Il est régulièrement flou et presque transparent à la fin des séquences, et finit par disparaître de l'image alors qu'il est encore dans le plan (dans la scène du manège par exemple), comme s'il était devenu inutile, comme si son existence n'avait plus d'épaisseur. L'image dit l'histoire de Giulio, son impression d'être devenu un fardeau pour sa famille et la société, et qui ferait mieux de disparaître. Décision qu'il met en acte à la fin du film.

Par ces jeux de transparence, de flou et de disparition, l'image devient la métaphore d'une vie qui échappe, qui devient confuse, et perd son sens. Les autres deviennent eux-mêmes des fantômes dans une vie de plus en plus cauchemardesque<sup>546</sup>.

La séquence où Giulio et sa femme décident de se séparer est l'illustration – y compris dans le dialogue – de cette impossibilité à se regarder en face. « Non ce la faccio a guardarti in faccia », dit sa femme à Giulio (« Je ne peux plus te regarder dans les yeux »). Bien entendu, la phrase a d'abord un sens figuré et se réfère à l'aventure d'un soir de Giulio : Elena ne supporte plus de vivre avec un homme qui l'a trompée ; mais la phrase est aussi à entendre au sens propre dans l'esthétique mise en place par Ivano De Matteo. Dans cette scène, Ivano De Matteo joue encore une fois avec la profondeur de champ et les zones de flou, comme si le mari et la femme n'étaient déjà plus dans le même plan. Comme s'il y avait un mur invisible entre eux, comme s'ils étaient dans des univers parallèles. Ils n'échangent aucun regard direct. Le point de l'objectif passe de l'un à l'autre, comme s'ils ne pouvaient pas être, dans la même scène, nets tous les deux en même temps. L'un s'efface et disparaît quand l'autre devient net. Quand sa femme sort du champ, Giulio reste seul ; puis la caméra panote sur leur fille dans sa chambre : elle se laisse tomber sur son lit lorsqu'elle apprend que ses parents se séparent. On ne distingue pas l'expression de son visage. Elle aussi apparaît comme une ombre reflétée sur les rideaux de sa chambre. Les personnages semblent tous décomposés par la situation, y compris à l'image. La séquence se termine quand Giulio sort les poubelles. La caméra est alors placée à l'intérieur du container dont la grille se referme sur Giulio qui s'éloigne, dévoré symboliquement par les crocs de la benne, désormais pris au piège et séparé du monde. La fermeture du container permet de simuler un fondu au noir pour passer à la séquence

---

546 Le film est tourné à Rome, mais sans aucune image-cliché sur la ville éternelle et aucun écho d'une *dolce vita*, afin qu'elle représente n'importe quelle métropole occidentale. Rome est filmée comme une grande ville impersonnelle où les gens sont flous, transparents, et où l'on ne retrouve même plus ses amis quand, comme Giulio, on est en grande difficulté.

suivante et à la nouvelle vie qui commence, celle d'un divorcé « équilibriste ». Une mélodie lente et mélancolique, au piano, accompagne la fin de cette première partie du film.

La musique a, en effet, un rôle important dans le film. Le réalisateur travaille sur les sons intra et extradiégétiques et sur les échos sonores avec une musique au piano telle une ritournelle mélancolique qui accompagne la déchéance de Giulio. Les jeux de transparence et de perméabilité de l'image d'un plan à l'autre sont renforcés par la musique. Le son donne l'impression d'un fondu enchaîné à l'image, qui appuie là encore le propos du réalisateur : montrer que tout s'écroule à partir de l'événement de départ, dans un effet domino. Des plans qui auraient été juxtaposés en montage cut sans la musique sont de fait reliés grâce à la continuité sonore.

C'est le cas dans une scène du début du film, qui marque en quelque sorte le début de la déchéance. La musique commence de manière intradiégétique dans la scène du concert où la fille de Giulio joue de la guitare. Puis elle devient extradiégétique lorsque le montage fait passer par un effet de volet à l'image de la mère qui pleure dans les toilettes (sans son *in*) avec un mouvement d'aller-retour de la caméra, pour montrer ensuite le père en train de zapper devant la télévision. La musique relie et réunit les trois plans dans la même séquence, dans une recherche esthétique là aussi de miroir et d'échos. Elle permet ici de montrer un triptyque de plans pour trois mondes qui cohabitent mais s'ignorent : des vies parallèles qui ne se croisent pas. Le père et la fille ne voient pas la détresse de la mère qui va crescendo et qui mènera à sa décision de demander le divorce. La séquence se termine par le réveil, après une nuit sans amour, sans un bonjour pour saluer l'autre. Une fois de plus, Giulio et sa femme ne se regardent pas directement. Les regards passent par l'intermédiaire d'un reflet et la transparence d'un cadre-photo posé sur une commode sous un miroir. La caméra panote du cadre au miroir et à la porte dans l'entrebâillement de laquelle se tient la mère. L'équilibre de la famille a commencé à voler en éclats et il n'en reste plus que des reflets désormais impossibles à regrouper dans un même cadre.

Ce constat sera renforcé au fil du film par l'utilisation de la symétrie et de la transparence entre les scènes et par un montage jouant sur les effets de volet et les fondus enchaînés, c'est-à-dire une ponctuation visible, marquant les étapes de la déchéance.

Le réalisateur a aussi recours à la musique comme liant entre les plans dans la scène de l'annonce du divorce au fils. Aucun son « in » dans cette scène, même si l'on voit Giulio en train de parler à son fils. Ils sont filmés dans l'entrebâillement de la porte, une fois de plus, comme un second cadre à l'intérieur du premier cadre de la caméra. Ils semblent de plus en plus mis à distance et leurs regards ne se croisent pas pendant la conversation, sauf une fois, brièvement, avant que Giulio ne parte définitivement de la maison. Le son « in » est faible quand le père sort de l'immeuble, la musique extradiégétique est encore présente pour clore cette séquence. Giulio est filmé avec un

panoramique descendant de la façade de l'immeuble, peut-être un choix de cadrage annonçant la chute à venir du personnage. La caméra passe ensuite à un gros plan sur sa valise qui disparaît dans l'antre d'un parking, dans un mouvement vers le bas et l'obscurité, autre métaphore de la descente aux enfers à venir. Giulio est de dos, et déjà déshumanisé puisque c'est la valise que nous semblons suivre plus que lui. La porte du parking se referme au premier plan ; elle fait ainsi définitivement disparaître Giulio à l'arrière-plan en se superposant à sa silhouette, comme la grille du container des poubelles au début du film, toujours dans l'esthétique faite d'échos qui signifie la déchéance de plus en plus marquée du personnage. Par ailleurs, le plan du garage, où Giulio va chercher sa voiture, évoque le plan initial du film dans les sous-sols gris des bureaux de la mairie, comme pour lui rappeler sa « faute originelle » et les conséquences qu'elle continue d'engendrer.

À la fin du film, quand la fille de Giulio découvre, grâce à des jeux de miroirs et de transparences, qu'il n'a pas d'endroit où dormir et qu'il mange à la soupe populaire, la disparition physique de cet homme semble désormais inéluctable : on le voit s'éloigner, dans une perspective qui semble sans fin. Il devient flou et disparaît petit à petit, peut-être définitivement, si personne ne vient le sauver. C'est le moment où son ex-femme et sa fille décident de reprendre la situation en main pour sortir Giulio de l'abîme où il était tombé et qu'elles ne soupçonnaient pas.

En contrepoint de cette esthétique – où le personnage principal disparaît derrière des portes, des vitres, des bennes, des grilles et des volets, autant de métaphores visuelles d'une vie qui lui échappe –, Ivano De Matteo utilise dans ces travellings une caméra flottante grâce à l'usage de la dolly, qui rend l'image plus « légère », tandis que la musique vient adoucir la dureté du propos. Par ailleurs, Ivano De Matteo n'utilise délibérément pas la caméra à l'épaule, contrairement à d'autres réalisateurs comme Stéphane Brizé dans *La loi du marché* (2015) ou Ken Loach dans *I, Daniel Blake* (*Moi, Daniel Blake*, 2016), deux films sur une thématique similaire, tous deux Palme d'Or à Cannes, pour lesquels ce choix esthétique accentue à l'image le discours sur la précarité des personnages : l'instabilité de leur vie et leur perte de repères dans la société sont retranscrites à l'écran grâce à l'utilisation de la caméra sans pied, à l'épaule, avec une volonté de cadrage au plus près des émotions, et une caméra très mobile, notamment chez Stéphane Brizé, pour immerger le spectateur dans la réalité du personnage principal. Dans *Gli equilibristi*, Ivano De Matteo choisit, lui, de faire entrer le réel dans le film par le scénario et moins par l'image.

Outre l'impression de transparence et de disparition, Ivano De Matteo a aussi créé une sensation d'oppression et de suffocation. Dans de nombreux plans, le personnage est comme encadré par la scénographie, et la profondeur de champ réduite accentue l'effet d'étouffement du personnage qui émerge, isolé, au milieu de l'image qui est floue : le cadrage semble lui aussi emprisonner Giulio.

Le cadre est, d'autre part, rarement centré sur les protagonistes, comme nous l'avons vu au tout

début du film, lors de la première apparition des personnages. Cela renforce à l'image la thématique de la dislocation de la vie que Giulio s'était construite. Le choix de ne pas positionner systématiquement le personnage au centre de l'écran tient aussi au concept qu'Ivano De Matteo défend dans ses films, un principe presque documentaire pour traiter de problématiques sociales : il veut suivre son personnage en se faisant oublier – comme Zavattini et son *pedinamento* –, pour capter la réalité le plus naturellement possible malgré le dispositif filmique. Ainsi, de nombreux plans sont filmés dans l'angle d'une porte (dans la cuisine avec Giulio et son fils au début du film, ainsi qu'avec Elena ensuite) et d'une pièce à l'autre dans l'entrebâillement d'une porte (par exemple quand il annonce le divorce à son fils). De cette manière, le spectateur est placé au cœur du film, comme s'il assistait aux scènes en caméra subjective ; comme si la caméra était l'œil de ce spectateur curieux qui se cache derrière une porte ou un miroir sans teint pour observer ce qui se passe dans la vie des gens. C'est là une façon de donner à entendre que chacun d'entre nous pourrait un jour être confronté à l'équilibrisme économique : dans un dernier jeu de miroirs et de transparence pas simplement à l'écran, mais aussi entre l'écran et le spectateur.

Les jeux de miroirs et de transparence, qui sont une constante dans le travail d'Ivano De Matteo, forment une esthétique forte qui se démarque de celle d'autres films sur la précarité du monde du travail, dans un contexte où le cinéma européen contemporain s'intéresse de plus en plus à cette thématique – nous avons déjà cité les films de Ken Loach et de Stéphane Brizé, qui ont choisi une esthétique faisant écho, à l'image, à la précarité qu'ils filment (caméra instable, souvent à l'épaule, lumières naturalistes et/ou minimalistes dans des tonalités plus grises que colorées).

Le cinéaste développe une esthétique faite aussi de nombreux gros plans et de plans d'intérieur qu'il poursuit de film en film, entre volonté artistique et exigences de production :

J'aime les gros plans, les plans d'écoute floutés. L'un qui est là, l'autre au fond, et on fait la mise au point sur celui au fond. Je joue sur le point sans bouger la caméra. Parfois j'aime aussi les plans larges. Ça dépend aussi de là où je tourne. Si je suis dehors, je peux utiliser un panorama. Si je demande à tourner dans un merveilleux château et qu'ensuite je ne fais que des plans serrés sur les visages, le producteur va aussi me dire « mais tu m'as fait dépenser 5 000 euros pour ce château et tu ne le montres pas ? ». Le réalisateur demande ceci, cela, et le producteur dit « oui mais alors on doit voir la chose. Si je ne vois rien, ces sous sont passés où ? ». J'aime l'esthétique intimiste. J'éloigne la caméra avec des objectifs plus courts, avec des téléobjectifs, comme ça l'acteur ne voit pas la caméra. Quand tu mets la caméra loin et que tu fais un gros plan, tous les contours sont flous. [...] On peut jouer sur les yeux, pour un moment plus intime<sup>547</sup>.

---

547 Entretien avec Ivano De Matteo réalisé par Ellénore Loehr à Lyon le 1er février 2018.

Ivano De Matteo s'est fait remarquer dans le panorama cinématographique italien contemporain non seulement pour son goût pour les sujets de société mais aussi pour son attention à l'esthétique, soulignée par son utilisation de la pellicule.

### 2.7.5 La place des réalisatrices

Les femmes sont particulièrement impliquées dans cette nouvelle dynamique du cinéma italien contemporain.

Dans *Miele*, Valeria Golino choisit de mettre en scène les séquences de fin de vie avec réalisme et authenticité, en recherchant la justesse des sentiments avant tout, sans sensationnalisme :

C'était très douloureux à tourner. Mon souci n'était pas d'être « vraie » ou pas, mais d'être très respectueuse de ce que je montrais. On est habitué à voir la mort partout, mais montrer avec simplicité quelqu'un en train de mourir, c'est très très difficile. J'ai voulu que l'on tourne les trois scènes de suicide assisté à la suite afin que, avec toute mon équipe, nous nous mettions dans une sorte d'état de sacralité, de grand respect<sup>548</sup>.

Laura Bispuri a développé sa façon d'écrire en lien avec des lieux, pour un ancrage plus fort dans le réel des terres, entre passé et présent. Pour son premier film, *Vergine giurata*, elle avait tenu à vivre en Albanie, où se déroule la majeure partie du film, avant de commencer l'écriture puis le tournage. Et pour *Figlia mia*, l'écriture a duré deux années avec la co-scénariste Francesca Manieri, à partir des voyages en solitaire de la réalisatrice pour trouver les lieux du film. Laura Bispuri explique que

[...] peu à peu, un équilibre se crée entre l'écriture et la réalité, qui se mélangent et forment une harmonie forte et synchronisée. L'idée est de présenter une Sardaigne à la fois ancienne et contemporaine. Le film part de trois points de vue : celui de la fille et ceux de ses deux mères<sup>549</sup>.

Laura Bispuri développe dans ses films la thématique de la recherche d'une identité refoulée : dans *Figlia mia*, elle le fait à travers l'histoire d'une maternité compliquée, sans mythifier ni diaboliser la figure de la Mère. Elle fait ainsi d'un récit particulier une réalité universelle à partir

---

548 « Valeria Golino : l'histoire d'une jeune femme pleine de vie en contact avec la mort », 4 février 2014 :

<https://www.universcine.com/articles/valeria-golino-l-histoire-d-une-jeune-femme-pleine-de-vie-en-contact-avec-la-mort> Site consulté en janvier 2019.

549 Camillo De Marco, « Pépinière de talents », art. cit.

d'un petit village sarde qui permet de porter un regard sur le monde.

De la même manière, Alice Rohrwacher réalise un cinéma du présent, qui s'intéresse aux réalités internationales tout en étant fortement ancré dans un contexte italien. Elle ne veut pas faire un cinéma qui soit nostalgique du passé (l'imaginaire amplement présent dans ses films n'est pas un signe de nostalgie) ou d'une grande tradition cinématographique transalpine. Ce cinéma italien à dimension locale (et même rurale, entre les campagnes de Calabre, d'Ombrie et de Lombardie) a une ambition internationale par son discours, car c'est dans la ruralité que se concentrent aujourd'hui les contradictions et les conflits du monde moderne selon Alice Rohrwacher. C'est le cas dans *Lazzaro felice* qui, sous couvert d'une forme de conte moderne, parle des délocalisations et de l'exode rural.

Tout en étant un cinéma imprégné de réalité et d'éclats de réel, le cinéma italien contemporain fait en effet jaillir l'imaginaire dans les films.

## **2.8 L'imaginaire dans le cinéma italien du 21<sup>e</sup> siècle**

En 1997, l'historien du cinéma Jean-Michel Frodon écrivait que

[...] le cinéma italien s'est construit entre deux pôles : le réalisme de Rossellini, et le fantastique façon Fellini. Comme si les cinéastes italiens ne savaient plus ni regarder ni rêver leur pays, réduisant le réalisme à un pseudo-naturalisme du reportage télé, et le fantastique à de complaisantes outrances, qui viennent par contraste souligner combien le style de Fellini, loin d'être une actualisation de tics et de trucs, était d'une précision vis-à-vis de la réalité aussi exigeante que le « réalisme » (pas du tout naturaliste) de Rossellini<sup>550</sup>.

L'historien faisait ce constat un an avant la sortie du chef d'œuvre de Roberto Benigni, *La vita è bella*, qui change la donne.

### **2.8.1 Le précurseur**

Roberto Benigni a sans doute eu l'idée la plus originale de la fin du 20<sup>e</sup> siècle pour son film *La*

---

550 Jean-Michel Frodon, « Les difficiles escalades du cinéma italien », *Le Monde*, 31 août 1997.

*vita è bella* ouvrant la voie à des réalisateurs du troisième millénaire qui ont réussi à dépasser le duopole Fellini-Rossellini. En choisissant de faire un film sur l'holocauste s'autorisant des scènes comiques, Roberto Benigni a libéré la créativité et la reconnaissance de cet atout pour les générations à venir :

Je sentais le désir d'incarner avec mon corps un comique dans une situation extrême. Et j'ai dit, presque de façon paradoxale : « La situation la plus extrême, ce serait par exemple un camp de concentration ». [...] Mais j'ai eu très peur. Plus d'un ou deux mois se sont écoulés. Un peu aussi parce qu'à cette époque j'avais relu Primo Levi. Il ne m'était jamais venu à l'esprit que je voudrais le porter à l'écran. [...] Je ne me rendais pas compte des obstacles ou des dangers. Vous savez, vous vous présentez au centre de documentation juive contemporaine et vous dites : « Je suis Benigni et je prépare un film sur l'Holocauste », ça fait peur. D'ailleurs, ils ont cherché à m'arrêter, pas la communauté juive, mais le « marché » comme on dit. Il y a des lois et les distributeurs, les exploitants, tous les gens qui travaillent autour du cinéma, quand s'est répandu le bruit que Benigni était en train de préparer pour Noël, la période culminante de la saison, un film sérieux sur l'Holocauste, où à la fin le personnage que j'interprète meurt, ils ne voulaient plus me donner les salles. [...] C'est une histoire cinématographique, une histoire d'amour. On ne peut pas faire plus cinématographique qu'une histoire d'amour traitée comme une comédie et qui émeut à la fois, avec les rires et les pleurs. Je savais que si elle était réussie, ce serait quelque chose de merveilleux. [...] Je ne voulais pas que le film soit trop réaliste, ni lui donner une tonalité néoréaliste, mais que ce soit un peu inventé. La fête dans l'hôtel me plaît beaucoup<sup>551</sup>.

En s'autorisant à faire entrer l'imaginaire et la fantaisie dans un tel sujet, en brisant les barrières entre comédie et drame, Benigni a ouvert la voie pour les générations du 21<sup>e</sup> siècle pour lesquelles la fable et le conte vont devenir des moyens d'expression, y compris dans un cadre réaliste.

Pour les décors, le travail de Benigni avec son décorateur Danilo Donati a été fondamental :

Avec Donati, nous avons décidé de fuir l'iconographie type de ces baraques de camps d'extermination qui aurait pu nuire au film. Le camp devait être une invention, de manière encore plus nette que la ville dans la première partie<sup>552</sup>.

Le film a donc été tourné dans une usine désaffectée des années 40 à Terni (en Ombrie), transformée en plateau de cinéma car il n'y avait pas assez d'espace pour faire *La vita è bella* à Cinecittà.

---

551 Jean Gili, « La caméra, c'est l'oeil de Dieu », in Jean Gili (dir.), *L'Italie au miroir de son cinéma*, vol. 2, *op. cit.*, pp. 201-203.

552 *Idem*.

Pour créer un univers où l'imaginaire serait fondamental, Roberto Benigni a choisi le directeur de la photographie Tonino Delli Colli :

Il fait des nuits qui sont d'une qualité exceptionnelle. Il aime beaucoup les acteurs, et soigne tout spécialement les actrices, notamment les visages. C'est une personne vraiment exceptionnelle. Sa photographie a quelque chose de classique et de rebelle à la fois. De nombreuses luttes se sont produites entre lui et Donati parce que ce dernier voulait beaucoup de blanc pour le film. Et le blanc fait peur à tous les directeurs de la photographie. Et les miroirs, Donati aime le blanc et les miroirs<sup>553</sup>.

L'actrice mise en valeur par les lumières de Tonino Delli Colli est Nicoletta Braschi, qui, dans le film, passe du registre comique au registre dramatique, d'une scène à l'autre, pour contribuer à créer l'atmosphère que recherche Benigni. Dans ce film qui a marqué l'histoire du cinéma italien, Benigni fait en effet de l'imaginaire une force pour supporter le réel représenté dans le film. Pour ce faire, il abolit aussi les barrières entre comédie et drame, passant sans cesse de l'une à l'autre. Une nécessité s'est alors imposée à lui, à ce moment-là de sa carrière :

*La vita è bella* est né du désir inébranlable que j'avais de me hasarder dans des zones peu explorées parce que tel est le devoir du comique. [...] Pas de continuer à faire rire avec des gags traditionnels, la peau de banane sur laquelle on glisse, mais d'arriver à pénétrer des territoires inconnus. Car c'est là le devoir de l'auteur comique : prendre des risques. [...] Si on veut trouver un message, ce serait celui-là : il n'existe aucun pouvoir qui puisse triompher du désir de vivre. Ce n'est pas un message tellement optimiste, car à la fin le protagoniste meurt. On est dans une authentique tragédie. [...] Il n'y a que le comique qui puisse parler profondément de la mort, bien mieux que le tragique. Je me souviens du tournage de *La voce della luna*, lorsque Fellini me faisait parler de la mort dans un cimetière. Vous imaginez ce qu'auraient donné ces monologues dits par un comédien tragique ? Ils auraient fait rire. Tandis que dans la bouche d'un comique, ils étaient émouvants. [...] Ce qui a pesé sur le film [*La vita è bella*], c'est aussi le préjugé qu'après Auschwitz il n'y a plus de poésie possible<sup>554</sup>.

Ce film a permis de libérer l'imaginaire des cinéastes, quels que soient les sujets traités, notamment lorsqu'ils sont ancrés dans le réel, comme ici avec l'holocauste ou la guerre en Irak dans *La tigre e la neve* :

Sans aucun recul, j'ai voulu faire pour la première fois un gag sur le kamikaze – l'horreur la plus absolue de notre époque –, un autre sur le champ de mines, en citant le cinéma burlesque, Chaplin dans *Le Cirque*.

---

553 *Ibidem*, p. 205.

554 Christophe Mileschi et Oreste Sacchelli, *Le clown amoureux. L'œuvre cinématographique de Roberto Benigni*, op. cit., p. 169.

J'ai voulu regarder l'horreur en face sans la moindre indifférence<sup>555</sup>.

Grâce à sa propension à l'imaginaire, venue aussi de son expérience théâtrale, Roberto Benigni a osé transgresser les frontières mentales, aussi bien que génériques, pour parler du monde autrement. Il a surpris le marché par le succès de son film et créé une veine nouvelle dans le cinéma italien des années 90 : il a ainsi ouvert la voie pour les années 2000 en remettant l'inventivité et l'imaginaire au cœur du processus de réalisation.

### **2.8.2 Au troisième millénaire : les « successeurs »**

Dans les films des cinéastes du 21<sup>e</sup> siècle, la fable et le conte sont les modes de narration privilégiés de l'imaginaire : ils permettent un regard critique et une distanciation par rapport au réel, sans devenir un nouveau « cinéma d'évasion ». La distance – et non la reproduction simple – avec la réalité leur permet de mieux parler du réel ; les cinéastes développent alors plus facilement leur propre univers.

#### **La fable angoissante**

Ainsi, Fabio Grassadonia et Antonio Piazza ont choisi le genre du conte pour leur film *Sicilian Ghost Story*, pour raconter l'horreur de la disparition et du meurtre d'un jeune garçon par la mafia dans la campagne sicilienne, inspiré du rapt et de l'assassinat de Giuseppe Di Matteo, fils d'un repent, par *Cosa Nostra*, la mafia sicilienne, en 1993. Sans le recours à l'imaginaire et aux forces invisibles, le film aurait été marquant, mais la fable et le surnaturel ont permis de renforcer sa puissance par son mystère, entre science-fiction et actualité réelle, dans un monde où la forêt devient un lieu magique : c'est le grand directeur de la photographie Luca Bigazzi, qui travaille pour Sorrentino, Segre, Rohrwacher, Virzì, qui a été choisi pour créer cet univers. Par cet angle d'approche très original, le film se distingue des films de mafia classiques (*Lucky Luciano* de Francesco Rosi en 1973, *Il camorrista*, *Le Maître de la Camorra* de Giuseppe Tornatore en 1986, *I cento passi* de Marco Tullio Giordana, etc.) et devient non pas un film sur *Cosa Nostra* mais un film sur des fantômes. Le film utilise les ressorts d'une fable angoissante : des lieux clos, des animaux (chiens, papillons, cheval, faucon), des sous-bois pleins de pièges, rappelant parfois des tonalités burtoniennes et lynchiennes. Grâce à cette utilisation de l'imaginaire et du récit fantastique, le film propose un regard inédit sur la mafia, en équilibre entre le réel et la fable.

---

<sup>555</sup> *Ibidem*, p. 172.

## Les « rêves éveillés »

Dans un autre style, Valeria Bruni Tedeschi fait elle aussi entrer l'imaginaire dans son cinéma à travers ce qu'elle appelle « les rêves éveillés ». Elle utilise en effet la magie du cinéma et sa capacité à faire réapparaître des morts, des fantômes, à les mélanger avec la réalité. C'est l'une des caractéristiques de son cinéma – assez unique dans le panorama actuel –, qu'elle développe avec ses co-scénaristes, dont Agnès De Sacy, qui explique :

Au-delà des thèmes, dans le style et dans la forme de son cinéma, Valeria traite à égalité tous les matériaux quelle qu'en soit l'origine. Ce qu'on appelle des scènes réelles ou dites réalistes, comme ce qu'on appelait les « rêves éveillés » dans *Il est plus facile pour un chameau...* : les petites scènes où elle s'imagina dans le lit de son amant avec sa femme. Ces rêves éveillés étaient joués soit par elle, soit en animation. Il y a aussi les souvenirs d'enfants réinventés et, si je poursuis de film en film, la fiction avec les scènes jouées lorsqu'elle est actrice et enfin le monde des morts. D'une certaine façon, il y a une interpénétration, un dialogue permanent entre tous ces personnages qui sont à égalité, qui ont autant d'importance dans son monde mental, dans son imaginaire, dans son monde. Et ces cinq strates – les personnages de fiction, les personnages qu'elle incarne, les souvenirs d'enfant, les rêves éveillés (ce ne sont pas les rêves nocturnes classiques, ce sont des bouffées d'imaginaire pur) et les morts – sont dans un dialogue permanent. Selon les films, ce seront plus les morts qui seront présents ou plus les personnages de fiction comme dans *Actrices* avec le personnage joué par Valeria Golino qui est un personnage pirandellien<sup>556</sup>.

Dans les films de Valeria Bruni Tedeschi, le temps est central, comme il l'est dans les contes, avec la possibilité que le temps des vivants et les limbes où se trouvent les morts se confondent – leur coexistence est un matériau central dans l'écriture de la cinéaste. Il n'y a plus de linéarité du temps même s'il y a une chronologie dans le film : dans ses films, le temps est subjectif et intériorisé ; c'est le temps de la réalisatrice où se côtoient la petite fille, la jeune fille, la femme, la mère et la fille. Telles des poupées russes, ces périodes s'emboîtent et cohabitent.

Dans *Un château en Italie*, la scène de la rencontre dans les bois est imprégnée de rêverie et de fantasme, loin à la fois des souvenirs, de l'autobiographie et de tout réalisme. Valeria Bruni Tedeschi explique comment s'est construit ce moment avec les scénaristes :

On est dans le romanesque. Noémie, Agnès et moi, on a le goût de ça. Ça me plaisait d'aller dans le rêve, j'aime le coup de foudre ou le faux coup de foudre au cinéma. C'est quand même toujours deux personnes

---

556 Entretien avec Agnès De Sacy réalisé par Ellénore Loehr à Paris le 4 décembre 2019.

qui ont une collision, c'est magnifique à filmer, j'adore ça. La scène de la forêt, c'est comme un conte de fée, une princesse égarée et un prince charmant qui apparaît. Ces échappées dans l'imaginaire se décident à l'écriture. Dans *Il est plus facile pour un chameau...*, Podalydès et Devos se retrouvent dans un grand lit : j'ai rêvé réellement de faire partie du couple d'un homme marié dont j'étais amoureuse, j'ai rêvé d'être leur enfant, en vrai j'aimais aussi sa femme. Ce rêve était vrai. C'est autobiographique dans les émotions, pas seulement de moi, mais aussi des personnes avec qui j'ai écrit. Mais on se laisse toute la liberté d'inventer et de s'amuser avec nos imaginaires<sup>557</sup>.

Cette part d'imaginaire est souvent qualifiée d'autobiographique, mais elle est en fait le moment où la réalisatrice s'empare de toutes les possibilités qu'offre la magie du cinéma, en déplaçant le réel, en le transformant pour le rendre « fantastique ». Elle se sert ainsi du cinéma pour faire revenir des défunts, un père et un frère (dans *Les Estivants*). Et c'est là l'une des raisons pour lesquelles le spectateur va au cinéma, pour voir cette possibilité prendre corps à l'écran :

Ça fait revenir les défunts et ça leur redonne la parole. Souvent on a l'impression qu'ils n'ont pas fini de nous dire des choses. Pour *Les Estivants*, j'ai rêvé que mon frère lisait le scénario et m'interdisait de le faire. J'ai eu envie de lui donner la parole dans le film, qu'il le dise. Avec les gens qui s'en vont, ce sont aussi les disputes qui s'en vont. J'aurais envie de me disputer avec lui. Le cinéma sert aussi à ça<sup>558</sup>.

### **Le conte moral et la fable mythique**

Pour définir l'irruption de l'imaginaire dans son cinéma, Alessandro Comodin utilise l'expression de « conte moral »<sup>559</sup> et de « fable mythique »<sup>560</sup> notamment à propos de son film *I tempi felici verranno presto*, un titre dans lequel il exprime un optimisme presque naïf, une tendresse consolatrice plutôt joyeuse, qui contrastent avec le ton du film.

Pour déployer l'imaginaire dans ce film présenté comme un mélange de documentaire et de conte de fées, le réalisateur s'est inspiré d'une histoire réelle, celle d'un ami de son grand-père parti avec l'armée italienne pour aider les Nazis et rentré à pied depuis la Russie en 1945. On le croit mort, mais il rentre des années plus tard lorsque personne ne l'attend plus. Parallèlement Alessandro Comodin raconte aussi dans ce film l'histoire de trois jeunes gens qui veulent fuir leur réalité à la recherche d'un monde meilleur :

---

557 Leçon de cinéma de Valeria Bruni Tedeschi à la Cinémathèque Française, Paris, le 3 février 2019.

558 *Idem*.

559 Thomas Baurez, « Entretien avec le réalisateur Alessandro Comodin » :

<https://www.semainedelacritique.com/fr/articles/entretien-avec-le-realisateur-alessandro-comodin> Site consulté en janvier 2019.

560 « Alessandro Comodin, la favola di un italiano a Cannes » : <https://xl.repubblica.it/articoli/alessandro-comodin-la-favola-di-un-italiano-a-cannes/37392/> Site consulté en janvier 2019.

*I tempi felici verranno presto* est tourné de manière documentaire, mais c'est une fable mythique avec beaucoup de loups, des forêts et des disparitions, même si c'est le thème de la fuite qui est le moteur du récit. Dans un espace non contaminé et un peu mystérieux, deux jeunes qui reviennent de la guerre s'enfuient, tout comme la jeune Ariane dans la seconde moitié du film située à l'époque contemporaine, ils fuient pour chercher le bonheur, même s'il est insaisissable et illusoire<sup>561</sup>.

Le film est tourné dans la région du Piémont pour que les lieux de tournage soient imprégnés des histoires et des légendes de la culture locale. L'ancrage dans les lieux de la région et ses traditions populaires permet au réalisateur de fixer son imaginaire dans un cadre précis. Comme Valeria Bruni Tedeschi, Alessandro Comodin explique qu'« au cinéma, on peut filmer les fantômes »<sup>562</sup>.

Dans ses films, documentaire et fiction sont constamment mêlés, imaginaire et réalité aussi. Dans *I tempi felici verranno presto*, les scènes de fiction sont tournées en plans fixes, celles plus documentaires avec un dispositif léger qui peut être prompt à laisser le réel surprendre le cinéaste et le spectateur, car dans ses films, c'est par le « cinéma du réel » que l'imaginaire entre pleinement dans les histoires. C'était déjà le cas dans son premier long-métrage *L'estate di Giacomo*, Léopard d'or au festival de Locarno en 2011, qui faisait la part belle à l'imaginaire et à un univers solaire. Le cinéaste cite par ailleurs Rossellini et Pasolini comme ses deux sources d'inspiration pour faire du cinéma, entre réel et imaginaire.

### **La fable documentaire**

Alessandra Celesia utilise, elle, la notion de « fable documentaire » pour décrire son travail, en particulier *Mirage à l'italienne*, un documentaire à la lisière de la fiction tourné entre l'Italie et l'Alaska. Dans ses films en général, et dans celui-ci tout spécialement, la réalisatrice s'intéresse aux gens, à leurs fragilités et à leur humanité, en cherchant une parole intime, filmée à juste distance, toujours entre réel et imaginaire, entre documentaire et fiction sans que l'on réussisse à en déterminer les frontières<sup>563</sup>. Le film débute comme un documentaire, avec des entretiens d'embauche pour un travail en Alaska. Mais la fable est déjà installée, à l'insu du spectateur : la réalisatrice a en réalité tout organisé et mis en scène en reprenant une annonce affichée sur des trams à Turin quelques mois auparavant : « Vous cherchez un travail ? L'Alaska vous attend ! ». Elle

---

561 « *I tempi felici verranno presto* è girato con tratto documentario, ma è una fiaba mitica con tanto di lupi, foreste e sparizioni, anche se è il tema della fuga ad essere il motore del racconto. In uno spazio incontaminato e un po' misterioso si ritrovano a scappare due giovani reduci di guerra, loro come la giovane Ariane nel secondo tempo ambientato in epoca contemporanea, fuggono per cercare la felicità, anche se questa è sfuggente e illusoria ».

*Idem.*

562 Thomas Baurez, « Entretien avec le réalisateur Alessandro Comodin », art. cit.

563 Entretien avec Alessandra Celesia réalisé par Ellénore Loehr à Paris le 28 mai 2018.

a collé de nouvelles affiches et organisé des entretiens d'embauche pour aller pêcher le saumon à Yakutat. Le film suit la sélection des candidats, non pour leurs qualités professionnelles, mais pour leur potentiel d'humanité et leurs histoires de vie qui se dévoileront au fur et à mesure du voyage vers la lointaine contrée. Cette fable documentaire joue par ailleurs sur une mise en abyme puisque les candidats à l'Alaska voient dans ce voyage l'occasion de partir s'ancrer pas seulement dans un autre espace mais dans un autre imaginaire, près du pôle, loin du réel italien fait de crise économique et d'états d'âme personnels.

### **Le conte philosophique**

Mais s'il est une réalisatrice dans le panorama cinématographique italien qui est reconnue dans le monde entier pour son rapport à l'imaginaire, c'est Alice Rohrwacher. Dans ses films que l'on pourrait caractériser comme des contes philosophiques, elle développe une grande liberté de ton et une analyse de la société contemporaine. Son cinéma ne ressemble à aucun autre aujourd'hui ; Alice Rohrwacher s'est libérée de tous les carcans, de toutes les cases du système cinématographique, pour tracer sa voie avec un style affirmé et immédiatement identifiable.

Ses films font souvent le récit de la quête de la magie de l'enfance et de la quête de l'imaginaire. On peut citer la scène de *Le meraviglie* où Gelsomina et ses sœurs essaient de boire un rayon de soleil. De la même manière, le personnage de Monica Bellucci ressemble à une fée sortie d'un monde imaginaire et devenue présentatrice de télévision dans la réalité. Cette incursion de la télé-réalité est en décalage avec les attentes du spectateur mais elle ne ressemble pas du tout à la télé-réalité du 21<sup>e</sup> siècle : on dirait plutôt une émission de télévision d'antan, dans ce film situé dans une Italie de cocagne, au milieu des ruches, des champs, des collines et des rivières. Le rapport au réel est donc décalé aussi par la présence de l'univers télévisuel dans le récit, alors qu'on aurait pu penser que cette présence ancrerait justement le film dans le réel.

L'imaginaire a une présence importante dans les films d'Alice Rohrwacher, un imaginaire qui s'inscrit dans le réel pour mieux s'en éloigner ensuite. Nous reviendrons dans le détail sur *Lazzaro felice*, film lui aussi tiraillé entre un monde moderne réel et un monde qui semble sorti d'une fable. Le film pourrait en effet se situer en 1800 comme en 1980, mais il nous parle aussi du monde contemporain. *Lazzaro felice* s'intéresse au passé comme au présent. Alice Rohrwacher explique sa volonté de réaliser une œuvre entre réalisme et conte de fées :

Je voulais représenter le monde avec autant de vérité que possible, mais en faisant des contes de fées. Comme je suis née au [20<sup>e</sup>] siècle, mon rêve était de construire un monde venu d'un autre siècle, qui se serait effondré et qui serait ensuite allé au nouveau siècle dans lequel nous vivons maintenant. Pas pour

voir ce qui s'est passé, mais pour voir que les humains restent les mêmes. Seules quelques personnes vivent de grands drames. Les gens normaux comme Lazzaro et sa communauté n'ont pas de place pour les grands drames dans leur vie. Ils sont très loin des drames. Pour moi, il était très important d'être très réaliste, de trouver ce contact avec un très grand monde imaginaire, et de faire un conte de fées sur ces cinquante dernières années de notre histoire européenne. Pour montrer comment les personnages utilisent leur imagination pour créer un espace pour eux-mêmes dans le monde – comme Lazzaro, qui a créé un monde particulier pour lui-même en haut des collines, et comme les filles dans *Les Merveilles*, où le père est dur, mais elles vivent beaucoup dans leur imagination<sup>564</sup>.

Pour la réalisatrice, réel et imaginaire vont de pair. La cinéaste réalise de cette manière des fables à la fois hors du temps et contemporaines : dans *Le meraviglie*, il s'agit d'une famille néo-hippie retranchée hors du monde pour produire du miel artisanal, et mise en crise par l'arrivée d'une fée de la télé-réalité. Dans *Lazzaro felice*, c'est une communauté paysanne que l'on découvre en état de servage anachronique dans les montagnes, sous le joug d'une marquise, et dans laquelle émerge une figure miraculeuse (comme le choix du nom de Lazzaro le signifie) : un idiot du village, un bon, candide, qui invite à renouveler le regard sur les choses – notre regard. Le film est divisé en deux parties dont la rupture fait la grande originalité. La réalisatrice explique l'intention qui a présidé au choix de cette structure :

J'avais le rêve de raconter une histoire romantique, sentimentale, pas exagérée, sans trop s'abandonner aux sentiments. Une histoire classique, hors du temps ; et après de la casser et de la jeter dans le temps. Comme si c'est une bulle de verre, et on la casse et on voit ce qu'il se passe. Le cinéma ne nous permet pas seulement de montrer la réalité de toujours, mais de la couper, pour faire rentrer l'imaginaire dans la réalité. Je voulais vraiment profiter du cinéma, avec la joie, avec le travail<sup>565</sup>.

Ses films sont en somme des fables modernes où les époques se mélangent et se confondent. Ainsi dans *Lazzaro felice*, on voit un hélicoptère de la police faire une apparition anachronique dans le monde rural de Lazzaro où l'on entend les loups hurler au loin. Ou serait-ce le monde rural, presque médiéval, et ses loups qui apparaîtraient plutôt comme anachroniques face à un hélicoptère

---

564 « I wanted to depict the world as truly as possible but make fairytales. As I am born in the [20<sup>th</sup>] century, my dream was to build a world that came from another century and collapsed and then went to the new century where we are living now. Not to see what happened, but to see that humans stay the same. Big dramas are only for a few people. The normal people like Lazzaro and his community don't have a place for big dramas in their life. They are far away from dramas. For me, it was very important to be very realistic, to find that contact with a very big imaginary world, and to make a fairytale about these last 50 years of our European story. To show how the characters use their imagination to create a space for themselves in the world – like Lazzaro, who created a special world for himself up in the hills, and the girls in *The Wonders*, where the father is tough but they live in their imagination a lot ».

Josephine Decker et David Barker, « "Imagination and reality go together": Alice Rohrwacher talks Happy as Lazzaro », art. cit.

565 Olivier Père, « Cannes 2018 Jour 7 : rencontre avec Alice Rohrwacher », art. cit.

de la police ? Les serfs seront transportés vers le monde moderne de la deuxième partie du film qui se déroule dans les périphéries urbaines (qui rappellent l'atmosphère de *Brutti, sporchi e cattivi, Affreux, sales et méchants* d'Ettore Scola en 1976), un milieu évidemment plus difficile à vivre pour eux, comme l'explique la réalisatrice :

Il y a peut-être la nostalgie d'un monde où les ennemis étaient déclarés: les loups, la marquise sont les ennemis des travailleurs. Les ennemis du monde contemporain sont beaucoup plus difficiles à définir. Au moment du tournage, l'Italie n'était pas encore entrée dans cette époque de violence qu'elle traverse actuellement. Peut-être qu'aujourd'hui, à la place de Lazzaro, un homme avec la peau d'une autre couleur vit exactement les mêmes injustices. J'ai compris que les films peuvent donner de l'espace au spectateur. Voir le monde avec les yeux d'un autre, c'est incroyablement vertigineux<sup>566</sup>.

### **Des « fables noires »**

Pour décrire la plupart de ses films, Matteo Garrone parle, quant à lui, de « fables noires » :

*L'embaumeur, Reality*, ou justement *Gomorra* sont aussi au fond des « fables » noires ; mais alors que je parlais là de l'observation de la réalité pour la transfigurer, dans *Tale of Tales*, je fais exactement le chemin inverse dans une dimension fantastique. Pour la première fois, je m'éloigne de certains contes magiques et fantastiques, et j'essaie de les amener dans une dimension de réalité<sup>567</sup>.

Dans son film *Reality*, le réalisateur fait dès le titre un appel à la réalité mais il commence le film par un plan-séquence qui finit sur l'apparition d'un carrosse doré qui pourrait être sorti d'un conte comme *Cendrillon*. Ce mélange de réalisme et de fable est sans doute la caractéristique la plus forte du cinéma de Matteo Garrone. En 2016, il reçoit d'ailleurs le prix Truffaut pour son « geniale realismo fiabesco » (« réalisme féérique génial »)<sup>568</sup>.

La fable devient pour le réalisateur un moyen de regarder le monde contemporain, y compris lorsqu'il s'inspire des fables de Basile, écrites au XVII<sup>e</sup> siècle dans le Royaume de Naples : il y parle de *notre* monde en utilisant le mode comico-grotesque. Matteo Garrone explique ainsi :

---

566 Antoine Duplan, « Alice Rohrwacher : "J'avais envie de faire un film qu'on ne peut pas raconter" », *Le Temps*, 21 novembre 2018.

567 « *L'imbalsamatore, Reality*, o lo stesso *Gomorra* sono anche loro in fondo delle "fiabe" nere, ma mentre lì partivo dall'osservazione della realtà per trasfigurarla, poi, in una dimensione fantastica, ne *Il racconto dei racconti* faccio esattamente il percorso inverso. Per la prima volta mi muovo da alcuni racconti magici, fantastici, e cerco di portarli in una dimensione di realtà ».

Matteo Garrone, *Le fiabe sono vere : conversazione con Italo Moscati*, Roma, Castelvecchi, 2016, p. 19.

568 Ugolini Chiara, « Matteo Garrone : "Vedo solo burattini da quando lavoro al mio Pinocchio" », *La Repubblica*, 20 juillet 2016.

Pensez, par exemple, à l'histoire des deux vieilles femmes. Il s'agit d'un thème d'une modernité extraordinaire : la recherche de la beauté, de la jeunesse, à tout prix. Au milieu du 17<sup>e</sup> siècle Basile parle de lifting, d'une femme essayant d'étirer sa peau pour redevenir jeune<sup>569</sup>.

La jeune femme qui séduit le roi dans *Il racconto dei racconti* est en réalité une vieille femme qui a eu recours à des liftings d'époque, réalisés dans des conditions précaires.

Garrone mélange l'ordinaire et l'extraordinaire, le réalisme et le fantastique ; il s'inscrit, pour le chercheur Roy Menarini, dans une tradition du « difforme » et du masque propre au cinéma italien<sup>570</sup>. En effet, Matteo Garrone explique son rapport profond et durable à l'univers de la fable :

Le fantastique, le visionnaire, le magique, le fabuleux, je les ai toujours eus à portée de la main. Même *Gomorra* avait une dimension de « dark fantasy ». Même *L'embaumeur* et même *Reality*. Mon histoire est parfaitement linéaire<sup>571</sup>.

Pour *Il racconto dei racconti*, Garrone a tourné dans des lieux réels (le château de Frédéric II dans les Pouilles) mais en faisant en sorte qu'ils ressemblent à des studios, et à l'inverse, il a fait en sorte que lorsqu'il tournait en studios, ces derniers soient vus comme des mondes réels. Il cherche en permanence à brouiller la frontière entre le réel et l'imaginaire, à mêler le vrai et le faux.

Dans cette coproduction internationale tournée en anglais, avec des acteurs étrangers, Garrone crée un monde imaginaire. Le genre fantastique est encore peu utilisé dans le cinéma italien contemporain et le film a surpris à sa sortie : Garrone y changeait totalement de registre par rapport à sa filmographie précédente et à son esthétique, notamment si on le compare à son film phare, *Gomorra*. Le réalisateur revendique une empreinte et un ancrage transalpins, notamment une approche italienne du fantastique<sup>572</sup>, avec des lieux réels et italiens (ce qui n'est souvent pas le cas dans les films fantastiques internationaux, dont les décors sont généralement créés en studio ou en numérique). La critique Alessandra Levantesi Kezich parle ainsi de « magnifica italianità » (« magnifique italianité »)<sup>573</sup>. Et pour Garrone, c'est justement le fait que le film soit tourné dans des lieux réels qui justifie la catégorisation du film, non pas dans le genre fantastique, mais dans le

---

569 « Pensiamo ad esempio al racconto delle due vecchine. Tratta di un tema di una modernità straordinaria : la ricerca della bellezza, della giovinezza, a tutti i costi. In pieno Seicento Basile parla di lifting, di una donna che cerca di stirarsi la pelle per tornare a essere giovane ».

Matteo Garrone, *Le fiabe sono vere : conversazione con Italo Moscati*, op. cit., p. 28.

570 Roy Menarini, « Generi nascosti ed espliciti nel recente cinema italiano », in Riccardo Guerrini, Giacomo Tagliani, Francesco Zucconi (dir.), *Lo spazio del reale nel cinema italiano contemporaneo*, op. cit., p. 46.

571 Marcelle Padovani, « Forza Italia ! », art. cit.

572 Valerio Cappelli, « Il regista : voglio rischiare con il fantasy, una scelta masochistica », *Corriere della Sera*, 9 mai 2015.

573 Citée par Giulia Lavarone, « Fantasy, film-induced tourism e patrimonio nazionale. Il racconto dei racconti di Matteo Garrone », *La valle dell'Eden*, janvier-juin 2017, n°30, p. 120.

genre « fable »<sup>574</sup>. Cela donne au film et à sa narration une « authenticité italienne »<sup>575</sup>, portée par le savoir-faire des techniciens et artisans qui ont participé au film.

Avec *Il racconto dei racconti*, Garrone s'inscrit dans une histoire cinématographique italienne : le film est une référence implicite à *C'era una volta (La Belle et le Cavalier, 1967)* de Francesco Rosi qui était déjà une adaptation de Basile située à Naples. Le film de Garrone en fait une sorte de relecture qui cherche à placer le fantastique dans un cadre réaliste. Parallèlement à cet effet de réel produit par des lieux existants et italiens, le cinéaste a aussi effectué un travail de post-production sur les fonds et la lumière, de manière à déréaliser le film, pour le transformer en un « objet » atemporel et pictural parfois (certains paysages rappellent aussi la peinture flamande). Par ailleurs, les animaux fantastiques ont été réalisés à la main, dans le sillage de la grande tradition d'artisans italiens du spectacle<sup>576</sup>.

Le film se développe comme un récit magique dès le plan d'ouverture qui fait entrer le spectateur dans un autre monde. Le vrai et le fantastique se mêlent au cours du film dont l'appétit est le pivot central. L'esthétique est sobre, contrairement à l'horizon d'attente pour le genre fantastique. Matteo Garrone joue sur la géométrie de l'espace, avec les labyrinthes, les cours, les galeries. Son approche du genre fantastique est presque documentaire par son ancrage dans le réel et dans l'espace, bien loin de ce que Fellini faisait dans ses films lorsqu'il y faisait entrer le fantastique.

Enfin pour la chercheuse Giulia Lavarone, il ne fait pas de doute que le film destiné au marché international grâce à son tournage en anglais devient

[...] ambassadeur de la marque Italie, à travers une fusion habile avec le patrimoine national de courte et de longue date : littérature, cinéma d'auteur, artisanat, beautés architecturales et paysagères, – avec un côté « glamour » qui n'a pas échappé aux critiques étrangers<sup>577</sup>.

Bien que le film soit tourné en anglais, il développe par son ancrage dans le réel (lieux de tournage reconnaissables à l'image, patrimoine national que le film soutient) l'idée d'une appartenance nationale.

Selon Matteo Garrone, l'univers de la fable est donc présent dans tous ses films, même si *Il*

---

574 Matteo Garrone, *Le fiabe sono vere : conversazione con Italo Moscati*, *op. cit.*, p. 29.

575 Le film a même donné lieu à un tourisme culturel dans les lieux de tournage. Cf. Giulia Lavarone, « Fantasy, film-induced tourism e patrimonio nazionale. Il racconto dei racconti di Matteo Garrone », *op. cit.*, p. 120.

576 Et pour son dernier film, *Pinocchio* (2019), Garrone a aussi évité les effets numériques et retrouvé la magie des trucages artisanaux en s'appuyant sur la grande tradition et la technicité des artisans italiens.

577 « Ambasciatore del *brand* Italia, attraverso una sapiente fusione con l'*heritage* nazionale di breve e lunga data : la letteratura, il cinema d'auteur, la maestria artigianale, le bellezze architettoniche e paesaggistiche, – con un lato "glamorous" che non è sfuggito a qualche recensore straniero ».

Giulia Lavarone, « Fantasy, film-induced tourism e patrimonio nazionale. Il racconto dei racconti di Matteo Garrone », *op. cit.*, p. 120.

*racconto dei racconti* en est l'apogée, avec un titre qui fait immédiatement entrer le spectateur dans l'univers du conte et de l'imaginaire, avec l'histoire d'une femme qui ne peut pas avoir d'enfant, ou celle de femmes qui voudraient rester éternellement jeunes par exemple (des thématiques que le réalisateur met en résonance avec les obsessions contemporaines) :

Ce sont des histoires de désirs qui, poussés à l'extrême, deviennent des obsessions et se transforment en événements tragiques. Le cadre était différent, mais il y a toujours eu un côté fable dans mes films, que ce soit dans *Primo Amore*, où un homme cherche à transformer physiquement sa fiancée par des régimes de plus en plus stricts ou dans la façon dont je montre les enfants dans *Gomorra* : pour eux, les armes sont une espèce de trésor. Même si j'ai fait venir des acteurs étrangers – mais Fellini ou Visconti l'ont fait avant moi ! –, même si ces thèmes sont universels, il y a une forte composante italienne dans les personnages de mon film. Et je ne les juge pas, je ne veux surtout pas être au-dessus d'eux. Les morales des fables de Basile sont loin d'être manichéennes. Qui dira où est le bien, où est le mal<sup>578</sup> ?

Matteo Garrone explique aussi la continuité qui existe d'un film à l'autre :

Je vois un lien entre les enquêtes de Roberto Saviano et les contes de Giambattista Basile, que j'ai adaptés pour *Gomorra* et *Tale of Tales* : j'essaie toujours d'injecter de l'imaginaire dans le réalisme, et vice versa. Pourquoi devrait-on choisir entre Rossellini et Fellini<sup>579</sup> ?

Ce sont les deux réalisateurs par lesquels nous avons entamé notre parcours à travers l'imaginaire dans le cinéma italien du 21<sup>e</sup> siècle, entre fantastique fellinien et réalisme rossellinien.

Matteo Garrone est sans doute le réalisateur italien contemporain qui se réinvente le plus de film en film. Il surprend à chaque nouvelle œuvre, par son style, le choix des histoires, des genres, et par l'exploration de contrées cinématographiques nouvelles à chaque réalisation. C'est assez rare pour être souligné<sup>580</sup>.

Comme Alice Rohrwacher, il revendique l'expression « fable contemporaine » pour définir ses films. Il raconte le monde contemporain sans être dans un hyper réalisme : il est ainsi capable de

---

578 Aurélien Ferenczi, « *Tale of Tales* : rencontre avec Matteo Garrone, le peintre devenu cinéaste », art. cit.

579 Aureliano Tonet, « À Cannes, une renaissance italienne », *Le Monde*, 8 mai 2018.

580 On a aussi parlé de « fable noire » pour *Fiore gemello* (2018) de Laura Luchetti, qui précise : « L'âme reste celle d'un récit sur la perte et la reconquête de l'innocence de la part de ceux qui n'ont pas de voix. Certains, au Canada ou en Angleterre, ont défini le film comme un *dark tale* et d'une certaine manière, je m'y reconnais ».

« L'anima resta quella di un racconto sulla perdita e la riconquista dell'innocenza da parte di coloro che non hanno voce. Qualcuno, in Canada o in Inghilterra, lo ha definito un *dark tale* e in un certo senso mi ci riconosco ».

Mattia Pasquini, « Chi è Laura Luchetti, la regista italiana che ha conquistato il mondo », 7 juin 2019 : <https://www.amica.it/2019/06/07/chi-e-laura-luchetti-la-regista-italiana-che-ha-conquistato-il-mondo/> Site consulté en juillet 2019.

passer de *Gomorra* à *Pinocchio* pour parler d'aujourd'hui, entre métaphores et allégories sur la description de la misère humaine. Dans son adaptation de *Pinocchio*, Matteo Garrone réalise subtilement une critique des inégalités sociales encore actuelles, en particulier par sa mise en scène de la pauvreté, par exemple lorsque Pinocchio cherche de quoi manger au début du film : une interprétation qui permet à sa fable contemporaine de parler aussi de la société du 21<sup>e</sup> siècle.

### **Autres utilisations de la fable**

Laura Bispuri fait également un cinéma qui a une dimension fabuleuse et qui rappelle parfois celui de sa compatriote, en particulier pour son deuxième film *Figlia mia* où les personnages sont conçus comme des allégories. Dans ce récit, une petite fille est écartelée entre deux mères : celle qui lui a donné la vie et celle qui l'a éduquée et aimée. Le film, tourné à hauteur d'enfant, à travers le regard de la petite Vittoria, questionne la maternité grâce aux deux personnages de mères imparfaites : le film commence par un plan de l'enfant entre les deux femmes, comme indécise, et se termine par un plan de Vittoria qui marche devant ses deux mères, comme si elle en était devenue elle-même une figure maternelle : elle les aime et les mène vers l'avenir.

Comme dans les fables, les personnages sont contrastés. Tina (interprétée par Valeria Golino) a des formes charnelles et vit dans un univers sombre : des lentilles foncent les yeux clairs de l'actrice et ses cheveux bruns la relie aux femmes de l'Italie du sud (on pense spontanément à Anna Magnani et *Mamma Roma*, 1962) et à leur maternité parfois envahissante. Le personnage d'Angelica (interprété par Alba Rohrwacher) a au contraire des couleurs éthérées, comme la poussière soulevée par le vent sur les terres arides, elle est presque évanescence, comme sa maternité, qu'elle avait presque oubliée avant de retrouver Vittoria.

Dans *Terraferma*, Emanuele Crialese aussi utilise le registre du fabuleux pour montrer l'expérience de son personnage, non comme un cauchemar mais, comme le dit Pascal Binétruy,

[...] sous l'aspect d'une fable, pour substituer à la visée limitée d'un cinéma de la dénonciation et de l'indignation, un cinéma d'une plus large portée, reliant une situation historique précise à une forme artistique qui ne craint pas de s'ouvrir sur l'imaginaire et qui sollicite davantage la réflexion. Ce faisant, il se met forcément à dos une certaine critique, représentée par *Les Inrocks* et les *Cahiers du cinéma*, qui ne supporte pas qu'un tel sujet puisse donner lieu à une stylisation et encore moins qu'on privilégie le sort d'une survivante<sup>581</sup>.

---

581 Pascal Binétruy, « Emanuele Crialese. Un cinéaste entre deux mondes », in Jean Gili (dir.), *L'Italie au miroir de son cinéma*, vol. 3, op. cit., p. 260.

L'utilisation de la fable devient un moyen de produire un cinéma avec un discours autant artistique que politique, plus qu'un cinéma « simplement » réaliste, grâce au mélange de réel et d'imaginaire.

Le cinéma italien contemporain, caractérisé par un rapport profond au réel, redonne une place importante à l'imaginaire et le développe sans limites, entre tradition et réinvention, pour le nouveau millénaire cinématographique.

Les nouvelles générations de réalisateurs et réalisatrices s'orientent ainsi non plus vers une comédie à l'italienne ou un néoréalisme revisités, mais vers des fables contemporaines que les cinéastes s'approprient, chacun dans son style, pour porter un regard sur la société et le monde parfois sombre, mais en y laissant entrer un peu d'espoir grâce au fabuleux. Nous nous demanderons d'où vient cette capacité qui démarque le cinéma italien d'autres cinématographies contemporaines.

Les termes « fable contemporaine », « conte moral », que l'on retrouve régulièrement dans la critique traitant de ces cinéastes – qui du reste les utilisent eux-mêmes volontiers –, ne sont donc des oxymores qu'en apparence. Olivier Père, critique et programmateur de la Quinzaine des Réalisateurs à Cannes, a su résumer cela en une phrase :

[...] autour d'Alice Rohrwacher émerge une génération de réalisateurs, issus pour la plupart du sud de la Péninsule, qui renouent avec les deux facettes du grand cinéma italien, où réalisme et onirisme ont souvent coexisté<sup>582</sup>.

C'est encore mieux dit par Alice Rohrwacher elle-même, lorsqu'elle définit l'apport de l'imaginaire au cinéma italien contemporain, fondamentalement lié au réel, par la « nouvelle vague » qui s'exprime depuis le début des années 2000 : « Ce sont des films dans lesquels la réalité cherche l'imagination et où l'imagination cherche la réalité »<sup>583</sup>.

---

582 Aureliano Tonet, « À Cannes, une renaissance italienne », *Le Monde*, 8 mai 2018.

583 Entretien avec Alice Rohrwacher réalisé par Ellénore Loehr à Paris le 6 novembre 2018.

### **3. Naissance d'une nouvelle vague « fabuleuse » ?**

La nouvelle vague souvent évoquée à propos du cinéma italien contemporain n'est pas une question de génération – on l'a vu –, mais d'inscription dans une époque, une réalité, et correspond à une manière spécifique de faire du cinéma. Les termes *nouveau* cinéma italien ou *jeune* cinéma italien semblent moins appropriés pour définir cette nouvelle énergie du cinéma italien, puisque les observateurs et les critiques n'ont cessé d'utiliser ces deux adjectifs pour définir les mouvements qui se sont succédé depuis l'après-guerre. Il est donc préférable, selon nous, de parler de « nouvelle vague » : un renouvellement et une énergie nouvelle se dessinent, sans pour autant qu'il y ait un seul style prédominant ou un seul courant occultant les autres. Le cinéma italien contemporain est, au contraire, foisonnant, sans dogme et caractérisé par un bouillonnement de manières d'écrire et de filmer.

### **3.1 Une prédilection pour les personnages excentriques**

Le renouveau du cinéma italien contemporain se manifeste par la grande diversité de personnages qu'il propose, incluant souvent dans les scénarios, puis dans les films, des personnages excentriques, sortant des schémas habituels.

Les scénaristes et les réalisateurs sont attirés par des personnages surprenants et originaux, peu montrés jusque-là, avec un intérêt pour des hommes et des femmes aux marges de la société, parfois peu photogéniques ou même repoussants. Cette originalité dans les schémas de construction des personnages est renforcée par la présence récurrente de l'imaginaire dans les films de nombreux réalisateurs italiens contemporains.

Paolo Sorrentino et Matteo Garrone, les deux réalisateurs les plus en vue du cinéma italien contemporain depuis les prix remportés au Festival de Cannes en 2008, développent de nombreux personnages originaux dans leurs films. Nous verrons que les autres cinéastes du 21<sup>e</sup> siècle ne sont pas en reste en la matière.

#### **3.1.1 Chez les réalisateurs**

## **Paolo Sorrentino**

Dès son deuxième film, *Le conseguenze dell'amore*, sélectionné à Cannes en 2004, Paolo Sorrentino choisit un personnage hors norme : un comptable de la mafia, et non un chef de bande comme souvent dans les films sur ce sujet. On suit Titta Di Girolamo qui – événement a priori improbable – tombe amoureux d'une serveuse à Lugano, en Suisse, où il vit isolé, exilé par les boss de *Cosa Nostra*, loin de sa famille, à la suite d'une erreur de jugement dans des investissements qui firent perdre deux cents milliards de liras au clan mafieux.

Dans *L'amico di famiglia*, le réalisateur choisit à nouveau un anti-héros : un vieil usurier laid, aigri et détestable – avec un faible pour les femmes et le chocolat. Le film met la laideur au cœur de son dispositif, le personnage principal étant entouré d'autres marginaux comme l'informateur Gino, qui s'habille en cow-boy et vit dans un camping-car en rêvant de s'installer dans le Tennessee.

Mais c'est dans *La Grande Bellezza* que Paolo Sorrentino atteint un summum dans l'originalité de ses personnages. Il y fait le portrait d'une certaine Rome, avec sa vie nocturne, ses fêtes sur de magnifiques terrasses, mais ce qui l'intéresse surtout, c'est de dépeindre la crise existentielle de Jep Gambardello, le protagoniste, incarné par Toni Servillo. Dans ce film souvent comparé à *La dolce vita*, version années 2000, Sorrentino propose une galerie de personnages excentriques, voire des monstres, dans une sorte de fresque bigarrée de l'humanité comprenant des hommes et des femmes qui pourraient être les héritiers de Dino Risi et de la comédie à l'italienne des années 60, ou ceux de Fellini et de ses corps particuliers, comme nous l'avons vu. On pense notamment à la naine qui, toutefois, assume son rôle de directrice de journal avec dignité, au lieu d'être traitée uniquement sur le mode du grotesque caricatural qu'appelle d'ordinaire ce type de personnage, ou à la religieuse que Sorrentino fait ramper sur les escaliers. Cette dernière scène, totalement inédite, annonce par ailleurs le personnage également décalé, interprété par Diane Keaton dans *The Young Pope* où la sœur porte un t-shirt avec cette phrase imprimée : « Je suis vierge mais ce t-shirt est vieux ». Parmi les personnages excentriques de *La Grande Bellezza*, il faut aussi citer le cardinal qui ne pense qu'à ses recettes de cuisine, une manière pour Sorrentino de se moquer de la récurrence de la cuisine dans les discussions des Italiens au quotidien, mais aussi de tourner en dérision la mode de la cuisine moléculaire et le clergé, qui paraît en réalité peu préoccupé de questions spirituelles.

Le réalisateur fait régulièrement face à la perplexité voire à l'incompréhension de la critique et des spectateurs, à des questionnements quant à ses choix de personnages virant souvent au grotesque comme le cardinal, la sainte et la naine dans *La Grande Bellezza*. Il prend alors le temps de rappeler, non sans une certaine ironie, que ces personnages ne sont pas le fruit de son imagination débordante, mais la transposition d'éléments ancrés dans le réel :

Beaucoup m'ont attaqué sur le choix de personnages invraisemblables, mais il y a vraiment une directrice de journal naine qui dirigeait *Donna Moderna*. Le cardinal est né du fait que ma famille et moi avons été contaminés par *Masterchef* et je me suis donc dit que peut-être même au Vatican quelqu'un d'autre avait également été contaminé. Je sais, c'est une réponse décevante et stupide mais c'est la vérité. Quant à la religieuse, je trouve qu'il y a quelque chose d'émouvant dans ces personnages très rares qui consacrent leur vie au bien. J'ai donc pensé que j'insérerais un personnage éloigné de ce monde. Parfois, c'est un stratagème narratif. Il n'y a rien de plus conflictuel qu'une femme dévouée à la bonté et l'univers un peu scélérat et misérable de ces personnages<sup>584</sup>.

Sorrentino se démarque non seulement par une grande originalité dans la construction de ses personnages et de ses récits, mais aussi par sa manière d'écrire : alors que la tradition italienne est plutôt à la collaboration pour le scénario, Paolo Sorrentino écrit majoritairement seul, sauf pour trois films sur les neuf qu'il a tournés : *This Must Be the Place*, *La Grande Bellezza* et *Loro*, co-écrits avec Umberto Contarello. Ce dernier a aussi participé à la co-écriture de la série *The Young Pope* et *The New Pope*, un travail à plusieurs mains qui s'imposait pour une œuvre de cette ampleur. Paolo Sorrentino explique les apports de la collaboration avec Umberto Contarella depuis sa rencontre avec le scénariste à ses débuts :

Il m'a introduit dans des mondes poétiques qu'ensuite j'ai eu la chance de pouvoir restituer de manière personnelle en fonction de ma sensibilité. De fait, nous partageons une façon de ressentir les choses qui remonte désormais à plus de vingt ans. Notre façon de travailler est assez simple. Elle consiste à bavarder régulièrement, parfois de manière fugace, parfois de façon plus approfondie, selon les suggestions que la vie quotidienne nous offre. Même les petites choses, ou l'irrépressible besoin de se raconter une blague qui nous a fait rire, nous conduit à nous écrire, à nous appeler au téléphone ou à nous voir. Puis, lorsque le travail d'écriture commence, nous nous séparons. Comme dans une longue partie de ping-pong, nous nous renvoyons le scénario. J'écris la première version, je la lui envoie, il écrit la deuxième version, j'en fais une troisième et ainsi de suite, jusqu'à la veille du tournage, car un scénario peut toujours être amélioré. Le mot « fin » n'existe pas dans l'écriture<sup>585</sup>.

---

584 « Molti mi hanno attaccato sulla scelta di personaggi inverosimili, ma esiste davvero una direttrice di ungiornale nana che dirigeva Donna Moderna. Il Cardinale nasce dal fatto che io e i miei familiari siamo stati contagiati da *Masterchef* e quindi mi son detto che forse anche in Vaticano qualcun altro fosse stato contagiato. Lo so, è una risposta deludente e stupida ma è la verità. Per quanto riguarda la suora, trovo che ci sia qualcosa di commovente in questi personaggi rarissimi che consacrano la loro vita al bene. Quindi ho pensato di inserire un personaggio lontano da quel mondo. A volte è un escamotage narrativo. Non c'è nulla di più conflittuale di una donna dedita alla bontà e quell'universo un po' cialtrone e miserabile di quei personaggi ».

Angelita Privitera, « Ogni film svela un mistero, Paolo Sorrentino si racconta », 27 avril 2014.

<https://www.farefilm.it/persona/ogni-film-svela-un-mistero-paolo-sorrentino-si-racconta> Site consulté en juin 2018.

585 Jean Gili, « La Grande Bellezza », in Jean Gili (dir.), *L'Italie au miroir de son cinéma*, vol. 3, op. cit., p. 224.

Lorsque Paolo Sorrentino a réalisé *The Young Pope*, il a créé avec Umberto Contarello un personnage de pape totalement atypique. Le cinéma italien contemporain s'est penché à plusieurs reprises sur la figure du pape, personnage cinématographique par excellence : à la fois en raison du cadre dans lequel le pape évolue, le Vatican, source de fantasmes et d'inspiration pour les scénaristes, et d'autre part à proportion de la complexité de son rôle dans l'Église et dans la vie des croyants, et tout particulièrement des Italiens. C'est aussi un personnage politique puisque le Vatican est un État enclavé dans l'État italien. Plus que dans n'importe quel autre pays, le pape occupe en effet une place dans la vie quotidienne des habitants de la Péninsule, à la fois par sa présence physique au cœur de Rome et par ses interventions dans les débats éthiques, et parfois politiques, de l'Italie. Pour sa première série télévisée, Paolo Sorrentino crée un pape « fictif », Pie XIII, fumeur et « pop », incarné par Jude Law (dans la saison 2, *The New Pope*, il le sera par John Malkovich). Le Vatican n'a pas apprécié la mauvaise image donnée du Saint-Siège et de l'Église, mais n'a pas pu faire censurer la série qui a eu un grand succès lors de ses deux saisons. La série raconte l'histoire d'un cardinal élu pape à 47 ans et déjouant les attentes ; il ne se laisse pas manipuler par l'institution. C'est un pape très jeune et pourtant très réactionnaire, loin d'un pontife progressiste que son âge aurait permis d'espérer. Nous avons vu précédemment que le réalisateur choisit de prendre le contre-pied des clichés sur la représentation physique du pape : il est jeune, attrayant et même sexy. Le titre de la série *The Young Pope* est volontairement oxymorique et provocateur. Le pape créé par Sorrentino et son co-scénariste est bien loin des précédentes incarnations cinématographiques du pontife, comme celle offerte par *Habemus Papam*, où un Michel Piccoli vieillissant est sujet au doute.

L'écriture est centrale dans le travail d'auteur de Paolo Sorrentino, au-delà de celle des scénarios, dont le développement en film dépend de nombreux autres facteurs indépendants de sa volonté créative :

Je suis plus écrivain que réalisateur, de vingt à trente ans je n'ai écrit que des scénarios. J'aime le cinéma, c'est une très belle activité, mais quand j'ai le temps, j'écris aussi des livres. Le livre me permet une liberté débridée. Tout ce que j'imagine se produire, c'est sur la page. Alors que lorsque vous travaillez pour le cinéma, vous savez que ce que vous écrivez sera confronté avec d'autres réalités et d'autres personnes. L'écriture cinématographique évolue entre les barrières et les obstacles. Le roman se termine lorsque l'éditeur le publie, le scénario n'est que la première étape<sup>586</sup>.

---

586 « Io sono più scrittore che regista, dai venti ai trent'anni ho solo scritto sceneggiature. Mi piace il cinema, è una bellissima attività, ma quando ho tempo scrivo anche libri. Il libro mi consente una sfrenata libertà. Tutto quello che vedo accadere è sulla pagina. Mentre invece quando lavori per il cinema sai che quello che scrivi avrà a che fare con altre realtà e altre persone. La scrittura cinematografica si muove tra barriere e ostacoli. Il romanzo finisce quando l'editore lo pubblica, il copione è solo il primo passo ».

Alain Elkann, « Paolo Sorrentino : Siamo tutti soli, il cinema è fatto per consolarci », *La Stampa*, 5 mars 2017.

Et il ajoute : « Je peux me passer de réaliser des films, mais je ne peux pas me passer d'écrire. Ça m'amuse »<sup>587</sup>. Le début de *La Grande Bellezza* était d'ailleurs l'incipit d'un roman qu'il voulait écrire.

Sorrentino tente d'expliquer sa prédilection pour les personnages extraordinaires en évoquant son propre malaise social :

Pour moi, un personnage extraordinaire signifie asocial. Je sais faire des films sur des personnages asociaux qui sont mal à l'aise avec le monde qui les entoure. Et ces personnages viennent à moi, parce que moi, par exemple, je suis mal à l'aise avec ma famille. Ce sont des personnages qui, bien qu'ils aient l'air parfaitement intégrés dans la société, comme dans *La Grande Bellezza*, ressentent un profond mal-être ; même Andreotti, lui qui ne dominait pas la politique mais était dominé par elle ou qui en subissait le pouvoir. Les films découlent de ma difficulté dans les rapports avec les autres. En effet, soit je projette une aura de perfection que je voudrais avoir, soit je projette une aura d'imperfection que je connais parfaitement. Ainsi, dans la conception du personnage, je me projette moi, transfiguré, déguisé. Je fais des antihéros qui, à leur manière, sont asociaux<sup>588</sup>.

### Matteo Garrone

Matteo Garrone est l'autre grand nom participant à la réinvention d'un grand cinéma italien à l'époque contemporaine et comme Sorrentino, il imagine des personnages que l'on a peu – ou pas – l'habitude de voir sur les écrans. Ainsi, dès 2002 avec *L'imbalsamatore*, Garrone propose des rôles et des récits étonnants : dans ce film, il choisit de mettre en scène la relation entre un embaumeur nain et un jeune homme à la taille inhabituellement grande. On y voit les prémices de la fable moderne qu'il développera dans *Il racconto dei racconti* : le réalisateur aime mêler les opposés, ce qui attire et ce qui fait peur, comme les frères albinos dans l'adaptation de l'œuvre de Basile. Garrone l'explique ainsi : « *L'imbalsamatore* est aussi un film qui pourrait être le récit d'un Basile moderne. Quand je l'ai tourné, je ne l'avais pas encore lu, mais il y a assurément un lien que j'ai compris après »<sup>589</sup>. Dans *Il racconto dei racconti*, Garrone présente des personnages

---

587 « Posso fare a meno di dirigere, ma non posso fare a meno di scrivere. Mi diverte ».

[https://www.dagospia.com/rubrica-2/media\\_e\\_tv/medio-stat-virtus-ndash-paolo-sorrentino-racconta-suo-nuovo-film-250190.htm](https://www.dagospia.com/rubrica-2/media_e_tv/medio-stat-virtus-ndash-paolo-sorrentino-racconta-suo-nuovo-film-250190.htm) Site consulté en novembre 2020.

588 « Per me un personaggio straordinario significa asociale. Io so fare film su personaggi asociali che si trovano a disagio col mondo che li circonda. E questi personaggi vengono da me, perché io, ad esempio, sono a disagio con la mia famiglia. Personaggi che, nonostante sembrano inseriti perfettamente nella società, vedi *La Grande Bellezza*, provano un profondo disagio. Anche lo stesso Andreotti che non dominava la politica ma ne era dominato o ne subiva il potere. I film scaturiscono dalla mia difficoltà nel rapportarmi con le persone. Infatti io o proietto un'aura di perfezione che vorrei avere oppure proietto un'aura di imperfezione che conosco perfettamente. Nella concezione del personaggio, di fatto, proietto me trasfigurato, camuffato. Faccio degli antieroi che a loro modo sono asociali ».

*Idem.*

589 « Anche *L'imbalsamatore* è un film che potrebbe essere il racconto di un Basile moderno. Quando lo girai non lo

psychologiquement déréglés comme la reine, insensible à la mort de son mari, ou la fille qui chasse sa sœur aînée du palais et l'incite à se faire enlever la peau par un tanneur.

Matteo Garrone développe une dimension grotesque dans ses réalisations autour de personnages atypiques et aux métiers et passions hors normes : un empailleur-nain dans *L'imbalsamatore*, un vendeur de poisson qui rêve de participer à un jeu de télé-réalité dans *Reality* en 2012 (nous reviendrons sur ce film qui décrit l'époque berlusconienne et la désolation culturelle, et qui, deux ans avant *Le meraviglie* d'Alice Rohrwacher, s'intéresse à la fascination d'une famille pour la télé-réalité), un toiletteur pour chiens dans *Dogman*.

Parmi les autres personnages insolites – notamment par leurs corps difformes ou rarement montrés d'ordinaire à l'écran – qui peuplent les films de Garrone, on peut citer le visage peu harmonieux du personnage qu'interprète Marcello Fonte dans *Dogman* (un rôle qui lui a valu le prix d'interprétation à Cannes), les obèses dans *Reality* ou le personnage squelettique dans *Primo Amore*. Dans *Pinocchio*, Garrone a aussi pris un plaisir manifeste à faire incarner par ses comédiens des personnages mi-hommes mi-animaux, tout en insistant sur le réalisme noir, miséreux du texte de Collodi. Ce sont de grands acteurs de théâtre qui ont incarné la plupart de ces animaux. Le réalisateur a préféré les faire interpréter par des acteurs plutôt que d'utiliser les effets spéciaux : c'est un effet de réel à souligner dans le cinéma de Garrone, qui, même lorsqu'il passe au conte et à la fable, tient à rester ancré dans la réalité, en particulier grâce à des visages humains. Garrone assume par ailleurs le fait que le spectateur soit conscient des effets spéciaux pour le corps des animaux dont la tête est un acteur ; et pendant le tournage, il aime qu'on aperçoive sur le plateau les « trucs » qui seront utilisés pour donner vie aux animaux par exemple. Le réalisateur explique avoir recherché des effets spéciaux les plus artisanaux possibles avec une préférence pour les miracles du maquillage (pour incarner la marionnette en bois de *Pinocchio*, le jeune acteur a été maquillé, il n'y a pas eu d'effets numériques), dans la grande tradition du cinéma italien<sup>590</sup>. On retrouve aussi dans le cinéma de Garrone la tradition napolitaine de la crèche, dans ses adaptations des contes que sont *Pinocchio* et les récits de Basile, dont la mise en scène de certains personnages rappelle les santons réalisés par les artisans à Naples. Ils font eux aussi partie de son imaginaire et de sa « poétique du corps violenté » comme le dit la chercheuse Thea Rimini<sup>591</sup>. Par ces corps souffrants (bossus, extrêmement maigres, énormes...) que l'on voit encore peu ailleurs dans le cinéma italien contemporain, le spectateur pourrait être détourné du réalisme du cinéma de Matteo Garrone, dans un effet de stupeur et d'étrangeté ; mais cette manière de nous plonger dans des univers sombres et

---

avevo ancora letto, ma sicuramente c'è un legame che ho compreso dopo ».

Matteo Garrone, *Le fiabe sono vere : conversazione con Italo Moscati*, op. cit., 2016, p. 25.

<sup>590</sup> *Ibidem*, p. 30.

<sup>591</sup> Thea Rimini, « Il tessitore di fiabe : Garrone e *Il racconto dei racconti* (dalla sceneggiatura al film) », *Between*, vol. VII, n°14, novembre 2017.

crus renforce en fait le choc avec le réel en nous plongeant dans des atmosphères rares sur les écrans.

Le cinéma de Matteo Garrone présente une grande variété de personnages grâce à un renouvellement constant des genres : le réalisateur est capable de nous entraîner dans les tourments de la *Camorra* à Naples dans *Gomorra*, avant de placer sa caméra au milieu des châteaux dignes des contes de fée dans *Il racconto dei racconti*.

### **Paolo Virzi**

Si le réalisateur toscan ne met pas en scène des corps distordus ou difformes comme Matteo Garrone et Paolo Sorrentino, il s'attache en revanche à construire des personnages dont les esprits sortent de l'ordinaire. Le thème de la folie lui permet de mettre en lumière des personnages inattendus, dont les caractéristiques pourraient souvent relever de la psychopathologie, l'exemple le plus abouti étant le film *La pazza gioia* :

Pour la première fois, j'avais envie de partir de deux femmes qui n'étaient pas seulement enfermées dans un hôpital psychiatrique mais qui pouvaient aussi être dangereuses. On vit dans un monde où il y a beaucoup de peurs et d'angoisses et, en fait, la folie nous menace tous. Mais finalement ce sont ceux qui ont le moins de chance qui, par ce qu'ils ont vécu, se retrouvent enfermés. Et ce qui me plaisait, c'était de rendre justice à deux personnes exclues, qui allaient pouvoir franchir les barrières de leur hôpital psychiatrique pour aller regarder dehors pour, à la fin, se rendre compte qu'elles n'étaient pas mieux à l'extérieur<sup>592</sup>.

A travers les rôles d'une aristocrate berlusconienne et d'une femme dans la précarité, les deux personnages reflètent l'Italie contemporaine et ses peurs :

Les problèmes sociaux se sont aggravés, entre la pauvreté et une élite très riche. Mais ça regarde tout le monde occidental. On alimente beaucoup la peur, cette angoisse que le bien-être puisse finir. On joue sur le désespoir de la partie pauvre de la planète, notamment aux États-Unis et en Europe. C'est une conséquence de la globalisation. On a une sorte de prédication de la peur. Les privilèges sont impossibles à protéger car ils sont construits sur ce système. Le changement est inéluctable. Mais c'est facile de vendre la peur, regardez avec Donald Trump. Tout le monde construit des murs et des peurs. L'Italie, ce n'est pas seulement le pays solaire, méditerranéen, drôle et un peu pathétique. On partage le même malheur que les autres<sup>593</sup>.

---

592 Entretien avec Paolo Virzi, <http://www.ecran noir.fr/entrevues/entrevue.php?e=346> Site consulté en mars 2019.

593 *Idem*.

Les deux femmes vivent un bonheur désespéré, entre euphorie et révolte, un bonheur mal vu car rempli d'une certaine folie. Le réalisateur développe cela : « Peut-être que ça ne se passe pas dans nos vies de tous les jours parce que nous devons porter un masque social. Quelque part mes héroïnes vivent dans un carnaval »<sup>594</sup>. En proposant un regard décalé sur la pathologie mentale et en la considérant avec tendresse, Paolo Virzì propose des personnages hors du commun. Il déclare son intérêt pour les rôles qui s'intéressent aux déviations des comportements attendus :

Tous mes personnages dans mes films ont quelque chose à faire avec la psychopathologie. Je pense que les cas humains que j'adore raconter sont des cas cliniques. J'ai filmé des mythomanes, des dépressifs. Dans *Les opportunistes*, c'était les malheurs cachés sous le malheur contemporain. Et il y avait une psychiatre incarnée par Valeria Golino<sup>595</sup>.

À travers ses films, Paolo Virzì change la perception que l'on a de l'Italie : il veut modifier le regard que l'on porte sur la Péninsule souvent rattachée aux stéréotypes de la *dolce vita* et de la mafia. Par les personnages qu'il construit, le réalisateur montre un pays dont certains aspects sont sombres. Et même lorsque ses personnages semblent en décalage avec le réel par leur originalité, en particulier dans *La pazza gioia* où les deux protagonistes paraissent vivre dans un monde parallèle, le monde imaginaire de leur folie, le réalisateur inscrit ses films dans une réalité plus large pour parler de l'Italie.

Dans *La pazza gioia*, le rythme est effréné, ce qui pourrait surprendre. Il nous emmène dans un « asile de fous » et l'on a pourtant l'impression d'être dans un film d'aventures grâce aux rebondissements de l'intrigue et à l'énergie des personnages et du montage. Le film est plein d'ironie, de cocasserie et d'impertinence sur le monde de la démence. Les personnages interprétés par Valeria Bruni-Tedeschi et Micaela Ramazzotti sont hauts en couleur et prononcent des répliques cinglantes, caractéristiques du grand cinéma italien et de l'héritage de la comédie à l'italienne – Beatrice : « Nous, nous avons du cash, nous ne sommes pas des immigrées, quand-même ! », « Mais tu ne peux pas te trouver un carnet pour écrire ces trucs au lieu de te les tatouer ? », « Je vous ai dit de ne pas me toucher ! J'ai bien compris que vous essayez de me faire la cour, mais ne me touchez pas ! », Donatella : « J'ai toujours pleuré. Je suis née triste. Dépression majeure, ont-ils dit » ou encore Madame Morandini Valdirana « Nous en sommes réduits à louer notre maison au cinéma italien, vous vous rendez compte ? ». Leurs personnages sont loin des clichés sur la folie, et éloignés par exemple d'une Camille Claudel, autre incarnation – moins surprenante – de la folie au cinéma.

---

594 *Idem*.

595 *Idem*.

C'est avec la collaboration de Francesca Archibugi que Paolo Virzì travaille au scénario. Ils reprennent ensemble aujourd'hui le flambeau de la comédie à l'italienne, entre film d'auteur et comédie populaire. Il est difficile de dire si Francesca Archibugi apporte une touche féminine à l'écriture de Paolo Virzì, si tant est qu'il existe une écriture féminine, mais leur duo fonctionne savamment en réussissant à mêler les aspects comiques et sociaux dans leurs histoires et dans la construction des personnages. Ils s'inscrivent ainsi dans la continuité de la comédie à l'italienne qui, sous couvert de légèreté, portait déjà un regard acéré sur la société transalpine. Francesca Archibugi et Paolo Virzì placent leurs personnages dans des situations et des lieux où le réel exacerbe leurs contradictions. Dans *La pazza gioia*, ils mettent en scène deux protagonistes de milieux sociaux opposés, une femme du peuple et une aristocrate, qui se rapprochent, dans un même contexte, par l'expérience psychiatrique partagée. Ils observent leur cohabitation et leurs interactions au sein de l'institution psychiatrique. Paolo Virzì se plaît en effet à travailler sur les confrontations entre les classes sociales dans ses films. C'était déjà le cas dans *Il capitale umano*, nous y reviendrons.

Dans *Notti magiche*, le réalisateur et sa co-scénariste écrivent à nouveau un film original, ironique et sarcastique, cette fois-ci sur le milieu du cinéma : pendant la demi-finale Italie/Argentine de la Coupe du monde de football de 1990, un célèbre producteur est retrouvé mort dans les eaux du Tibre. Les principaux suspects sont trois jeunes scénaristes finalistes du grand concours de scénarios, le Prix Solinas. La comédie-thriller est une métaphore de l'état du cinéma italien dans ces années-là, marquées par la disparition des pères fondateurs et la naissance d'une génération « orpheline », l'influence de la télévision sur la qualité et le choix des scénarios (comme le confirme le prix Solinas décerné à un scénario de long-métrage qui sera finalement découpé en épisodes pour la télévision) et par la recomposition géographique du milieu cinématographique dont Rome n'est plus l'unique moteur dans la Péninsule. Paolo Virzì fait le pari d'un film sur son propre milieu, le cinéma, en réussissant à trouver un ton d'auto-dérision pour en dépeindre les différents protagonistes et leurs travers. Il réalise une œuvre sur la fin d'une époque, tout en réouvrant grâce à ses scénarios et à sa mise en scène la tradition de la comédie à l'italienne dans le cinéma contemporain.

### **D'autres personnages marquants**

Parmi les autres réalisateurs contemporains qui proposent des personnages excentriques, on peut citer Roberto Andò. Le réalisateur et scénariste sicilien aime proposer des personnages saugrenus dans ses films sur la politique et le pouvoir : on découvre ainsi un homme politique en burn-out remplacé par son jumeau « maléfique » dans *Viva la libertà* et un moine en plein G8 dans *Le confessioni*, deux personnages incarnés par Toni Servillo, étonnants et inédits dans le panorama

cinématographique italien contemporain. Roberto Andò cite Pasolini pour expliquer son attachement au décalage et à l'excentricité : « Comme le disait Pasolini dans *Pétrole*, une narration doit être folle, sinon elle n'est pas »<sup>596</sup>.

Scénariste devenu réalisateur sur le tard, Gianni Di Gregorio a lui aussi choisi de mettre en scène des personnages sortant des schémas habituels. Dans *Lontano, lontano (Citoyens du monde, 2019)*, il fait le portrait de trois septuagénaires dont les vies à Rome sont ennuyeuses et tristes. Ils rêvent d'un avenir à l'étranger malgré leur âge, pour pouvoir profiter de leur retraite, pour ceux qui en ont une. Le réalisateur propose des grands-pères de 70 ans qui choisissent de « tout quitter » pour partir à l'aventure. L'espoir qui est au cœur de leurs vies n'est pas l'apanage de la jeunesse qui a l'avenir devant elle ; dans ce film, c'est l'ancienne génération qui devient porteuse du rêve d'une vie meilleure et d'un nouveau départ.

Les personnages de Gianni Di Gregorio sont pleins d'humanité, en particulier lorsqu'il se filme avec sa mère dans *Pranzo di ferragosto*. Le réalisateur a en effet un faible pour les personnages âgés, qu'on voit rarement comme protagonistes au cinéma : Gianni Di Gregorio fait un choix courageux en filmant la vieillesse. Ses personnages et l'ironie douce de son écriture rappellent la comédie à l'italienne, notamment *I soliti ignoti (Le pigeon, 1958)* de Mario Monicelli auquel on peut penser en voyant *Lontano, lontano*<sup>597</sup>.

Parmi les autres personnages excentriques marquants du cinéma contemporain, il faut citer *Habemus Papam* du « passeur » Nanni Moretti : dans ce film co-écrit avec Federica Pontremoli et Francesco Piccolo, il met en scène un garde suisse qui se gave de gâteaux, un cardinal qui joue au volley (auquel Paolo Sorrentino rend un discret hommage dans *The Young Pope* lorsque les religieuses jouent au football) et le personnage qu'il incarne lui-même : un psychanalyste envoyé au Vatican pour sonder l'âme du souverain pontife – mais pas trop en profondeur, car de nombreux sujets – dont les fantasmes – sont tabous lorsque le patient est le représentant de Dieu sur terre.

### 3.1.2 Chez les réalisatrices

S'il est difficile de dire s'il existe ou non une écriture féminine, on ne peut pas nier que les

---

596 Gigi Riva, « Si le banquier se confesse », in Jean Gili (dir.), *L'Italie au miroir de son cinéma*, vol. 3, op. cit., p. 283.

597 Co-écrit avec Marco Pettenello, le co-scénariste des films d'Andrea Segre, capable donc de passer d'univers très réalistes et sombres dans les drames du réalisateur vénitien à un autre aux antipodes, plein d'ironie et de profonde légèreté chez le « jeune » cinéaste romain.

réalisatrices italiennes contemporaines font preuve d'une grande originalité dans l'invention de leurs personnages.

### **Valeria Golino**

D'abord connue comme actrice mais passée derrière la caméra pour deux longs-métrages, Valeria Golino s'est fait remarquer en choisissant un sujet particulièrement délicat en Italie pour son premier film : le suicide assisté. Dans *Miele*, librement inspiré du roman *Vi perdono* d'Angela Del Fabbro, la réalisatrice met en scène un ange de la mort, interprété par Jasmine Trinca. Sous le pseudonyme de Miele, Irene aide les personnes malades à mourir grâce un barbiturique qu'elle se procure au Mexique, jusqu'au jour où elle se rend compte que l'un de ses patients qui veut mourir est en fait en bonne santé physique.

Le sujet est original, tout comme la construction du personnage principal, antithèse de l'image de la femme comme porteuse de vie : pour incarner une sorte de faucheuse des temps modernes, Valeria Golino propose un visage délicat pour un personnage qui évolue tout en discrétion pendant le film, un visage presque puéril pour quelqu'un qui a le pouvoir d'apporter la mort.

Dans son film, Valeria Golino fait une analyse quasiment documentaire du comportement de ce personnage étonnant : on voit avec précision les étapes qui mènent à l'acte de donner la mort pour Miele mais aussi la préparation pour ses « patients ». La réalisatrice décrit également la psyché de cette assistante de la mort, une femme paradoxalement pleine de vitalité, qui fait beaucoup de sport et qui trouve dans le sexe un défouloir à la tension nerveuse qui dérive de son « métier ».

À travers ce personnage, Valeria Golino plonge au cœur de l'une des plus importantes problématiques sociales contemporaines, sans jamais donner à voir la mort en face, en gardant une certaine pudeur dans le traitement de ce sujet encore tabou dans la société italienne contemporaine, mais qu'elle contribue à rendre un peu plus familier.

### **Laura Bispuri**

Laura Bispuri choisit elle aussi des personnages atypiques dans le panorama du cinéma italien d'aujourd'hui. Dans son premier film, *Vergine giurata*, adaptation du roman d'Elvira Dones, la réalisatrice fait le portrait d'une femme, Hana, interprétée par Alba Rohrwacher, qui choisit de se faire passer pour un homme, Mark, pour pouvoir exister dans la société albanaise et avoir les mêmes droits que le genre masculin. Elle fait serment de virginité, pour respecter le code du Kanun qui impose cette loi aux filles des familles où il n'y a pas de fils dans certaines régions d'Albanie. En émigrant en Italie, elle pourra redécouvrir son corps et sa véritable identité grâce aux retrouvailles

avec son amie d'enfance, Lila.

Ce film raconte donc l'histoire d'une femme qui, pour être libre, renonce à son identité et à sa féminité. À travers ce récit, Laura Bispuri décrit la culture des montagnes du nord de l'Albanie et cette tradition archaïque et machiste, basée sur l'honneur, qui date de deux cents ans. Aujourd'hui il reste encore une centaine de vierges sous serment entre l'Albanie et le Kosovo, mais le phénomène existait aussi en Bosnie, en Serbie et au Monténégro. Ce premier film – co-écrit avec Francesca Manieri et sélectionné à la Berlinale – a été très remarqué à sa sortie pour l'originalité de son personnage, jamais vu sur les écrans italiens auparavant, et pour sa réflexion sur le genre, la condition des femmes et la redécouverte de la féminité, loin des schémas classiques d'un cinéma italien aux modèles narratifs souvent masculins et italo-centrés.

Dans son deuxième film, *Figlia mia*, Laura Bispuri s'intéresse à nouveau à des personnages de femmes : c'est l'histoire d'une enfant qui a deux mères, celle qui lui a donné la vie mais ne s'est pas sentie capable de l'élever, et celle qui l'a accueillie comme sa propre fille. Le traitement original du sujet par la réalisatrice tient à ce qu'elle fait cohabiter les deux mères dans le récit. La confrontation des personnages de Valeria Golino et Alba Rohrwacher fait de *Figlia mia* un film fort sur l'amour maternel, dans ce qui pourrait ressembler à un western au féminin au milieu de la poussière de la terre sarde et qui se terminerait par un duel sans pistolet : la réalisatrice y insère deux actrices célèbres dans un territoire qui les englobe, entre rodéos et élevage de chevaux, grâce à de longs repérages qui ont permis de créer une atmosphère très réaliste. L'une des scènes centrales du film est celle où les deux femmes se disputent la maternité et où s'affrontent leurs conceptions respectives du rôle de mère, au milieu du déchargement d'une cargaison de poissons. L'utilisation dominante de plans-séquences dans le film permet à la réalisatrice de suivre les points de vue de chacune des trois protagonistes, les deux mères et l'enfant, et de suivre au plus près leurs émotions à travers des plans rapprochés sur leurs visages et leurs gestes.

L'originalité du travail de Laura Bispuri, l'une des cinéastes les plus intéressantes du panorama cinématographique italien contemporain, est de placer au cœur de son écriture des personnages féminins qui sont à la recherche de leur identité et de leur liberté.

### **Alice Rohrwacher**

Alice Rohrwacher s'est fait remarquer depuis ses débuts à Cannes en 2011 avec *Corpo celeste* en proposant elle aussi des personnages excentriques. C'est notamment le cas pour le choix de ses acteurs : jusqu'aux années 2000, le cinéma italien a beaucoup mis en scène des corps normés par la télévision ; Alice Rohrwacher filme au contraire des « corps vrais », des interprètes authentiques qui

n'ont pas été modelés par des écoles de théâtre et par l'envie d'être au premier plan. Elle explique le choix de son protagoniste dans *Lazzaro felice* :

Lorsque j'ai écrit le scénario, je pensais à des gens comme Lazzaro que je connaissais. Des gentils qui passent inaperçus, car ils se cachent un peu. Tout le contraire de ceux qui viennent en général dans les castings et qui ont davantage le profil de Tancredi, le fils de la Marquise, à la fois provocateur et séducteur, qui devient l'ami de Lazzaro<sup>598</sup>.

À une époque où tout le monde veut être protagoniste et se met continuellement en scène sur les réseaux sociaux, la cinéaste choisit de raconter l'histoire d'un jeune homme qui ne veut pas être au premier plan et qui passe son temps à se cacher, par excès de gentillesse. Alice Rohrwacher met en lumière l'innocence et la force de la bonté, des valeurs qui semblent désuètes et presque naïves au cinéma comme dans la vraie vie. Il est finalement plus facile, spectaculaire et rentable financièrement dans l'économie cinématographique actuelle de filmer des « méchants » que des « gentils ». Alice Rohrwacher choisit des marginaux et des paysans comme protagonistes de films qu'elle situe à l'époque de la sur-industrialisation et de la mondialisation à l'extrême, pour écrire, sans co-scénariste, des histoires peu conventionnelles. Dans *Lazzaro felice*, elle filme un personnage principal dont on ne connaît pas vraiment l'âge, qui meurt au milieu du film et qui réapparaît une vingtaine d'années plus tard, un personnage qui ne change pas malgré le monde qui évolue. C'était un sujet a priori difficile, voire une gageure, pour trouver des financements :

On m'a fait confiance. Nous vivons dans l'époque de la réduction. Il faut tout enfermer dans une définition. Tac tac tac, voilà la ligne de l'histoire, la ligne des personnages. Moi, ça me donne la rage... Je pense qu'on vaut tous mieux que ça. J'avais envie de faire un film qu'on ne peut pas raconter, qu'il faut voir. Ce n'est pas un film à trailer<sup>599</sup>...

Avec *Le meraviglie*, Alice Rohrwacher avait aussi fait un film sur le monde paysan organisé ici autour de l'apiculture dans une campagne abandonnée. Le choix de l'univers de l'apiculture est rare au cinéma et il est renforcé par des personnages originaux qui semblent issus de l'univers des fables et des contes de fée, auquel le titre du film fait immédiatement référence. Le film pourrait se résumer ainsi : c'est l'histoire d'un roi et d'une reine ayant quatre filles qui, un jour, rencontrent une fée... Le titre, surtout en italien, propose aussi l'horizon de l'émerveillement au sens d'étonnement face à quelque chose qui sort de l'ordinaire : la famille vit en effet recluse dans sa ferme jusqu'au jour où une équipe de télévision arrive pour faire une émission de télé-réalité qui va donner envie à

598 Jacques Morice, « Alice Rohrwacher : "A travers mes films, je tente de psychanalyser notre histoire humaine" », *Télérama*, 7 novembre 2018.

599 Antoine Duplan, « Alice Rohrwacher : "J'avais envie de faire un film qu'on ne peut pas raconter" », *Le Temps*, 21 novembre 2018.

Gelsomina, l'une des filles, de découvrir un autre monde. L'innocence et la naïveté sont déjà au cœur de ce film, de même que dans la première œuvre de la cinéaste, *Corpo celeste*, qui fait le portrait d'une adolescente de 13 ans, tiraillée entre modernité et archaïsme, qui revient en Calabre après dix années passées en Suisse : elle doit y faire sa première communion, dans une réalité spirituelle polluée par le consumérisme de la société et par des adultes, comme le prêtre, plus concentrés sur leur carrière et sur la politique que sur les valeurs qu'ils devraient transmettre.

Les trois fictions d'Alice Rohrwacher pour le cinéma sont donc marquées par des personnages insolites, des marginaux, toujours en conflit entre archaïsme et monde moderne, évoluant dans un monde paysan et campagnard peu mis en scène. Ainsi Alice Rohrwacher creuse-t-elle un sillon qui la démarque de ses contemporains par une originalité qui rend ses films immédiatement identifiables.

### **Valeria Bruni Tedeschi**

Valeria Bruni Tedeschi a elle aussi réussi à imprimer sa marque par sa manière de créer les personnages. On retrouve dans son travail des héritages du grand cinéma italien et en particulier la capacité à passer constamment du tragique au comique, de l'autodérision au burlesque, dans des tragi-comédies où la réalisatrice mène une réflexion sur le métier d'actrice et sur la maternité, un thème qu'elle est l'une des rares à aborder au cinéma en Italie. Elle s'intéresse en particulier à la fertilité à travers les personnages qu'elle incarne comme actrice dans ses films : dans *Il est plus facile pour un chameau...*, Valeria Bruni Tedeschi est Federica, une artiste saltimbanque qui se sent coupable d'être trop riche et qui n'a pas d'enfant alors même que son compagnon désire fonder une famille. Dans *Attrices*, la réalisatrice devient Marcelline (prénom choisi en hommage à Marcello Mastroianni car elle considère que c'est l'acteur qui a le plus d'auto-dérision), une comédienne angoissée de ne pas réussir à avoir d'enfants alors qu'elle a 40 ans, et dans *Un château en Italie* elle est cette fois Louise, une actrice qui a arrêté son métier et qui est obsédée par son désir d'enfant : on pense notamment à la fameuse scène de la visite dans un couvent napolitain où s'asseoir sur une chaise miraculeuse permettrait de tomber enceinte. Dans son dernier film, *Les Estivants*, Valeria Bruni Tedeschi prête ses traits à Anna, mère adoptive d'une petite fille qui suscite des interrogations dans la famille car elle n'est pas l'héritière biologique.

La réalisatrice aime donc proposer des personnages décalés, en premier lieu ceux qu'elle incarne. Par les rôles qu'elle propose dans ses films, Valeria Bruni-Tedeschi s'inscrit dans un mélange de cinéma d'auteur et de cinéma populaire : on pense à certaines scènes extrêmement comiques comme lorsque le cercueil du père ne rentre pas dans l'avion dans *Il est plus facile pour un chameau...*

Malgré certains thèmes difficiles comme la maternité compliquée, la maladie, la mort du frère ou

la perte de richesse, tout se joue chez Valeria Bruni-Tedeschi sur le registre de l'autodérision, du rire et des gags, pour générer un décalage constant tant dans l'écriture que dans l'interprétation des personnages. La cinéaste fait par ailleurs en sorte que les personnages qu'elle interprète correspondent peu aux canons de la beauté classique : elle incarne physiquement sa classe sociale d'origine, l'aristocratie, mais elle n'a pas un physique aristocratique et sa voix est un peu imparfaite.

### Le rôle des actrices

Si l'apport des réalisateurs et des scénaristes est fondamental dans l'invention des personnages et leur excentricité, celui des acteurs, en l'occurrence des actrices, l'est pareillement pour donner vie et corps aux rôles.

Ainsi, Jasmine Trinca tend à choisir toujours des rôles forts, complexes et différents à chaque fois. On pense au personnage le plus fort qu'elle ait eu à jouer récemment avec *Miele* de Valeria Golino et l'ange de la mort qu'elle incarne. Jasmine Trinca dit rechercher des rôles qui représentent

[...] un féminin complexe, varié, réel. Je crois que les actrices ont, même dans des moments aussi difficiles quant à l'offre, le devoir d'incarner et de transmettre l'imaginaire. Le choix du féminin qui sera représenté est, en ce sens, fondamental<sup>600</sup>.

Elle est l'une des actrices les plus audacieuses de sa génération dans ses choix et ses interprétations, et a été récompensée par le Prix d'interprétation à Cannes en 2017 pour *Fortunata* de Sergio Castellito. Jasmine Trinca explique la responsabilité qu'elle ressent en incarnant ces rôles, entre force et simplicité :

En pensant aux femmes si différentes mais si similaires que j'ai eu la chance de raconter ces derniers temps – je pense surtout à *Miele*, Augusta de *Un giorno devi andare*, *Fortunata* –, à première vue, on dirait des personnages forts, qui s'affirment, d'une manière ou d'une autre, des sortes d'héroïnes. Et pourtant, ce qui m'a toujours frappée quand nous essayions de raconter leur histoire, c'était justement la simplicité, la banalité, pardon pour le terme, de leur existence, même si elle se déclinait de façons si différentes, même si elle était fortement caractérisée. Ce sont toutes des femmes qui se retrouvent à vivre la vie et qui essaient de la traverser, de l'affronter, y compris en en ayant peu conscience. Des femmes qui s'autorisent les choses, déterminées. Ce sont des héroïnes du quotidien, malgré elles. Voilà : cet exemple de féminin qui, même quand on ne sait pas exactement où aller, avance, et qui, quand on est désespérée et qu'on pense ne pas y arriver, fait qu'on y arrive. Je le trouve tellement authentique, et je l'aime tant<sup>601</sup>.

---

600 « Un femminile complesso, variegato, reale. Credo che le attrici abbiano, anche in tempi così duri rispetto all'offerta, il dovere di incarnare e trasmettere l'immaginario. La scelta del femminile che si andrà a rappresentare è, in questo senso, fondamentale ».

Daniela Brogi, « I racconti del corpo delle donne », in Laura Buffoni (dir.), *We want cinema. Sguardi di donne nel cinema italiano*, Venice, Marsilio, « Saggi », 2018, p. 159.

601 « Pensando alle donne così diverse eppure così simili che ho avuto la fortuna di raccontare negli ultimi tempi – penso soprattutto a *Miele*, Augusta di *Un giorno devi andare*, *Fortunata* – a un primo sguardo sembrano personaggi forti, affermativi di sé, in un modo o nell'altro, delle specie di eroine. E invece quello che mi ha sempre colpito nel

L'autre grande actrice de cette génération qui se renouvelle de film en film et qui interprète de nombreux personnages excentriques est Alba Rohrwacher. Elle a notamment interprété la jeune femme qui se fait passer pour un homme et qui nie sa sexualité pour essayer d'être libre dans *Vergine giurata* et Angelica dans *Figlia mia* de Laura Bispuri. Ces deux rôles montrent l'étendue du talent de l'actrice, capable de passer d'un extrême à l'autre : l'un tout en retenue, dénué de féminité, l'autre porteur de sensualité. L'actrice explique comment elle explore la palette des corps et des façons d'être femme, le corps étant un élément décisif de l'identité des femmes, un facteur déterminant pour leur place dans la société, dans le monde :

J'ai raconté des femmes coincées dans un corps, dans un lieu, des femmes coincées dans une histoire, ou j'ai parlé de ce corps, pour qu'elles en aient une plus grande conscience, pour qu'elles en tirent une plus grande force, une liberté. C'est le récit récurrent dans tous mes films et c'est ce qui se rapproche le plus de moi. L'élément que je sens le plus « en moi », la chose qui m'est la plus proche et qui m'« oblige » en effet d'une certaine manière à choisir toujours des fins positives, de libération justement, parce que je ne pourrais en aucune façon éviter de libérer ces femmes. C'est pour cela que l'adhésion entre le récit que je choisis, le voyage que je fais avec ces personnages, et moi-même est très forte<sup>602</sup>.

Alba Rohrwacher choisit donc elle aussi souvent des personnages originaux et rares au cinéma : dans *Hungry hearts* de Saverio Costanzo, elle incarnait une mère qui met en danger la vie de son fils, parce qu'elle l'aime trop ; et dans *Io sono l'amore* de Luca Guadagnino, Elisabetta, son personnage, renversait le destin qui lui était dicté par sa famille et entraînait avec elle sa mère pour vivre des passions et des sentiments plus forts, en dehors des règles et des carcans de la société. Alba Rohrwacher est une actrice qui choisit des films qui vont à l'encontre des stéréotypes et des codes.

Le cinéma italien ose aussi davantage que le cinéma français représenter des corps de femmes d'âge mûr : Margherita Buy en est l'exemple parfait. Elle tourne beaucoup et souvent peu maquillée,

---

momento in cui provavamo a raccontare la loro storia era proprio la semplicità, la banalità, mi si passi il termine, della loro esistenza, anche se declinata in modi così differenti, anche se caratterizzata fortemente. Sono tutte donne che si trovano a vivere la vita e che provano ad attraversarla, ad affrontarla, anche con poca consapevolezza. Donne che si autorizzano, che si determinano. Sono eroine del quotidiano, loro malgrado. Ecco : questo esempio di femminile che, anche quando non sa esattamente dove andare, va, e che quando è disperato e non crede di farcela ce la fa, lo trovo così autentico, e lo amo tanto ».

*Ibidem*, pp. 164-165.

602 « Ho raccontato donne incastrate in un corpo, donne incastrate in un luogo, donne incastrate in una vicenda, o di quel corpo, alla fine riuscisse a dare loro una consapevolezza maggiore, una forza maggiore, una libertà. Questo è il racconto ricorrente in tutti i miei film ed è quello che di più appartiene a me. L'elemento più « di pancia », la cosa più mia e che infatti mi « obbliga » in qualche modo a scegliere sempre finali positivi, di liberazione appunto, perché non potrei in nessun modo evitare di liberare queste donne. In questo senso l'aderenza tra me e il racconto che scelgo, il viaggio che faccio con questi personaggi, è molto forte ».

Cristina Piccino, « Il cinema vissuto », in Laura Buffoni (dir.), *We want cinema. Sguardi di donne nel cinema italiano*, op. cit., p. 176.

en cherchant à contrecarrer l'idée qu'un corps de femme de plus de 50 ans ne serait pas représentable et qu'il faudrait à tout prix chercher à le rajeunir. C'est le cas dans deux films de Maria Sole Tognazzi : dans *Viaggio sola (Je voyage seule, 2013)*, avec l'histoire d'une femme d'une quarantaine d'années qui se demande si la liberté qu'elle revendique n'est pas juste une grande solitude, et dans *Io e lei (2015)* autour d'un couple de femmes qui cherchent à assumer et faire accepter leur amour. Margherita Buy est également l'actrice fétiche de Nanni Moretti – au grand dam de Valeria Bruni Tedeschi qui rêverait de tourner avec lui. Ces dernières années, elle tourne aussi régulièrement avec Ferzan Özpetek, Sergio Rubini, Paolo Virzì et Ivano De Matteo.

Le cinéma reflète l'état d'un pays, même quand il tente d'en transformer la réalité. Dans sa représentation du corps, le cinéma raconte donc aussi le système de valeurs esthétiques et éthiques de l'Italie. Après l'époque des icônes (pendant la période de l'après-guerre et jusqu'aux années 60) où la manière de représenter les femmes à l'écran reflétait encore une conception patriarcale de la société, le cinéma italien contemporain s'emploie de plus en plus à dépasser ces clichés (la belle Italienne, souvent femme au foyer, cantonnée au rôle de mère ou d'amante), même s'il reste difficile de créer des rôles et des histoires qui permettent aux femmes et aux actrices de s'affirmer sans que ce soit dans une opposition et une comparaison avec les rôles masculins. Peut-être que la reconnaissance et la place de plus en plus importante des réalisatrices et des scénaristes femmes pourra y contribuer, même s'il n'est pas dit qu'une écriture de femme soit toujours une écriture pour les femmes. Mais les duos que forment Paolo Virzì avec Francesca Archibugi, Ivano De Matteo avec Valentina Ferlan, le trio de Valeria Bruni-Tedeschi avec Agnès de Sacy et Noémie Lvovsky, celui de Maria Sole Tognazzi avec Francesca Marciano (et Ivan Cotroneo) par exemple, font que ces co-écritures donnent sans doute plus d'originalité aux scénarios grâce à la confrontation des regards, y compris entre hommes et femmes.

Depuis les années 90, la place des scénaristes s'est en effet renforcée dans le cinéma italien, et le scénario a repris une position centrale dans le processus de création, comme à l'époque du néoréalisme et de la comédie à l'italienne où les scénaristes étaient les co-créateurs des films. Il faut souligner qu'aujourd'hui, de plus en plus de réalisateurs travaillent à nouveau en co-écriture (Paolo Sorrentino est l'un des rares cinéastes à écrire la majorité de ses films seul, comme Alice Rohrwacher). Chacun développe son style grâce à cette écriture à quatre, voire à six mains. Il ne s'agit pas en effet pour les scénaristes d'influencer la manière de concevoir les personnages des réalisateurs et des réalisatrices mais de les accompagner et de sublimer leur écriture.

Les scénaristes ont évidemment une place centrale dans la naissance et le développement d'une

nouvelle vague cinématographique italienne depuis 2001. Leur importance n'est pas moindre dans la reconquête de la télévision menée par les cinéastes, en particulier à travers les séries, toujours plus nombreuses sur le petit écran depuis quelques années.

### **3.2 Se réappropriier la télévision**

Paolo Sorrentino a été l'un des premiers réalisateurs italiens à passer du cinéma à la télévision, en 2016, en maintenant toutefois les standards de qualité de réalisation cinématographique, avec la série *The Young Pope* et un casting international prestigieux (Jude Law, Diane Keaton, Ludivine Sagnier...). La série a bouleversé la hiérarchie traditionnelle des palmarès des prix cinématographiques : elle a en effet reçu en 2017 le Nastro dell'anno, un prix décerné par les critiques de cinéma. C'était la première fois que le prix allait à une série télévisée. Ce prix a par ailleurs été attribué à *The Young Pope* au moment où le directeur du Festival de Cannes, Thierry Frémaux, devait faire face à une polémique sur les films de Netflix présents en compétition en 2017 : Pedro Almodovar, alors président du jury, se refusait à imaginer décerner la Palme d'Or à un film qui ne sortirait jamais sur grand écran. Le Festival de Cannes a donc décidé à partir de 2018 de n'accepter en compétition que les films conçus pour une diffusion dans les salles de cinéma. Mais le prix décerné à Sorrentino aux Nastri en 2017, annoncé à Cannes (faut-il y voir une pointe d'ironie des médias italiens après la non-sélection de la série dans le plus grand festival de cinéma ?) a marqué un tournant en Italie dans la conception des festivals et les critères d'attribution des prix. La directrice des Nastri de la presse, Laura Colli, a justifié le choix du jury de décerner à une série un prix traditionnellement et institutionnellement réservé aux meilleurs films de l'année en expliquant vouloir ouvrir la voie au cinéma des séries. Et pourquoi pas à l'arrivée des séries au cinéma, puisque la seconde saison de la série de Paolo Sorrentino, *The New Pope*, est sortie sur les écrans des cinémas italiens en janvier et février 2020. Les frontières se brouillent...

#### **3.2.1 Un bouc-émissaire (trop) facile**

Le cinéma italien a depuis longtemps des relations complexes avec la télévision. Il a vécu une grande crise lors de l'apparition du petit écran puis des chaînes privées, notamment celles détenues par l'empire berlusconien ; dans les années 1990-2000, l'arrivée d'internet a accentué cette concurrence avec les salles de cinéma.

Pour la chercheuse Laurence Schifano,

[...] la question est plus complexe qu'il n'y paraît et dépasse la seule responsabilité de Silvio Berlusconi et de sa dictature médiatique. La télévision en soi peut être un moyen, un appoint, un allié pour le cinéma. [...] Mais entre les mains d'un Berlusconi et des producteurs décisionnaires, le petit écran peut devenir un outil de propagande en même temps que la source d'une standardisation formelle qui exclut et assassine les auteurs<sup>603</sup>.

Après la période de la télévision de l'ère berlusconienne (années 80-90) qui avait eu tendance à étouffer le cinéma d'auteur italien, les auteurs, scénaristes et réalisateurs ont dû se réinventer, trouver un équilibre et un nouveau modèle de collaboration avec le petit écran.

Comme nous l'avons vu, la télévision est fondamentale aujourd'hui dans les stratégies de production et de distribution des films de cinéma. Mais elle est aussi devenue productrice de séries à succès dont certaines sont le développement de films sortis au cinéma comme *Romanzo criminale* de Michele Placido (2005), dont l'adaptation télévisée a été diffusée en deux saisons entre 2008 et 2010, et *Gomorra* de Matteo Garrone, décliné sur le petit écran depuis 2014 et dont la cinquième saison prévue pour 2021 sera la dernière.

Stefano Sollima est l'un des réalisateurs les plus prolifiques en matière de réalisation de séries contemporaines. Il travaille notamment pour la société Cattleya fondée par Riccardo Tozzi, qui s'est aussi spécialisée dans la production d'œuvres pour la télévision, Cattleya devenant l'une des sociétés de production italiennes les plus importantes. Pour le producteur Riccardo Tozzi,

[...] les séries télévisées représentent l'avant-garde de la création cinématographique moderne, elles sont le modèle quasi exclusif d'un cinéma artisanal, patrimonial, générique, voire citoyen et politique dont la rentabilité traduit le caractère populaire<sup>604</sup>.

En effet, si le milieu cinématographique a eu dans un premier temps peur de la concurrence des séries, ces dernières se sont révélées en retour source de renouvellement pour le cinéma italien. Elles impliquent un rapport différent à la production, aux temps de création et de tournage (plus courts que pour le cinéma), et permettent aux réalisateurs de développer plus longuement des thématiques et des personnages, tout en bénéficiant de moyens techniques à la hauteur du meilleur cinéma.

Dans le cadre du Festival Visioni Italiane en 2018, une table-ronde s'est tenue dans la célèbre Cinémathèque de Bologne, autour du thème : « Séries télé : futur ou mort du cinéma ? ». Ce titre

---

603 « Interview avec Laurence Schifano : Le Cinéma italien... singularités et héritage », *Club Lecteurs*, Armand Colin, mai 2016.

604 *Idem*.

binaire reflète les interrogations des auteurs, producteurs et réalisateurs autour de ce nouveau produit cinématographique et audiovisuel et s'agissant des rapports entre les deux grandes formes de divertissement que sont le cinéma et la télévision. Les chercheurs Emiliano Morreale et Roy Menarini soulignent toutefois :

Lu ainsi, cela peut sembler extrêmement préoccupant, mais en réalité nous sommes très optimistes à ce sujet. En Italie, on dirait que pour la première fois le mot-clé est « innovation » et que cette vague de changement a aussi touché la Rai<sup>605</sup>.

On retrouve parmi les participants à cette rencontre des protagonistes de la sérialité italienne contemporaine : Edoardo Gabbriellini (co-réalisateur, avec Saverio Costanzo, de *In Treatment*), Mario Gianani (producteur de *1992*), Claudio Cupellini (co-réalisateur, avec Francesca Comencini et Stefano Sollima, de *Gomorra*), Stefano Sardo (scénariste de *1992* et *In Treatment*), Angelo Barbagallo (co-producteur de la majorité des films de Nanni Moretti, producteur de *La meglio gioventù* de Marco Tullio Giordana et de mini-séries depuis 1999).

Depuis les années 80, la télévision a servi de bouc-émissaire à toutes les crises structurelles et artistiques du cinéma italien, mais elle a aussi participé à la production de grands films d'auteur, notamment grâce à la RAI, et depuis les années 2010, elle accompagne l'évolution des goûts des spectateurs et des écritures des œuvres.

Par le passé, certains réalisateurs se sont emparés dans leurs films du débat sur les relations entre cinéma et télévision : comme Federico Fellini dans *Ginger e Fred*, Nanni Moretti porte dans *Sogni d'oro* (1981) un regard désenchanté sur son pays et sur l'industrie audiovisuelle et cinématographique qui sombre à cause du berlusconisme. Le réalisateur met par exemple en scène une émission de télévision où a lieu un débat sur le cinéma, marqué par cette réplique conclusive « Pubblico di merda ». Plus récemment, en 2012, dans son film *Reality* (Grand Prix du Festival de Cannes), Matteo Garrone dénonce lui aussi l'époque berlusconienne, qui a conduit à un appauvrissement culturel, et l'omniprésence de la télévision dans la vie des Italiens.

Le risque le plus évident avec le développement des séries et l'avènement de Netflix et des plates-formes de streaming est que la production de ces formats prenne le pas sur celle du cinéma d'auteur. L'un des producteurs les plus importants et influents en Italie, Riccardo Tozzi, dont on a rappelé qu'il dirige la société Cattleya dans une stratégie nationale et internationale, produit encore

---

605 « Letto così, può risultare estremamente preoccupante, ma in realtà siamo molto ottimisti a riguardo. In Italia sembra che per la prima volta sia "innovazione" la parola chiave e quest'onda di cambiamento ha investito anche la Rai ».

Cités par Giada Sartori dans « Cinema e serie TV in Italia : tavola rotonda », 6 mars 2018.

<http://www.cinefiliaritrovata.it/cinema-e-serie-tv-in-italia-tavola-rotonda/> Site consulté en avril 2020.

des films d'auteur (avec Daniele Luchetti, Marco Bellochio, Gianni Amelio, Emanuele Crialese, Francesca Archibugi, Michele Placido...), mais on peut se demander combien de temps encore il le fera. En effet, la question de la rentabilité des films et de la modification de la consommation du public se pose d'ores et déjà.

### 3.2.2 ... mais un risque réel ?

Paolo Sorrentino, qui est passé du grand au petit écran sans rien abdiquer de ses exigences cinématographiques, va réaliser son prochain film pour Netflix en 2021 : *È stata la mano di Dio*. C'est une nouveauté pour le cinéma italien contemporain. Paolo Sorrentino s'inscrit ainsi dans le sillage de Martin Scorsese qui a produit *The Irishman* (2019) pour Netflix, sans sortie en salles. Les problèmes que cela entraîne sont importants, notamment la dépossession par la plate-forme de l'exploitation des films dans les salles de cinéma qui étaient jusqu'alors les premiers destinataires des productions. Le développement des plates-formes de streaming et surtout le fait qu'elles deviennent non seulement distributrices mais aussi productrices, en dehors des circuits cinématographiques, posent des questions importantes pour l'avenir du cinéma et de ses structures.

Après son arrivée en 2015 dans le paysage audiovisuel italien, Netflix a passé un accord en 2019 avec Mediaset, le groupe de Berlusconi, pour produire sept films pendant les deux années suivantes selon ce schéma : les œuvres d'abord visibles sur Netflix sont diffusées un an plus tard sur les chaînes de Mediaset, notamment Canale 5 – une chronologie des médias plus rapide que les délais habituels entre la sortie d'un film au cinéma et son passage sur la chaîne de télévision qui l'a coproduit. Pour Mediaset, c'est une façon de s'adapter aux changements du marché, de ne pas rester à l'écart des évolutions de la production et de la diffusion des films, et de ne pas perdre des téléspectateurs qui se sont déjà détournés des chaînes de télévision « à l'ancienne ». Pour l'instant, Netflix, qui a investi 200 millions d'euros dans la production de films et de séries entre 2019 et 2021 en Italie, n'a pas l'intention de créer ses propres studios dans la Péninsule, mais il se pourrait qu'à l'avenir la plate-forme concurrence aussi ce qu'il reste de Cinecittà. Le groupe ouvrira un siège à Rome au printemps 2021, pour payer des impôts dans le pays<sup>606</sup> et son PDG Reed Hastings fait des déclarations où il annonce – ironiquement peut-être ? – vouloir conserver la grande tradition cinématographique italienne et faire apprécier ces films à un large public :

Nous sommes ravis de travailler avec Mediaset, l'un des diffuseurs les plus importants d'Europe, pour

---

606 40 personnes seront employées dans le quartier Sallustiano : marketing, relations publiques et production, dans un immeuble de 2000m<sup>2</sup>.

donner vie à une série de films « made in Italy » réalisés par des producteurs italiens indépendants [...]. Nous travaillerons aussi bien avec des nouveaux talents qui n'ont pas eu jusqu'à présent la possibilité de raconter leurs histoires au monde, qu'avec des acteurs et des réalisateurs connus et confirmés aussi au niveau international. L'Italie a une longue tradition cinématographique et nous sommes certains que ces films pourront être appréciés par le public mondial<sup>607</sup>.

On espère que cette déclaration d'intention sera suivie d'effets.

Doit-on alors considérer Mediaset et Netflix comme les sauveurs à venir du cinéma italien ? Ce serait un retournement un peu surprenant... Quant au directeur de Mediaset, Pier Silvio Berlusconi, le fils du *Cavaliere*, il déclare, convaincu des avantages de cette collaboration, que cet accord est

[...] une excellente nouvelle pour toute l'industrie du cinéma et de la production italienne. En unissant les capacités de Mediaset et la force de Netflix, de nouveaux investissements et de nouvelles opportunités pour le système pourront voir le jour<sup>608</sup>.

La plate-forme a aussi fait une demande d'adhésion à l'ANICA, l'association italienne des industries du cinéma, de l'audiovisuel et du multimédia, une manière de s'insérer officiellement parmi les professionnels du milieu de la production.

Les premiers films produits dans le cadre de cette alliance sont des œuvres de Letizia Lamartire, Francesco Lettieri, Younuts, Rocco Ricciardulli et Massimiliano Camaiti. Netflix a par ailleurs acheté les droits de films italiens déjà sortis au cinéma pour les rediffuser sur sa plate-forme : *Dogman* de Matteo Garrone, *La pazza gioia* de Paolo Virzì, *Call me by your name* de Luca Guadagnino, *Romanzo Criminale* de Michele Placido, *La mafia uccide solo d'estate* de PIF, *Veloce come il vento* de Matteo Rovere (2016) et *Ricomincio da tre* de Massimo Troisi (1981). L'objectif de la plate-forme est de doubler le nombre de séries originales italiennes d'ici 2022 : l'adaptation du roman d'Elena Ferrante *La vita bugiarda degli adulti* est déjà prévue.

Certains cinéastes comme Ivano De Matteo essaient encore, malgré tout, de résister à l'appel lancinant de la télévision et des plates-formes qui sollicitent les réalisateurs de cinéma :

---

607 « Siamo entusiasti di lavorare con Mediaset, uno dei broadcaster più importanti in Europa, per dare vita a una serie di film « made in Italy » realizzati da produttori italiani indipendenti [...]. Lavoreremo sia con nuovi talenti che finora non hanno avuto la possibilità di raccontare le loro storie al mondo, sia con attori e registi noti e affermati anche a livello internazionale. L'Italia ha una lunga tradizione cinematografica e siamo certi che questi film potranno essere apprezzati dal pubblico globale ».

Silvia Fumarola, « Accordo Netflix-Mediaset : si realizzeranno una serie di film italiani da rendere disponibili in tutto il mondo », *La Repubblica*, 8 octobre 2019.

608 « Un'ottima notizia per tutta l'industria del cinema e della produzione italiana. Unendo le capacità di Mediaset e la forza di Netflix potranno arrivare nuovi investimenti e nuove opportunità per il sistema ».

*Idem*.

Je n'ai fait qu'un seul film pour la télévision. Mais ça ressemblait à du cinéma, c'était pour Rai 2. Mais il faut faire la différence entre la télévision nationale, la Rai, et maintenant Sky, Netflix, Amazon. Tout change vite et je m'y perds un peu. Le type de « produits » que font Netflix et les autres pourraient absorber le cinéma. Dans quelques années, le cinéma deviendra comme l'opéra, une niche, ça deviendra snob : il n'y aura que des vieilles dames de 80 ans qui iront. Les séries marchent bien pour une histoire de production : faire une série coûte moins cher que faire un film de cinéma. Avec les mêmes décors, les mêmes acteurs, les mêmes costumes, ils font douze épisodes. [...] Mais je crois qu'on peut faire du cinéma à la télévision [...]. Par exemple sur Netflix, on peut tout faire : la violence, etc., alors que sur les chaînes nationales, non, car elles sont reliées à des vieux « standards ». Je ne sais pas combien de temps ça va durer parce que leur public a maintenant 70-80 ans. [...] J'aimerais ne faire que du cinéma, qui ensuite passe à la télé le lundi ou le mercredi. Mais j'essaie aussi de faire une série. Je veux en faire l'expérience avant de mourir. Ça ne m'intéresse pas, mais je veux essayer parce que ça me donne la possibilité de développer des personnages, comme dans un film mais de manière plus ample<sup>609</sup>.

L'un des grands réalisateurs italiens, Marco Tullio Giordana, déclarait déjà en 2008 qu'il souhaitait travailler pour la télévision pour reconstruire le goût du public car il pense, contrairement à nombre de ses collègues, que le petit écran est le lieu de l'alphabétisation et du récit de l'Italie contemporaine<sup>610</sup>. Il a d'ailleurs été le premier cinéaste à transgresser les barrières établies entre le cinéma et les formes tendant à la sérialité : en 2003, il a réalisé *La meglio gioventù*<sup>611</sup>. Ce qu'on a alors présenté comme un film en deux parties était en réalité une mini-série de 6 heures et a remporté le prix Un Certain Regard au Festival de Cannes, qui reconnaissait par là les qualités cinématographiques de cette première expérience de série façon cinéma<sup>612</sup>.

### 3.2.3 Les séries, une nouvelle opportunité cinématographique

En attendant de voir quelles seront les évolutions du secteur cinématographique face à Netflix et aux autres plates-formes, les cinéastes italiens sont de plus en plus nombreux à réaliser des séries pour la télévision. En effet, comme il est parfois très difficile d'obtenir rapidement les budgets pour la réalisation de films de cinéma, certains réalisateurs acceptent entre deux longs-métrages de tourner des séries pour la télévision, les circuits de production étant différents. Ainsi, depuis une dizaine d'années, les réalisateurs et réalisatrices italiens se réapproprient le petit écran et en y

609 Entretien avec Ivano De Matteo réalisé par Ellénore Loehr à Lyon le 1er février 2018.

610 Cité par Arnaud Vaulerin dans « Berlusconi a pris le contrôle de l'imaginaire italien », *Libération*, 5 juillet 2008.

611 Le film devait être un produit télévisuel, destiné à une diffusion sur la RAI en quatre épisodes, mais grâce à son succès à Cannes, il est sorti au cinéma avant d'être transmis à la télévision.

612 Avec la recrudescence de séries réalisées par des réalisateurs de cinéma et ne sortant pas en salles, le Festival de Cannes n'accepte désormais, on l'a dit précédemment, que des œuvres conçues pour le grand écran.

apportant une qualité cinématographique. De cette manière, ils élargissent aussi leur public, amené ensuite à aller découvrir en salles leur travail, en essayant d'attirer les spectateurs du petit vers le grand écran, comme dans une boucle vertueuse. À son époque, Rossellini avait déjà fait le pari que la télévision serait un instrument de diffusion de la connaissance. Peut-être les cinéastes contemporains reprennent-ils à leur tour ce pari, non pas pour se faire support de connaissances, mais pour diffuser leur art – au prix de renoncer à présenter ces œuvres dans les grands festivals internationaux, graal de la reconnaissance des talents cinématographiques.

Rappelons avant tout que les Italiens ont été habitués à une bonne qualité de réalisation télévisuelle avec les quatorze saisons de *Commissario Montalbano* (Luca Zingaretti en est le protagoniste) depuis 1999 et dont le tournage se poursuit encore aujourd'hui. Le feuilleton, écrit d'après les romans d'Andrea Camilleri, a ouvert la voie aux séries contemporaines.

En 2006 et 2008, deux séries marquantes voient le jour : *L'Ispettore Coliandro* des Manetti Bros (Marco et Antonio) et *Romanzo criminale* réalisée par Stefano Sollima – un nom qui deviendra récurrent parmi les réalisateurs de séries en Italie. L'adaptation du film homonyme de Michele Placido, *Romanzo criminale*, a été diffusée en vingt-deux épisodes entre 2008 et 2010 et *L'Ispettore Coliandro*, tournée à Bologne, a été transmise de 2006 à 2018. Toutes deux ont ouvert la voie aux séries contemporaines dirigées par des réalisateurs de cinéma. Il faut souligner que Stefano Sollima et les Manetti Bros sont ensuite aussi passés au cinéma – avec succès, notamment pour les Manetti Bros sélectionnés à la Mostra de Venise en 2017 pour *Ammore e malavita* –, alors que les cinéastes qui les ont suivis ont fait le cheminement inverse.

Ainsi, entre 2013 et 2017, Saverio Costanzo a co-réalisé avec Edoardo Gabbriellini l'adaptation de la série à succès israélienne *In treatment* en trois saisons, avec un casting rassemblant les meilleurs comédiens et comédiennes du cinéma italien contemporain : Sergio Castellito, Barbora Bobulova, Maya Sansa, Margherita Buy, Giovanna Mezzogiorno, Michele Placido, Valeria Golino, Valeria Bruni Tedeschi, Alba Rohrwacher...

Entre 2014 et 2017, ce sont Francesca Comencini, Claudio Cupellini et Stefano Sollima qui réalisent les trois saisons de *Gomorra*. *Gomorra* et la trilogie politique *1992-1993-1994* (réalisée entre 2015 et 2019 sur la période de l'opération anti-corruption *Mani pulite* et l'arrivée de Berlusconi) sont des séries qui ont marqué un tournant dans le développement des produits télévisuels italiens ; elles avaient une ambition plus internationale et une manière « à l'américaine » de concevoir des scénarios et la distribution, en souhaitant toucher un public mondial. En 2016, *Gomorra* avait ainsi été vendue dans plus de 190 pays – dépassant largement les espoirs des réalisateurs – et *1992* dans plus de 30.

Cette même année, Paolo Sorrentino réalise *The Young Pope*, et en 2020 la suite : *The New Pope*. Son passage à la réalisation d'une série a marqué une étape importante pour le cinéma italien : si certains réalisateurs étaient réticents à mettre en scène des scénarios pour le petit écran, le fait que la figure de proue du cinéma italien en Italie et à l'étranger s'y confronte a encouragé nombre d'entre eux à ne plus y voir un effet négatif pour leur carrière. Et ce d'autant plus que les budgets des séries sont désormais importants et permettent une qualité de réalisation presque équivalente à celle du cinéma. Réaliser une série devient pour les cinéastes une manière d'être créatifs (et de gagner leur vie) entre deux projets de films qui mettent du temps à trouver leur financement ; mais cela représente aussi la possibilité d'écrire et de mettre en scène autrement : en pouvant développer plus de personnages et sur une durée plus longue. En réalisant *The Young Pope*, puis en renouvelant l'expérience avec *The New Pope*, Paolo Sorrentino a fait passer les séries du côté du cinéma.

À sa suite, on retrouve Gianluca Maria Tavarelli qui prend les rênes de *Maltese il romanzo del commissario* en 2017.

En 2017-2018, ce sont Giuseppe Capotondi, Andrea Molaioli, Michele Placido et Piero Messina qui dirigent les deux saisons de *Suburra*, adaptation du film de Stefano Sollima sorti en 2015 (lui-même tiré du roman du même nom). Il s'agit de la première série originale italienne produite par Netflix.

En 2018, Saverio Costanzo revient à la réalisation d'une série avec *L'amica geniale* (dont la quatrième saison devrait être tournée en 2021), adaptation de la tétralogie romanesque au succès mondial d'Elena Ferrante.

La même année, Francesco Munzi, Niccolò Ammaniti et Lucio Pellegrini réalisent *Il miracolo*. C'est la grande actrice de cinéma Alba Rohrwacher qui tient le rôle-titre, celui d'une scientifique qui doit percer le mystère d'une Vierge qui pleure des larmes de sang.

En 2018, c'est aussi Emanuele Crialese qui tente l'expérience du petit écran en mettant en scène un épisode de la série américaine, *Trust* (son épisode s'intitule « In the name of the father »).

Toujours la même année, Fabio Mollo réalise pour Netflix le drame surnaturel *Curon*, en sept épisodes.

En 2020, Francesca Comencini a dirigé elle aussi pour la plate-forme américaine la série *Luna nera*, une histoire de chasse aux sorcières qualifiée par la réalisatrice de « fantasy al femminile » (film fantastique au féminin), en co-réalisation avec deux autres cinéastes : Paola Randi et Susanna Nicchiarelli. C'est aussi l'année du baptême sur petit écran pour Luca Guadagnino, dont il est difficile de dire s'il est un cinéaste italien ou américain : le réalisateur né en Sicile réalise des films en Italie mais produits principalement par l'étranger et qui sont peu reconnus dans son pays. C'est également le cas pour son passage à la réalisation d'une série, *We are who we are*, en huit épisodes,

co-produits par les États-Unis et tournés en anglais en Italie, sur l'histoire d'une base américaine à Chioggia. La fresque cinématographique sur la jeunesse, telle que la décrit Luca Guadagnino, a été sélectionnée à la Quinzaine des réalisateurs à Cannes en 2020 et aurait dû être projetée en une seule séance de huit heures sur la Croisette, avant que le festival ne soit annulé pour cause de pandémie.

On peut aussi citer *L'alligatore* réalisée par Daniele Vicari et la série *Romulus* réalisée en dix épisodes par le cinéaste Matteo Rovere, une extension du film du même nom sorti en 2019, tournée à Cinecittà et en latin, sur l'histoire de la création de Rome, et produite par Cattleya, la société qui avait déjà produit la série à succès *Gomorra*. C'est d'ailleurs une autre œuvre de Roberto Saviano, *Extra pure*, qui a inspiré la série *Zerozerozero*, co-réalisée à nouveau par Stefano Sollima et présentée en avant-première mondiale à la Mostra de Venise en 2019 avant sa diffusion sur les petits écrans en 2020.

Tout comme Stefano Sollima est un nom récurrent parmi les réalisateurs des séries italiennes, Federica Rampoldi est la co-scénariste de séries qui ont connu quelques-uns des grands succès du petit écran (elle est aussi scénariste de films de Marco Bellocchio, Marco Tullio Giordana, Giuseppe Capotondi, Gabriele Salvatores, Ivan Cotroneo) : *In Treatment*, *Gomorra*, *1992*, *1993...* Les séries italiennes attirent donc non seulement des réalisateurs et réalisatrices venant du cinéma, mais aussi des acteurs, des actrices et des scénaristes qui ne sont plus réticents face à ces expériences. Cette conjugaison de compétences cinématographiques contribue à la grande qualité de l'écriture, de l'interprétation et de la mise en scène des séries transalpines dont le succès ne cesse de croître. Le dernier succès international en date parmi les séries italiennes est *L'amica geniale*, adaptation du roman d'Elena Ferrante. Les deux premières saisons ont été diffusées en 2018 et 2020.

### *L'amica geniale*

Cette série est impressionnante par les moyens de studio déployés. Elle prouve qu'en Italie, comme en Allemagne ou en Grande-Bretagne, le redéploiement de l'offre télévisuelle rencontre aussi des enjeux cinématographiques. Paolo Sorrentino est le producteur délégué de la série avec sa société Wildside (l'autre producteur exécutif est Domenico Procacci avec sa société Fandango), signe supplémentaire que les séries font désormais bien partie de l'avenir des cinéastes et des producteurs de cinéma.

La série est réalisée par Saverio Costanzo et co-réalisée par Alice Rohrwacher pour la deuxième saison ; c'est la première expérience de réalisation d'une série pour la cinéaste. La série est écrite par Elena Ferrante, l'auteure du roman – par mail, pour préserver son anonymat – et Saverio Costanzo, avec deux co-scénaristes : Francesco Piccolo, qui a travaillé avec Nanni Moretti, Daniele Luchetti,

Paolo Virzì, Francesca Archibugi, et Laura Paolucci, qui a travaillé avec Daniele Vicari, Francesca Comencini, Nanni Moretti. La série est produite par la RAI, HBO et Canal+. La grande actrice Alba Rohrwacher, sœur d'Alice, fait la voix-off.

La qualité de l'image, de l'écriture, des décors, le budget et le déploiement des acteurs et des figurants en font une production filmique aussi ambitieuse qu'une production cinématographique. La série a d'ailleurs obtenu des aides cinématographiques, notamment l'aide du ministère « per i beni e le attività culturali direzione generale per il cinema » (équivalent du Ministère de la Culture), celle du programme européen MEDIA, ainsi que des fonds de la Film commission de la région Campanie et de la ville de Naples : des financements qui sont aussi destinés aux films de cinéma.

Les moyens mis en place pour les décors (les intérieurs, les églises, façades d'immeubles, les rues du quartier avec les échoppes des artisans, l'école) sont conséquents. Il en va de même pour le nombre de figurants (en particulier avec la direction d'enfants dans les premiers épisodes). En effet, les plans comportent souvent beaucoup de personnages à l'écran en arrière-plan et les détails sont soignés pour recréer l'atmosphère de l'époque : les voitures, les chevaux, un homme qui transporte un matelas, des fillettes qui jouent sur un trottoir, un garçon qui vend des légumes, les femmes qui accrochent le linge aux fenêtres... Les arrière-plans racontent la vie dans la ville de Naples, dans le quartier Luzzati pendant les années 50. Par ailleurs, soulignons que certains plans sont véritablement des plans de cinéma. On pense à la scène de la folie de Mélina dans laquelle elle reste hors-champ : on n'entend que sa voix et l'on ne voit que les objets qui volent ; ou à la scène de l'invasion des insectes dans les rues et les cages d'escaliers, visuellement impressionnante.

La série a été tournée à Naples et dans la région : Caserta, Ischia, Marcianise, Spiaggia di Fontana. Le quartier Luzzati a été reconstruit à Caserta et certains éléments du décor sont d'époque, comme le tableau et l'estrade à l'école. Le plateau de tournage de six hectares est le plus grand d'Europe. Plus de 5000 candidats ont passé les castings, qui ont duré un an.

Les deux premiers épisodes de la première saison ont été projetés à la Mostra de Venise en 2018 et la série a été diffusée dans les salles italiennes pendant trois jours en octobre de la même année, en avant-première. *L'amica geniale* a été vendue dans plus de 160 pays.

La troisième saison sera dirigée par Emanuele Crialese et Daniele Luchetti, deux autres grands noms du cinéma italien contemporain, pendant que Saverio Costanzo se consacre à d'autres projets sur grand écran.

L'Italie a montré avec *L'amica geniale* qu'elle était capable de produire des épisodes rassemblant des millions de spectateurs et de marquer durablement les esprits, déjà séduits depuis la qualité de réalisation et l'originalité de *The Young Pope*. Certains critiques ont évoqué une série qui, « tournée en napolitain et en italien, rappelle inévitablement les meilleures heures du cinéma néoréaliste

italien »<sup>613</sup>. Le parallèle est un peu facile, car la série n'a pas les caractéristiques des grands films néoréalistes, mais les critiques mentionnent l'héritage néoréaliste comme un gage de qualité, et c'est sans doute l'aspect réaliste et la fresque générationnelle qui a incité des pays comme les États-Unis, mais aussi pour la première fois la Chine, à acheter les droits de diffusion d'une série européenne qui n'a pas été tournée en anglais (ce sont trois plates-formes qui diffuseront la série en Chine : iQiyi, Youku, Tencent video). On ajoutera pour finir que *L'amica geniale* propose une image de Naples beaucoup moins négative que celle véhiculée par la série *Gomorra* dans le monde.

Grâce à ses nombreuses productions et à leur grande qualité, l'Italie a maintenant une place de premier plan parmi les pays producteurs de séries. Il faut sans doute y voir la capacité des réalisateurs à raconter, comme au cinéma, les évolutions de la société italienne : les séries ont de plus en plus évolué de récits historiques et d'adaptations littéraires à la mise en scène de protagonistes « banals » du quotidien, avec des personnages des forces de l'ordre (le genre policier étant le préféré des téléspectateurs grâce à la fascination pour les enquêtes et en raison du reflet qu'elles donnent de l'actualité et des évolutions de l'Italie) et des histoires de famille.

Les grands festivals de cinéma suivent de près l'évolution des séries et présentent de plus en plus d'épisodes en avant-première, une manière de ne pas les exclure totalement d'autant que leurs réalisateurs sont des habitués des sélections avec leurs films sortant en salles. La Berlinale s'est ainsi ouverte aux séries avec, depuis 2015, une section dédiée, ce qui est une première : Berlinale Special Series, avec une sélection de séries internationales, dont la série italienne *1992*. Elles attirent un public toujours plus nombreux et par conséquent des financements plus importants pour les séries suivantes. Dans son communiqué de presse, la Berlinale avait justifié ce choix audacieux pour un festival de cinéma par le fait que les conditions de développement et de production aujourd'hui sont comparables à celles des films pour grand écran et que l'immense succès des séries depuis les années 2000-2010 a un effet d'entraînement sur le marché audiovisuel dans son ensemble. À la suite de Berlin, la Mostra de Venise de 2020 a présenté une série hors-compétition avec le premier épisode de *30 monedas* d'Alex de la Iglesia. Deux épisodes de *The New Pope* de Paolo Sorrentino y avaient été présentés en avant-première en 2019, mais sans être inclus dans la sélection officielle.

La production italienne de séries de qualité est donc importante et de plus en plus de réalisateurs et de réalisatrices de cinéma en prennent la direction. L'attrance pour la télévision n'est pas un

---

613 Martine Delahaye, « *L'Amie prodigieuse* : les soubresauts d'une longue amitié féminine », *Le Monde*, 13 décembre 2018.

phénomène nouveau pour le cinéma italien, mais ce qui était épisodique pour les générations précédentes devient récurrent pour les générations d'aujourd'hui, sans doute en partie aussi pour des raisons économiques car il est de plus en plus difficile de réunir les conditions budgétaires pour réaliser un film de cinéma dans de bonnes conditions. Les frères Taviani avaient ainsi commencé à travailler pour la télévision dès 2001 avec *Résurrection*, un téléfilm en deux parties d'après Tolstoï, puis avec *La San Felice* en 2004, d'après Alexandre Dumas. C'était une manière pour eux de se garantir une sérénité économique ; ils étaient ensuite revenus au cinéma.

Aujourd'hui encore, de nombreux cinéastes qui ont parfois du mal à produire leurs scénarios pour le cinéma passent à la série télévisée en attendant la consécration du grand écran ou s'y adonnent entre deux projets. D'autres le font aussi par volonté de ne pas se limiter au cinéma car ils touchent un public bien plus large grâce au petit écran – et même *aux* petits écrans avec les nouveaux supports de visionnage. Enfin, la sérialité apporte de nouvelles formes d'écriture filmique que les réalisateurs de cinéma ne dédaignent pas – notamment la possibilité de développer des récits et des personnages dans la longueur.

### 3.2.4 Un renouveau

Grâce aux séries, le petit écran présente désormais un attrait certain pour les cinéastes italiens contemporains puisque le cinéma n'est plus pensé seulement pour les salles obscures. Les cinéastes transalpins ont pris le parti de saisir ces nouvelles opportunités de création, en conservant le haut niveau artistique de leurs réalisations.

Lors de la récente crise sanitaire et du confinement, la télévision est redevenue un médium à considérer pour les cinéastes avec une plus grande place des films dans les programmes des chaînes. Le problème est maintenant de réussir à maintenir la sortie au cinéma des films prévus dans les prochains mois, pour ne pas bloquer la diffusion des films américains en particulier et réussir à en produire de nouveaux sans créer un embouteillage des sorties. Les milieux audiovisuels et cinématographiques ne sont donc plus des frères ennemis : ils recommencent à cohabiter et même à collaborer.

Pour Paolo Sorrentino, précurseur de la réappropriation de la télévision et des plates-formes, il ne faut écarter aucune opportunité pour l'avenir du cinéma. Lorsqu'on lui demande la différence entre tourner un film pour le cinéma et tourner une série, il répond :

La différence tient à la fatigue physique et à la force psychologique. Ça veut dire travailler sept mois et non deux, et avoir en main un fil narratif très long et dix personnages différents. La télévision a une

respiration plus ample, comme un roman du XIX<sup>e</sup> siècle. Le film est comme un récit de moyenne durée, il faut raconter en utilisant synthèse<sup>614</sup>.

Pour Sorrentino, la différence entre les deux systèmes tient donc essentiellement aux temps de production et de tournage, et non à une différence de qualité. Les séries ne se sont d'ailleurs pas substituées au cinéma ; elles ont au contraire offert de plus grandes possibilités aux cinéastes, notamment celle de

[...] faire un travail d'auteur que le cinéma ne permet plus aujourd'hui. Je considère que le cinéma est un tout, même quand on regarde un film sur l'ordinateur, et avec l'ordinateur l'émotion est d'ailleurs plus grande. La seule différence, c'est celle du rite collectif de la salle<sup>615</sup>.

Le réalisateur n'a pas refusé les opportunités offertes par le petit écran, même à l'époque où ce n'était pas toujours bien vu de la profession :

Je n'ai jamais eu aucune sorte de préjugé envers le streaming ou la télévision. Au contraire : j'ai essayé de faire de la télé pendant de nombreuses années, y compris avant l'explosion des séries. Et s'il n'y avait pas eu la myopie de certains clients, je l'aurais même fait. Avec *The Young Pope*, il y avait les bonnes conditions. Les séries ressemblent beaucoup aux romans. Elles sont plus démocratiques, d'une certaine manière<sup>616</sup>.

Paolo Sorrentino a contribué non seulement à la nouvelle dynamique du cinéma italien contemporain depuis 2001, mais aussi à celle de la sérialité en Italie ces dernières années, grâce à son excellence qui se manifeste quel que soit le format.

### **3.3 Toujours plus de réalisatrices**

#### **3.3.1 Contexte général**

---

614 « La differenza sta nella fatica fisica e nella tenuta psicologica. Vuol dire lavorare sette mesi anziché due etenere in mano un filo narrativo lunghissimo e dieci personaggi diversi. La tv ha un respiro più ampio come un grande romanzo ottocentesco, il film è come un racconto medio, bisogna raccontare per sintesi ».

Paolo Sorrentino cité par Alain Elkann dans « Paolo Sorrentino : Siamo tutti soli, il cinema è fatto per consolarci », *La Stampa*, 5 mars 2017.

615 « Fare un lavoro di autore che il cinema oggi non consente più. Io considero cinema tutto, anche quando si guarda un film con il computer, anzi con il computer l'emozionalità è maggiore. L'unica differenza è quella del rito collettivo della sala ».

*Idem*.

616 « Non ho mai avuto nessun tipo di pregiudizio verso lo streaming o la tv. Anzi: ho provato a farla per tanti anni, anche prima dell'esplosione delle serie tv. E se non fosse stato per la miopia di certi committenti italiani, l'avrei anche fatta. Con *The Young Pope* si sono create le giuste condizioni. Le serie sono molto simili ai romanzi. Sono più democratiche, in un certo senso ».

Gennaro Marco Duello, « Paolo Sorrentino su *È stata la mano di Dio* : "Non è un film su Maradona, ma su di me" », 19 octobre 2020.

<https://cinema.fanpage.it/paolo-sorrentino-su-e-stata-la-mano-di-dio-non-e-un-film-su-maradona-ma-su-di-me/>

Site consulté en novembre 2020.

Si les opportunités de faire du cinéma à la télévision grâce aux séries ont bouleversé les équilibres entre petit et grand écran au 21<sup>e</sup> siècle, l'autre dynamique importante est la présence de plus en plus affirmée des réalisatrices parmi les cinéastes.

Dans l'histoire italienne de la mise en scène, les femmes n'ont jamais occupé une place importante puisque le cinéma transalpin au féminin a reflété les préférences d'une société machiste et patriarcale. Citons cependant trois réalisatrices qui ont marqué l'histoire du 7<sup>e</sup> art transalpin dès les années 70 : Lina Wertmüller et Liliana Cavani en fiction, et Cecilia Mangini en documentaire. Parmi les scénaristes, il faut rappeler l'importance de Suso Cecchi D'Amico qui a travaillé avec les plus grands maîtres du cinéma italien (Visconti, Comencini, De Sica, Antonioni, Monicelli, Rosi...). Depuis la fin des années 80, Francesca Comencini, Cristina Comencini et Francesca Archibugi se sont fait un nom – et un prénom dans le cas des sœurs Comencini –, ouvrant la voie aux générations suivantes, aussi bien en réalisation qu'en scénario. Cependant, on compte encore beaucoup plus de femmes que d'hommes qui n'ont réalisé qu'un seul film : les néo-réalisatrices sont souvent échaudées par les obstacles généraux du système qui sont encore plus difficiles à surmonter lorsqu'on est une femme. L'égalité dans les opportunités et les budgets alloués selon les genres est loin d'être atteinte. Roberta Torre explique ainsi : « Des problèmes émergent toujours quand il faut confier la gestion d'un budget important à une femme »<sup>617</sup> à cause d'un manque de confiance des institutions et des producteurs envers les réalisatrices.

Si l'on regarde les prix décernés en Italie, pour les David di Donatello, qui sont l'équivalent des Césars, on observe en outre qu'aucune femme n'a encore gagné le prix de la meilleure réalisation. La seule qui ait remporté le prix du meilleur film est Francesca Archibugi avec *Verso sera (Dans la soirée)* en 1991, *ex-aequo*<sup>618</sup> avec Gabriele Salvatores pour *Mediterranea*, et *Il grande cocomero (La Grande Citrouille)* en 1993.

Pour Francesca Comencini, il faut continuer de se battre pour permettre aux réalisatrices d'avoir les mêmes possibilités que leurs collègues masculins :

Le cinéma doit montrer qu'il n'est pas univoque, mais qu'il contient plein d'univers, et les femmes ne sont pas une minorité, mais plus de la moitié de l'humanité. Rappelons que sur le nombre de films que nous voyons au cinéma, seuls 10% sont faits par des femmes. C'est encore trop peu. 90% sont faits par des hommes. Si on pense au XX<sup>e</sup> siècle littéraire, il était illuminé par au moins quatre écrivaines, Elsa

---

617 « Per far gestire un budget importante ad una donna sorgono sempre problemi ».

Cristina Piccino, « Il cinema vissuto », in Laura Buffoni (dir.), *We want cinema. Sguardi di donne nel cinema italiano*, op. cit., p. 177.

618 Tout comme les deux Palmes d'Or décernées à Cannes à des femmes ont été celle de Jane Campion *ex-aequo* avec Chen Kaige et celle honoraire d'Agnès Varda, avant que Julia Ducournau ne l'emporte enfin seule en 2021 pour *Titane*, une troisième Palme d'Or historique.

Morante, Anna Maria Ortese, Natalia Ginzburg, Goliarda Sapienza. Mais les femmes ont toujours une difficulté en plus, c'est pour ça que je me considère féministe : pour moi il est fondamental d'avoir une conscience collective. Le féminisme est un mouvement important, nécessaire encore aujourd'hui<sup>619</sup>.

Valeria Golino soutient elle aussi la nécessité de tendre vers plus d'équilibre entre réalisateurs et réalisatrices :

Je crois à l'importance d'avoir plus de réalisatrices. Il faut qu'il y en ait de plus en plus. En même temps, je crois aussi à la diversité entre femmes et hommes, je trouve que l'on a des points de vue différents et cette différence est intéressante<sup>620</sup>.

La réalisatrice et actrice reste cependant méfiante à l'égard de l'instauration de quotas pour les réalisatrices, comme cela est parfois évoqué pour permettre aux femmes cinéastes d'accéder à de meilleures opportunités pour faire des films :

Pour moi, il ne devrait pas y en avoir. Mais nous vivons un moment historique important, il nous portera à faire un pas en avant et deux en arrière, puis un autre en avant, mais il est important de s'exposer, de se battre [...] parce que ça fera évoluer les choses. Quand on commence à faire des différences comme « les réalisateurs sont meilleurs ou les réalisatrices sont meilleures », je pense que ce sont de grandes idioties, mais il y a en revanche des choses qu'il faut changer et qui peuvent être légiférées. Et c'est ce qu'on essaie de faire<sup>621</sup>.

Les choses évoluent petit à petit, y compris parce que de plus en plus de femmes font carrière aussi dans la production : environ un quart des producteurs italiens sont des productrices et leur nombre croît d'année en année. On peut citer Donatella Botti chez Bianca Film ou Marta Donzelli chez Vivo Film par exemple. Parallèlement, de plus en plus de réalisatrices sont présentes dans les sélections en festivals. Alice Rohrwacher est la figure de proue de ce mouvement, mais son grand succès reste pour l'instant exceptionnel.

Pour Laura Bispuri, dont les deux films ont été sélectionnés à la Berlinale, ce sont les mentalités qu'il faut faire évoluer avant tout :

J'utilise toujours cette phrase pour faire comprendre un peu ce qui se passe : si une réalisatrice a le même niveau de reconnaissance qu'un homme, le réalisateur est considéré comme un génie alors que la

---

619 Ilaria Urbani, « Comencini : Non dirigerà la nuova serie Gomorra », *La Repubblica*, 4 février 2020.

620 Yannick Vely, « Valeria Golino : "Il faut plus de femmes réalisatrices" », *Paris Match*, 17 mai 2018.

<https://www.parismatch.com/Culture/Cinema/Valeria-Golino-il-faut-plus-de-femme-realisatrice-1518779>

Site consulté en mai 2020.

621 « Per me non devono esserci. Però stiamo vivendo un momento storico importante, ci porterà ad un passo avanti e due indietro, poi un altro avanti, ma è importante esporsi, battersi [...] perché porterà ad una evoluzione. Quando si comincia a fare differenza tipo « sono meglio registi uomini o meglio le donne » penso che siano grandi cazzate, ma ci sono cose che invece vanno cambiate e possono essere legiferate. Ed è questo che si sta tentando di fare ».

Valeria Golino citée par Alessandra Magliaro dans « Cannes, Golino : "I miei fratelli in cerca di felicità" », 16 mai 2018. <https://www.ansa.it/sito/notizie/cultura/2018/05/15/cannes-golino-i-miei-fratelli-in-cerca-di-felicit%C3%A0-fe36-4180-81d1-cd0d7474176f.html> Site consulté en juillet 2019.

réalisatrice est définie comme une bonne réalisatrice (elle rit). Enfin, c'est un système machiste à 360° mais pas seulement au cinéma, en général.[...] Moi j'ai foncé et je suis allée de l'avant, sans me rendre compte que ça pouvait être un problème d'être une femme cinéaste, puis à un certain moment je me suis retournée et je me suis rendu compte que je n'avais aucune compagne de voyage. Et d'ailleurs, ce machisme, je le sens sous plein de formes dans mon travail au quotidien. Je pense que nous avons toujours beaucoup de mal à faire les choses : dans mes films, les personnages féminins ont toujours beaucoup de difficultés, ce sont des femmes qui font des voyages difficiles pour arriver à comprendre qui elles sont et quelles sont leurs forces ; je fais toujours ces récits-là et je crois que la difficulté que nous avons à nous affirmer fait partie de notre histoire, parce que nous vivons dans un système qui nous met en difficulté<sup>622</sup>.

En raison des difficultés supplémentaires à être financées, de nombreuses réalisatrices commencent par le documentaire qui est généralement plus facile à financer que des courts- ou des longs-métrages de fiction. C'est un parcours assez classique dans le milieu du cinéma en général, mais qui se vérifie encore plus pour les femmes.

Certaines femmes ont aussi profité de leur notoriété dans d'autres domaines, comme actrices (Laura Morante, Valeria Golino, Valeria Bruni Tedeschi), au théâtre (Emma Dante), ou à la télévision (Sabina Guzzanti) qui leur a facilité le passage derrière la caméra. Pour les autres, faire un long-métrage de cinéma reste un parcours du combattant.

Il y a beaucoup d'actrices dans le panorama cinématographique italien (même si les personnages proposés dans les films sont aux deux tiers majoritairement masculins), mais proportionnellement peu de réalisatrices. Les inégalités dans le milieu du cinéma italien sont encore fortes : ainsi entre 2008 et 2019, on comptait seulement 15% de femmes réalisatrices parmi les films sortis sur les écrans italiens<sup>623</sup>. Comme dans le reste de la société, plus on monte dans la hiérarchie des postes à responsabilité, et moins on trouve de femmes.

Il faut cependant souligner que les films réalisés par des femmes se distinguent régulièrement par leurs idées et leur langage ; ils sont souvent plus audacieux que ceux de leurs homologues

---

622 « Io uso sempre questa frase per far capire un po' quello che sta succedendo: se una regista è a parità di livello di riconoscimenti con un uomo, il regista uomo viene definito un genio mentre la regista donna viene definita una brava regista (ride). Comunque, è un sistema maschilista a 360 gradi ma non solo nel cinema, in generale. [...] Io sono andata avanti come un treno, senza rendermi conto che poteva essere un problema essere una donna regista, poi a un certo punto mi sono girata e mi sono accorta di non avere nessuna compagna di viaggio. E comunque questo maschilismo lo sento in tante sfumature del mio lavoro quotidianamente. Penso che faticiamo sempre tanto: nei miei film vengono raccontati sempre dei personaggi femminili molto faticosi, cioè donne che fanno dei viaggi faticosi per arrivare a capire chi sono e i loro punti di forza; racconto sempre questo, e credo che la fatica che abbiamo nell'affermarci faccia parte della nostra storia, perché viviamo in un sistema che ci mette in difficoltà ».

Laura Bispuri citée par Eleonora Pilastro dans « Intervista con Laura Bispuri : sulla Sardegna e su *Figlia mia* », 17 novembre 2018. <https://www.theitalianreve.com/it/intervista-con-laura-bispuri-sulla-sardegna-e-su-figlia-mia/>  
Site consulté en avril 2019.

623 Titta Fiore, « Nous, les femmes », *Le film français*, 2 mai 2014, n°3584.

masculins. Le public et la critique les reçoivent de mieux en mieux. Citons Valeria Golino et son film *Miele* qui se confronte au sujet encore largement tabou en Italie du suicide assisté ; Laura Bispuri et *Figlia mia* sur le thème de l'instinct maternel ; ou Emma Dante et *Via Castellana Bandiera* qui donne à voir la métaphore d'un pays dans une impasse, en montrant le duel muet de deux femmes dans leurs voitures, loin des stéréotypes « mère-épouse-maîtresse ». Ou encore Catherine Catella et Shu Aiello avec *Un paese di Calabria*, film dans lequel elles portent un regard différent et inattendu sur les migrations avec l'histoire du village calabrais de Riace qui renaît grâce à l'accueil de migrants.

### **Censure et autocensure**

Les obstacles restent néanmoins encore nombreux dans l'accès des femmes à la réalisation : l'obtention de financements est plus compliquée, les préjugés du système de production envers des scénarios dont les sujets sortent des sentiers battus sont des freins importants et la crise de l'économie du cinéma depuis une dizaine d'années<sup>624</sup> les touche de la même manière que leurs homologues masculins. Pour essayer de dépasser ces difficultés, les réalisatrices (comme d'autres réalisateurs) ont mis en place des stratégies de production permettant de diminuer les coûts des films, en recourant à des thématiques, des scénarios et des manières de filmer qui réduisent les budgets.

Roberta Torre explique ainsi que certains producteurs exercent une forme de censure dans le choix des scénarios à financer : elle a ainsi eu du mal à réaliser son film *Tano da morire* car elle voulait faire rire de la mafia et de la criminalité organisée.

Malheureusement, en Italie, nous subissons de la part des producteurs une censure sévère, souvent préventive sur les contenus, et cela pousse nécessairement à travailler de manière aussi autonome que possible, avec de petits budgets<sup>625</sup>.

Pour échapper à cette censure, Roberta Torre fait donc le choix de se passer de certains financements et de réduire ses ambitions budgétaires.

Valeria Golino évoque, quant à elle, l'autocensure que les réalisatrices mettraient inconsciemment en place :

Il y a aussi une forme d'autocensure désormais ancrée en chacune de nous. [...] Elle est encore plus grave, car désormais nous nous sommes habituées à la médiocrité, à devoir nous conformer à une certaine façon d'être, sans excès, sans aspérités. On nous a appris à nous aligner au cours de ces quinze dernières années,

---

624 L'économie du cinéma est fragilisée par l'arrivée massive des nouvelles technologies et la baisse de la fréquentation des salles.

625 Roberta Torre citée par Barbara Sorrentini, « Femmes de cinéma. Hors des stéréotypes », in Jean Gili (dir.), *L'Italie au miroir de son cinéma*, vol. 3, *op. cit.*, p. 330.

ce qui fait que nous n'envisageons même pas la possibilité de mettre en œuvre une idée un peu hors-cadre, sans parler de la proposer à un producteur<sup>626</sup>.

C'est l'une des raisons pour lesquelles de plus en plus de cinéastes décident de devenir coproducteurs de leurs films, pour pouvoir imposer leurs choix. Roberta Torre explique ainsi :

Il y a des sujets en Italie, comme la maladie, la sexualité, les déviances, ou certains chapitres de notre Histoire passée – comme le terrorisme - qui n'ont jamais été sérieusement analysés ni racontés de manière définitive. Marco Bellocchio s'y est essayé avec un très beau film, *Buongiorno notte*, mais le sujet mériterait d'être approfondi. Sans parler de Berlusconi, toujours dans les parages. Le moment n'est donc peut-être pas encore venu de mener librement cette réflexion. Il existe une forme d'anesthésie tant sur la forme esthétique que sur les contenus [...], ce qui a pénalisé notre cinéma<sup>627</sup>.

### **Le documentaire comme échappatoire ?**

De nombreuses réalisatrices ont choisi de se tourner vers le documentaire, qui est plus facile à financer que la fiction et d'une certaine manière plus libre puisqu'il dépend moins d'intérêts économiques dans les plans de financements des films : il n'y a notamment pas de star-system en jeu pour obtenir plus de fonds grâce au nom de tel acteur ou telle actrice que le cinéaste pourrait se voir imposer par les producteurs.

Costanza Quatriglio a ainsi réalisé un moyen-métrage à mi-chemin entre fiction et documentaire avec *Con il fiato sospeso* (2013, présenté en sélection hors compétition à la Mostra de Venise), un film sur l'histoire vraie d'un groupe de chercheurs contaminés dans les laboratoires de l'université de Catane, et un documentaire sur la condition ouvrière dans la société globalisée avec *Triangle* en 2014. Mais malgré la bonne réception de son premier long-métrage à Cannes, *L'Isola* (2003), il est difficile pour elle aussi de faire le film suivant. Les remises en question sont constantes comme l'explique la réalisatrice :

Je l'ai compris, à mes frais, après le tournage de *L'île*, présenté à Cannes, où il a été très bien accueilli : dans notre pays, on ne capitalise pas l'expérience. Il y a un manque d'attention évident. Giuseppe Tornatore le dit, en poète du cinéma qu'il est : chaque film est une première œuvre<sup>628</sup>.

La difficulté de faire un deuxième film après un premier long-métrage est réelle autant pour les femmes que pour les hommes. Susanna Nicchiarelli a elle aussi réalisé plusieurs documentaires et courts-métrages avant de passer au long-métrage de fiction avec *Cosmonauta* (2009) ; le parcours

---

626 Valeria Golino citée par Barbara Sorrentini.

*Idem*.

627 *Ibidem*, p. 331.

628 Titta Fiore, « Nous, les femmes », *Le film français*, 2 mai 2014, n°3584.

est identique pour Elisa Amoruso avant *Maledetta primavera* (2020), pour Irene Dionisio avant *Le ultime cose* (2016) ou encore pour Valentina Pedicini avant *Dove cadono le ombre* (2017).

Cependant, pour Alice Rohrwacher, qui a elle aussi commencé par un documentaire avant sa première fiction, le fait d'être une réalisatrice dans un milieu encore majoritairement masculin n'est pas une explication aux difficultés de financements. Mais c'est une quasi exception : peu de réalisatrices sont aussi médiatisées qu'elle ; ses films se vendent dans des dizaines de pays et bénéficient de budgets confortables :

Tout le monde a des problèmes et je ne me sens pas désavantagée par le fait d'être une femme. Il faut éviter, en revanche, que les difficultés deviennent un alibi pour justifier le fait de renoncer. Je considère les problèmes comme une opportunité. Et j'aimerais imaginer que la question des genres soit finalement dépassée, je voudrais qu'on n'en discute pas trop, la féminité est faite aussi de mystère<sup>629</sup>.

Les (rares) réalisatrices qui ont réussi à être reconnues dès leurs premières réalisations par le système cinématographique italien pour la production et la distribution de leurs œuvres sont donc moins critiques que celles qui, en n'ayant pas moins de talent, doivent encore se battre pour faire exister leurs films. Mais les inégalités entre réalisateurs et réalisatrices restent une réalité.

### 3.3.2 Une égalité difficile

Les chiffres sont éloquentes : on est encore loin d'une égalité dans l'accès aux financements et aux opportunités entre hommes et femmes dans la réalisation – seules 82 femmes ont concouru pour la Palme d'Or à Cannes depuis 1946 contre 1688 hommes –, et on peut légitimement se demander s'il est plus difficile de produire le film d'une femme. En juin 2019, on comptait 12% de films réalisés par des femmes, parmi les films financés en Italie<sup>630</sup> – contre 23% en France<sup>631</sup> ; et il y aurait entre 15 et 25% de réalisatrices dans le panorama du cinéma italien actuel si l'on compte celles qui ne sont pas financées par les circuits traditionnels<sup>632</sup>. Les chiffres sont mauvais et il reste encore difficile pour les jeunes cinéastes femmes de réaliser un premier film, plus que pour un homme. Laura Buffoni le développe dans sa préface : il reste encore bien compliqué pour les femmes de

---

629 *Idem*.

630 Il y a sans doute plus de films de réalisatrices en Italie, mais ce sont des films qui ne sont pas financés par les institutions classiques et qui sont donc considérés « hors-circuit ».

631 Medhi Omaïs, « 72e Festival de Cannes : les femmes passent au premier plan », *Le Parisien*, 11 mai 2019.

Et ce alors que 50% des élèves en écoles de cinéma sont des femmes, avec un écart moyen de 42% entre les salaires d'un réalisateur et d'une réalisatrice.

632 Chiffres de l'Ente dello Spettacolo.

[https://www.ilmessaggero.it/mind\\_the\\_gap/donne\\_cinema\\_attrici\\_registe\\_discriminazioni\\_hollywood\\_italia\\_ente\\_spettacolo-4536354.html](https://www.ilmessaggero.it/mind_the_gap/donne_cinema_attrici_registe_discriminazioni_hollywood_italia_ente_spettacolo-4536354.html) Site consulté en septembre 2019.

bien travailler dans le cinéma<sup>633</sup>. Mais au Festival de Venise en 2019, un appel est lancé pour atteindre la parité dans les professions liées au monde du cinéma. Il concerne la réalisation, la production, le scénario et aussi des disciplines plus techniques où les femmes sont sous-représentées comme la direction de la photo. Le constat est cependant amer : avoir plus de scénaristes féminines et de productrices signifierait donner plus de possibilités et d'espace aux femmes, mais, à la différence des hommes, si une femme fait un mauvais film, on lui donne difficilement d'autres financements par la suite. N'ont-elles pas droit à l'échec ?

Des collectifs se sont créés pour demander plus d'égalité dans le milieu cinématographique, en particulier à la suite du mouvement MeToo. C'est le collectif français 50/50, lancé en 2018, qui a ainsi fait en sorte que le nombre de réalisatrices sélectionnées dans les grands festivals augmente pour s'acheminer vers la parité, et qu'il y ait autant d'hommes que de femmes dans les comités de sélection, pour que tous les regards soient représentés de façon plus équilibrée. Les directeurs des festivals de Cannes, Berlin, Venise et Locarno – entre autres – ont signé cette charte avec l'objectif de 50/50 en 2020, objectif abandonné depuis, mais qui oriente le travail à venir. À la Mostra de Venise en 2018, un seul film sur 21 était réalisé par une femme dans la sélection officielle en compétition, contre 7 sur 28 à la Berlinale en 2019. En France, le CNC a décidé d'attribuer depuis le 1er janvier 2019 15% de subventions supplémentaires lorsque les films sont exemplaires en matière de parité ; un film sur six y était éligible en 2018, un sur trois en 2020 : les mesures financières mises en jeu font que les effets sont visibles.

En Italie, comme nous l'avons vu dans la première partie, la nouvelle loi sur le cinéma a mis en place des barèmes qui octroient des points pour les projets de films dont les auteurs sont des femmes (au scénario, à la musique et à la réalisation) ; et le collectif *Dissenso* milite pour rééquilibrer les salaires et lutter contre les discriminations dans le milieu du cinéma. Les réalisatrices italiennes insistent par ailleurs pour créer une parité non pas tant parmi les films choisis dans les festivals que parmi les membres des jurys et des comités de sélection afin de mêler les regards et les points de vue.

Il y a donc une volonté collective de faire avancer les choses, ce qui n'était pas toujours le cas précédemment. La place des femmes dans le cinéma italien est, comme souvent pour les droits des femmes, un combat dans la société dans son ensemble, pour faire évoluer les mentalités. Le cinéma est fréquemment le reflet d'un pays et les films racontent une société. Il s'agit en Italie de redonner

---

633 Laura Buffoni, « Un libro militante », in Laura Buffoni (dir.), *We want cinema. Sguardi di donne nel cinema italiano*, op. cit., p. 20.

un rôle central aux femmes dans un milieu qui hérite d'une société où la femme est encore souvent confinée au foyer et d'un nombre extrêmement faible de femmes derrière la caméra. Les seules femmes qui ont trouvé une place importante dans l'industrie cinématographique sont les actrices, dans la tradition des divas des plateaux ; mais leurs salaires sont souvent inférieurs à ceux de leurs homologues masculins et il y a proportionnellement un tiers de rôles en moins disponibles pour les femmes dans les scénarios par rapport à ceux destinés aux hommes. On observe que les réalisatrices proposent de plus en plus de rôles féminins comme protagonistes dans les histoires qu'elles choisissent de raconter : est-ce une manière inconsciente de rééquilibrer la place des femmes dans leur industrie ou est-ce un choix délibéré, presque militant ?

### **Prendre le pouvoir**

Écrire, mettre en scène un imaginaire et le diffuser sont des formes de pouvoir. C'est pour cette raison que les femmes accèdent moins à ces postes. Roberta Torre, qui fait un cinéma empli d'engagement, explique les difficultés que les réalisatrices ont à éviter de faire du cinéma et de l'imaginaire qu'elles proposent un enjeu de pouvoir :

L'idée d'une femme à la direction d'acteurs, dans un rôle hyperactif, n'est pas simple. On s'expose à s'entendre répéter des clichés qui n'ont pas grand-chose à voir avec le cinéma, et à ce que l'on confonde le besoin de trouver un espace où exprimer notre propre créativité avec un désir de pouvoir. Le cinéma est le lieu de l'imaginaire, et l'imaginaire est une forme de pouvoir : le réalisateur impose son imaginaire, et cet imaginaire lui confère un pouvoir. [...] Le pouvoir a une influence sur une vision culturelle, car un réalisateur ou un artiste modifient l'imaginaire et créent l'identité d'un pays. C'est une opposition profonde, presque atavique, à l'idée d'accorder aussi aux femmes ce qui peut devenir le pouvoir de modifier un imaginaire. [...] Il nous faut faire face au narcissisme masculin, débordant et destructeur. [...] Il est nécessaire que davantage de femmes expriment leur point de vue sur la réalité, mais cela passe inévitablement par une gestion du pouvoir. Ces espaces doivent être conquis de haute lutte. J'ai eu moins d'occasions que mes collègues masculins, c'est un fait indiscutable : il m'a fallu me battre pour obtenir des choses qui leur étaient souvent offertes sur un plateau<sup>634</sup>.

Mais les choses évoluent et Valeria Golino tempère : « C'est un processus qui prend du temps : on avance à pas de géant, mais il reste toute une série d'obstacles culturels »<sup>635</sup>. Les différences entre les budgets donnés aux réalisateurs et ceux attribués aux réalisatrices aboutissent aussi à des ambitions et des possibilités moindres lorsque les financements sont limités : cela signifie des temps

---

634 Barbara Sorrentini, « Femmes de cinéma. Hors des stéréotypes », in Jean Gili (dir.), *L'Italie au miroir de son cinéma*, vol. 3, *op. cit.*, p. 325.

635 *Idem*.

de tournages inférieurs, des mouvements de caméra moins ambitieux (puisqu'ils nécessitent plus de temps de préparation et de répétition), un découpage moins « découpé » (parce qu'en réduisant le nombre de plans, les cinéastes réussissent à tenir les budgets impartis). Cela peut être l'un des facteurs qui expliquent que les réalisatrices se concentrent plus sur la qualité du scénario. Par ailleurs, les traitements de la caméra et de l'image des femmes cinéastes diffèrent de ceux des réalisateurs : aujourd'hui, l'usage de plus en plus important de la steadycam par les cinéastes contemporaines est non seulement un moyen d'être plus libre dans les mouvements – parce qu'il y a moins de contraintes techniques qu'avec les rails des travellings ou les pieds et les câbles des caméras – et plus proches des personnages ; mais ça présente aussi l'avantage de limiter des dépassements de budgets parce qu'il y a moins d'opérateurs et de mise en place technique pour la steadycam que pour des plans sur pied ou sur rail.

Ajoutons que peu de réalisatrices font le choix du tournage en pellicule, car les coûts sont très importants et rares sont les réalisatrices qui obtiennent les budgets suffisants. L'une d'elles est Alice Rohrwacher, qui bénéficie désormais d'une carrière solide et saluée par des prix cannois qui facilitent l'obtention de financements pour ses films suivants<sup>636</sup>.

Depuis une dizaine d'années, on note donc un renouveau dans le panorama cinématographique italien avec de plus en plus de femmes qui réussissent à s'affirmer comme réalisatrices. Alice Rohrwacher analyse la situation actuelle sans minimiser les difficultés, mais avec un positionnement agonistique :

Les opportunités manquent. Nous devons les créer. Pour les opportunités, il faut se battre. J'ai aussi vécu à l'étranger, où il y a des possibilités, des fonds au développement, des bourses d'études. [...] Nous avons peu de fonds, mais beaucoup d'autres belles choses. C'est une période très intéressante<sup>637</sup>.

L'axe fondamental est en effet de réussir à redonner du désir aux jeunes générations, pour qu'elles « rêvent, osent, travaillent et n'abandonnent jamais »<sup>638</sup> des films ambitieux malgré les conditions économiques plus difficiles aujourd'hui pour le cinéma.

### 3.3.3 Films faits *par* des femmes, films *de* femmes ?

---

636 Pour d'autres cinéastes, comme Ivano De Matteo, l'utilisation de la pellicule, malgré des budgets restreints, permet de garder une tension au tournage car chaque prise est précieuse, c'est une façon de s'auto-limiter et de ne pas se disperser en plans inutiles ou redondants que l'on ferait en numérique.

Entretien avec Ivano De Matteo réalisé par Ellénore Loehr à Lyon le 1er février 2018.

637 Titta Fiore, « Nous, les femmes », *Le film français*, 2 mai 2014, n°3584.

638 Comme le disait Xavier Dolan à Cannes en 2014 lorsqu'il a reçu le prix du Jury pour *Mommy*, en rendant hommage aux femmes qui l'ont inspiré, notamment Jane Campion.

Il reste une question de fond : être une femme influence-t-il la manière d'écrire, de choisir un sujet voire de filmer ? Les films contemporains s'attachent à parler du présent et à imaginer un avenir avec un langage cinématographique renouvelé. Les femmes y participent pleinement.

On parle aujourd'hui de *women's cinema* au niveau international, en voulant inscrire les histoires dans des contextes géographiques, historiques et culturels précis. Mais la notion de films de femmes ou de cinéma de femmes n'est pas revendiquée par la majorité des réalisatrices. Ainsi, Laura Bispuri – à qui l'on a souvent collé l'étiquette de « réalisatrice de films de femmes » car ses deux longs-métrages *Vergine giurata* et *Figlia mia* font la part belle aux rôles de femmes et aux actrices, notamment Alba Rohrwacher et Valeria Golino – défend plutôt l'idée d'un cinéma qui a une dimension de fable et qui développe un imaginaire puissant, rappelant les directions également prônées par Alice Rohrwacher dans ses œuvres. Laura Bispuri met avant tout en scène des personnages qui se cherchent, dans leur construction, dans leur sexualité, dans leur place dans la société ; et ces réflexions sont plus importantes pour elle que la question du genre.

Parmi les sujets des films des réalisatrices contemporaines, on retrouve souvent un discours critique sur la modernité et la société contemporaine : on pense notamment aux films d'Alice Rohrwacher – *Corpo celeste*, *Le meraviglie*, *Lazzaro felice* –, mais aussi à Susanna Nicchiarelli avec *Cosmonauta*, ou encore Roberta Torre avec *Angela*, Paola Randi avec *Into Paradiso*, et Laura Bispuri. Ces cinéastes ont des styles différents, mais un désir commun de mettre en scène des histoires peu racontées, de choisir des personnages dont les trajectoires sont inédites mais qui réussissent à toucher un large panel de spectateurs par l'empathie qu'ils suscitent. Le questionnement de la modernité et des grandes problématiques de nos sociétés n'est pas fondamentalement une préoccupation féminine, mais on observe que les réalisatrices ont un attrait marqué pour ces thématiques.

On a évoqué précédemment l'ancrage régional dans le cinéma contemporain : ce n'est, à nouveau, pas une caractéristique du seul cinéma des réalisatrices – il s'agit d'un intérêt général parmi les générations du troisième millénaire – mais les femmes semblent avoir encore plus à cœur de sortir du romano-centrisme : Laura Bispuri a situé ses films en Albanie et en Sardaigne, Alice Rohrwacher dans les campagnes d'Ombrie, de Calabre et du Latium, Roberta Torre en Sicile, Paola Randi à Naples, Laura Luchetti en Sardaigne, Emma Dante à Palerme, Letizia Lamartire près de Ferrare, Nina De Majo à Florence, Alina Marazzi à Turin...

Les réalisatrices rééquilibrent non seulement la géographie italienne dans leurs films mais aussi la place des personnages féminins forts peu nombreux dans les récits cinématographiques, en particulier des personnages de femmes de plus de 50 ans que l'on voit peu sur les écrans : citons les

personnages que Valeria Bruni Tedeschi interprète dans ses films, le personnage incarné par Valeria Golino dans *Figlia mia* de Laura Bispuri, les personnages de *Via Castellana Bandiera* d'Emma Dante, le personnage incarné par Charlotte Rampling dans *Tutto parla di te* (2012) d'Alina Marazzi, le personnage de Virna Lisi dans *Il più bel giorno della mia vita* (*Le plus beau jour de ma vie*, 2002) de Cristina Comencini...

C'est l'une des batailles que mènent l'actrice Margherita Buy et de nombreuses associations en Italie et ailleurs (comme l'AAFA<sup>639</sup> contre le plafond de verre qui touche les actrices, renommé le « Tunnel des 50 »). Cette attention majeure aux personnages féminins tient sans doute aussi au fait que lorsque les réalisatrices ont des co-scénaristes, ce sont souvent des femmes. Citons Valeria Bruni Tedeschi qui travaille avec Agnès De Sacy et Noémie Lvovsky ; Valeria Golino avec Valia Santella et Francesca Marciano ; Laura Bispuri avec Francesca Manieri ; Francesca Comencini avec Laura Paolucci, Francesca Manieri, Giulia Calenda, Federica Pontremoli, Assunta Cestaro selon les films ; Cristina Comencini avec Giulia Calenda et Francesca Marciano entre autres ; Paola Randi avec Laura Lamanda, Chiara Barzini, Michela Bozzini, Antonia Paolini selon les films, etc. On peut ainsi parler d'écriture structurellement féminine.

Pour autant, aucune des réalisatrices ne revendique de faire un cinéma de femme.

### Une écriture singulière

S'il n'y a pas un cinéma *de* femme, peut-on parler d'une écriture intimement féminine ? Pour Jasmine Trinca, interprète centrale du cinéma italien contemporain, la « patte » féminine ne fait aucun doute :

Lorsque, en tant qu'interprète, je lis des scénarios écrits par des femmes, je remarque une différence de sensibilité. Une touche particulière que j'aimerais rencontrer plus souvent. On a tort de voir la réalisation comme un poste de commande, comme s'il s'agissait d'une bataille : d'un côté [...] le réalisateur doit diriger et avoir une grande résistance physique, pourtant, ce qui est fondamental, c'est l'idée de sensibilité. [...] La femme a une sensibilité plus complexe et profonde. J'aimerais qu'il y ait plus de regards féminins, plus de voix féminines<sup>640</sup>.

L'actrice note la différence de construction des personnages féminins et de leur sensibilité selon que le scénariste est un homme ou une femme :

Jusqu'à présent, j'ai tourné dans des films importants et beaux, mais je dois admettre que l'on m'a souvent proposé des rôles, certes féminins, mais écrits pour raconter des traits de caractère masculins. J'aimerais pouvoir interpréter un personnage féminin conçu et raconté par une femme. La protagoniste du film de

---

639 Acteurs, Actrices de France Associés.

640 Barbara Sorrentini, « Femmes de cinéma. Hors des stéréotypes », in Jean Gili (dir.), *L'Italie au miroir de son cinéma*, vol. 3, *op. cit.*, p. 325.

Valeria Golino [Miele] a été imaginée par trois femmes et ce personnage m'intéresse par sa profondeur, sa conscience, sa sensibilité : trois femmes réussissent à enrichir un personnage de trois visions différentes de la féminité<sup>641</sup>.

Longtemps majoritairement écrit par des hommes, le cinéma italien contemporain rétablit d'une certaine façon l'équilibre aujourd'hui pour raconter avec plus de justesse les rôles féminins : les scénaristes et les réalisatrices ont le pouvoir, mais aussi la responsabilité de désamorcer désormais certains stéréotypes et clichés, en particulier sur des dynamiques proprement féminines comme la maternité. *Figlia mia* de Laura Bispuri avait été très remarqué pour son regard différent justement sur la maternité ; c'est le cas aussi des séquences des films de Valeria Bruni Tedeschi dans lesquelles elle se questionne sur le fait d'être mère.

Pour le chercheur Alain Bichon,

[...] le cinéma des femmes se distingue particulièrement dans l'écriture des dialogues. Justement parce qu'ils semblent moins écrits, ils coulent de source, ne cherchent pas à tout prix l'esbroufe, les mots d'auteur. Ils s'attachent plutôt à l'aspect concret des problèmes en même temps qu'ils sont empreints d'une affectivité bien plus déliée et immédiate. Cela ressort de manière encore plus nette dans les nombreuses comédies qui évitent systématiquement la superficialité voire la vulgarité en vogue chez leurs confrères<sup>642</sup>.

La cinéaste Laura Bispuri insiste sur la nécessité d'une universalité dans la construction des personnages, avant de s'attacher au genre féminin ou masculin de la personne qui fait le film :

Les réalisateurs que j'aime ont toujours une grande adhésion au récit dans lequel ils s'immergent. Quand je vais au cinéma, comme spectatrice, je vois tout de suite s'il y a cette adhésion et au-delà de celle-ci, j'aime retrouver la sincérité envers elle. [...] C'est pour cela que, lorsque je choisis une histoire, je cherche tout d'abord à reconnaître mon adhésion, mon « appartenance », puis dans un second temps, j'essaie de voir si ce récit, au-delà de l'importance qu'il a pour moi, peut parler à d'autres personnes, s'il peut réussir à être universel<sup>643</sup>.

Précisons que la recherche d'une touche féminine, dans l'écriture du cinéma italien contemporain, est aussi le fait de réalisateurs qui sont en effet de plus en plus nombreux à écrire régulièrement avec des co-scénaristes femmes : Ivano De Matteo avec Valentina Ferlan, Paolo Virzì avec Francesca Archibugi, Claudio Giovannesi avec Antonella Latanzi, Roberto De Paolis avec Greta

---

641 *Ibidem*, p. 331.

642 Alain Bichon, « Le cinéma italien au féminin. Le cœur du délit », in Jean Gili (dir.), *L'Italie au miroir de son cinéma*, vol. 3, *op. cit.*, p. 325.

643 « I registi che amo hanno sempre una grande aderenza col racconto in cui si immergono. Quando vado al cinema, come spettatrice, mi accorgo subito se c'è questa aderenza e oltre a essa mi piace ritrovare anche la sincerità verso quella aderenza. [...] Per questo, quando scelgo una storia, in primo luogo cerco di riconoscere questa mia aderenza, questa « appartenenza », e in secondo luogo cerco di capire se quel racconto, al di là dell'importanza che ha per me, può parlare a più persone, se può arrivare a essere universale ».

Laura Bispuri citée par Cristina Piccino dans « Il cinema vissuto », in Laura Buffoni (dir.), *We want cinema. Sguardi di donne nel cinema italiano*, *op. cit.*, p. 175.

Scicchitano. La réalisatrice Antonietta De Lillo a sans doute la réponse la plus juste, un brin ironique, à la question de savoir s'il existe un cinéma féminin :

On me demande toujours ce que signifie faire un cinéma féminin, mais est-ce qu'on a déjà demandé à Sorrentino ce que signifie faire un cinéma masculin ? C'est pour cette raison, selon moi, que nous devrions faire un focus sur les caractéristiques cinématographiques masculines, parce que c'est seulement comme cela qu'il peut y avoir un véritable échange<sup>644</sup>.

L'une des raisons expliquant l'extrême attention que les réalisatrices portent au scénario se trouve dans la quête d'une légitimité dans le métier, dont l'écriture du scénario est une des premières étapes à maîtriser. Pourtant désormais largement reconnue pour ses talents de cinéaste, Valeria Bruni Tedeschi doit encore lutter contre un sentiment d'imposture, et cela grâce à une écriture très travaillée avec ses deux co-scénaristes :

Je n'écris pas des choses vagues. Comme je ne me sens pas metteur en scène, j'ai besoin d'être très précise sur le scénario. Le scénario est très travaillé, même si de plus en plus j'aime et j'ai besoin que la vie entre dans le tournage et mette tout en désordre comme du vent<sup>645</sup>.

Elle continue de se définir plutôt comme « une actrice qui fait des films », en expliquant qu'elle considère que c'est une force supplémentaire, et non un défaut :

C'est important pour moi de garder mon identité d'actrice. J'écris avant tout des dialogues en les jouant à l'intérieur, pour tous les personnages. C'est par les émotions des personnages que je trouve ma mise en scène et les cadres ; ça me fait du bien de me dire « actrice qui fait des films », ça me rend légitime, ça me donne une origine, le la de départ. C'est important d'être connectée avec son premier élan<sup>646</sup>.

### **Une « responsabilité envers l'imaginaire »**

Roberta Torre explique l'un des défis que les réalisatrices doivent relever pour infléchir la place des femmes dans l'imaginaire cinématographique :

Nous avons une responsabilité envers l'imaginaire féminin ; au cinéma, il y a beaucoup de personnages de femmes, parfois majeurs, mais souvent écrits par des hommes. Au siècle passé, nos prédécesseurs ont raconté l'histoire de très grandes héroïnes, mais toujours à travers un regard masculin. Même à partir de *Mamma Roma* et dans tous les films qui ont suivi. Bien sûr, l'histoire en faisait des maîtresses femmes : ce n'était pas le moment d'explorer les méandres les plus intimes de l'âme féminine, l'histoire commandait, et elle avait besoin d'héroïnes fortes. Aujourd'hui, le moment est venu de raconter les contradictions

---

644 « A me chiedono sempre che significa fare cinema femminile, ma a Sorrentino non hanno mai chiesto cosa significa fare cinema maschile ? Per questo motivo, secondo me dovremmo fare un focus sulle caratteristiche cinematografiche maschili, perché solo così può esserci uno scambio vero ».

Antonietta De Lillo citée par Federico Pontiggia, « Tutte le donne del cinema italiano », 23 juin 2018.

<https://www.cinematografo.it/news/tutte-le-donne-del-cinema-italiano/> Site consulté en septembre 2019.

645 Leçon de cinéma de Valeria Bruni Tedeschi à la Cinémathèque Française, Paris, le 3 février 2019.

646 *Idem*.

inhérentes à la féminité, il est temps que les réalisatrices, les auteures et les scénaristes femmes le fassent<sup>647</sup>.

On note en effet que dans le cinéma italien contemporain, les personnages féminins des films de réalisatrices sont ancrés dans une réalité et dans une vie concrète de femme : une réalité professionnelle, sociale et familiale. Les personnages de femmes ne se définissent pas seulement par rapport à une relation avec d'autres, comme c'était souvent le cas auparavant, dans un schéma de femme, fille, mère, amante de... Dans *Figlia mia* de Laura Bispuri, la figure paternelle – qui aurait pu être le contrepoint masculin dans la construction des personnages de la mère adoptive et de la mère biologique – n'est pas du tout centrale dans les schémas mis en place – mère adoptive/mère biologique, mère adoptive/Vittoria, mère biologique/Vittoria – ni dans le trio qui se dessine à la fin : mère adoptive/mère biologique/Vittoria. Dans *Miele* de Valeria Golino, le personnage de Jasmine Trinca n'est pas non plus défini par rapport aux personnages masculins, ni à leur type de relations. Elle est une entité autonome. Valeria Bruni Tedeschi met aussi en scène un personnage de femme qui a une profession (actrice, scénariste...), un statut (héritière) qui lui épargne toute dépendance directe d'une figure masculine.

De la même manière, les réalisatrices ont une attirance pour la mise en scène de femmes qui échappent aux clichés ou aux carcans de la féminité ou de la maternité : elles n'ont pas toutes des enfants (comme Irene dans *Miele* de Valeria Golino), n'en veulent parfois pas ou les rejettent même (dans *Figlia mia*, le personnage incarné par Alba Rohrwacher a donné son enfant à adopter) et lorsqu'elles sont mères, elles ne sont pas toujours épanouies dans cette fonction.

Qu'elle soit effective, niée ou rejetée, la maternité et le lien aux enfants sont des thèmes importants dans les films des femmes cinéastes. Tout comme la famille qui est aussi l'un des thèmes de prédilection de leur cinéma, à travers des approches moins conventionnelles comme l'homosexualité masculine chez Valeria Golino dans *Euforia*, les familles recomposées dans *Les Estivants* de Valeria Bruni Tedeschi, ou encore les traditions ancestrales avec *Vergine giurata* de Laura Bispuri qui, comme on l'a dit, relate l'histoire d'une femme obligée de nier sa féminité pour être acceptée dans la société albanaise.

### **Une écriture qui n'exclut pas les hommes**

Pour autant, même si les réalisatrices s'intéressent souvent à des thèmes liés au féminin, elles n'éliminent pas les hommes de leur processus de narration : elles cherchent à leur faire une juste place dans le récit qui évite la caricature et le simplisme. Pour le chercheur Alain Bichon,

---

647 Roberta Torre citée par Barbara Sorrentini dans « Femmes de cinéma. Hors des stéréotypes », in Jean Gili (dir.), *L'Italie au miroir de son cinéma*, vol. 3, op. cit., p. 331.

[...] dans l'ensemble, les femmes derrière la caméra s'efforcent d'éviter tout didactisme, par exemple de ne pas stigmatiser les hommes, si ce n'est parfois dans des films plutôt comiques. Ce qui serait pourtant le juste retour des choses. Si les hommes deviennent le plus souvent des personnages secondaires, on ne les accable pas. De fait, les films de femmes se gardent de juger leurs personnages, masculins et féminins : ils sont plus nuancés, moins manichéens<sup>648</sup>.

Les réalisatrices elles-mêmes ne sont évidemment pas exemptes de défaut *parce qu'elles* sont des femmes. Mais peut-être ont-elles effectivement eu, du fait de l'attente des budgets pour faire un film, plus de temps pour écrire et perfectionner leur scénario en plusieurs versions, pour réfléchir plus en profondeur à leurs personnages.

Pour l'actrice Sonia Bergamasco, il ne s'agit pas tant de rechercher une écriture au féminin que de réussir à construire des personnages complexes reflétant la complexité de l'être féminin, qu'ils soient écrits par des femmes ou par des hommes ; ce n'est pas une question genrée pour elle, mais une affaire de finesse psychologique :

Je ressens depuis des années la difficulté à trouver des histoires dans lesquelles la femme est racontée dans sa complexité, sans qu'elle soit complètement victime. Il faut accepter la complexité de la femme, se concentrer dessus, mais il ne faut pas forcément que ce soit une femme qui le fasse. Mon discours porte sur l'art plus que sur le genre<sup>649</sup>.

Quand elles filment les femmes, les réalisatrices, peut-être parce que beaucoup sont passées par le documentaire et en ont gardé une certaine volonté d'authenticité et de vérité, les filment souvent les plus naturelles possibles. Elles filment les corps, sans chercher à les sublimer avec excès par le maquillage et les lumières, peut-être tout simplement pour s'y reconnaître elles-mêmes en tant que femmes. Leurs films exposent les femmes telles qu'elles sont dans la réalité quotidienne, avec leurs formes corporelles, l'histoire de leurs corps. Il ne s'agit donc pas de filmer le corps des actrices comme l'objet du désir masculin, alors que c'est souvent le cas lorsque ce sont des hommes qui se trouvent derrière la caméra. Margherita Buy apparaît de plus en plus très peu maquillée dans ses films, avec son corps de femme d'âge mûr, sans tabous.

## **2018, une année charnière pour les femmes**

2018 a marqué un tournant avec l'arrivée simultanée de quatre réalisatrices italiennes dans les

---

648 Alain Bichon, « Le cinéma italien au féminin. Le cœur du délit », in Jean Gili (dir.), *L'Italie au miroir de son cinéma*, vol. 3, *op. cit.*, p. 319.

649 « Sento da anni la difficoltà di trovare storie in cui la donna venga raccontata nella sua complessità, senza che sia completamente vittima. Bisogna accettare la complessità della donna, metterla a fuoco, ma a farlo non deve essere per forza una donna, il mio è un discorso artistico più che di genere ».

Sonia Bergamasco citée par Federico Pontiggia dans « Tutte le donne del cinema italiano », 23 juin 2018.

<https://www.cinematografo.it/news/tutte-le-donne-del-cinema-italiano/> Site consulté en septembre 2019.

sélections des plus grands festivals : Alice Rohrwacher (*Lazzaro felice*) et Valeria Golino (*Euforia*) à Cannes, Laura Bispuri à la Berlinale (*Figlia mia*) et Susanna Nicchiarelli à Venise (*Nico 1988*, 2017). La place des femmes dans le cinéma italien – et donc dans le cinéma mondial grâce à leurs sélections internationales –, ainsi que le développement d'un intérêt des spectateurs pour les films de réalisatrices, font de cette fin de décennie 2010 un moment important pour l'histoire du cinéma italien contemporain.

Parmi les précurseuses de ces jeunes cinéastes, on peut citer Francesca Comencini, qui passe du documentaire à la fiction avec un engagement sous-jacent dans de nombreux films. Elle a aussi tourné cinq épisodes de la série *Gomorra* (entre 2014 et 2016), ouvrant une brèche dans la lignée de Kathryn Bigelow pour la mise en scène de films et de séries de genre par des femmes – ici une série sur la mafia – jusqu'alors souvent réalisés par des hommes. Cristina Comencini, Francesca Archibugi et Maria Sole Tognazzi ont elles aussi contribué à ouvrir la voie d'un cinéma au féminin pour la jeune génération du troisième millénaire ; dont Alice Rohrwacher est en quelque sorte la figure de proue (multi-primée à Cannes), suivie de Valeria Golino (primée à Cannes), Laura Bispuri (sélectionnée à la Berlinale), Valeria Bruni Tedeschi (primée à Cannes et sélectionnée à la Mostra de Venise), mais aussi d'Emma Dante, Laura Luchetti, Annarita Zambrano, Giorgia Farina, Roberta Torre, Asia Argento, Giada Colagrande, Sabina Guzzanti, Laura Morante, Costanza Quatriglio, Letizia Lamartire, Francesca Mazzoleni, Michela Cescon, etc. Elles ne sont plus une minorité peu visible<sup>650</sup>. Les femmes-cinéastes italiennes continuent d'investir le cinéma italien contemporain et de se faire connaître et apprécier sur la scène internationale grâce aux prix et aux sélections qui les distinguent dans les plus grands festivals, souvent dès leurs premiers films.

Cette dynamique est indéniable même si l'on compte seulement une dizaine de films réalisés en Italie par des femmes chaque année depuis 2000, sur une moyenne de 110 films distribués par an dans les salles italiennes<sup>651</sup>. Leurs films ont parfois du mal à être bien distribués et à faire des entrées, mais c'est une situation assez générale en Italie. Les dernières lois sur le cinéma<sup>652</sup> visent à y remédier partiellement, et encouragent – y compris financièrement – la production et la distribution de films de réalisatrices.

---

650 Cela ne doit pas masquer le fait que certaines réalisatrices ont cessé petit à petit leur activité, malgré des débuts prometteurs (par manque de financements, manque de succès ?) : Nina Di Majo (dont le dernier film remonte à 2010), Marina Spada (dernier film en 2011), Eleonora Danco (un seul film en 2014), Wilma Labate (qui se consacre uniquement au documentaire depuis 2006)...

651 Pour une liste plus complète, se reporter à Piera Detassis, « Le regista », in Laura Buffoni (dir.), *We want cinema. Sguardi di donne nel cinema italiano*, op. cit., p. 63.

652 Des décrets publiés le 28 novembre 2017 ont actualisé la loi Cinéma et audiovisuel 220/2016 pour encourager financièrement les œuvres où des femmes sont scénaristes, réalisatrices, compositrices, par un système de points donnés aux producteurs et distributeurs pour l'attribution des subventions.

### **3.4 Grandes thématiques du cinéma italien contemporain**

Lors du Festival de Cannes 2007, Quentin Tarantino avait déclaré avec une assurance déconcertante que le cinéma italien ne parlait que de couples petits-bourgeois et de quadragénaires en crise :

Le nouveau cinéma italien est tout simplement déprimant. Il est toujours question de garçons qui grandissent, de filles qui grandissent, de couples en crise ou des vacances de malades mentaux<sup>653</sup>.

Ces mots avaient fait grand bruit à Cannes et naturellement offensé les Italiens. Le journal de gauche *L'Unità* avait en retour taxé le réalisateur américain de « malade mental ».

Nous allons démontrer à travers l'analyse des grandes thématiques du cinéma contemporain, qu'il était illégitime et plus que réducteur de penser que le cinéma italien se limitait à des histoires de famille ennuyeuses.

Pour chaque catégorie étudiée, nous citerons un éventail de films, qui ne sera évidemment pas exhaustif. Nous choisirons pour chaque thématique les films à nos yeux les plus pertinents et les plus marquants depuis 2001.

#### **3.4.1 Villes et Périphéries**

##### **Évolution des lieux**

Dès les années 90, on note un intérêt dans le cinéma italien pour des lieux différents, en particulier chez les jeunes cinéastes, avec un paysage urbain qui devient central. Le spécialiste de cinéma Walter Liguori cite des espaces dans lesquels

[...] les silhouettes des protagonistes se déplacent, en faisant souvent apparaître des paysages désuets et peu fréquentés par le cinéma traditionnel, l'utilisation de compétences artistiques et techniques ancrées dans le territoire, le choix d'un régionalisme ni stéréotypé ni folklorique<sup>654</sup>.

---

653 <https://www.lapresse.ca/cinema/nouvelles/201207/17/01-4556160-quentin-tarantino-critique-le-cinema-italien.php>  
Site consulté en juin 2020.

654 « Si muovono le figure dei protagonisti, spesso ritagliando scorci desueti e poco frequentati dal cinema tradizionale, l'utilizzo di professionalità artistiche e tecniche radicate sul territorio, la scelta di un regionalismo non stereotipato né folcloristico ».

Walter Liguori, *Da Teatri Uniti ai film di Paolo Sorrentino, Nuove tendenze del cinema italiano, op. cit.*, p. 16.

Ce cinéma remodèle l'imaginaire culturel et iconographique local, en sortant des représentations conventionnelles, voire des clichés d'une « Italie régionale bassement "nationale-populaire", fait d'accents ridicules et de petites taches stéréotypées »<sup>655</sup>, comme l'analyse le spécialiste de cinéma Vito Zagarrío à propos des films du cinéma commercial à la fin des années 90.

Avec le passage au troisième millénaire, la tendance se confirme et le cinéma italien sort du romano-centrisme pour s'intéresser à la province italienne, sans tomber dans les clichés de chaque région. Cette régionalisation concerne les sujets des films mais aussi la production, comme l'explique Vito Zagarrío :

Il s'agit d'un processus imparable qui, d'une part, constituera l'élément distinctif le plus important pour caractériser la cinématographie italienne des années 90 et qui, d'autre part, sera fondamental pour la naissance du nouveau cinéma du troisième millénaire en Italie. En effet, sans le régionalisme dans la production, il n'est pas possible autrement de comprendre notre cinéma contemporain actuel<sup>656</sup>.

Le cinéma italien contemporain n'est donc plus le reflet de *Roma caput mundi/caput cinema*. Dès les années 90, tandis que les films de Nanni Moretti étaient associés à la capitale, certaines villes de province l'étaient à d'autres réalisateurs : Martone à Naples, Torre à Palerme, Piva à Bari, Soldini à Milan... Le milieu cinématographique se régionalise et se décentre par rapport à Rome dans la production des films, y compris au niveau des financements, comme nous l'avons vu, grâce aux fonds régionaux qui encouragent les réalisateurs à tourner dans les différentes régions – y compris dans les zones moins connues et moins touristiques – et à travailler avec des techniciens locaux. Les Film Commissions ont été créées en 1996 (la première en Émilie-Romagne), pour valoriser les territoires dans les films. Ce sont des leviers importants pour la production cinématographique en Italie. Les financements publics incitent donc à varier les lieux de tournage, à revaloriser certaines zones délaissées et accompagnent toujours l'évolution des choix d'ancrage territorial des cinéastes, dont les écritures privilégient de plus en plus les zones ex-centriques. Le film de Pietro Marcello *Bella e perduta* a été tourné entre campagne et montagne en Campanie, *Figlia mia* de Laura Bispuri dans la campagne sarde, les films d'Alice Rohrwacher dans des endroits reculés des campagnes de différentes régions italiennes, *Menocchio* d'Alberto Fasulo dans les montagnes du Frioul... Les incitations institutionnelles et financières, conjuguées à la dynamique des cinéastes du 21<sup>e</sup> siècle qui

---

655 « Italia regionale bassemente "nazional-popolare", fatta di accenti ridicoli e di macchiette stereotipate ».

Vito Zagarrío cité par Walter Liguori.

*Idem.*

656 « Si tratta di un inarrestabile processo che da una parte costituirà il più importante elemento distintivo caratterizzante la cinematografia italiana degli anni Novanta e dall'altra risulterà fondamentale per la nascita del nuovo cinema del terzo millennio in Italia. Infatti senza il regionalismo produttivo non è altrimenti possibile comprendere il nostro attuale cinema contemporaneo ».

*Idem.*

se rapprochent de leur « terre », ont permis d'élargir l'horizon en portant le regard sur des zones qui ne semblaient peut-être pas dignes auparavant d'être filmées. Certains films ont permis à des régions de retrouver une dynamique touristique : ça a été le cas avec le film de Matteo Garrone *Il racconto dei racconti* dans la région des Pouilles ; certains guides à Naples proposent avec un certain opportunisme de découvrir les quartiers du film et de la série *Gomorra* – quartiers qui n'accueillent pas toujours les touristes avec bienveillance.

Tandis que dans les années 90, on pouvait parler d'un « cinéma des villes », les années 2000 entament donc la tendance d'un « cinéma des périphéries », un arrière-pays de paysages et de territoires moins souvent filmés. Les villes et leurs périphéries sont alors peu identifiables et ce sont les dialectes qui permettent, dans certains films, de reconnaître les territoires où l'histoire se déroule, pour distinguer, par exemple, la campagne sarde, sicilienne, celle des Pouilles ou de la Campanie.

La province est une grande source d'inspiration pour le cinéma italien contemporain : les cinéastes montrent l'évolution de ces territoires plus ou moins éloignés des métropoles modernes (on pense à *Reality* de Matteo Garrone et à sa critique de la société de consommation qui influence l'urbanisation avec la construction de centres commerciaux toujours plus grands), la culture paysanne en voie de disparition (on pense aux films d'Alice Rohrwacher), les nouvelles formes de développement économique qu'elle peut connaître (comme dans *Un paese di Calabria* avec l'arrivée de migrants)...

Grâce à la tendance du cinéma contemporain – encore plus nette depuis les années 2010 – à remettre les périphéries au centre de ses récits, l'imaginaire géographique italien au cinéma s'enrichit et se diversifie également.

## Naples

S'il est une ville que le cinéma italien contemporain s'est réappropriée, c'est Naples, sans hésitation. On ne compte plus les films tournés dans la cité parthénopéenne et ses périphéries.

Le film qui a révélé la région napolitaine au grand public est *Gomorra* de Matteo Garrone, alors que le réalisateur n'est pas napolitain d'origine. Le Romain filme la métropole napolitaine depuis 2002 et *L'imbalsamatore*, son premier succès critique. *Gomorra* marque les esprits par les territoires que Matteo Garrone filme et qui sont aussi fondamentaux dans le film que les protagonistes : le quartier de Scampia, devenu le symbole du film (puis de la série), avec les fameuses *Vele*. Le quartier est situé dans la périphérie nord de Naples et représente l'un des plus grands espaces du trafic de drogue en Europe. C'est là que le réalisateur développe les récits concernant Totò, Don

Ciro, Maria, et leur guerre de clans.

Pour les personnages de Roberto et Franco, c'est la Terre des feux que Matteo Garrone a privilégiée : cette zone s'étend entre la province de Caserte et celle de Naples, autour des communes d'Acerra, Caivano, Giugliano et d'Agro Aversano. C'est là que Roberto et Franco font du trafic de déchets – souvent industriels et toxiques – pour des entreprises du nord de l'Italie qui s'en débarrassent en les faisant enfouir illégalement dans les campagnes du sud de la Péninsule.

On découvre aussi Terzigno, située au sud-est de Naples, près du Vésuve, où Pasquale exploite des Chinois dans l'industrie textile, au noir, pour le compte de la *Camorra*.

À Castel Volturno, zone littorale qui fascinait déjà Matteo Garrone dans *L'imbalsamatore*, on suit les deux adolescents, Ciro et Marco, qui essaient de mettre en place leur activité criminelle sur un territoire malheureusement pour eux déjà contrôlé par un autre clan.

Dans *Reality*, Matteo Garrone tourne à nouveau dans la périphérie napolitaine, entre San Giorgio A Cremano, le quartier de Barra, Nola et Sant'Antonio Abate. Dans le film, Matteo Garrone dépeint les effets à Naples de la société du troisième millénaire : cette cité passe du statut de ville populaire à celui de ville consumériste, cynique, où les ruelles étroites et pleines de vie ont laissé place à des centres commerciaux de plus en plus grands, où les mariages sont devenus des cérémonies toujours plus kitsch.

Pour *Dogman*, c'est encore la périphérie napolitaine et Castel Volturno que Matteo Garrone choisit pour tourner. La banlieue du nord de Naples n'y est pas directement identifiable. Comme chez Ivano De Matteo dans *Gli equilibristi* ou Roberto De Paolis dans *Cuori Puri* à Rome – nous y reviendrons –, ce pourrait être la banlieue triste de n'importe quelle ville non loin de la mer. Garrone y retrouve le Villaggio Coppola : une immense zone de complexes hôteliers construite abusivement sur les dunes de Castel Volturno et qui voulait être la Dubaï napolitaine ; Castel Volturno, qui rivalisait avec Capri jusqu'au tremblement de terre de 1980 – et aux 5000 expropriations qui suivirent, ordonnées par un magistrat –, lieu déjà filmé par Garrone dans *L'imbalsamatore* et *Gomorra*, a ensuite vu l'arrivée de la criminalité et de l'immigration clandestine qui ont pris possession des immeubles abandonnés.

Garrone choisit donc des lieux qui sont loin – au sens propre et figuré – du centre-ville de Naples, de ses églises, de ses bâtiments majestueux et de sa mémorable promenade de bord de mer.

Parmi les autres réalisateurs contemporains associés à Naples, il faut citer Leonardo Di Costanzo qui y a tourné ses deux longs-métrages, *L'intrusa* et *L'intervallo*. Le premier fait découvrir au spectateur le quotidien d'un centre d'aide sociale de la périphérie napolitaine, avec un regard sur la ville que l'on n'avait pas encore connu dans le cinéma contemporain : l'accueil des femmes et des

enfants victimes de violences. De même, dans *L'intervallo*, Leonardo Di Costanzo suit les mésaventures de deux adolescents, là encore avec un regard surprenant sur la réalité de la ville méridionale, en menant le spectateur dans des territoires excentrés : c'est l'histoire d'une jeune fille retenue prisonnière par la mafia et qu'un jeune garçon est chargé de surveiller par le chef du clan. Cette identité très particulière fait sans doute de Naples la ville la plus cinématographique d'Italie au 21<sup>e</sup> siècle. Leonardo Di Costanzo réussit à donner une image différente de ce territoire, en concentrant l'action dans un lieu presque unique sans donner de références géographiques précises (on ne verra que quelques panoramiques sur la ville au début et à la fin du film) : l'ancien asile psychiatrique Leonardo Bianchi, abandonné, dans le quartier populaire de Capodichino. Le choix de ce lieu original permet au réalisateur de faire un portrait inédit de Naples en laissant de côté les thèmes de la criminalité organisée, du trafic des déchets et des difficultés socio-culturelles. À travers son travail, le réalisateur ne cesse en réalité de questionner sa ville, à moins que ce ne soit l'inverse : « Dans mon travail, la ville continue de m'interroger : je la filme, et je ne trouve toujours pas de réponse »<sup>657</sup>.

C'est le scénariste Maurizio Bracci qui co-signe le scénario avec Leonardo Di Costanzo ; il avait déjà co-écrit un film très différent et plus conforme à l'image cinématographique de Naples : *Gomorra*.

Parmi les films de jeunes cinéastes sur Naples, il faut aussi citer *Le cose belle* d'Agostino Ferrente et Giovanni Piperno (2013), documentaire italien le plus primé cette année-là, sur l'histoire de quatre adolescents entre les espoirs de leur jeunesse napolitaine en 1999 et leurs débuts dans l'âge adulte en 2012-2013, dans une ville difficile à vivre<sup>658</sup>.

Dans *Selfie* (2019, sélectionné à la Berlinale), Agostino Ferrente reprend le thème de l'adolescence pour parler de sa ville : il donne un téléphone à deux jeunes garçons du quartier de Traiano et leur demande de filmer leur vie dans la périphérie de Naples.

Ces deux documentaires ont offert au public un regard différent sur la ville et sa banlieue, en laissant les protagonistes raconter « leur » Naples.

De son côté, dans *Il vizio della speranza*, Edoardo De Angelis s'intéresse au trafic de femmes le long du fleuve Volturno qui se jette dans la mer au nord de la cité parthénopéenne. Maria transporte sur sa barque des femmes nigérianes qui louent leur ventre et viennent ensuite accoucher dans une

657 « Nel mio lavoro continuo a essere interrogato dalla città: la filmo, e ancora non trovo risposte ».

Giona A. Nazzaro, « Il film della settimana : *L'intervallo* di Leonardo Di Costanzo », 18 septembre 2012.

[temi.repubblica.it/micromega-online/il-film-della-settimana-lintervallo-di-leonardo-di-costanzo/](http://temi.repubblica.it/micromega-online/il-film-della-settimana-lintervallo-di-leonardo-di-costanzo/) Site consulté en septembre 2018.

658 Le film a été tourné en deux temps à dix années d'écart.

maisonnette insalubre où le clan mafieux récupère leur enfant, destiné à être adopté par des couples italiens fortunés. Avec ce film, le réalisateur tourne sa caméra vers une activité peu connue, mais bien réelle, dans la région, inspirée de faits réels : le trafic de bébés, nouvel avatar contemporain de l'exploitation des immigrés.

Comme nous l'avons vu, la région napolitaine est riche en cinéastes, débutants et confirmés, ainsi qu'en producteurs qui veulent développer les talents locaux et éviter de dépendre de Rome. C'est donc à Naples que Valeria Golino a choisi de tourner son premier court-métrage, présenté au festival de Locarno en 2010, *Armandino il MADRE*, trilingue : en napolitain, en romani et en français. Pour le faire, elle a obtenu des financements du fabricant de pâtes Garofalo qui donne de l'argent à des artistes en échange d'un placement de pâtes dans le film ou d'une histoire plutôt « heureuse » qui se passe à Naples, afin d'échapper à l'image tragique de la ville liée à la mafia. Valeria Golino a choisi de situer son récit dans le MADRE, acronyme du musée d'art contemporain de Naples. L'amourette d'un jeune Napolitain d'origine rom et d'une Napolitaine diplômée des Beaux-arts se déroule dans ce lieu totalement inédit où les films tournés à Naples ces dernières années ne s'étaient jamais aventurés.

Enfin, s'il y a un acteur qui est l'incarnation de Naples dans le cinéma italien contemporain et qui la raconte film après film, en passant d'un rôle de mafieux à celui d'un restaurateur, c'est Toni Servillo qui la représente régulièrement depuis 1992, lors de sa collaboration au film *Morte di un matematico napoletano* de Mario Martone. Le comédien donne son explication de la présence si marquée de cette ville au cinéma :

Naples est sans doute l'une des villes les plus racontées au cinéma dans le monde. Selon certains anthropologues, la ville a un comportement social reclus dans la vie quotidienne, et elle a aussi une tradition très noble de poésie, de mélodrame, de chansons populaires, de théâtre, de mise en scène, d'opéra qui l'a racontée de toutes les manières possibles, et ça me fait dire que Naples est une sorte de comédie française en plein air. C'est une ville qui, grâce à ses auteurs, a la possibilité d'être racontée et de lever devant son peuple un miroir dans lequel nous pouvons nous lire, nous perdre et nous retrouver<sup>659</sup>.

Naples fascine par sa multiplicité et par son territoire ambigu : quel meilleur terrain de jeu pour un acteur ? La ville n'a pas fini de fasciner les cinéastes : parmi les cinq films présélectionnés pour représenter l'Italie aux Oscars en 2020, quatre ont été tournés dans la ville et les périphéries napolitaines : *Martin Eden* de Pietro Marcello, *La paranza dei bambini* de Claudio Giovannesi, *Il*

659 Entretien avec Toni Servillo réalisé par Ellénore Loehr à Paris le 9 décembre 2019.

*primo re* de Matteo Rovere et *Il vizio della speranza* d'Edoardo De Angelis. Naples est devenue une source de récits centrale dans le cinéma italien contemporain, grâce à laquelle les cinéastes se créent une identité.

## **Milan**

À l'autre bout de la botte italienne, il y a Milan. La ville est complexe, difficile à comprendre et en avance sur l'Italie que ce soit en positif ou en négatif. Milan est la ville de la modernité, de l'industrie, du travail, de la société de consommation, de l'argent et de ses dérives. Le grand film néoréaliste *Miracolo a Milano* de Vittorio De Sica (1951) est l'un des premiers à mettre en scène la ville, à partir du moment où le cinéma s'intéresse aux villes et à toute l'Italie. Dans les années 60, la métropole du Nord est centrale dans deux films : *Rocco e i suoi fratelli* (*Rocco et ses frères*, Luchino Visconti, 1960) et *La notte* (*La Nuit*, Michelangelo Antonioni, 1961). Elle y est décrite comme le miroir d'une société riche, mais qui n'arrive pas à être heureuse. C'est la ville où, pendant les années du boom économique, les malheureux vont chercher du travail. Dans les années 70, la ville est utilisée pour des films policiers de série B sur la criminalité (puisque c'est une ville où il y a de l'argent) et pour des films politiques (comme chez Marco Bellocchio avec *Sbatti il mostro in prima pagina*, *Viol en première page* en 1972 sur la stratégie de la tension).

Depuis les années 90 et le passage aux années 2000, des réalisateurs comme Silvio Soldini, Marina Spada, Francesca Archibugi tentent de montrer une autre Milan, de comprendre l'âme de cette ville, qui semble sans morale, à l'opposé de l'image bourgeoise et socialiste qu'elle avait au XIX<sup>e</sup> siècle. Les huit longs-métrages qu'y a tournés le Milanais Silvio Soldini (depuis *Paesaggio con figure* en 1983 jusqu'à *Il comandante e la cicogna*, *Le commandant et la cigogne* en 2012) ont montré le chemin, suivis de *Forza cani* de Marina Spada en 2001 ou *Gli sdraiati* de Francesca Archibugi en 2017 par exemple.

À l'époque contemporaine, Milan a également beaucoup souffert de son image de lieu de tournage pour les publicités et la télévision. Cependant, depuis la création des Film commissions dans les régions, les rapports complexes de Milan avec le cinéma italien s'améliorent. Le fait qu'il n'y ait pas d'école de cinéma à Milan et que ce soit une ville où les Italiens viennent principalement pour faire carrière, se ressent dans les films contemporains. Alors qu'on voit émerger un cinéma de la périphérie napolitaine et de la périphérie romaine, cette dynamique ne s'est pas développée dans cette ville du Nord et il y a peu de films tournés à Milan aujourd'hui malgré la bonne situation économique de la métropole. La tradition était de tourner à Rome, là où sont situés les studios de Cinecittà, les importantes sociétés de production et où vivent de nombreux techniciens de l'industrie

cinématographique<sup>660</sup>.

Francesca Comencini dépeint dans *A casa nostra* (*Chez nous*, 2006) une Milan dure, ce qui est souligné par la photographie aux tons livides de Luca Bigazzi, milanais devenu romain. De son côté, Luca Guadagnino s'intéresse à l'opulence de la ville à travers la Villa Necchi Campiglio dans *Io sono l'amore*. Dans *Vergine giurata*, Laura Bispuri montre Milan comme une ville peu accueillante et difficile à vivre dans la deuxième partie de son film. Seul Gabriele Salvatores donne dans sa comédie *Happy family* (2010) une image colorée et photogénique de la ville, loin des tonalités anxiogènes et grises récurrentes.

Peu de films sont tournés à Milan comparés au nombre de ceux tournés à Turin par exemple, parce que les tournages coûtent plus cher à Milan, mais aussi parce que la ville pâtit d'une image moins positive et en manque d'identité, par rapport à la métropole turinoise, ville « royale », ancienne capitale de l'Italie, avec une histoire très ancienne... Pour la chercheuse en urbanisme Laura Montedoro,

[...] s'il manque aujourd'hui une image forte de la ville, c'est parce qu'il manque un investissement émotif de la part des Milanais eux-mêmes. Ce sont les lamentations, l'abandon de la ville avec le rituel du week-end et la désaffection qui prévalent<sup>661</sup>.

Un peu délaissée par le cinéma de fiction, Milan attire cependant de plus en plus le cinéma d'animation et le documentaire, moins liés à l'industrie du cinéma et plus expérimentaux.

## **Rome**

Malgré une dynamique de décentralisation des lieux de tournage et de récits des films contemporain au profit du Sud, dont Naples est l'exemple le plus visible, Rome reste donc encore centrale parmi les villes représentées dans le cinéma italien d'aujourd'hui.

Avec la surexploitation de Rome au cinéma après la Seconde Guerre mondiale et une représentation kaléidoscopique de clichés de la ville touristique, l'imaginaire a été sursaturé par cette Rome-là et les cinéastes contemporains ont senti le besoin de s'en défaire et de s'en éloigner. Nous avons évoqué le fait qu'un cinéma des périphéries se développe en Italie depuis le passage au troisième millénaire, plus exactement depuis les années 2010 pour Rome. En effet, l'un des premiers

---

660 Lorsque l'on tourne à Rome, en prenant des techniciens romains, on économise sur les indemnités journalières à leur payer, alors que les budgets augmentent sensiblement si le tournage a lieu à Milan et que les techniciens viennent de Rome.

661 « Se oggi manca un'immagine forte della città è perché manca un investimento emotivo da parte dei milanesi stessi. Prevale il lamento, l'abbandono della città con il rito del week-end, la disaffezione ». Laura Montedoro, « Milano nello sguardo del cinema. Conversazione con Alberto Saibene », 13 décembre 2012. <https://www.doppiozero.com/materiali/interviste/milano-nello-sguardo-del-cinema> Site consulté en juin 2020.

films qui s'intéresse aux lieux périphériques de Rome est *La nostra vita* de Daniele Luchetti (pour lequel Elio Germano a remporté le Prix de la meilleure interprétation à Cannes). Le film est tourné entre Ostia, Porta di Roma et Ponte di Nona ; Daniele Luchetti y filme des centres commerciaux, des camps de réfugiés, des espaces où l'on ne s'arrête pas, où l'on ne vit pas, mais où on l'on se perd. Les tonalités du film sont grises lorsqu'il filme les extérieurs, les bâtiments impersonnels et les chantiers dans lesquels travaille Claudio, le personnage principal, qui rappellent certains plans des films de Ken Loach. Daniele Luchetti s'intéresse à des lieux peu représentés, mais qui font partie du réel, comme les HLM d'Ostie dans ce film<sup>662</sup>.

Ces atmosphères, ces lieux labyrinthiques et chaotiques seront au cœur de la série *Suburra* (2017), tournée dans la capitale et à Ostie mais loin des clichés de la Rome éternelle.

Ivano De Matteo aime lui aussi filmer Rome avec une vision bien différente de celle créée dans l'imaginaire du public par *La dolce vita*. Dans *Gli equilibristi*, il explique comment les lieux du tournage correspondent à une revendication :

J'ai voulu montrer un autre monde, très différent de la Rome du Colisée, la Rome touristique... C'est le monde des exclus, des pauvres, des sans-abris, des clandestins de la Gare Tiburtina. Sorti du confort en porcelaine qu'est le noyau familial, mon personnage se retrouve dans une réalité qu'il ne connaît pas, mais aussi dans une ville qu'il ne reconnaît plus. Une ville qui lui est étrangère, qui pourrait aussi bien être Paris ou Madrid, mais qui, pourtant, est bien cette ville dans laquelle il vivait, sans avoir conscience de la misère qu'elle abritait. J'ai fait ce film avant tout pour montrer des choses qu'on ne montre pas habituellement<sup>663</sup>.

Le réalisateur raconte qu'il voulait une Rome qui ne soit presque pas reconnaissable : une ville multi-ethnique, une métropole qui pourrait être n'importe quelle autre métropole dans le monde. Ivano De Matteo a fait en sorte de choisir des lieux qui soient réels mais sans qu'ils soient identifiables précisément pour ne pas parasiter l'imaginaire du spectateur. Dans ce film, le fait que la banlieue représentée puisse être celle de toute grande ville suggère que chaque citoyen pourrait subir le même sort que le protagoniste.

Dans *I nostri ragazzi*, Ivano De Matteo ne filme pas davantage la Rome du Colisée et de la fontaine de Trevi, mais pas non plus les banlieues afin d'éviter qu'on ne fournisse à ses personnages

---

662 Daniele Luchetti avait par ailleurs réalisé un documentaire préparatoire sur l'assignation de ces appartements aux familles en difficulté.

663 « Entretien avec Ivano De Matteo pour *Les Équilibristes* », *Angles de vue*, 3 mars 2013 : <https://www.anglesdevue.com/entretien-avec-ivano-de-matteo-pour-les-equilibristes/>  
Site consulté en septembre 2017.

l'alibi d'avoir grandi dans un milieu défavorisé pour justifier leurs actes<sup>664</sup>. Le film se passe dans le milieu de la bourgeoisie romaine et dans les beaux quartiers, résidentiels, de Flaminio et de Prati, mais aussi dans d'autres lieux reconnaissables de la ville : le gazomètre et le nouveau pont sur le Tibre (zone de Magliana) où se déroule la séquence initiale tragique (la mort d'un automobiliste après une banale altercation, situation dont a réellement été témoin le réalisateur), le tribunal de Piazzale Clodio et l'hôpital Umberto I où travaillent les deux frères, et la via Frosinone où a lieu la séquence-clé du film, dans le quartier Salario.

Les lieux de prédilection d'Ivano De Matteo restent toutefois la banlieue et des quartiers de Rome peu représentés au cinéma, plutôt que la ville éternelle à la manière de Fellini, ou la ville des quartiers populaires comme chez De Sica. Il choisit un compromis, privilégiant l'anonymat des grandes villes d'aujourd'hui que l'on pourrait situer dans n'importe quel pays occidental. En filmant des lieux périphériques, le cinéaste donne, paradoxalement, une portée plus universelle à son cinéma, puisque les territoires du film deviennent porteurs d'un imaginaire dans lequel les spectateurs peuvent se reconnaître sans être italiens.

Cette volonté d'universalité est l'une des explications au fait que le cinéma italien contemporain retrouve les périphéries. Filmer Rome ou Naples pour leurs seuls atouts touristiques les éloigneraient de la réalité quotidienne des spectateurs, alors que les cinéastes d'aujourd'hui recherchent principalement un ancrage dans le réel. On n'est certes plus dans la veine *Roman holiday* (*Vacances romaines*, William Wyler, 1953).

La Napolitaine Valeria Golino a elle aussi tourné ses deux long-métrages à Rome, et comme Ivano De Matteo, elle n'en filme ni la grandeur architecturale ni les lieux touristiques : dans *Miele*, la ville est méconnaissable, presque indifférenciée, on reconnaît seulement un immeuble monumental de la banlieue romaine avec une passerelle métallique qui permet d'identifier la ville où est tourné le film si on la connaît bien. Pour son deuxième film, *Euforia*, la réalisatrice a de nouveau choisi Rome, mais là encore en évitant le centre et les monuments historiques : on retrouve l'hôpital Umberto I et la Rome aisée avec l'appartement de Matteo, riche entrepreneur.

Pour Gianfranco Rosi, lorsqu'il s'agit de filmer Rome, ce sont aussi les quartiers périphériques qui sont plus intéressants que les zones historiques déjà vues d'innombrables fois au cinéma. Dans *Sacro GRA* (Lion d'Or à Venise en 2013, après 15 années de disette italienne<sup>665</sup>), il s'intéresse aux habitations qui longent l'anneau circulaire du périphérique autoroutier romain<sup>666</sup> : il y réalise un

---

664 Entretien avec Ivano De Matteo réalisé par Ellénore Loehr à Lyon le 1er février 2018.

665 Le dernier film primé est *Così ridevano* de Gianni Amelio en 1998.

666 GRA : Grande Raccordo Anulare.

portrait des habitants en forme de métonymie de l'Italie d'aujourd'hui, passant des prostituées transsexuelles semblant tout droit sorties d'un film de Fellini à un ambulancier, un pêcheur d'anguilles, un noble piémontais déchu, des fidèles illuminés attendant une apparition de la Vierge... Les séquences se succèdent, juxtaposées, en transportant le spectateur de l'univers du film noir à la comédie à l'italienne, au drame intimiste, à la caricature grotesque. Le réalisateur s'intéresse aux relations entre un lieu et ses habitants, à la façon dont un paysage urbain devient un paysage humain, pour créer ensemble un paysage cinématographique. Le tournage a requis des moyens importants, en particulier des grues, pour que la caméra puisse filmer les intérieurs depuis l'extérieur, comme si les occupants étaient dans un bocal et qu'un scientifique les observait derrière une vitre, transformant le réel et la banalité en une fable mythologique et métaphorique, loin des lieux communs ou des images habituelles des reportages sur ces territoires frappés par la déchéance sociale. L'esthétique est très travaillée, comme toujours chez ce cinéaste qui propose un voyage inédit le long du GRA romain, que personne n'avait encore filmé ainsi. Pour réaliser ce road-movie très original, qui « tourne en rond » autour d'un périphérique, que l'on verra du reste plus à travers les récits des personnages qu'à travers des images, il aura fallu deux années de tournage<sup>667</sup>.

C'est également au paysage urbain d'une périphérie romaine qui pourrait aussi être celle de Moscou, de Tokyo ou de Cracovie, que s'intéresse Roberto De Paolis dans *Cuori Puri*. Ce film sur l'amour et la périphérie se déroule dans des décors réels filmés sans lumières artificielles : des parkings, un appartement de banlieue, un bar de quartier... Le réalisateur a utilisé peu de plans panoramiques pour que les lieux filmés ne s'inscrivent pas dans une réalité reconnaissable et qu'ils puissent représenter ceux de n'importe quelle périphérie.

Parmi les autres cinéastes s'intéressant aux périphéries italiennes, on peut citer Jonas Carpignano et son film *A Ciambra*, qui se déroule dans la banlieue de Gioia Tauro en Calabre, les frères D'Innocenzo qui filment la réalité dans laquelle ils ont grandi dans la banlieue de Rome – *La terra dell'abbastanza* et *Favolacce* (Ours d'argent à la Berlinale) –, et Francesco Munzi, qui tourne sur le littoral du Latium dans *Saimir*, avec une photographie aux couleurs grises et froides, et une tonalité presque documentaire pour évoquer les atmosphères de cette périphérie romaine.

On terminera cependant par une exception, un *unicum* dont le rayonnement a été mondial. Le seul film du troisième millénaire qui célèbre totalement une ville, et non sa périphérie, est *La Grande Bellezza* de Paolo Sorrentino : le film est une ode à Rome, dans la lignée de *La dolce vita*

---

667 Pour approfondir sur la ville dans le documentaire italien, consulter les ouvrages d'Ivelise Perniola.

de Fellini. Sorrentino fait de Rome à la fois le personnage principal de son film et son décor central, entre palais, églises, terrasses, parcs, jardins et ruines... Le cinéaste met en lumière les contradictions de la capitale entre ville éternelle et ville moderne, entre apogée de l'Italie et décadence de la civilisation, entre beauté immuable et vulgarité berlusconienne. Après avoir reçu l'Oscar du meilleur film étranger, Sorrentino a été déclaré citoyen d'honneur de la ville, peut-être parce qu'il en était le meilleur représentant dans le monde, en reflétant l'imaginaire que l'on en a mais pour montrer aussi ses failles, dans une Italie contemporaine vulgaire et superficielle. Gianni Di Gregorio propose une image de Rome plus à la mesure du spectateur dans *Pranzo di ferragosto* et ses autres films qui se déroulent dans les quartiers de Trastevere et de Piazza Navona. Le cinéaste fait ce qu'on pourrait appeler un cinéma de quartier, mais au sens noble du terme : un cinéma qui, à travers la spécificité culturelle d'un endroit particulier, réussit à parler de l'universel, en l'occurrence de la vieillesse et de la solitude.

### Les campagnes

Parmi les périphéries, au sens large, que l'on voit de manière récurrente dans les films italiens contemporains, il y a certes les banlieues, mais aussi la campagne et des zones plus retirées. On pense naturellement aux films d'Alice Rohrwacher dont nous avons déjà parlé : la cinéaste a choisi comme espace un village calabrais dans *Corpo celeste*, une ferme en Ombrie dans *Le meraviglie* et un hameau en Lombardie dans *Lazzaro felice*. Elle y met en scène des paysages presque désertés et abandonnés, loin des villes, comme le symbole du volet qui claque à la fin de *Le meraviglie*, métaphore visuelle et sonore du phénomène de l'exode rural qui touche les campagnes italiennes. Les villes sont dans son cinéma le lieu vital, c'est-à-dire où la vie existe, et la campagne un non-lieu.

Le dernier opus de la cinéaste, défini comme une « action cinématographique », en co-réalisation avec l'artiste JR, et présenté hors-concours à la Mostra de Venise 2020, s'intitule d'ailleurs *Omelia contadina*. Elle met en scène une communauté paysanne du haut-plateau de l'Alfina, près de Pérouse, qui organise les funérailles – au sens propre, avec une cérémonie – de l'agriculture paysanne à l'agonie, menacée par la surexploitation des terres et la monoculture : le court-métrage se veut un geste de soutien et d'espoir, dédié à la lutte des petits agriculteurs pour leur survie.

Le réalisateur Alberto Fasulo a lui aussi tourné son film *Menocchio* dans les campagnes, dans la vallée Pesarina du Frioul, en reproduisant l'habitat rural du XVI<sup>e</sup> siècle. Laura Bispuri a choisi, elle, la campagne et les montagnes albanaises pour le tournage de la première partie de *Vergine giurata* : des lieux reculés presque jamais filmés par le cinéma italien et qui deviennent le symbole d'une condition plus générale de soumission des femmes dans une société patriarcale. Là encore, les lieux

sont des personnages centraux des films et font partie du récit qui est développé dans ces œuvres.

La campagne et le monde paysan deviennent ainsi des lieux où se reflètent les conflits de la modernité : on y rencontre les marginaux, ceux qui refusent le monde moderne et ceux qui sont laissés au bord du chemin par la mondialisation. Ce sont souvent les enfants qui portent un espoir dans ces films : l'espoir d'un monde meilleur porté par leur innocence et leur relation à la nature, que les adultes réussissent rarement à conserver.

L'identité du cinéma italien contemporain passe aujourd'hui par son ancrage particulier dans des lieux – en particulier les périphéries napolitaines et romaines – qui lui permettent de parler du réel. Bien que spécifiques des villes et des périphéries italiennes, ces lieux deviennent universels par la manière dont les cinéastes en filment les différents espaces. Ces lieux ouvrent parfois la porte à d'autres espaces plus éloignés, en devenant le théâtre privilégié de l'une des dynamiques importantes au sein de la société italienne actuelle : les mouvements migratoires.

### 3.4.2 Migrations

Le cinéma a souvent été au cours de son histoire, et il l'est encore aujourd'hui, un moyen d'observation du réel avec un regard privilégié sur les questions sociales. Le cinéma italien a donc témoigné des événements migratoires qui ont touché l'Europe et l'Italie ces dernières années, en devenant une voix dans le débat politique – nous en reparlerons à propos d'un cinéma qui pourrait changer « l'ordre des choses ». Autrefois terre d'émigration, à présent plus d'immigration, l'Italie devrait s'en souvenir. C'est ce à quoi contribuent les réalisateurs par leurs films sur les migrants.

Dès les années 90, le cinéma italien fait apparaître « l'autre » dans ses films. Ainsi Carlo Mazzacurati avec *Un'altra vita* (1992), Sergio Rubini avec *La bionda* (1992), Silvio Soldini avec *Un'anima divisa in due* (1993) et Gianni Amelio avec *Lamerica* ont mis en scène des récits peuplés de personnages immigrés, notamment des Slaves et des Albanais. Le plus marquant a sans doute été *Lamerica* de Gianni Amelio sur l'immigration albanaise. Le réalisateur explique le choix de cette thématique :

Je voulais faire un film sur l'Italie, cette fois vue d'une distance géographique particulière. [...] [Le] vieil homme, c'était un peu mon père, un peu moi, un peu mon oncle, un peu tous les émigrants, un peu toute l'Albanie et un peu l'Italie. [...] C'est différent des films qui se font dans le cinéma italien d'aujourd'hui.

*Lamerica* est un film difficile à étiqueter aujourd'hui en Italie, où les critiques et les spectateurs ont tout de suite envie de vous insérer dans un cadre. [...] C'est même dans une très faible mesure un film sur l'Albanie d'aujourd'hui, c'était la tentative de faire un film sur l'Italie dans les années de l'immédiat après-guerre. [...] L'Albanie que je vois dans ce film, c'est la Calabre de cette époque ou la Sicile de cette époque<sup>668</sup>.

Avec ce film, avec le récit d'une époque et d'un pays – l'Albanie – pour mieux réfléchir au monde contemporain et à l'Italie, Gianni Amelio mais aussi d'autres cinéastes des années 90 ont ouvert la voie aux réalisateurs du 21<sup>e</sup> siècle qui s'intéressent aux récits de migrations, les phénomènes migratoires étant une préoccupation majeure des politiques européennes actuelles.

En 2005, Marco Tullio Giordana a réalisé *Quando sei nato, non puoi più nasconderti*. À l'époque, le thème de l'immigration était peu présent dans le cinéma italien, même si la thématique s'imposait de plus en plus dans le débat public. Le réalisateur analyse la difficulté qu'il aurait eu à faire le film avec la même humanité une décennie plus tard car la situation sociale globale a empiré :

Je suis content d'avoir fait ce film en 2005 et pas aujourd'hui où ce que je vois m'amène à penser qu'il ne serait pas facile d'en tirer une histoire humaniste. La pire difficulté viendrait du fait que si la situation des immigrés a empiré, celle des Italiens aussi. Il se pourrait bien que la petite entreprise du père de Sandro ait mis la clé sous la porte<sup>669</sup>.

À la même période, Francesco Munzi réalise son premier film, *Saimir* (2004), sur les conséquences de l'immigration clandestine. Dans ce film, le réalisateur montre une Italie souvent oubliée ou marginalisée : les sans-papiers et les étrangers, notamment le trafic de clandestins albanais organisé pour fournir la main d'œuvre aux exploitations agricoles italiennes. La mer y est un horizon omniprésent, rappelant l'histoire de l'Italie, faite de migrations, d'invasions et de conquêtes.

En 2006, Emanuele Crialese réalise *Nuovomondo* qui s'inspire en partie de son expérience personnelle : le réalisateur a émigré à New-York avant de revenir en Sicile. Dans ce film, il fait le récit d'une histoire plus collective, celle de paysans qui n'avaient que l'émigration comme horizon

---

668 Jean Gili, « Lamerica. Un film non pas sur l'Albanie d'aujourd'hui mais sur l'Italie d'après-guerre », in Jean Gili (dir.), *L'Italie au miroir de son cinéma*, vol. 2, *op. cit.*, pp. 144-147.

669 Oreste Sacchelli, « Histoire et tragédie. L'œuvre cinématographique de Marco Tullio Giordana », in Jean Gili (dir.), *L'Italie au miroir de son cinéma*, vol. 3, *op. cit.*, p. 130.

pour pouvoir non plus seulement améliorer leurs conditions de vie, mais survivre. Avec ce film, le cinéaste parle donc de l'Europe et de l'Amérique. Le titre est explicite sur cette recherche d'un « nouveau monde ». Pour écrire ce film, Emanuele Crialese a effectué une année de recherches, en se concentrant sur les récits d'histoires individuelles, notamment rapportées dans les correspondances, plus que sur des études d'historiens, et en s'attachant particulièrement au transit des émigrants par Ellis Island pour une quarantaine et pour des contrôles. Tourné entre l'Argentine (où le port de Buenos Aires a été utilisé pour représenter Ellis Island) et la Sicile, le film mêle des aspects très réalistes avec des séquences poétiques qui rappellent le style de *Respiro* (par exemple avec les bains de lait). Emanuele Crialese parle du réel avec des scènes presque documentaires (la vie sur le bateau, l'embarquement, les contrôles à Ellis Island...), mais en y imprimant son style poétique, donnant ainsi son point de vue intime sur une situation économique et sociale globale.

Dans *Terraferma* (qui a obtenu le Grand Prix du Jury à la Mostra de Venise en 2011), après avoir parlé de l'Europe et de l'Amérique, Emanuele Crialese parle de l'Europe et de l'Afrique. Le film témoigne de l'immigration clandestine depuis l'Afrique, à travers l'histoire d'une femme enceinte et de son enfant qui sont accueillis par une famille de pêcheurs de l'île de Linosa au sud de la Sicile. Ce film est né de la rencontre avec une rescapée de la traversée depuis l'Afrique de l'Est après trois semaines en mer. Le réalisateur s'est inspiré de l'histoire de cette femme pour son scénario et c'est elle, Timmi T., qui interprète son propre rôle. Dans ce film, le cinéaste provoque un choc moral chez le spectateur en mettant en parallèle les bateaux qui recueillent les migrants clandestins en mer et ceux qui promènent les touristes : un paradoxe visuel et éthique.

*Terraferma* marque le début d'une série de films italiens forts sur l'immigration, destinés à alerter sur une situation migratoire où des vies sont en jeu chaque jour en mer. Quelques années plus tard, en 2016, Gianfranco Rosi réalise *Fuocoammare*, un film qui restera dans l'histoire du cinéma italien – nous y reviendrons un peu plus loin. Tout comme Gianfranco Rosi qui n'a pu continuer à tourner après avoir filmé la scène terrible des corps dans la cale du bateau, Emanuele Crialese a décidé, après *Terraferma*, de faire une pause (qui a duré plus de 7 ans...) et de travailler dans une organisation humanitaire. Un moyen sans doute de traduire en actes les messages délivrés au public dans ses films. En 2014, il a reçu le prix national culturel de la paix, pour l'image d'une humanité en quête d'un lieu de vie paisible qui est mise en scène dans ses films.

La thématique migratoire dans le cinéma italien contemporain est à remettre en perspective avec les événements politiques et sociaux de l'époque : en 2010, la Lega remporte les élections dans la Botte. Le discours sur l'immigration est alors instrumentalisé par la politique italienne. Le cinéma tente donc, à sa façon, de proposer un autre discours, d'autres représentations, avec des points de

vue différents de la vision des médias plutôt univoque sur la question (« envahissement », « vague migratoire » sont les termes les plus récurrents). Les thèmes de l'étranger, de l'autre et d'arrivées en Italie, sont ainsi de plus en plus présents dans les scénarios. S'il est un cinéaste italien contemporain qui s'intéresse particulièrement au récit des migrations, c'est Andrea Segre, qui explique :

J'ai commencé à faire du cinéma afin de raconter les histoires des migrations et des transformations que l'Italie était en train de vivre vers la fin des années 90. L'Italie a vécu un grand changement par rapport aux flux migratoires, le début de celui que l'Europe allait connaître quelques années plus tard. À l'époque j'avais vingt ans et j'ai compris qu'il y avait quelque chose d'urgent et d'important qui allait se passer dans mon pays ainsi que dans les pays limitrophes. J'ai commencé ainsi à m'intéresser, à comprendre, à raconter et, instinctivement, j'ai pensé que la caméra était le meilleur moyen pour le faire car elle me permettait d'enregistrer des événements qui se passaient très loin et de les « amener » chez moi<sup>670</sup>.

Le néo-réalisateur a donc commencé à filmer pendant des voyages dans les Balkans, en Bosnie et en Albanie, dans les années 90. Ses films étaient un témoignage sur les initiatives de la coopération décentralisée. En 2010, il réalise *Il sangue verde* (sélectionné à la Mostra de Venise) qui reconstitue, à partir de la parole de migrants, les événements survenus en Calabre la même année : « la révolte de Rosarno », des affrontements sur fond de violence raciale qui ont mené à des révoltes urbaines impliquant forces de l'ordre, migrants et résidents italiens.

En 2011, Andrea Segre réalise son premier long-métrage de fiction, *Io sono Li* : il choisit un lieu original, la lagune vénitienne, pour parler de la communauté chinoise dans la Péninsule, mais c'est un discours plus ample sur l'Italie contemporaine, les phénomènes migratoires et la difficulté à accepter de nouvelles identités. Le film est sélectionné à la Mostra de Venise et reçoit le Prix Lux du Parlement européen qui récompense un film qui n'a pas seulement une valeur cinématographique, mais qui est aussi au cœur du débat européen. Le Prix Lux distingue en effet des œuvres qui illustrent l'universalité des valeurs européennes, la diversité culturelle et le processus de construction continentale ; il offre à ces films un sous-titrage dans les 23 langues de l'Union. À travers ses travaux, par les thématiques qu'il choisit, Andrea Segre s'ancre donc dans la réalité italienne mais aussi dans la réalité européenne, avec un impact social important et reconnu par les institutions.

En 2012, il réalise *Mare chiuso* avec Stefano Liberti, un film monté à partir de vidéos tournées par les migrants pendant leur voyage en mer et montrant la façon dont ils ont été repoussés par les autorités italiennes à l'approche des côtes. Dans ce film, les réalisateurs documentent une réalité très

---

670 Constance De Gourcy, « Entretien avec Andrea Segre : Le cinéma a besoin de l'individu, les migrants ont besoin du cinéma pour redevenir des individus », *Revue européenne des migrations internationales*, 2016/3-4 (vol. 32), p. 2.

difficile à filmer. Par ce rapport fort au réel, les réalisateurs créent une mémoire en images et des archives sur les migrations du début du troisième millénaire. Par cette façon de travailler, Andrea Segre renoue avec sa formation initiale d'ethnologue<sup>671</sup>.

En 2013, pour son deuxième long-métrage de fiction, *La prima neve* (*La première neige*, sélectionné à la Mostra de Venise), le réalisateur filme la rencontre d'un immigré togolais – qui rêve d'aller à Paris – avec un petit Italien dans les montagnes du Trentin. Le film s'intéresse à la fois à une expérience particulière – la migration – et à une thématique universelle qui élargit le récit : le deuil (Dani a perdu sa femme en mer près de Lampedusa, et l'enfant avec qui il se lie d'amitié vient de perdre son père dans un accident en montagne). Le film ne s'intéresse pas aux problèmes qui peuvent survenir lors de la rencontre des cultures, mais aux expériences communes des personnages au-delà de leurs origines, ici dans des moments de souffrance et d'injustice.

### **Trois regards sur migrants et migrations**

Les années 2016-2017 voient trois films s'intéresser à nouveau aux migrants et aux migrations : un documentaire – *Un paese di Calabria* –, un documentaire qui ressemble à une fiction – *Fuocoammare* –, et une fiction qui ressemble à un documentaire – *L'ordine delle cose*. Il s'agit là d'un cinéma qui brouille, c'est le cas de le dire, les frontières. *Un paese di Calabria*, de Shu Aiello et Catherine Catella, filme un village du sud de l'Italie, Riace, en Calabre, qui revit grâce aux migrants qui s'y installent. *Fuocoammare* de Gianfranco Rosi est un documentaire sur les (non) relations entre les habitants de Lampedusa et les migrants qui débarquent chaque jour sur l'île. *L'ordine delle cose* d'Andrea Segre est un film qui questionne le rôle de l'Italie et de l'Europe dans la volonté d'empêcher à tout prix l'arrivée de migrants à leurs frontières. De quelle manière ces films s'ancrent-ils dans le réel de la situation migratoire en adoptant un regard inattendu ? Ces films font émerger des récits et des personnages assez originaux dans un pays qui est l'une des premières portes d'entrée des migrants en Europe.

Le cinéma italien contemporain s'inscrit dans une actualité devenue internationale en s'emparant depuis quelques années de la thématique des migrations et de la figure du migrant. Contrairement à la représentation qu'en donnent souvent les médias (à travers des images des centres de rétention, des affrontements avec les forces de l'ordre ou des faits divers), le cinéma italien en propose une vision que l'on peut qualifier d'humaniste, car elle cherche à faire émerger l'homme derrière le migrant et à offrir un espace à des histoires qui ne soient pas seulement dramatiques mais aussi

---

<sup>671</sup> Il n'est pas le premier cinéaste à combiner une approche documentaro-ethnographique et cinématographique : citons Giorgio Diritti en 2007 dans *La giusta distanza*, sur une famille française dans les montagnes et Carlo Mazzacurati en 1996 dans *Vesna va veloce*, sur la Tchécoslovaquie.

porteuses d'espoir.

Les réalisatrices de *Un paese di Calabria* sont franco-italiennes, mais totalement héritières de la culture italienne et d'un regard « italien » sur le monde, qui s'expriment par une grande humanité dans leur façon de raconter des histoires et de filmer les gens. Shu Aiello et Catherine Catella sont fille et petite-fille d'immigrés italiens. Elles ont décidé de réaliser leur film après avoir entendu parler de Riace où un miracle a eu lieu avec l'arrivée d'un bateau de 200 Kurdes en 1998. Depuis, le village revit et il est devenu une terre d'accueil pour les migrants. Le film raconte cette utopie devenue réalité. Dans un monde où l'on ne parle souvent que de grandes sphères, *Un paese di Calabria* s'attache à mettre en lumière l'importance des initiatives locales. L'une des plus belles scènes du documentaire est sans doute celle qui se passe à l'église : migrants et Italiens y prient tous ensemble, chacun dans sa langue et selon sa religion. On y retrouve la signification première du mot : le lien. Une grande lumière se dégage du film : la lumière du Sud bien sûr mais aussi, d'une certaine manière, une lumière divine avec cette eucharistie. L'église devient un lieu de vie et de rencontre dans le village : chacun y entre de manière naturelle, qu'il soit italien ou immigré. Il y a une ferveur presque archaïque et même un peu païenne, une religiosité particulière à Riace, avec de grands moments de liesse populaire et de partage entre les gens. Le film apporte ce regard singulier et original sur l'accueil des migrants, perçus non comme une menace, mais comme une chance par la population locale.

Dans *L'ordine delle cose*, Andrea Segre met en scène un Italien qui se trouve en proie à un dilemme : que choisir, entre sa conscience et la raison d'État ? Corrado Rinaldi voudrait aider une jeune migrante somalienne à sortir des camps de migrants en Libye, mais cela mettrait en péril son poste de haut-fonctionnaire et les résultats de sa mission dans le pays pour « l'externalisation des frontières ». C'est un film sur le pouvoir, un thriller politique sur la crise migratoire en Europe, et sur la manière dont le pouvoir peut amener à renoncer au sens de l'humanité, par peur de changer « l'ordre des choses ». Le réalisateur interpelle les spectateurs avec son film : *L'ordine delle cose* est sorti pendant la période des élections législatives italiennes, durant lesquelles le débat était dominé par la question des migrants. Le film révèle les dessous de la politique migratoire européenne ; il s'intéresse notamment aux accords passés entre l'Italie et la Libye, l'une de ses anciennes colonies, pour endiguer les flux migratoires, maintenir les migrants sur le sol africain et les empêcher de tenter la traversée vers l'Europe<sup>672</sup>. Si le réalisateur a choisi de faire de Corrado le personnage principal de son film, c'est parce qu'il voulait un homme dont la fonction professionnelle ait une dimension impitoyable, fruit aussi d'une époque où l'on accepte beaucoup d'injustice et de

---

672 C'est le sens de l'expression euphémistique : « externalisation des frontières ».

renoncements aux principes et aux droits humains quand ou si cela se passe en-dehors de nos espaces nationaux. Pour écrire son scénario, le réalisateur a lu *Eichmann à Jérusalem* de Hannah Arendt : un texte qui explique que le nazisme n'était pas le fait de diables mais de fonctionnaires de l'État, dont une majorité pensait que le nazisme représentait l'ordre nécessaire pour la société de l'époque.

*Fuocoammare* est un film plus ambigu, qui montre une sorte d'indifférence des habitants de l'île face au drame qui se joue chaque jour et chaque nuit à quelques mètres de leurs côtes. Gianfranco Rosi choisit notamment de mettre en scène l'absence de communication entre les migrants et les habitants, dès les premières paroles du film : les migrants supplient et prient, et l'employé radio demande « your position ! ». Les deux voix ne réussiront pas à s'entendre ni à se faire comprendre, comme si ces deux mondes différents ne pouvaient pas communiquer, ni entrer en contact, ce que l'on verra ensuite à nouveau sur l'île. Ce n'est pas une indifférence volontaire et négative, c'est une indifférence de fait, passive, qui s'explique, apparemment, par une vie difficile, rythmée par la mer et ses dangers. En réalité, leur destin n'est pas si éloigné de celui des migrants qui risquent leur vie chaque fois que la mer se déchaîne, comme les pêcheurs en exerçant leur dur métier. L'enfant du film, Samuele, fils de pêcheur, mais qui n'a pas le pied marin, ressent une anxiété qui se manifeste par de nombreux symptômes ; elle semble le reflet ou l'expression de ce qui se passe sur l'île, ces destinées pleines de drames d'hommes, de femmes et d'enfants qui arrivent à Lampedusa. Le jeune garçon, qui joue à la guerre contre des ennemis invisibles, est peut-être celui qui a le plus grand sens de l'humanité. Si ce n'est qu'il n'a pas l'occasion de croiser ces autres enfants qui débarquent des bateaux, pour jouer ensemble par exemple. Samuele paraît affligé par une grande solitude, un certain désespoir, comme les migrants au regard hagard – pour ceux qui parviennent en vie jusqu'au rivage de l'île – et que les policiers prennent en photo, palpent pour vérifier qu'ils n'ont rien de dangereux sur eux. Le seul véritable danger effectif, c'est l'essence dont tous leurs vêtements et leur peau sont imbibés.

La première chose notable dans ces films, mais aussi dans le cinéma italien contemporain abordant le thème des migrations, c'est l'affranchissement par rapport aux genres, leur effacement peut-être involontaire au départ, mais revendiqué par la suite comme un instrument pour véhiculer leur message. En faisant une fiction qui ressemble à un documentaire dans *L'ordine delle cose*, Andrea Segre marque le public par sa volonté de véracité et par l'effet de boomerang de son œuvre pour faire réfléchir les spectateurs. En commençant son film par une scène qui semble une fiction dans *Fuocoammare* (quand Samuele chasse les oiseaux et que la tour de contrôle reçoit les appels à

l'aide des migrants), Gianfranco Rosi rend le choc pour le spectateur encore plus intense quand il comprend que tout est réel et que les personnages à l'écran ne sont pas des acteurs mais de vraies personnes. Le réalisateur écrit d'ailleurs au générique « avec... dans leur propre rôle » pour mettre en exergue cet effet fictionnel : les personnes deviennent des personnages. Quant au documentaire *Un paese di Calabria*, il prend à revers la manière d'aborder les migrations qui deviennent symbole de renouveau, de positivité pour un village qui se mourait, bien loin de l'image véhiculée par les médias. Là aussi, les réalisatrices Shu Aiello et Catherine Catella ont choisi une double narration dans le film, mêlant fiction et documentaire, avec une voix off qui raconte l'histoire d'une Italienne ayant quitté le village il y a longtemps pour partir en France, en parallèle et en miroir des récits des migrants qui arrivent à Riace aujourd'hui. De cette manière, elles parlent du présent pour faire résonner le passé, afin que les nouvelles générations n'oublient pas d'où elles viennent.

À travers l'histoire de ces migrants, les films racontent donc aussi notre histoire, l'histoire des Italiens et des Européens.

Pour Marco Pettenello, le scénariste qui a travaillé avec Andrea Segre, « le cinéma, à la différence du journalisme, a la capacité de faire en sorte que le spectateur s'identifie, qu'il entre dans la tête des personnages et puisse vivre les histoires racontées »<sup>673</sup>. *L'ordine delle cose* commence avec une didascalie tirée de *Le mani sulla città* de Francesco Rosi (1963) afin de s'inscrire manifestement dans une tradition cinématographique d'enquête et de revendications sociales, dans un fort rapport au réel : « Les personnages et les faits racontés ici sont imaginaires, mais la réalité sociale et environnementale qui les produit est bien réelle ». Le travail de Segre et de son scénariste se fonde sur des recherches, des entretiens et des repérages : ils ont passé du temps aux côtés des policiers de Syracuse qui s'occupaient de mafia et d'immigration, et ont notamment assisté à plusieurs débarquements, pu interroger des migrants. Ils ont ensuite pris contact avec le personnage qui les intéressait le plus, un homme qui existait vraiment : un fonctionnaire des Services secrets. C'est pourquoi ils n'ont pas pu parler directement avec lui (en raison de son statut), mais ils ont rencontré son assistant :

Nous avons cherché à mettre notre personnage, avec son obsession de précision et de rendement, avec son hypocrisie et ses bonnes qualités, face à un dilemme. Lui faire croiser le destin d'une des personnes qu'il doit arrêter. Ce contact humain devait créer un court-circuit entre son rôle professionnel et son humanité<sup>674</sup>.

---

673 Bonus DVD de *L'ordine delle cose*.

674 *Idem*.

La force du film réside en effet dans sa subtilité : il ne raconte pas l'histoire des migrants, mais celle de tout homme se trouvant face à une décision extrême :

Nous avons essayé de mettre le spectateur en condition de s'identifier avec le protagoniste, qui fait quelque chose d'absurde, et au fond contre sa volonté. [...] Son histoire est moins forte émotionnellement, mais elle est plus intéressante, stimulante, inédite parce qu'elle met en scène un paradoxe qui nous appartient tous<sup>675</sup>.

Le projet du film est né de la curiosité chez Segre de savoir qui sont les gens qui s'occupent de l'externalisation des frontières. La question se pose sur le plan politique et social, mais aussi et surtout sur le plan humain et existentiel, notamment pour ceux chargés de convaincre les polices locales des pays de transit d'empêcher les flux d'immigration illégale. Dans sa volonté d'action citoyenne, le réalisateur a accompagné la sortie du film d'un pamphlet<sup>676</sup> : « Pour changer l'ordre des choses », afin de prolonger la réflexion au-delà des projections. Le texte a été rédigé par Andrea Segre après concertation avec des intellectuels et des associations (dont Amnesty International, Médecins Sans Frontières...), pour stimuler le débat dans la société – nous y reviendrons. Le point de vue adopté dans le film de Segre était inédit jusqu'alors dans les films traitant des migrations. Le film s'est retrouvé en prise encore plus directe avec la réalité à sa sortie alors que les accords seulement imaginés dans le film étaient signés en Europe entre l'Italie et la Libye<sup>677</sup>.

Dans *L'ordine delle cose*, les migrants n'ont pas la parole, car le film ne raconte pas l'histoire des migrants. D'eux, on n'entend que des bruits sourds, des cris, des pleurs ; seule la jeune Somalienne dit quelques phrases. Ceux qui parlent dans le film sont les hauts-responsables de l'État. De cette manière, l'effet miroir avec les spectateurs est plus efficace que si l'on avait suivi les migrants. Les spectateurs sont finalement comme le personnage principal, gênés par ce qu'ils voient. Le film fait naître chez le spectateur l'idée qu'il y aurait peut-être un autre ordre des choses possible, comme le dit l'un des fonctionnaires de l'Union Européenne dans le film, car le projet de Rinaldi ne respecte pas les droits de l'homme.

C'est un plan sur la maison de Corrado Rinaldi qui ouvre et termine le film de façon circulaire : symbole de sécurité, mais aussi d'égoïsme et d'indifférence. La maison a de grandes fenêtres mais pas pour mieux regarder le monde. C'est une transparence juste superficielle, elle sert en fait à

---

675 *Idem*.

676 Publié avec la collaboration de la Banca Etica et la participation de Zalab notamment, cf [www.lordinedellecose.it/pamphlet/](http://www.lordinedellecose.it/pamphlet/).

677 L'accord signé entre l'Italie et les garde-côtes libyens, soutenu par l'Union Européenne avec plus de 90 millions d'euros, prévoit une aide financière pour la Libye et une formation des garde-côtes aux opérations de sauvetage. L'accord est signé alors que des violations répétées des droits de l'homme sont prouvées dans les centres de détention en Libye.

mieux se protéger du réel. Corrado est comme l'Italie : il ne sait plus reconnaître l'autre ni son histoire. Segre a évité de trop nombreuses scènes dures et violentes avec les migrants, et a ainsi rendu son film paradoxalement plus frappant.

Revenons à *Fuocoammare* : le film est tourné à Lampedusa, devenu pour le monde entier le symbole du drame des migrants. Mais l'île est montrée comme un lieu où les vivants et les survivants ne se croisent rigoureusement pas. La métaphore est filée dans le film avec l'œil paresseux de Samuele : l'un de ses yeux ne voit pas. Tout comme les habitants ne voient pas les migrants, car ils sont pris en charge au large des côtes, débarquent souvent de nuit et sont immédiatement emmenés dans des centres fermés, avant d'être transférés dans d'autres lieux d'accueil en-dehors de l'île. Gianfranco Rosi a réalisé un film sur les migrants, mais un film qu'il ne voulait pas culpabilisant pour les spectateurs. Le réalisateur souhaite au contraire mettre en lumière l'impuissance des habitants de Lampedusa face à cette situation. Ils savent que la mort en masse rôde le long de leurs côtes, mais leurs vies continuent malgré tout, comme si de rien n'était. Le quotidien (écouter la radio, faire son lit, aller à la pêche, faire la cuisine, aller à l'école...) est anodin et répétitif même à Lampedusa, point d'arrivée d'existences dramatiques. La banalité et l'horreur se mêlent dans la ville. Le seul personnage qui fasse le lien entre les migrants et les habitants est le médecin, Pietro Bartolo. Il doit vérifier si les migrants ont des maladies infectieuses, il fait des prélèvements sur les cadavres, et parallèlement il continue à voir les habitants de l'île, comme le jeune Samuele qui souffre d'une anxiété inexplicite. Gianfranco Rosi a rencontré ce médecin pendant le dernier jour de ses repérages avant de repartir de Lampedusa :

Il m'a parlé des gens qu'il a rencontrés. Il m'a donné des images sur une clé USB en me disant : "Une fois que vous aurez vu tout ça, vous reviendrez faire ce film". Il est celui qui m'a ramené vers Lampedusa pour faire ce film. Un élément décisif pour moi<sup>678</sup>.

Le médecin explique qu'on ne s'habitue jamais à cette situation, à ces morts. Le réalisateur filme le quotidien de l'île, mais volontairement sans recueillir les histoires des migrants ou des sauveteurs. Il n'y a aucune explication dans le film. Tout est implicite et c'est cette manière de laisser les faits transparaître à la surface qui rend le film si exceptionnel.

Comme Andrea Segre, Gianfranco Rosi s'est trouvé confronté au réel. Le réalisateur explique en quoi cela a fortement conditionné la réception de son film par les spectateurs et la société :

---

678 Kahina Sekkai, « Gianfranco Rosi : "La mer est comme un cimetière" », *Paris Match*, 2 octobre 2016.

Pendant que je tournais, la crise migratoire a commencé dans les Balkans et c'est là que l'Europe, finalement, a été forcée de réaliser que des millions de gens étaient en train de changer de pays. Avec des réactions du genre : « Qui sont ces gens ? Il faut que nous nous protégeons ! » La Hongrie, la Pologne ont commencé à mettre des barrières. C'est à ce moment-là que mon film a pris une dimension politique. S'il était sorti deux ou trois ans plus tôt, il aurait été perçu différemment, l'histoire du jeune garçon de l'île, Samuele, serait ressortie bien plus. Aujourd'hui, *Fuocoammare* est devenu LE documentaire sur la crise migratoire. L'essentiel du film est pourtant consacré à cet enfant, pas aux migrants<sup>679</sup>.

Le réalisateur s'est lui aussi trouvé en position d'anticipation par rapport au réel : le phénomène migratoire dont il faisait le récit dans son film a pris par la suite une ampleur considérable pour devenir un sujet central dans les préoccupations des citoyens et dans les débats politiques. Le film a rencontré un succès important, assez inattendu pour un documentaire. *Fuocoammare* est l'exemple d'un film qui s'est trouvé au croisement de la temporalité du public et du réel, et de la sensibilité du réalisateur. Cette convergence a fait de cette œuvre un très grand succès qui a ouvert la voie aux documentaires parmi les films primés dans les grands festivals : *Fuocoammare* a en effet obtenu l'Ours d'or à Berlin, une première pour un documentaire.

La particularité de ces films italiens traitant de la thématique migratoire est qu'ils mettent en valeur les hommes et les histoires au lieu de présenter les migrations et les migrants comme un danger et un problème. L'humanité est en effet revendiquée dans la construction de la figure des migrants dans le cinéma italien contemporain. Il n'y a cependant aucune mythification ou héroïsation des migrants dans ces trois films. Ce sont des personnes « banales » et la population locale y est relativement indifférente. Mais cette manière de filmer les migrants fait aussi réfléchir au regard que le spectateur porte, au quotidien, sur ces réalités qu'il ne voit pas ou ne veut pas voir, même si elles sont toutes proches. Le titre français de *Fuocoammare*, « Par-delà Lampedusa » traduit l'intention du réalisateur de ne pas limiter le ressenti du spectateur à une lecture au premier degré. Ces trois films donnent aux migrants une humanité, des visages (même s'ils ne sont pas toujours accompagnés d'une voix) et une existence au-delà de simples statistiques économiques.

Gianfranco Rosi a choisi de filmer Samuele, l'enfant, avant les migrants. Les migrants sont plus souvent absents que présents dans le film, ils sont presque des fantômes qu'on ne voit passer que la nuit. Ce n'est qu'à la 47<sup>e</sup> minute (presque à la moitié du film) qu'on entend parler un migrant pour la première fois – au contraire de *Un paese di Calabria*, où les migrants ont beaucoup plus la parole. On pourrait lire le film comme un « roman » d'apprentissage, celui de Samuele qui passe de

---

679 Frédéric Strauss, « Gianfranco Rosi : Lampedusa est l'île des migrants, mais on n'y voit pas de migrants », *Télérama*, 28 septembre 2016.

l'enfance à l'adolescence : c'est le monde intérieur de cet enfant qui va ouvrir les portes de l'autre réalité qui existe à Lampedusa, en miroir encore une fois. L'anxiété de l'enfant face au monde peut être une métaphore de l'inquiétude et de la difficulté à vivre dans les sociétés actuelles. Samuele joue à la guerre, car il sait qu'elle existe. Personne à Lampedusa n'ignore que des hommes et des femmes débarquent chaque jour sur l'île, au péril de leur vie. L'enfant est une figure « allégorique » à double titre. D'un côté, il est un enfant qui ne comprend pas encore le monde, car il ne le connaît pas ; et il ne veut pas le voir – c'est la même position que certains citoyens européens qui ferment les yeux et ne veulent pas comprendre – au sens étymologique du verbe – la crise migratoire. Et d'un autre côté, Samuele doit rééduquer son œil paresseux, comme les Européens doivent réapprendre à regarder l'autre qui arrive à leurs portes. L'évolution du rapport de l'enfant avec les oiseaux est le reflet de l'évolution que le réalisateur souhaiterait sans doute provoquer dans la société, sans pour autant avoir voulu faire un film délibérément politique :

À travers la sensibilité de l'enfant, j'ai trouvé toutes sortes de métaphores : son anxiété, son mal de mer, tout ça parle d'une réalité plus vaste, d'une angoisse qui est la nôtre. Au début du film, Samuele veut tuer des oiseaux ; à la fin, on le voit qui parle à un oiseau. Chacun de nous peut mettre son propre dialogue sur cette scène, le film est ouvert<sup>680</sup>.

L'inconscience de l'enfant et l'expression limpide de ses émotions a permis au réalisateur d'aborder ensuite le monde des migrants. Pour cette raison, il était important de filmer l'enfant *avant* les migrants, afin que l'on découvre la tragédie de son point de vue<sup>681</sup>. Mettre l'enfant (et non le médecin) au cœur du film a permis de montrer clairement la distance entre les habitants et les migrants<sup>682</sup>. Le film montre ces deux mondes qui vivent en parallèle et ne se rencontrent jamais : l'île, comme la filme Rosi, devient une métaphore de l'Europe et de ses habitants. En parlant des naufrages et des sauvetages, la radio fait entrer quelques bribes de la tragédie des migrants dans le quotidien des habitants avec un flash d'informations que la grand-mère écoute dans sa cuisine, entre deux chansons. Mais c'est tout : elle dit « povera gente » (« les pauvres ») et continue de cuisiner. La vie quotidienne prévaut sur les drames qui peuvent survenir non loin de là. Ainsi, au début du film, la musique diffusée par la radio a un air d'insouciance mais laisse ensuite place à un flash d'information sur les corps repêchés en mer. Cette superposition donne immédiatement le ton du film : la tragédie peut à tout moment entrer dans la vie relativement paisible des habitants de l'île (comme celle de la grand-mère de Samuele qui envoie des dédicaces à la radio à longueur de

---

680 *Ibidem*.

681 Yonca Talu, « Interview with Gianfranco Rosi », 24 octobre 2016 :

<https://www.filmcomment.com/blog/interview-gianfranco-rosi-fire-at-sea/> Site consulté en décembre 2017.

682 Frédéric Strauss, « Gianfranco Rosi : Lampedusa est l'île des migrants, mais on n'y voit pas de migrants », art. cit.

journée). À la fin du film, trois longs plans profonds et puissants se succèdent : la grand-mère refait son lit en silence, lisse soigneusement les draps et le couvre-lit, comme si dehors les vagues n'agitaient plus la mer, demande dans une prière de passer une bonne journée, à mille lieues de ce qui se passe au-dehors. Un calme plat règne dans cet espace intime, chargé de mémoire et de culture avec la photo de son mari (disparu en mer) et les statues de Padre Pio<sup>683</sup> et de la Vierge qu'elle embrasse avant de quitter la chambre. Cette scène serait banale si la radio ne diffusait pas au même moment en toile de fond un des passages les plus populaires de la musique italienne : la prière du quatrième acte de l'opéra *Moïse en Égypte* de Rossini. Il est tellement naturel d'entendre cet air dans la Péninsule qu'on ne fait presque plus attention aux paroles – que Gianfranco Rosi n'a bien entendu pas laissées au hasard et auxquelles il confère un nouveau sens, « à vif » : « Souris aux vœux intimes d'un peuple gémissant ; après un long orage, conduis-nous au rivage et sauve du naufrage tes fidèles Hébreux ». Cette prière chantée adressée par les Hébreux à leur Dieu pour qu'il les aide à rejoindre le rivage – bien loin des demandes de la grand-mère – s'achève alors que la caméra montre l'animateur de la radio qui diffuse cet air, « Dal tuo stellato soglio » (« Depuis ton trône étoilé »), l'écouter autrement, intensément. La musique devient une ouverture dans la nuit ; le parallèle est immédiat avec la situation des migrants qui arrivent près des côtes de Lampedusa. Le dernier plan du film se concentre sur Samuele, dont la jeunesse représente peut-être un espoir pour l'avenir : il cherche à apprivoiser la mer sur le ponton ballotté par les vagues tout en tirant par intermittence sur des ennemis invisibles. L'écran passe ensuite au noir : on entend le bruit de la mer, puis une musique entraînante qui reprend le chant lampédusien du titre avec saxophone, trompette et percussions, et le générique défile. Cette fin à la tonalité joyeuse est sans doute l'une des spécificités du rapport au réel italien : une très forte empreinte de la réalité et, en contrepoint, un certain détachement, même dans le drame.

Comme Gianfranco Rosi, Andrea Segre vient du documentaire mais a choisi ces dernières années la fiction pour traiter de la question migratoire. C'est un réalisateur qui a un regard sociologique et documentaire dans son approche, mais aussi dans la manière même de filmer. Il fait entrer pleinement le réel dans sa fiction, comme on le voit dès le carton présent au début du film. Il a travaillé avec de vrais migrants et de vrais policiers pour reconstituer les geôles syriennes et les situations des différentes séquences. Il transforme presque ses personnages en vraies « personnes », en un mouvement inverse de celui de Gianfranco Rosi. Le personnage principal de *L'ordine delle cose*, Corrado Rinaldi, haut-fonctionnaire de l'État italien, est un personnage original pour un film

---

<sup>683</sup> Prêtre italien de l'ordre des Capucins, canonisé par l'Église catholique en 2002. L'apogée de son culte a eu lieu sous la Démocratie chrétienne de Giulio Andreotti qui a déclaré qu'il était l'événement le plus important depuis 1900. Des millions d'Italiens ont assisté à ses messes et on lui a prêté des guérisons miraculeuses.

sur les migrants. On en voit peu dans ces films. La construction du personnage est aussi originale : le réalisateur fait de cet ancien champion d'escrime un homme obsédé par l'ordre, qui passe son temps à aligner à la perfection ses chemises, les bouteilles remplies de sable pour sa femme, le verre sur la table et sur la tablette de l'avion... Dans ce film, c'est le dilemme de Corrado que le spectateur doit partager. C'est pour cette raison qu'il y a beaucoup de scènes où l'on voit Corrado seul et silencieux dans sa chambre d'hôtel : ces moments permettent aux spectateurs de réfléchir et de comprendre que Corrado fait un peu écho à des situations et des choix auxquels chaque spectateur pourrait se trouver confronté. La musique souligne au son le drame intérieur que vit le haut-fonctionnaire face à sa conscience. La musique est presque totalement absente du film : seuls quelques airs d'opéra ponctuent le film dans des scènes où Coiazzi, le collègue de Corrado, est à l'écran et Corrado éteint rageusement ces airs d'opéra comme si la musique lui rappelait sa dernière lueur d'humanité, comme si elle était la voix de la conscience qu'il ne voulait plus écouter. C'est le cas lorsqu'il va dans le centre pour revoir la jeune Somalienne, tout en sachant qu'il ne sortira pas de son rôle de haut-fonctionnaire impassible. Il s'y rend pour se donner bonne conscience, car, s'il tentait une action quelconque, il mettrait en jeu son poste, son travail et sa réputation. À la fin du film, la musique est là aussi pour féliciter cyniquement Corrado d'avoir bien mené sa mission, en ayant réussi à mettre son humanité de côté. C'est ce que demandait l'administration : traiter des chiffres et des flux, pas des personnes. Le ministre souligne le succès de Corrado :

« - Tu es un bel enfoiré, bravo !

- J'ai juste fait ce qu'il fallait.

- Tu l'as bien fait. Rentre chez toi et profite de ta famille ».

Dans la dernière scène du film, une musique orientale extradiégétique s'élève. Elle devient presque ironique lorsqu'un long travelling arrière montre Corrado enfermé dans sa bulle de baies vitrées avec sa famille et comme pour signifier que, même s'ils n'entendent pas en cet instant cette musique, les problèmes du monde sont à leurs portes ; ils ne pourront plus les ignorer bien longtemps.

L'approche de Shu Aiello et Catherine Catella dans *Un paese di Calabria* se démarque de ces deux films : les réalisatrices s'attachent à raconter des histoires de liens, d'affection, d'entraide mutuelle, et d'espoir. La voix off d'un personnage qu'on ne verra jamais est centrale dans le film : elle est écrite d'après les témoignages des grands-mères des réalisatrices, parties de Calabre pour la France. Cette femme pourrait être la grand-mère des migrants qui arrivent aujourd'hui. À plusieurs reprises dans le film, on voit une très vieille femme hanter le village, comme le fantôme de cette voix off. Les réalisatrices mêlent aussi délibérément le passé et le présent, l'histoire de ceux qui

arrivent et celle de ceux qui sont partis, leur histoire familiale et celle des migrants, pour renforcer l'effet de miroir destiné au spectateur et rappeler que l'Europe s'est construite sur ces mouvements de population et sur l'accueil d'hommes et de femmes venus d'ailleurs. Les réalisatrices ont grandi avec des histoires de détachement, de souffrance et la nécessité de réinventer une vie ailleurs. La voix off du film joue un rôle de passeur et a la fonction d'une adresse au spectateur, à travers les adresses à la deuxième personne, « tu, toi ». Il est important pour les réalisatrices de remettre en perspective leurs origines : elles sont des enfants d'immigrés et les hommes et les femmes ont toujours voyagé au cours des siècles. Elles refusent qu'aujourd'hui les politiques et les médias créent un état de peur face à un phénomène qui dure en fait depuis 2000 ans. Shu Aiello explique : « Des millions d'Italiens sont partis dans le monde et heureusement, ils n'ont pas été accueillis comme on accueille les migrants aujourd'hui »<sup>684</sup>. À travers ce film d'une grande délicatesse, les réalisatrices expriment leur colère contre la situation actuelle : parce que les rapports humains sont plus simples que ce que les dirigeants politiques cherchent souvent à dire et qu'accueillir l'autre n'est pas si compliqué. Le film raconte l'histoire de tous les migrants, pas uniquement celle de ceux d'aujourd'hui. Il évoque aussi la douleur de ceux qui restent quand certains émigrent, parce qu'il est triste de voir un village se vider de ses habitants. Dans leur film, les personnages – migrants et habitants du village – sont mélangés. Il est important de signaler que c'est le seul de ces trois films où cela advient. *Un paese di Calabria* parle de l'immigration et de la figure du migrant en adoptant le point de vue de l'accueil, de l'humanité accueillante et bienveillante des villageois, et non pas le point de vue de ceux qui parlent d'« invasion » et de « problème migratoire ». Une même thématique qui peut être anxiogène dans les reportages journalistiques donne ici un *feel good movie*<sup>685</sup> et un film porteur d'espoir. L'initiative menée à Riace n'est pas seulement un projet humanitaire, une utopie, c'est un projet collectif de développement très concret du village. Les habitants ont compris que pour ramener un village à la vie, il ne fallait plus penser « eux », mais « nous ». La représentation du phénomène migratoire dans le film ne suscite donc pas le sentiment d'inquiétude d'ordinaire lié à cette question, comme dans les deux autres films. Ici, le travail sur le son élimine les bruits inquiétants de vrombissements ou de gens qui gémissent, même quand un bateau accoste. Tout se fait en douceur.

Les cinéastes de ces trois films ont des parcours de vie et de formation différents : un sociologue, un documentariste né en Érythrée et dont la famille a fui pour arriver à Rome en 1977, et des petites-filles d'immigrés. Ce sont trois regards qui veulent, chacun, amener le spectateur à réfléchir

---

684 Interview de Shu Aiello dans le bonus du DVD.

685 L'expression venue des États-Unis est traduite au Québec par « film pur bonheur » et désigne des films qui font rire, réconfortent et font rêver. Ils ont un effet positif ou cathartique.

et à réagir. Ce ne sont pas des films qu'on oublie après les avoir vus ; certaines scènes, grâce à la réalisation et aux choix des personnages, restent en tête et font passer les spectateurs de l'empathie à la colère. Mais comment les réalisateurs ont-ils filmé ces récits de migrations ?

Nous avons d'une part un film qui s'intéresse au pouvoir politique et à l'administration (*L'ordine delle cose*), d'autre part un film qui se place auprès des habitants d'une île où débarquent les migrants, avec le médecin qui joue le rôle de trait d'union entre eux<sup>686</sup> (*Fuocoammare*) ; et enfin un film du côté d'un pouvoir local, avec l'organisation de l'accueil des migrants, car ils n'y sont pas vus comme des arrivants mais comme des gens qui s'installent (*Un paese di Calabria*).

Des trois films, c'est sans doute dans *L'ordine delle cose* que l'humanité peine le plus à trouver sa place. Le personnage principal lutte pour la refouler et la maintenir sous contrôle. Les migrants sont réduits à des données : chiffres et accords politiques ; ils ne ressemblent plus à des êtres humains dans les discussions des autres. Les migrants sont avant tout un business ; des contrats et de l'argent passent de mains en mains entre l'Europe et la Libye à leurs dépens. Les fonctionnaires parlent de « flux, robinet, hotspot... », alors que dans les deux autres films, les migrants sont présentés comme des hommes et des femmes avant tout, y compris dans l'atmosphère froide de *Fuocoammare*<sup>687</sup>. Lorsque la conscience professionnelle du personnage principal de *L'ordine delle cose* et sa fidélité envers son institution et sa mission vacillent, pendant la visite du camp de migrants, le réalisateur utilise des plans-séquences à l'épaule, comme si le montage, qui enchaînait jusque-là des plans à un rythme assez soutenu, ralentissait pour faire entrer le spectateur dans l'esprit du personnage. La police frappe les migrants assis pour qu'ils montent dans un camion. Corrado regarde la scène. Il y a également des femmes, dont la jeune Somalienne. Le réalisateur utilise un long plan-séquence à l'épaule sur le haut-fonctionnaire indécis. L'aidera-t-il à sortir du camp ? Mais de retour en Italie, Corrado appelle au téléphone Terranova, son chauffeur, et déclare : « Écoutez, pour la jeune femme, on laisse tomber. C'est mieux comme ça ». On a de nouveau un long plan fixe face caméra de Corrado, comme s'il était face à sa conscience – et c'est régulièrement le cas pendant le film. Cette mission lui a enlevé jusqu'à la moindre once d'humanité : il décide finalement de ne pas aider la Somalienne. Il est rentré chez lui, il n'a plus le problème sous les yeux, sa conscience est plus tranquille. Le réalisateur pose un regard sans concession sur le cynisme des personnages qui s'occupent des migrants, pour montrer un ordre du monde devenu fou. C'est le cas lorsque l'émir reçoit les fonctionnaires étrangers. Corrado s'exclame : « What a crazy world ! On boit un vin chilien dans une maison libyenne, avec un ami Français... » ; et le fonctionnaire français d'ajouter :

---

686 C'est une présence discrète dans le film avec seulement deux scènes – son témoignage et son diagnostic – mais elles suffisent à assurer son statut de passerelle.

687 Citons par exemple la scène d'inspection des migrants par les policiers dans un couloir aux lumières blanches qui fait penser à une morgue.

« ... en essayant d'empêcher les Africains d'aller en Italie ! ». De même, Corrado propose un peu plus tard à l'émir que son centre d'accueil devienne un centre stratégique : « L'Europe a besoin de vous pour ouvrir de nouveaux centres [...] en respectant les droits de l'homme » ; et l'émir lui répond : « Droits de l'homme. Bien sûr. J'aime ça ».

Dans *Un paese di Calabria*, c'est au contraire l'humanité qui est au cœur du film. L'identité locale est forte et les habitants n'ont pas peur d'en être dépossédés. Ils accueillent les migrants avec naturel et peu de préjugés. Pour Riace, l'immigration est une manne du ciel, comme l'expliquent des villageois. L'horizon d'attente du spectateur par rapport au stéréotype de la figure de l'immigré est aussi renversé quand les migrants installés à Riace entonnent « Bella ciao », à la fin du documentaire.

Les réalisatrices ont choisi de filmer les alentours du village comme un paysage de western : avec des valeurs de plan très larges sur les paysages, des étendues rocailleuses sans signe de vie avant d'arriver au village, comme si rejoindre Riace était une aventure digne du Far West pour les migrants. Certaines rues où erre la vieille Italienne sont complètement désertes, participant à cette atmosphère de village du bout du monde. Mais une fois que les migrants sont à l'image, la vie revient, y compris par la musique. Elle est entraînante tout au long du film, avec des fanfares et des chants qui sont autant de messages de vitalité, d'espoir et de résistance, y compris contre la mafia qui est gênée par ce village-accueil : Riace est le premier village qui s'est déclaré partie civile contre la mafia en Italie ; son maire a fait de la politique d'accueil un moyen de lutter contre la mafia.

Parmi ces trois films, *Fuocoammare* est le film où la recherche esthétique est la plus présente. Le réalisateur utilise des plans souvent très longs, ainsi que des plans-séquences, pour permettre au spectateur de s'imprégner des atmosphères et des personnages, et de ressentir le temps lent de la vie sur l'île. Cette esthétique et le travail sur les couleurs dont nous avons déjà parlé sublimement presque la situation montrée : c'est ce qui fait oublier par moments que nous sommes dans un documentaire ; certaines scènes semblent être des scènes de fiction avec une lumière travaillée par des projecteurs, dès les premiers plans du film. Gianfranco Rosi explique que c'est fondamental pour lui, parce que ses films sont basés sur l'attente. Il attend parfois deux à trois semaines pour avoir la bonne lumière ou une situation intéressante avec un personnage : « Je peux attendre des semaines pour avoir des nuages parce que j'ai décidé que les nuages feraient partie de la narration »<sup>688</sup>. Financièrement et émotionnellement, il ne pourrait imposer ces temps d'attente à toute une équipe : il tourne donc seul. D'autre part, cette solitude est aussi un moyen de créer une intimité avec les personnages : « C'est

---

688 Olivier Père, « Rencontre avec Gianfranco Rosi », 20 septembre 2016.

<https://www.arte.tv/sites/olivierpere/2016/09/20/fuocoammare-dela-lampedusa-rencontre-gianfranco-rosi/>

Site consulté en février 2018.

1+1, comme un tango, un ballet. Il faut attendre le cadrage juste »<sup>689</sup>. Le cinéaste s'appuie sur la puissance de l'ascèse et du dépouillement dans les effets de réalisation : dans le film, presque aucun plan n'est tourné à l'épaule, il y a peu de mouvements de caméra et on a pourtant un sentiment de fluidité, avec le temps d'apprécier et de comprendre ce que l'on voit dans un cadre composé. C'est aussi un film pudique et plein de respect pour l'humanité des corps : il n'y a aucun gros plan sensationnaliste, voyeur ou plein de pathos sur les dépouilles dans la séquence qui montre la cale du bateau où des migrants morts sont entassés. Le réalisateur explique :

Je déteste la fausseté de ces films documentaires où on est censé se sentir face à la réalité parce que la caméra bouge dans tous les sens. Je veux utiliser le langage du cinéma pour renforcer la réalité. [...] Je ferme la porte aux interviews et à l'information : je veux ouvrir sur une réalité avec laquelle les spectateurs pourront être directement en interaction et chercher leur propre vérité<sup>690</sup>.

Le documentaire est un geste de création cinématographique qui a un statut égal à ce qui se pratique dans la fiction. L'œil du spectateur voit ici d'autres choses – et autrement – qu'à travers les images de télévision au rythme plus saccadé. Il n'y a pas non plus de musique dramatique pour accentuer les émotions dans *Fuocoammare*. C'est un film au rythme lent, mais d'une grande tension par son sujet et par l'atmosphère créée. Il n'y a aucun commentaire et les dialogues sont très peu nombreux : les silences sont plus assourdissants que les cris et les musiques graves que le réalisateur a refusé d'utiliser. C'est le cas de la scène du sauvetage : un zodiac avec des hommes en combinaison blanche sauve une embarcation pleine de migrants. Le temps est suspendu, on n'entend que le son du moteur et du vent, travaillés en sourdine au montage, pour donner l'impression d'être avec les migrants sous les couvertures de survie. La caméra et le spectateur sont proches des visages, avec eux sur le zodiac. Il n'y a pas de dialogues au début de la séquence, juste les images. Ce travail très appuyé sur le son et les silences renforce l'empathie suscitée chez le spectateur par l'image. Les sauveteurs auscultent ensuite les migrants allongés sur le pont du bateau de sauvetage, puis prononcent quelques mots : « Il faut le déshabiller, vite l'hydrater, ils sont trempés. Merde ». Les corps sont brûlés par le sel et l'essence. Un homme mime qu'il a été battu. D'autres sont inconscients au sol. Un autre sous perfusion a du mal à respirer. Une larme de sang coule sur le visage de l'homme battu. Ces plans sont longs, souvent en silence. Ils sont très frappants, sans aucun commentaire. La première partie de la séquence se termine avec les hommes en blanc qui regardent la mer en silence. Au son, pas de bruit, un silence assourdissant. Reste la barque bleue sans plus aucun migrant sur l'eau. La suite de cette séquence propose le plan le plus fort du film en

---

689 *Idem*.

690 Frédéric Strauss, « Gianfranco Rosi : Lampedusa est l'île des migrants, mais on n'y voit pas de migrants », art. cit.

exposant 40 corps entassés dans la cale de la barque. Et enfin un plan sur la houle aux tons grisâtres, presque en noir et blanc : cette fois, une mer sans barque, sans bateau de sauvetage, clôt la très longue séquence du sauvetage, qui a marqué à jamais les spectateurs. C'est le capitaine du bateau qui a demandé à Gianfranco Rosi d'aller filmer dans la cale. C'est *la* séquence du film. C'était la première fois que le réalisateur filmait la mort et il a ensuite arrêté le tournage pour *Fuocoammare*.

Ces trois exemples majeurs de films italiens sur la thématique migratoire ont en commun d'adopter des angles originaux sur la représentation des migrants et des migrations. Sans revendiquer l'étiquette d'artiste engagé et sans discours dogmatique, chacun des réalisateurs fait réfléchir les citoyens et certaines instances de la société italienne, par sa manière de filmer et de mettre en scène les migrations, sans commentaire ni discours moralisateur sur les images. Le spectateur est guidé mais reste libre de son interprétation. En abordant la thématique migratoire, fondamentale dans nos sociétés actuelles, les réalisateurs replacent aussi notre époque dans une frise historique plus large, englobant aussi l'avenir, pour savoir quelle trace et quelle mémoire de ces événements migratoires resteront aux générations suivantes. Ils rappellent aussi que les migrations ont touché tous les pays, dont l'Italie et ses plus grands artistes. Gianfranco Rosi est né en Erythrée, a habité en Turquie et a aussi la nationalité américaine. Il est d'ailleurs devenu avec ce film une sorte de conscience de notre époque ; il déclare :

La Méditerranée est devenue un tombeau. Et nous avons la responsabilité de ça. Mon film ne peut pas changer cette réalité mais il peut aider à en prendre conscience<sup>691</sup>.

Gianfranco Rosi est sans doute le réalisateur contemporain qui a le plus marqué les esprits avec ce film sur le thème des migrations, par la force de son regard, comme l'analyse le directeur du Festival de Locarno, Giona Antonio Nazzaro :

En dehors de rares exceptions, aucun film n'est parvenu à créer un contexte profond, filmique, comme celui de Rosi, à l'exode de masse des Africains. Rosi, avec *Fuocoammare*, a trouvé le format filmique, cinématographique, pour se confronter à ce qui se produit sur nos côtes. Ce n'est pas le « discours » de Rosi qui est « nécessaire », c'est la forme de son geste filmique qui dit sa nécessité<sup>692</sup>.

Grâce au cinéma, les migrants retrouvent une identité en tant qu'individus et sortent de la masse

---

691 Frédéric Strauss, « Gianfranco Rosi : Lampedusa est l'île des migrants, mais on n'y voit pas de migrants », art. cit.

692 Giona Antonio Nazzaro, « Gianfranco Rosi. *Fuocoammare*, le réalisme comme création », in Jean Gili (dir.), *L'Italie au miroir de son cinéma*, vol. 3, op. cit., p. 340.

indéfinie proposée par le discours des médias lorsqu'ils parlent de migrants et de clandestins. Avec ces œuvres qui font la part belle aux acteurs non-professionnels et aux histoires vraies dont les protagonistes deviennent parfois des personnages des films, les cinéastes renouvellent leur approche, donnent à voir des visages et rendent un sens à la solidarité et à l'accueil à travers ces nouveaux regards et récits de migrations. Il y a souvent aussi une volonté morale de faire réagir la société, nous y reviendrons. Par leur approche, les cinéastes italiens contemporains soulignent le fait que nous portons tous en nous un parcours de migration, que ce soit dans les histoires familiales ou dans les parcours de vie lorsque l'on quitte un lieu pour une vie meilleure ailleurs. Chacun a éprouvé ce rapport au déplacement, au passé, à la mémoire à travers les histoires de migrations. Sans mémoire, on a peur de l'avenir et peur de l'autre. C'est pour cela qu'il faut raconter, notamment les migrations, pour que ceux qui ont tout perdu ne perdent pas aussi leur mémoire. Le gouvernement italien a d'ailleurs mis en place un fonds « MigrArti » pour soutenir la production de court-métrages sur l'immigration.

La thématique migratoire traverse de plus en plus de films italiens contemporains : elle permet de raconter les changements de l'Italie ces dernières années. Avant, l'étranger était souvent objet de curiosité, aujourd'hui le migrant fait partie de la vie quotidienne italienne et a intégré l'imaginaire collectif. Parmi les autres films tournés sur la thématique migratoire ces deux dernières décennies, il faut citer les deux premiers longs-métrages de fiction de Jonas Carpignano : *Mediterranea* et *A Ciambra* (sélectionné à Cannes et choisi pour représenter l'Italie aux Oscars en 2018). Le réalisateur s'intéresse lui aussi au phénomène migratoire et à l'intégration souvent difficile en Italie : dans *Mediterranea*, il suit le parcours dangereux de deux hommes venus du Burkina Faso dans l'espoir d'une vie meilleure en Italie, et dans *A Ciambra*, Jonas Carpignano s'intéresse à l'histoire d'un jeune Rom confronté aux différentes communautés immigrées en Calabre. Ses deux long-métrages avaient initialement été conçus comme des courts-métrages, toujours avec des protagonistes non professionnels et tournés dans des lieux réels (un foyer d'immigrés, des boîtes de nuit et des friches), mais l'abondance de la matière a conduit à un format plus ambitieux. Jonas Carpignano fait un cinéma social, en prise avec le réel, notamment avec les destins des communautés clandestines de Gioia Tauro en Calabre. Pour ce faire, il privilégie la caméra à l'épaule, l'improvisation et des plans-séquences pour une immersion plus efficace dans ces films à tonalité documentaire, qui rappellent parfois le travail des frères Dardenne.

Dans *Là-bas – Educazione criminale* (2011, sélectionné à la Mostra de Venise), Guido Lombardo réalise en 2011 un film sur l'éducation criminelle d'un jeune émigré africain près de Naples, autour de la rivalité entre la *Camorra* et les clans de la mafia africaine à Castel Volturno. Le

cinéaste souhaite témoigner du désintérêt des Italiens pour les immigrés réduits en esclavage dans les exploitations agricoles et les entreprises textiles de ces régions ; en 2008, un commando de la *Camorra* avait massacré des Africains dans un laboratoire textile près de Naples.

Sans être un film qui concerne directement les migrations, *Bella e perduta* de Pietro Marcello est un moyen pour le réalisateur d'amener le spectateur, de manière indirecte, à réfléchir aussi aux migrations. Il explique :

*Bella e Perduta* est un film qui raconte ma terre, que l'on a réalisé pour les citoyens, une terre humiliée par les décharges et les rejets toxiques. [...] Mes deux protagonistes successifs incarnent deux formes de révolte : Tommaso, c'est l'incarnation de la révolte des simples; le buffle, celle de la révolte des doux. On peut bien sûr y voir un écho symbolique à la condition d'autres êtres jugés superflus et maltraités, comme les réfugiés qui eux aussi traversent l'Italie du sud au nord, quand on ne les enferme pas dans des camps qui deviennent des camps de concentration. Sarchiapone a désormais une belle vie, c'est un privilégié au sein de son espèce : grâce au film, au moins, on a sauvé le buffle<sup>693</sup>.

Parmi les nombreux autres films réalisés sur cette thématique depuis 2001 qui témoignent de sa fécondité, on peut citer *La sconosciuta* (*L'Inconnue*, Giuseppe Tornatore, 2006), *Lettere dal Sahara* (Vittorio De Seta, 2004), *Cover Boy : L'ultima rivoluzione* (Carmine Amoroso, 2008), *Come un uomo sulla terra* (Andrea Segre et Dagwani Yimer, 2008), *Il villaggio di cartone* (*Le Village de carton*, Ermanno Olmi, 2011), *Ali ha gli occhi azzurri* (*Ali a les yeux bleus*, Claudio Giovannesi, 2012), *Se chiudo gli occhi non sono più qui* (Vittorio Moroni, 2013), *Vangelo* (*Évangile*, Pippo Delbono, 2016), *Vergine giurata* (Laura Bispuri, 2015), *Napolislam* (Ernesto Pagano, 2015).

### 3.4.3 Le pouvoir : politique et religion

#### La représentation de la figure des chefs

Les cinéastes italiens se sont toujours beaucoup intéressés aux figures de leaders. Si le cinéma est bien « l'arme de propagande la plus forte » selon le slogan mussolinien, il n'est pas étonnant que le régime autoritaire qui a forgé la maxime s'en soit servi pour représenter le pouvoir, et même les hommes de pouvoir, comme dans *Scipione l'africano* (*Scipion l'Africain*, Carmine Gallone, 1937), propagande indirecte mais évidente à travers le personnage de Scipion, véritable calque de Mussolini. En temps de démocratie, la représentation se libère, peut devenir critique sur le pouvoir politique et religieux (comme dans *Il caimano* ou *Il Divo*), voire iconoclaste (comme dans

---

693 Julien Gester, « Pietro Marcello : "Les Européens n'ont plus grand chose à raconter" », *Libération*, 31 mai 2016.

*Habemus Papam*).

Leonardo Di Costanzo, Matteo Garrone, Daniele Luchetti, Nanni Moretti et Paolo Sorrentino ont mis en scène des personnages de chefs fantasques mais aussi réels. Il faut dire qu'en matière de leaders, l'Italie a en effet beaucoup de personnages de films dans la réalité – entre les papes qui logent dans l'espace cinématographique qu'est le Vatican, et les hommes politiques hauts en couleurs – : les cinéastes se réjouissent de les porter à l'écran.

S'il l'on décrit souvent les films français comme des films centrés sur des histoires d'amour, on pourrait dire que les films italiens s'intéressent beaucoup aux histoires de pouvoir et à la famille, les deux étant parfois liés, notamment dans les films sur la mafia.

Le cinéma italien contemporain a, on l'a démontré, un fort ancrage dans le réel ; les cinéastes se sont souvent inspirés des figures vivantes ou ayant vécu pour créer leurs personnages, sans toutefois jamais faire de « simples » biopics chronologiques. L'une des caractéristiques du cinéma transalpin est de faire des films aussi sur des personnes encore vivantes, sans que cela soit un frein à la liberté de ton et d'interprétation. Plusieurs réalisateurs se sont penchés sur la situation politique réelle du pays qu'ils choisissent comme sujet de scénario : ainsi Nanni Moretti et Paolo Sorrentino, avec les figures de Giulio Andreotti et Silvio Berlusconi. Ce n'est pas le cas dans tous les pays. En France, on compte quelques films dans lesquels on reconnaît des hommes politiques toujours en vie (comme *La conquête* de Xavier Durringer en 2011, sur Nicolas Sarkozy). Il faut un certain courage pour choisir de s'emparer de figures politiques encore influentes et ne pas craindre d'être écarté des subventions publiques ou de faire fuir les spectateurs (nous le verrons dans une scène de *Il caimano*). Que les cinéastes puissent oser en toute liberté est aussi le signe de la bonne santé d'une cinématographie : c'est le cas avec le nouveau souffle que le cinéma italien a trouvé depuis 2001.

### **Berlusconi**

S'agissant du champ politique, l'exemple le plus frappant parmi les hommes de pouvoir est celui de Berlusconi qui a inspiré plusieurs cinéastes. Contrairement au film de Sorrentino, *Loro*, qui est caractérisé par une dimension plus esthétisante, entre stupeur et empathie pour le personnage beaucoup plus présent mais qui devient masque<sup>694</sup> et marionnette, Nanni Moretti choisit de représenter Berlusconi par l'absence dans *Il caimano* : on en parle, mais on le voit peu, sauf dans la

---

694 Masque : en italien « maschera », le théâtre l'a inventé dès l'Antiquité pour représenter les héros avec des traits plus accentués. Son usage s'est beaucoup développé au 18<sup>e</sup> siècle avec les personnages types de la *commedia dell'arte* que les spectateurs reconnaissaient grâce à leurs masques, symboles du théâtre. Au cinéma, le maquillage est ensuite devenu aussi une forme de masque. Il sert à dissimuler son propre visage et à incarner un autre être. L'utilisation du masque permet de mettre en avant des catégories de personnages, d'émotions, tendant parfois vers le stéréotype et la caricature, avec lesquels les cinéastes aiment jouer.

dernière scène. Le film met en scène l'histoire d'un producteur en déroute dans sa vie personnelle et professionnelle, et qui décide d'aider une jeune réalisatrice à réaliser une biographie cachée de Berlusconi, intitulée *Il caimano*.

Le long-métrage de Nanni Moretti qui fait le portrait d'un pays à la dérive, sur fond de satire politique, n'est pas tant un film sur Berlusconi qu'une réflexion sur le berlusconisme et sur la manière de représenter cette figure qui a pris une place importante dans l'imaginaire italien contemporain. Ce décentrage explique notamment qu'on voie peu Berlusconi dans le film. Moretti prend le visage du Premier Ministre dans la scène finale, pendant que Berlusconi manipule l'opinion publique et la monte contre les magistrats lors de son procès. Pour la première fois dans un de ses films, Nanni Moretti ne joue pas un personnage qui est une sorte d'alter ego.

*Il caimano* (en compétition à Cannes en 2006) est le 10<sup>e</sup> film de Moretti et sans doute le plus controversé. Source de nombreuses polémiques en Italie, il est devenu un phénomène politico-culturel, au centre des débats et en haut du box-office (alors que personne n'attendait un film « grand public »<sup>695</sup>), d'autant qu'il est sorti juste avant les élections du 9 avril 2006 – perdues de peu par Berlusconi au profit de l'union de centre gauche de Romano Prodi, qui revient au pouvoir en 2008 comme Premier Ministre dans une coalition de centre-droit. Contrairement à ce qui se passera avec le film de Sorrentino, le film de Moretti a été vu en Italie comme un film politique et engagé, dans la mesure où le réalisateur joue dans la vie un rôle important dans la gauche italienne ; il tentait à ce moment-là de faire émerger un mouvement citoyen, les « girotondi », contre le gouvernement de Berlusconi puisque le film est sorti pendant la campagne électorale. Mais pour Moretti, il ne s'agit pas d'un film de propagande pour influencer le vote des Italiens. Le film est une critique contre le leader politique qui a été sur le devant de la scène italienne pendant plus de 12 ans, y compris donc au moment même du tournage, et qui détenait par ailleurs depuis plus de 30 ans une grande partie des médias italiens (notamment les chaînes de télévision). C'est donc un film contre une main-mise sur l'Italie par un milliardaire venu du milieu des affaires et de celui des médias. Pour éviter toute fuite sur le scénario, le tournage avait d'ailleurs été très sécurisé. Le film a été évidemment extrêmement critiqué par la droite italienne à sa sortie.

Cependant, pour Marco Tullio Giordana, Nanni Moretti n'est pas parvenu à s'emparer du phénomène Berlusconi dans son film car, dit-il :

[...] le cinéma n'est pas fait pour lutter contre le gouvernement, mais pour raconter la vie. Dans les films italiens, on voit l'Italie de Berlusconi. Peut-être faudra-t-il attendre quelques années encore pour la voir

---

695 Le film a rapporté plus de 6,2 millions d'euros et a dépassé les recettes de *La stanza del figlio*, Palme d'Or à Cannes en 2001.

différemment<sup>696</sup>?

Pour Marco Tullio Giordana, il est nécessaire de prendre le temps d'élaborer une vision poétique du pays :

Peut-être faut-il également l'aimer pour le raconter. Je n'aime pas du tout cette Italie-là. [...] Je ne déteste pas mon pays, mais ses pathologies. [...] Mais je ne suis pas pessimiste car c'est une belle occasion pour ceux qui travaillent dans l'imaginaire<sup>697</sup>.

Puisqu'il raconte également les déboires d'un producteur déprimé et sans idées, *Il caimano* est naturellement aussi un film sur le cinéma lui-même, sur les défis en matière de création, de production et de politique dans la fabrication des films ; Moretti a accentué cette dimension de méta-cinéma en faisant jouer de petits rôles à Paolo Virzì, Paolo Sorrentino, Matteo Garrone, Carlo Mazzacurati...

Le berlusconisme a donné beaucoup d'idées aux cinéastes, l'homme politique italien le plus connu est une source d'inspiration féconde. En 2018, c'est Paolo Sorrentino qui s'empare du personnage et réalise *Loro*. Le film a eu un grand retentissement en Italie et à l'étranger. Il se déroule au moment où Berlusconi subit un revers électoral aux élections générales de 2006, devancé par la coalition de Romano Prodi, avant de redevenir président du Conseil en 2008 (en corrompant six sénateurs) et au moment où sa deuxième femme veut divorcer. C'est un film qui porte davantage sur l'homme Berlusconi que sur la politique au sens strict. Dans le film, Berlusconi est déjà âgé ; ce n'est donc pas le portrait d'un jeune loup politique en pleine ascension sociale. Dans *Loro*, Sorrentino montre l'ennui du *Cavaliere*, dans une période de sa vie où il est plus humain car plus vulnérable. Dans *Il Caimano*, Nanni Moretti voulait faire réagir les Italiens ; Paolo Sorrentino, lui, ne cherche pas à déconstruire la marionnette du *Cavaliere* ou à réveiller les consciences, mais à comprendre les mécanismes de la fascination pour un personnage que l'Italie continue de réélire, y compris aux dernières élections européennes en 2019. D'où le titre *Loro* « eux », et non pas *Lui* « lui ».

À la sortie de son film, Nanni Moretti expliquait que, dans son scénario :

[...] l'une des idées du *Caiman* était de montrer que, en Italie, seuls une jeune débutante ingénue et un producteur de série B pouvaient imaginer réaliser un film sur Berlusconi. Pourtant, il y a [en Italie] beaucoup de cinéastes talentueux. Et personne ne l'a fait<sup>698</sup>.

---

696 Arnaud Vaulerin, « Berlusconi a pris le contrôle de l'imaginaire italien », *Libération*, 5 juillet 2008.

697 *Idem*.

698 Vanja Luksic, « Nanni Moretti : "Le Caiman n'est pas une oeuvre de propagande" », *L'Express*, 17 mai 2006.

Il a fallu attendre quelques années et Sorrentino s'est confronté à ce sujet. Il est en effet évident que Sorrentino a réalisé *Loro* en connaissant *Il Caimano* et qu'il s'en démarque nécessairement. Dans *Loro*, c'est Toni Servillo, l'acteur fétiche du cinéaste, qui incarne l'homme politique italien. Il passe d'un personnage à l'autre, comme de Giulio Andreotti à Silvio Berlusconi, en devenant méconnaissable tant c'est un maître dans l'art de se transformer, de modifier sa voix, ses mimiques, sa gestuelle, pour devenir véritablement un autre, qui existe dans la réalité. Toni Servillo aime les masques, il aime se métamorphoser et a trouvé en Paolo Sorrentino son alter ego. Dans son film, Sorrentino attend la 40<sup>e</sup> minute pour présenter le personnage de Berlusconi, maquillé en clown pathétique qui ne fait plus rire personne, et surtout pas son épouse. Par cette apparition retardée, le réalisateur démontre que son film s'intéresse, comme son titre l'indique, à « Loro » : à eux, c'est-à-dire aux courtisans qui entourent l'homme de spectacle, tel que le présente le cinéaste. Sorrentino s'attache en effet plus à l'aspect « vendeur de rêves » de Berlusconi qu'à la politique. Il montre la solitude paradoxale du personnage malgré tous ceux qui l'entourent. Quant à sa femme, Sorrentino lui fait tenir un grand monologue à la fin du film, qui peut en résumer l'approche : Berlusconi voulait sauver son pays, mais il n'est même plus aimé par sa femme. Après sa tirade au téléphone pour vendre un appartement à une inconnue, entre gentillesse et menace, sa femme l'humilie par ces mots, jugement sans appel : « Tu voulais être un grand homme politique, mais tu es resté un représentant de commerce ».

Sorrentino fait donc un film politique très singulier, dans l'exagération et l'inattendu, comme il le fera pour *The Young Pope* sur le pape. Même si ce n'est pas un film militant ou engagé, le regard du réalisateur sur son personnage est clairvoyant. Il montre un milieu où la politique est grotesque et désenchantée, à l'opposé de la *Grande Bellezza* où quelques années plus tôt le cinéaste mettait en scène une Italie plus flamboyante et plus fascinante, même dans sa tonalité d'oraison funèbre, celle de la fin d'une époque. *Loro* est finalement une satire de Berlusconi filmé en bouffon entouré de sa cour. Paolo Sorrentino explique qu'il a fait un film sur Silvio Berlusconi parce qu'il est italien et qu'il voulait faire un film sur les Italiens : « Berlusconi est l'archétype de *l'italianité*, et à travers lui, je peux raconter les Italiens »<sup>699</sup>. Et il développe :

La jeune réalisatrice du *Caiman* de Nanni Moretti [interprétée] par Jasmine Trinca le dit aussi, lorsqu'elle tente de convaincre des financiers terrorisés par son projet d'« un film plus vaste, sur l'Italie, sur le pouvoir... » : « L'Italie de ces trente dernières années, c'est Berlusconi ! La chose importante, c'est de raconter ce que cet homme a fait à notre pays. » Et elle ajoute, opposant cinéma italien et américain :

---

699 <https://www.lematin.ch/story/des-scenes-du-biopie-sur-berlusconi-a-rome-159569803261>

Site consulté en mai 2019.

« C'est absurde qu'en Italie personne n'ait fait de film sur Berlusconi. Aux États-Unis, sur leurs présidents, ils font de tout : des films politiques, comiques, des films policiers, des histoires d'amour. Ici tout le monde a peur. L'argent, c'est une excuse »<sup>700</sup>.

Umberto Eco disait d'ailleurs que le problème en Italie, ce n'était pas Berlusconi mais le fait que les Italiens l'élisent... La scène finale avec les ruines du tremblement de terre de l'Aquila<sup>701</sup> est une claire métaphore de l'état dans lequel Berlusconi a laissé l'Italie. Le film se termine avec un ultime travelling latéral sur d'autres « Loro » : pas ceux qui ont adulé Berlusconi, mais ceux qui ont tenté de sauver ce qui pouvait l'être après le drame de l'Aquila, ceux qui sont laissés hors-champ comme le dit Jérémy Sibony, ceux qui sont les vrais héros, qui n'existent pas seulement dans les films<sup>702</sup>.

À travers leurs deux films, Moretti et Sorrentino veulent avant tout réaliser un cinéma qui ne laisse pas indifférent et qui fasse réagir. De cette façon, ils redonnent au cinéma son rôle sociétal de réflexion et de création de débat sur leur pays ; c'est leur contribution pour essayer de comprendre le monde politique et le rapport des citoyens au politique et à la montée des populismes.

Citons, parmi d'autres films réalisés sur Berlusconi, le documentaire de Sabina Guzzanti, *Draquila : L'Italia che trema* (*Draquila : L'Italie qui tremble*, 2010), qui s'intéresse à la manière dont Berlusconi s'est enrichi au détriment des victimes du tremblement de terre de l'Aquila en détournant les lois de l'état d'urgence et en détournant des fonds publics ; et *Notti magiche* de Paolo Virzì qui se déroule pendant la crise du cinéma des années 80-90, à l'ère berlusconienne du tout-télévision. Le film est l'histoire tragi-comique de la fin d'une époque : un producteur meurt dans un accident de voiture. Trois jeunes scénaristes qui cherchent à faire produire leur scénario sont interrogés par la police sur leur présence à Rome. Sans qu'il se trouve jamais nommé, la figure de Berlusconi plane dans le film à travers l'omniprésence de la télévision : le scénariste qui gagne le concours voit ainsi son scénario adapté à la télévision en série, et non porté au cinéma. Teinté d'une certaine nostalgie, le film montre que le cinéma italien est pourtant toujours bien vivant malgré ce moment difficile de son histoire, ce que symbolise la reconstitution du tournage du dernier plan de *La voce della luna* de Fellini, film qui marque le début d'une décennie difficile avant le renouveau des années 2000.

### **Andreotti**

700 Hélène Frappat, *Toni Servillo, le nouveau monstre*, *op. cit.*, p. 89.

701 Le tremblement de terre qui a dévasté l'Aquila a frappé les Abruzzes, région du centre de l'Italie à 90 km de Rome, le 6 avril 2009.

702 Jérémy Sibony, « Loro et la manière », in Jean Gili (dir.), *L'Italie au miroir de son cinéma*, vol. 3, *op. cit.*, p. 234.

Parmi les hommes politiques représentés par le cinéma italien se distingue Giulio Andreotti, leader de la Démocratie chrétienne de 1954 à 1994 (date de la dissolution du parti). Paolo Sorrentino en a fait un film d'une très grande originalité : *Il Divo*. C'est à nouveau Toni Servillo qui est appelé pour incarner cette autre figure de chef, et il déclare que, pour incarner Giulio Andreotti d'une façon crédible et en même temps très personnelle, « [il a] bougé [son] corps comme celui d'un veuf ou d'un prêtre, selon les circonstances et les personnages [qu'il devait] rencontrer »<sup>703</sup>. Pour la critique Hélène Frappat,

[...] ce corps, qui n'est plus celui de Servillo, n'est pas non plus *le corps historique de Giulio Andreotti* : c'est *le corps de l'idée d'Andreotti* reconstruite par son interprète, une idée qui synthétise l'absolu du pouvoir, et le pouvoir absolu<sup>704</sup>.

Selon certains critiques, le personnage politique est représenté ici par Sorrentino de façon caricaturale, presque comme un « masque », c'est-à-dire avec moins de subtilité que ne l'ont fait d'autres cinéastes avec d'autres personnalités du monde politique comme Elio Petri par exemple. Mais il faut rappeler que ce sont les corps qui sont la pièce maîtresse du cinéma de Sorrentino. Du cadrage au montage et à l'esthétique, le cinéma de Sorrentino est un ballet de corps – la mise en scène du corps (y compris dans la dimension physiologique de l'appétit et de la dévoration) est par ailleurs importante dans l'histoire du cinéma italien : rappelons Ferreri, Fellini, etc. Faire de ces hommes politiques des masques permet à Sorrentino de mieux se détacher de leur image, paradoxalement, par leur imitation.

Avec *Il Divo* et le portrait de Giulio Andreotti qu'il livre, Sorrentino voulait tourner sa caméra vers le passé pour mieux comprendre le présent et « s'attaquer à l'un des personnages les plus cinématographiques de la vie politique italienne »<sup>705</sup>. Le titre choisi par Sorrentino est à double-sens : c'est le masculin de *diva*<sup>706</sup>, comme si Andreotti était une star du grand écran, mais aussi celui qui prétend être le représentant de Dieu sur terre. Gouverner, est-ce jouer la comédie sur la plus grande scène possible ?, semble s'interroger Sorrentino. Andreotti représente un pont entre deux Italies : celle de la Démocratie chrétienne, dominante dans la vie italienne pendant 30 ans, depuis l'après-guerre, et celle de Berlusconi, qui a été amené au pouvoir par les décennies de « malgoverno »<sup>707</sup> précédentes, et donc par celles dominées par Andreotti. Paolo Sorrentino

---

703 Hélène Frappat, *Toni Servillo, le nouveau monstre*, op. cit., p. 45.

704 *Idem*.

705 Olivier Pascal-Moussellard, « Trois litanies pour l'Italie », *Télérama*, 21 mai 2008, n°3045.

706 Définition de « diva » : le terme vient de l'italien *diva* qui signifie « déesse » et désigne une cantatrice – de préférence d'opéra – célèbre par son talent, ou une vedette de cinéma, ou une célébrité dans un domaine particulier.

707 Système politique dans lequel l'exercice du pouvoir et le contrôle administratif sont caractérisés par la négligence et la corruption.

explique cela :

L'Italie d'aujourd'hui est née des années 1991-1996, qui forment le cœur de mon film. Entre l'Italie de Berlusconi et celle d'*Il Divo*, il y a des analogies très fortes : l'importance des réseaux de pouvoir, par exemple, ou le lien des deux dirigeants avec l'ancienne loge maçonnique P2. Et même si ce sont deux personnalités très différentes, Berlusconi et Andreotti ont des points communs, en particulier leur habitude de porter le masque en public et d'en changer en privé. Certains hommes politiques comme Aldo Moro étaient faits d'un bloc. Pas eux<sup>708</sup>.

Cela explique l'esthétique du masque privilégiée par Sorrentino dans l'interprétation des deux chefs politiques incarnés tous deux, soulignons-le, par Toni Servillo. Le choix de ces deux sujets a valu à Paolo Sorrentino de nombreux problèmes pour la production du film :

J'ai rencontré beaucoup de difficultés à le produire, à cause du thème politique qui fait très peur en Italie, et parce que les financiers évaluaient mal les possibilités commerciales du film. Moi, j'étais absolument convaincu que si le film était réussi, il pouvait marcher en salles. Et j'avais raison, car il a très bien marché en Italie<sup>709</sup>.

Pour construire un film sur des personnages réels, il ne faut pas que l'obsession du réalisme et de la vérité bloque la créativité et l'inspiration du cinéaste par le poids des faits et des témoignages. Il faut s'inspirer du réel, mais aussi savoir s'en détacher car l'art n'est pas du journalisme. Sorrentino a donc mené des entretiens avec des personnes impliquées dans l'histoire qu'il voulait raconter, accompagné par le journaliste Giuseppe D'Avanzo : il a notamment interrogé Giulio Andreotti, Paolo Pomicini (ancien ministre), Eugenio Scalfari (ex-directeur de *La Repubblica*). Le cinéaste revendique les blancs, les lacunes qu'il a laissés pour créer un « opéra rock » selon ses propres mots, alors que le sujet semblait peu s'y prêter :

L'opéra rock est un univers on ne peut plus distant du monde de la Démocratie chrétienne, de celui d'un homme âgé. J'avais envie d'un style ainsi très éloigné du sujet, notamment pour que ce film intéresse les jeunes<sup>710</sup>.

Le réalisateur a réussi à faire de ce film sur la politique un film d'action, renouvelant ainsi l'approche de ce type d'œuvres ; le montage de *Il Divo* fait la part belle aux travellings et aux zooms

---

708 *Idem*.

709 Jean Gili, « Paolo Sorrentino. Entre la réalité et la beauté, je choisis la beauté », in Jean Gili (dir.), *L'Italie au miroir de son cinéma*, vol. 3, *op. cit.*, p. 216.

710 Juliette Bénabent, « En novembre, Paolo Sorrentino présentait *Il Divo*... », *Télérama*, 22 décembre 2018.

afin de plonger le spectateur dans les affres de l'Histoire italienne récente. Et ce dès le générique et la première séquence – travelling avant dans la pénombre vers le front d'Andreotti constellé d'aiguilles d'acupuncture, juste avant le clic de la lumière qui s'éteint et du titre *Il Divo* qui émerge en rouge sur l'écran, suivi de zooms sur des dossiers et de travellings suivant les meurtriers et les futures victimes sur fond de battements de cœur qui ralentissent de plus en plus jusqu'aux fusillades fatales (dont le montage laisse entendre qu'elles ont été orchestrées par Andreotti, notamment celle d'Aldo Moro). Ce n'est pas l'émotion par les faits, mais l'émotion par l'esthétique qui prime chez Sorrentino. Le cinéaste laisse ainsi le pouvoir davantage aux images qu'au réel et aux événements véridiques, afin que l'obsession du réel ne tue pas la créativité. Il déclare très clairement : « Ce n'est pas la réalité, mais, entre la réalité et la beauté, je choisis la beauté »<sup>711</sup>. On pourrait résumer le cinéma de Sorrentino à cette citation en forme de revendication : un cinéma qui parle souvent d'aujourd'hui, mais sans chercher à être la reproduction du réel. Sorrentino fait passer ses recherches esthétiques et la force imagée de son cinéma avant la transposition des faits véridiques.

Le film fonctionne car il fait le portrait d'un homme, dans un moment de crise intérieure, comme souvent chez Sorrentino, et non parce qu'il serait l'illustration d'une page de l'Histoire politique italienne ou d'une époque. Malgré ces recherches documentaires approfondies menées pour écrire son film, Sorrentino ne revendique aucune objectivité. Il n'hésite donc pas à réinterpréter et réimaginer certaines scènes : comme celle de l'embrassade entre Andreotti et Salvatore Riina, montée avec une musique pop qui correspond à l'esthétique – y compris sonore – du cinéaste. Riina qui appartient au clan des Corleonesi qui a commandité l'assassinat des juges anti-mafia Falcone et Borsellino, est l'un des membres les plus influents de la mafia sicilienne. Sorrentino souligne par cette mise en scène et la bande musicale la collusion entre mafia et politique. Cette réinterprétation du réel vise à faire réfléchir aux liens qui existent encore aujourd'hui entre les pouvoirs politiques et mafieux, notamment à travers la collaboration des repentis de la mafia. Faire un film sur le passé (Giulio Andreotti était encore vivant à la sortie du film et sénateur à vie, mais il n'était plus ministre depuis longtemps) permet de parler plus librement du présent indirectement, sans provoquer de polémiques. Les réactions à *Gomorra* de Matteo Garrone à sa sortie, exemple d'un film sur une actualité ultra-contemporaine, montrent la difficulté d'affronter un récit sur l'Italie très contemporaine. Sorrentino joue avec la réponse d'Andreotti à un journaliste qui lui demande si les éléments de collusion entre les pouvoirs mafieux et politiques sont des « coïncidences » : Andreotti répond qu'il ne croit pas au hasard, mais à la « volonté de Dieu ». Ce qui fait sciemment écho à une réplique célèbre d'Andreotti, reprise au début du film, par laquelle le leader de la Démocratie

---

711 Jean Gili, « Paolo Sorrentino. Entre la réalité et la beauté, je choisis la beauté », in Jean Gili (dir.), *L'Italie au miroir de son cinéma*, vol. 3, *op. cit.*, p. 221.

Chrétienne déclare parler aux prêtres parce qu'ils votent, mais pas à Dieu.

Sorrentino a un parti-pris ironique, voire cynique, dans sa lecture de l'entourage d'Andreotti : il les fait défiler au ralenti au début du film avec la didascalie « le courant andreottiste de la Démocratie Chrétienne ». Le spectateur a ainsi l'impression d'être au début d'une pièce de théâtre et de lire la liste des personnages qui entrent en scène avec cette énumération, comme si la politique n'était qu'une grande comédie, ou une tragédie, ou encore un grand carnaval servi par une musique qui discrédite les personnages, notamment le chef politique Giulio Andreotti : son septième – et dernier – gouvernement formé en 1991 est présenté sur fond de roulements de tambours, ce qui transforme le tout en une farce plus qu'en un événement de célébration de celui qui explique « perpétuer le mal pour garantir le bien », en tant qu'homme politique soumis à la volonté divine.

### **Le pape, un homme (presque) comme les autres ?**

Parmi représenter les figures du pouvoir, le cinéma italien contemporain s'est régulièrement penché sur celle du pape, personnage cinématographique par excellence, à la fois pour le cadre dans lequel il évolue, le Vatican, source de fantasmes et d'inspiration pour les scénaristes, et d'autre part pour la complexité de son rôle dans l'Église et dans la vie des croyants. On pourrait dire que c'est un autre personnage politique puisque le Vatican est un État dans l'État et que le Pontife romain a été pendant des siècles un chef d'État au pouvoir temporel aussi. Plus que dans n'importe quel autre pays, le pape occupe en effet une place dans la vie des habitants de la Péninsule, à la fois par sa présence physique au cœur de Rome et par ses interventions dans les débats éthiques, voire politiques, de l'Italie. Mais quel regard les réalisateurs italiens contemporains portent-ils sur cette réalité ?

Ces dernières années, les réalisateurs Nanni Moretti, Paolo Sorrentino et Daniele Luchetti se sont attachés à mettre en scène et en images des personnages de papes réels ou fictifs, allant parfois, comme Nanni Moretti, jusqu'à anticiper involontairement les événements réels.

C'est Nanni Moretti qui a commencé la « série » des films sur la figure papale en 2011 avec *Habemus Papam*, qui met en scène, dans une tonalité dominante mélancolique, un pape incarné par Michel Piccoli. Ce pape, en proie au doute, une fois élu hésite, puis finit par refuser d'endosser une fonction dont le poids l'effraie. Il fuit littéralement – on pourrait même parler de fugue – au moment de se présenter devant les fidèles sur le balcon. Le film a été prémonitoire, deux ans avant la renonciation de Benoît XVI (advenue toutefois en 2013 c'est-à-dire après près de huit ans de règne).

*Il caimano* et *Habemus Papam*, les deux films de Nanni Moretti sur le pouvoir, ont été co-écrits

par des femmes, Heidrun Schleef et Federica Pontremoli<sup>712</sup>. Ce sont deux films qui sortent de l'autofiction et du style habituel du *morettismo*. Le regard du réalisateur s'est alors porté vers d'autres horizons que ses névroses et sa psyché. Le titre est antiphrastique : *Habemus Papam* qui veut dire « nous avons un pape » est la phrase prononcée à la fin du conclave qui élit le nouveau pape, pour présenter l'élu au monde.

Moretti aime sonder la psyché de ses personnages – il interprète d'ailleurs souvent des rôles de psychiatre, ici au Vatican pour essayer de commencer une psychothérapie visant à faire sortir le pape de sa dépression et de sa crise de panique. Il s'intéresse ici à la solitude et au manque d'affection de l'homme, qui préexiste à l'homme d'Église. Il montre les mécanismes qui conduisent une crise de l'intime à devenir une crise du pouvoir. On pense à l'image forte du balcon vide donnant sur la Place Saint-Pierre. Le film est l'histoire d'un homme qui n'arrive pas à endosser le rôle de pape, envahi par l'idée que représenter tous les Chrétiens est une responsabilité trop importante pour les épaules d'un seul homme, surtout les siennes. *Habemus Papam* est un film sur le devoir, le sens du devoir, et les limites de la liberté lorsqu'on accède au pouvoir – et le spectateur peut aussi élargir la réflexion de la religion au champ politique.

Le film est pensé comme une comédie sur un pape qui n'est pas adapté à sa fonction. On retrouve dans cette œuvre, comme souvent chez Moretti, des personnages atypiques : un Garde suisse qui se gave de gâteaux ou un cardinal qui joue au volley. On pense aussi aux séances de psychothérapie devant le parterre de cardinaux, avec interdiction de poser certaines questions sur les origines ou les fantasmes du pape, rendant vaine toute tentative d'analyse et donc d'aide. Est comique aussi la séquence où le pape fausse compagnie à son escorte pour aller se promener incognito et librement dans Rome.

En 2015, *Chiamatemi Francesco – il papa della gente (Appelez-moi François)* de Daniele Luchetti est le premier film sur la vie de Jorge Mario Bergoglio, le pape François<sup>713</sup>. Il est tourné en Argentine et c'est la première fois qu'un film est réalisé sur un pape encore en exercice : le pape d'origine argentine a été élu à la tête de l'église en 2013 et le film a été tourné en 2014. Le réalisateur choisit de raconter la vie du Pontife avant d'être élu pape, notamment pendant les années de la dictature militaire, son travail avec les jésuites dans les campagnes, puis dans les quartiers pauvres de Buenos Aires. Le film raconte par exemple que ce fils d'immigrés italiens a caché des séminaristes persécutés et que c'est un homme qui aimait danser le tango, des détails qui le rapprochent des hommes insérés dans le siècle, sans destin exceptionnel. Le réalisateur se dit laïc et

---

712 Cette dernière a été choisie par Moretti comme scénariste après avoir reçu le prix Sacher pour son court-métrage *Baci da Varsavia*.

713 Le film a fait l'objet d'une version longue pour la télévision en 4 épisodes de 50 minutes pour Canale 5.

athée, mais intéressé par les positions d'ouverture du pape. Daniele Luchetti s'est attaché au passé de l'homme et aux épreuves qu'il a traversées, afin de comprendre son destin.

Sorrentino parlait du présent à travers le spectre du passé pour éviter les polémiques, lorsqu'il a fait son film sur Giulio Andreotti. À la sortie de son film, Daniele Luchetti a, lui, fait face aux critiques sur le fait qu'il n'aborde pas les polémiques sur la collusion du pape et des jésuites avec la dictature de Jorge Rafael Videla (à la tête d'une junte militaire jusqu'en 1981). Mais le film a reçu implicitement le soutien du Vatican où a du reste été organisée l'avant-première mondiale. Le film a bénéficié d'un budget important : 15 millions d'euros, pour 15 semaines de tournage entre l'Argentine, l'Allemagne et l'Italie, et jusqu'à 3000 figurants pour les scènes dans les bidonvilles. Le film a été vendu dans plus de 40 pays et, en Italie, il est sorti dans 700 salles. C'est le producteur Pietro Valsecchi qui a proposé l'idée au réalisateur et le film a été l'événement de l'année 2015 en Italie. Daniele Luchetti a pris pour modèle *The Queen* de Stephen Frears (2006) et s'est inspiré de ses recherches documentaires historiques, religieuses, et de dizaines de témoins rencontrés (amis d'enfance, religieux, personnes qui ont travaillé avec Bergoglio), plus que des biographies sur le pape.

Le réalisateur explique les motivations qui l'ont conduit à réaliser ce film :

Mon devoir n'était pas de raconter aux Argentins leur passé, mais j'aimerais bien qu'à travers l'histoire de ce personnage, les jeunes se rendent compte de ce qu'est le terrorisme d'État et de la manière dont on peut, au nom de la sûreté, écraser un peuple<sup>714</sup>.

La politique n'est donc pas loin de la papauté dans le film ; l'acteur qui joue le pape jeune, Rodrigo Della Serna, a aussi incarné Che Guevara dans *Diarios de motocicleta (Carnets de voyage, Walter Salles, 2004)*, peut-être un clin d'œil du cinéaste. Daniele Luchetti se concentre donc sur la vie du pape avant son accession à la fonction suprême, qui ne représente que quelques minutes dans le film. Ainsi filme-t-il des scènes avec le pape qui épluche des pommes de terre dans la cuisine du séminaire, qui s'occupe des poules de la paroisse... L'angle choisi par le réalisateur est assez original puisqu'il ne s'intéresse pas à l'événement le plus important de sa carrière ecclésiastique, mais à sa vie d'homme, à la naissance de son charisme et de ses capacités de communication souvent partagés par d'autres figures de chefs s'illustrant dans des domaines différents. Le réalisateur se dit fasciné par la personnalité charismatique de Bergoglio :

Cet homme m'a ému dès le premier instant, lorsqu'il est apparu sur le balcon de San Pietro et qu'il a

---

714 Camillo De Marco, « *Chiamatemi Francesco : l'histoire du petit Pape des peuples* », *Cineuropa*, 27 novembre 2015. <https://cineuropa.org/fr/newsdetail/302341/> Site consulté en mars 2020.

commencé par un simple bonsoir adressé à la foule. [...] Je ne connaissais pas bien sa vie. Avec le scénariste argentin Martin Solinas, j'ai fait un énorme travail de recherche [...]. J'ai découvert une trajectoire existentielle tourmentée mais limpide, claire, qui explique bien pourquoi Bergoglio a atteint des niveaux de communication aussi élevés. *Chiamatemi Francesco* est le récit de la vie d'un homme extraordinaire. [...] Quand j'ai commencé le tournage, j'étais loin de me qualifier de croyant, mais maintenant je crois beaucoup aux gens qui croient<sup>715</sup>...

Il était risqué de raconter la vie d'un homme à peine élu pape sans tomber dans l'apologie. Daniele Luchetti semble avoir tenu ce pari.

À travers des drames et des comédies, Luchetti est un réalisateur qui s'intéresse au récit de l'Italie d'aujourd'hui, dès *Mio fratello è figlio unico* (*Mon frère est fils unique*, 2007) et *La nostra vita*, et il aborde des thématiques sociales comme le travail, l'éducation, la famille et les dynamiques sociales les plus actuelles. C'est un réalisateur qui aime les chroniques sociales. Le pape serait-il finalement un personnage comme un autre ? En tout cas, nous dit Daniele Luchetti, c'est un personnage que le cinéma peut essayer de saisir.

Contrairement à *Habemus Papam*, le film de Daniele Luchetti n'est pas un film sur la religion ou sur la responsabilité du trône pontifical. C'est un film biographique plutôt classique, avec un flash-back sur la jeunesse du pape : avec sa fiancée, le tango, sa volonté d'être missionnaire au Japon, puis son exil à la campagne, le collège de jésuites et son rapport à la dictature. L'ambition du film est de montrer que le pape est un homme plein d'humanité et compréhensif, jamais colérique (contrairement au pape de Sorrentino qui sera incarné par Jude Law). Certains ont d'ailleurs reproché à *Chiamatemi Francesco - il papa della gente* d'être un film de propagande, de faire un cinéma chrétien, sur un pape qui veut ramener l'Église du troisième millénaire à sa vraie mission : tourner son regard non pas sur soi mais vers l'autre. Il y a en effet peu d'invention au niveau de la mise en scène et de la narration. Le genre du biopic retrace d'habitude la vie de superstars de la chanson, d'hommes politiques ou de princesses. Mais il semble que la mode des biopics gagne aussi le Vatican.

Le pape François a particulièrement inspiré les cinéastes : il est devenu une sorte d'icône pop, plus intéressante cinématographiquement que les « vieux » papes. La liberté de ton des cinéastes vis-à-vis du Vatican traduit une perte de pouvoir de l'institution puisque les réalisateurs peuvent être

---

715 « Quest'uomo mi ha emozionato fin dal primo momento, quando si è affacciato al balcone di San Pietro e ha esordito con un semplice buonasera rivolto alla folla. [...] Non sapevo molto della sua vita. Con lo sceneggiatore argentino Martin Solinas, ho fatto un enorme lavoro di ricerca [...]. Ho scoperto una traiettoria esistenziale tormentata ma limpida, chiara, che spiega bene come mai Bergoglio abbia toccato livelli di comunicazione così alti. *Chiamatemi Francesco* è il racconto della vita di un uomo straordinario. [...] Quando ho cominciato le riprese non potevo certo definirmi un credente, adesso invece credo molto nella gente che crede... ».

Mario Coviello, « *Chiamatemi Francesco* di Daniele Luchetti », *Edscuola*, 8 décembre 2015.

<https://www.edscuola.eu/wordpress/?p=70017> Site consulté en mars 2020.

critiques et contester des prises de position papales dans leurs films.

La troisième œuvre sur la figure pontificale est *The Young Pope*. C'est la première série télévisée de Paolo Sorrentino, et sa première œuvre filmique portant sur un pape, un pape fictif, Pie XIII, fumeur et exubérant, incarné par Jude Law (dans la saison 2, *The New Pope*, le pape qui lui succède sera incarné par John Malkovich), que l'on découvre nu et sexualisé dès le premier épisode. Le Vatican n'a pas apprécié la mauvaise image, mais n'a pas pu faire censurer la série qui a connu un grand succès lors de ses deux saisons. *The Young Pope* est l'histoire d'un cardinal élu pape à seulement 47 ans et qui va déjouer toutes les attentes : il ne se laisse pas manipuler par l'institution. Ce pape très jeune et paradoxalement très réactionnaire devient une figure anti-conventionnelle et provocatrice chez Sorrentino : il fume dans le jardin, joue au tennis, boit du Coca, jure... Paolo Sorrentino explique en effet qu'il voulait relater l'histoire d'un homme « normal » malgré sa fonction :

Le Vatican et la vie du Pape m'ont toujours fasciné. C'est l'étrange contradiction entre un État minuscule et le fait qu'il soit le guide spirituel d'un milliard d'âmes qui me fascine. Être Pape est un travail très fatigant et je voulais raconter l'histoire d'un pontife au-delà de sa soutane, l'histoire d'un homme comme les autres<sup>716</sup>.

Remarquons que ces trois films et séries sur le pape ont été réalisés par des athées. La figure du pape en tant que figure de pouvoir est finalement aussi fascinante pour les cinéastes que celles des hommes politiques. Les cinéastes italiens adoptent toutefois envers eux un regard particulier, plus nuancé, plus humain tout en étant décomplexé et ironique. Nous reviendrons plus loin sur cette particularité du regard italien.

Avec la dépression d'un pape chez Moretti et le burn out d'un politique (remplacé par un jumeau excentrique) chez Roberto Andò dans *Viva la libertà*, les cinéastes montrent « leur » Italie, même si elle est pleine de contradictions. Ils proposent aussi des figures de leaders défaillants, qui en deviennent parfois presque tendres.

Laura Colli, présidente de l'Association des critiques italiens, analysait ainsi le jeune cinéma italien en 2008, après la sortie de *Il Divo* et *Gomorra* :

L'Italie a retrouvé des auteurs qui veulent raconter des histoires politiques. Quand la vieille garde a

---

716 « Il Vaticano e la vita del Papa mi hanno sempre affascinato. Mi affascina la strana contraddizione tra uno Stato minuscolo e il fatto che sia la guida spirituale di un miliardo di anime. Fare il Papa è un lavoro faticosissimo e volevo raccontare un Pontefice sotto la tonaca, un uomo come gli altri uomini ».

Alain Elkann, « Paolo Sorrentino : Siamo tutti soli, il cinema è fatto per consolarci », *La Stampa*, 5 mars 2017.

disparu, il a fallu du temps pour retrouver un filon de jeunes metteurs en scène qui dénoncent ce qui ne marche pas, portent le fer sur les contradictions de la société. Où, ailleurs qu'en Italie, peut-on faire un film à charge sur un ancien président du conseil à la veille de ses 90 ans<sup>717</sup>?

Les cinéastes italiens utilisent leur art pour faire de l'Italie un laboratoire qui raconte toutefois aussi le monde. Ils cherchent des clés pour comprendre ce monde, en particulier à travers leurs films sur le pouvoir. Les cinéastes prennent le risque de représenter des personnages réels et importants dans la vie publique italienne, y compris le pape – dont on peut réussir à rire. Malgré la position du Saint-Siège en plein cœur de Rome et l'importance de l'Église dans le quotidien des Italiens, la représentation des chefs (réels, fictifs et parfois « monstrueux ») dans le cinéma transalpin contemporain se fait souvent avec une distance critique et ironique par rapport au réel.

Il faut cependant souligner qu'il y a peu, voire pas, de personnages de cheffes au féminin dans le cinéma italien – comme dans la vie – et que peu de réalisatrices semblent pour le moment s'intéresser à la représentation du pouvoir. Est-ce parce que l'Italie a encore peu de femmes politiques dans la réalité ? Est-ce parce que le concept de pouvoir est ancré dans une tradition machiste en Italie ? Est-ce parce qu'il y a moins de réalisatrices que de réalisateurs pour le moment et qu'elles seraient plus enclines à s'intéresser à des figures féminines que les hommes ? Il faudra suivre ces évolutions dans les prochaines années.

Mais à travers cette appropriation par le cinéma des personnages de pouvoir, le cinéma italien contemporain montre qu'il peut encore porter un enjeu sociétal et politique, avec une possible influence sur le réel. C'est d'ailleurs pour cela que l'Église s'y intéresse et fait pression pour bloquer la sortie de certains films pouvant générer des polémiques, comme le film de Valeria Golino sur le suicide assisté, *Miele*, ou celui de Marco Bellocchio sur l'euthanasie, *Lea*.

Parmi les acteurs contemporains, c'est Toni Servillo qui incarne le plus souvent le pouvoir dans le cinéma italien aujourd'hui. On a vu qu'il a joué deux fois des hommes politiques contemporains chez Sorrentino ; mais il a aussi incarné le pouvoir et l'État comme maire de Naples dans *La salita* de Mario Martone (épisode de *I Vesuviani*, 1997) et comme sénateur en plein doute au moment du vote d'une loi interdisant l'euthanasie dans *La bella addormentata* de Marco Bellocchio. C'est avec son personnage d'homme politique en burn out chez Roberto Andò dans *Viva la libertà !* qu'il a le plus marqué les esprits : dans ce film, l'acteur prend les traits d'Enrico Olivieri, secrétaire général d'un parti qui pourrait être le parti démocrate. Il est au bord de l'épuisement et va être remplacé par son jumeau « maléfique », Giovanni Ernani. Le réalisateur fait de cet homme politique un pantin et

---

717 Philippe Ridet, « L'Italie accouche d'une nouvelle génération de cinéastes politiques », *Le Monde*, 22 janvier 2009.

de la politique un théâtre de marionnettes. On retrouve dans son film le côté décalé du cinéma italien : la problématique du burn-out est un angle très original. Le film est aussi une façon de se moquer du pouvoir, présenté comme une grande comédie puisqu'on peut se faire passer pour un homme politique sans l'être et que personne ne s'en rend compte. Dans le film, le chef de parti dépressif a en effet un jumeau exubérant qui va le remplacer pendant qu'il se repose. Roberto Andò dénonce l'état sclérosé de la classe politique en Italie : médiocrité des responsables politiques, trop souvent peu intègres et peu compétents, instabilité gouvernementale récurrente, gérontocratie qui laisse peu de place à de nouveaux leaders, écart entre les lois votées et la façon dont elles se concrétisent ensuite – effet renforcé par une administration publique au fonctionnement compliqué. Le film est l'adaptation d'un livre que le réalisateur a écrit, une fable politique.

Roberto Andò est habitué aux angles étonnants : dans *Le confessioni*, il réalise un autre film sur le pouvoir, traitant d'un G8, haut lieu du pouvoir, avec des ministres de l'économie, entre thriller et pamphlet politique sur le thème de l'inhumanité des dirigeants. Toni Servillo y incarne à nouveau l'un des personnages : un moine qui est convoqué par le patron du FMI qui souhaite se confesser. Le lendemain, le haut dirigeant politique est retrouvé mort ; le moine – qui est le dernier à l'avoir vu vivant – refuse de rompre le secret de leurs entretiens. Le film parle de la perte de pouvoir de la politique et a été tourné dans un hôtel en Allemagne où un G8 a véritablement eu lieu. En reprenant des lieux réels pour sa fiction, Roberto Andò joue avec les frontières fragiles entre fiction et réalité<sup>718</sup>.

Parmi les autres films réalisés sur le pouvoir et les institutions, on peut citer *Diaz - Non pulire questo sangue* de Daniele Vicari sur la violence et l'absurde pouvoir de la police, et *Carlo Giuliani, ragazzo* de Francesca Comencini sur la mort d'un manifestant survenue lors du G8 de Gênes ; *Buongiorno, notte* de Marco Bellocchio sur l'enlèvement d'Aldo Moro ; *Viva l'Italia* de Massimiliano Bruno en 2012, une comédie autour d'un personnage de politicien corrompu, et *A casa nostra* de Francesca Comencini sur la nouvelle corruption dans une Milan post-opération mains propres (Tangentopoli).

D'autres réalisateurs se sont intéressés à la religion ces dernières années : Roberto De Paolis avec *Cuori Puri*, Marco Bellocchio avec *L'ora di religione* (victime d'une censure de l'Église car le film critiquait les sanctifications menées pendant la papauté de Jean-Paul II) et Gianni Zanasi avec

---

718 Comme en 2018, dans *Una storia senza nome*, où le réalisateur met en abyme le cinéma avec l'histoire d'un scénariste qui fait écrire ses scénarios par la secrétaire de son producteur. Avec un film dans le film, l'un en noir et blanc, l'autre en couleur, fiction et réalité se mêlent dans le film-même, entre le film dans le film et le film que nous regardons.

*Troppa grazia*, une comédie sur des apparitions de la Vierge.

À travers ces personnages construits autour du pouvoir politique et religieux, on assiste donc à un retour d'un cinéma italien en prise avec le réel et le présent, qui montre que le 7<sup>e</sup> art peut encore faire réfléchir et réagir.

#### 3.4.4 Les classes sociales et leurs rapports

De nombreux films italiens contemporains s'intéressent à la représentation des classes sociales. Alice Rohrwacher est l'une des cinéastes du troisième millénaire qui filme le plus intensément les marginaux et les membres fragiles de la société. Dans *Le meraviglie* et *Lazzaro felice*, elle met en scène des personnages des classes sociales basses qui ont du mal à s'intégrer dans l'économie de marché du monde globalisé actuel. Parmi ses personnages, on compte notamment un apiculteur (dans *Le meraviglie*), une déclassée marginale (jouée par Alba Rohrwacher) et un jeune garçon employé de maison (Lazzaro), exploité par une marquise qui semble sortir du Moyen-Âge et empêche ses employés de jouir des mêmes progrès sociaux que le reste du pays, dans *Lazzaro felice*.

De son côté, Ivano De Matteo réalise à travers ses films une forme d'étude sociologique de l'Italie par catégories : dans *I nostri ragazzi*, ce sont les classes sociales riches qui sont représentées à l'écran, autour d'un conflit moral autour de la mort d'une femme dont sont responsables les enfants de deux familles aisées (comprenant des médecins et des avocats). Dans *Una vita possibile*, Ivano De Matteo s'intéresse à l'histoire d'une femme battue, qui appartient à la classe moyenne ; il a préalablement réalisé une longue enquête socio-psychologique en rencontrant des femmes battues, des responsables de centres d'accueil et des psychologues. Enfin, dans *La bella gente*, il se penche sur les classes aisées de l'époque berlusconienne, de gauche et de droite, qui ont des résidences secondaires à la campagne et qui se retrouvent, comme souvent dans ses films, face à leur conscience et à un dilemme : vouloir sauver de la rue une jeune prostituée ukrainienne, l'accueillir chez eux, mais jusqu'à quel point ? Que se passe-t-il lorsque leurs valeurs sont confrontées à la réalité, quand leur fils tombe amoureux de cette jeune femme ? À travers ce film, le réalisateur entend faire un portrait de l'Italie de ces années-là :

Il y a deux distinctions à faire. D'un côté, nous avons Susanna et son mari, le couple principal, qui

seraient un peu l'équivalent de la « gauche caviar » en France, ceux que nous appelons en Italie les « radicaux chics ». En revanche, le couple des voisins, ce sont vraiment [...] des bourgeois berlusconiens de la droite libérale. L'idée était de les réunir dans un contexte particulier. C'est un mois dans l'année où ils se retrouvent, ils sont en vacances et ils doivent cohabiter. Ils vont prendre ce qu'il y a à prendre les uns chez les autres. Susanna et son mari s'accommodent du côté décomplexé des gens de la droite libérale, leurs blagues un peu lourdes... et les voisins viennent chercher chez eux une certaine forme d'intellectualisme. Après, chacun rentre chez soi, chacun repart faire sa vie, sachant pertinemment qu'ils n'ont rien à voir avec les deux autres. Mais le temps d'un été, ils ont réussi à coexister<sup>719</sup>.

Dans *Gli equilibristi*, le cinéaste s'intéresse aux délaissés de la société. Après de nombreuses recherches documentaires sur la paupérisation des classes moyennes et les « nouveaux pauvres », il met en scène le personnage de Giulio, qui représente l'un des 200 000 divorcés italiens qui dorment dans leur voiture à cause de la perte de revenus découlant de leur séparation conjugale<sup>720</sup>. Nous reviendrons en détail sur la manière dont le cinéaste s'empare du thème de la précarité des « équilibristes » économiques.

Ivano De Matteo est l'un des cinéastes contemporains qui brosent une fresque presque exhaustive des classes sociales italiennes. Il le fait à travers le prisme d'accidents de la vie (un divorce, un déménagement, un fait divers...) qui mettent les personnages face à leurs contradictions. Le cinéaste se fait sociologue par ses interrogations récurrentes sur la notion de « classes sociales » et sur la validité même de cette expression :

Je me suis toujours demandé si dans notre société existaient encore des classes sociales. Apparemment nous sommes seulement divisés entre ceux qui ont de l'argent et ceux qui n'en ont pas. Mais chacun de nous communique à l'autre le cercle auquel il appartient et, presque par hasard, il passe toute sa vie à s'entourer de gens de son espèce. *La bella gente* est justement cela. La sensation de malaise que j'ai éprouvée naît peut-être de la conscience de faire partie de cette histoire comme de faire partie de cette société prompt à faire semblant de rien face à la différence et aux premières difficultés<sup>721</sup>.

Le cinéaste parle d'un « cinéma de crise » pour définir les films qui s'intéressent aux classes sociales :

Je parle de cinéma de crise, par rapport à la crise économique aujourd'hui. C'était à l'époque des *Equilibristes*, on parlait des classes sociales qui sont différentes. Il n'y a plus beaucoup de différence entre

---

719 « Entretien avec Ivano De Matteo pour *Les Équilibristes* », *Angles de vue*, 3 mars 2013 :

<https://www.anglesdevue.com/entretien-avec-ivano-de-matteo-pour-les-equilibristes/>

Site consulté en septembre 2017.

720 *Idem*.

721 Entretien avec Ivano De Matteo réalisé par Ellénore Loehr à Lyon le 1er février 2018.

les pauvres. Il y a un faux bien-être, on a l'impression que ça va bien, qu'on peut tous acheter un portable, une télévision... mais en réalité il y a une pauvreté de fond. Il suffit d'un petit accident, ici Mastandrea/Giulio, et une séparation qui devrait être la chose la plus naturelle du monde fait que tout s'effondre. Il n'y a plus le blanc et le noir, mais du gris. Un monde de bien-être *en apparence*<sup>722</sup>.

Le contexte économique influence les choix des histoires que les réalisateurs ont envie de raconter.

Ivano De Matteo développe :

Moi par exemple, je ne raconte pas l'ex-prolétariat. Je préfère raconter la bourgeoisie, la bourgeoisie moyenne qui s'est enrichie, la vulgarité de la bourgeoisie. Scola le faisait déjà. Ce type de bourgeoisie me plaît beaucoup, même si elle a beaucoup changé. J'aime raconter ces riches, ces nouveaux riches, la vulgarité de celui qui s'est enrichi. Je préfère le noble, sa noblesse de comportement. Et leur rapport avec la morale. Je préfère le noble et l'aristocrate, parce qu'ils sont nés comme ça. Ils peuvent être cons, mais ils savent vraiment ce qu'est l'argent, la richesse. Alors que les autres sont plein de vulgarité. Si tu ne sais pas bien t'habiller, même si tu as plein d'argent, ça sera un désastre. Il vaut mieux qu'ils n'aient pas d'argent ! Ils le dépensent mal parce qu'ils vont vulgaires, mal éduqués. Et ils ne s'en rendent même pas compte. Le noble est plus sobre, plus intelligent. Parfois ils peuvent se dire « là il vaut mieux que je me taise »<sup>723</sup>.

Ivano De Matteo a une vision élitiste au sein de l'élite et est très critique envers la bourgeoisie et la vulgarité de l'enrichissement rapide, ce qui lui donne du matériau pour ses scénarios. Peut-être par pudeur et en raison de ses origines, le cinéaste a moins parlé des classes les plus pauvres, qui se situent à l'autre extrémité de l'échelle sociale :

Paradoxalement, ce sont plutôt les bourgeois qui racontent ces classes-là. [...] Mais je suis en fait à mi-chemin. Je viens d'une famille très prolétaire, donc je connais ces choses-là, puis avec le travail et en grandissant, j'ai fréquenté la bourgeoisie. Avec mes 52 ans, je pense que je peux me permettre de raconter les deux : l'une parce que je l'ai vécu à la première personne, et l'autre parce que je suis en plein dedans. Et j'ai un œil critique. Je ne dis pas « ils sont tous beaux et intelligents », non, je les casse aussi. Je ne sauve personne, j'attaque et je suis critique<sup>724</sup>.

Paolo Virzì est, lui, un réalisateur qui s'intéresse davantage aux « extrêmes ». Ainsi dans *Folles de joie*, il met en scène la rencontre entre une aristocrate et une femme du peuple dans un asile psychiatrique où elles sont internées toutes deux. Et dans *Il capitale umano* (candidat aux Oscars

---

722 *Idem.*

723 *Idem.*

724 *Idem.*

pour l'Italie en 2015), il fait le portrait de deux familles richissimes de la région de Milan, alors que dans *Caterina va in città*, il recourt à la satire dans la lignée de la comédie à l'italienne avec les clichés sur la gauche et la droite dans la bourgeoisie romaine.

Dans *Il capitale umano*, le cinéaste fait le récit de la crise financière mais surtout de la crise des valeurs dans l'Italie d'aujourd'hui, où le but est la richesse à tout prix. Le film se démarque de ses autres films par un sujet plus profond, traité de manière moins comique. On pourrait définir *Il capitale umano* comme un thriller social. Paolo Virzì y critique les classes aisées, tout particulièrement les nouveaux riches prêts à tout. Quelques polémiques – notamment de la part de la Lega – ont surgi à la sortie du film, sur la manière dont le réalisateur a présenté la région Brianza où a eu lieu le tournage. La droite avait aussi critiqué le film parce qu'il faisait un « portrait trop dur » des riches, tout comme l'extrême-gauche parce que le film n'allait pas assez loin dans la dénonciation des comportements des arrivistes de la finance et de la bourgeoisie lombarde séduite par le *Cavaliere*. Le spectateur comprend le cynisme du titre lorsqu'il apprend que le « capitale umano » (capital humain – titre italien du film) représente la mort du personnage du serveur chiffré par les assurances. Le réalisateur continue dans ce film son récit de l'Italie berlusconienne et de la précarisation des classes sociales les moins favorisées. Il représente le monde du travail avec les trois grandes classes : la grande bourgeoisie (qui, pour faire fortune, est passée de l'industrie à la finance), la classe moyenne et la classe populaire (qui exclut la classe ouvrière dont on constate l'absence). Dans ce film, Paolo Virzì utilise une construction plus complexe, avec quatre chapitres pour raconter le même événement, selon les points de vue différents et successifs des quatre personnages principaux, et une focalisation externe pour la résolution de l'intrigue. Ce thriller froid et ironique dénonce une société régie par l'obsession des chiffres et par le cynisme des hommes et de la finance.

Valeria Bruni Tedeschi, qui a été plusieurs fois actrice dans les films de Paolo Virzì (notamment dans *Il capitale umano* et *La pazza gioia*), est l'une des rares cinéastes d'aujourd'hui à mettre ouvertement en scène la lutte des classes, en particulier dans son dernier film *Les Estivants*, de manière décalée et avec un ton qui rappelle parfois celui des grandes comédies italiennes. Ses thèmes de prédilection sont en effet l'argent, la culpabilité, la honte, l'amour, l'illusion... Comme Nanni Moretti, la réalisatrice use d'une ironie parfois mordante ; elle a un grand sens de l'observation psychologique, mobilisée pour analyser les interactions, confrontations et conflits entre classes sociales. Dans *Il est plus facile pour un chameau...*, elle fait par exemple choisir à son personnage un fiancé intellectuel pour pouvoir chanter « L'Internationale » avec lui dans sa voiture de luxe, pour se rebeller contre sa propre famille de grands industriels turinois ; elle met aussi en

scène le fantasme qu'elle avait dans son adolescence de se trouver enlevée par les Brigades rouges : « J'ai rêvé vraiment de ça. C'est un vrai fantasme. J'étais déjà amoureuse de celui qui m'aurait enlevée »<sup>725</sup>. La réalisatrice utilise un regard original en choisissant de parler de la lutte des classes depuis la perspective des riches. Dans *Les Estivants*, Valeria Bruni Tedeschi met en scène dans la grande bourgeoisie un affrontement social au sein de la famille entre maîtres et valets, ce qui donne à son film une dimension presque politique. La cinéaste s'explique :

Comme actrice, je me sens déliée de ma provenance sociale. Si je joue une bourgeoise, il y a des choses dont je peux parler, mais si je joue un rôle de femme plus populaire, je me sens très bien et pas du tout dans un endroit que je ne connais pas et bizarrement je m'y sens plus moi-même et à l'aise, pas illégitime. En écrivant, je prends inspiration plus de ma classe sociale et je suis obligée d'en penser quelque chose. On ne peut pas écrire sans rien penser. Je n'ai pas un discours politique élaboré mais j'ai une vision politique, je suis obligée de l'avoir sur la classe sociale à laquelle j'appartiens. C'est une autocritique. Et les conflits, les rapports m'intéressent. Comment l'érotisme circule entre un cuisinier et une scénariste avec des vies, des salaires si différents ? Que fait l'érotisme du salaire ? Quels complexes, malentendus, excitation ça crée ? De plus en plus, j'ai envie de regarder ça<sup>726</sup>.

Pour la scénariste de Valeria Bruni Tedeschi, Agnès De Sacy, la réalisatrice s'intéresse davantage à la fin d'un monde qu'à un combat politique :

Dans ses films, les classes sociales sont très marquées. Dans *Le Château*, il y avait les personnages du gardien et de la gardienne du château. C'est comme les personnages de Tchekhov, ce sont des familles, des structures sociales. Plus qu'un regard politique, c'est la fin d'un monde dans son cinéma. Avec de très grands bourgeois. Dans *Les Estivants*, on a vraiment pensé à trois classes sociales dans ce lieu : les possédants (la famille), la classe moyenne qui travaille avec les intellectuels (la scénariste et le secrétaire de Jean joué par Laurent Stocker) et les serviteurs. C'est tout à fait maîtres et serviteurs. On a d'ailleurs revu *La règle du jeu* de Renoir. Et l'un des enjeux des *Estivants*, c'était, plus que dans les films précédents, de donner la parole et de construire véritablement une histoire à chacun des personnages, y compris aux personnages des serviteurs, ceux qui travaillent pour les possédants. Et en même temps, on reste fondamentalement dans le point de vue du personnage joué par Valeria : regarder sans indulgence l'indifférence parfois absolue, l'égoïsme absolu de ces grands bourgeois qui repoussent éternellement la fameuse réunion pour parler des heures supplémentaires, qui ne s'intéressent pas en réalité, qui font semblant. Chacun est enfermé dans ses préoccupations. Évidemment on essaie de juger davantage les possédants que les autres. Et on y pense dès l'écriture. Mais ce n'est pas un cinéma politique<sup>727</sup>.

---

725 Leçon de cinéma de Valeria Bruni Tedeschi à la Cinémathèque Française, Paris, le 3 février 2019.

726 *Idem*.

727 Entretien avec Agnès De Sacy réalisé par Ellénore Loehr à Paris le 4 décembre 2019.

C'est d'ailleurs une conscience des classes que Valeria Bruni Tedeschi est venue chercher dans la collaboration avec ses co-scénaristes, Noémie Lvovsky et Agnès De Sacy, parce qu'elles ne viennent pas de la même classe sociale. Agnès De Sacy l'explique :

Il y a une conscience des classes. Honnêtement, c'est la moindre des choses. Je pense que c'est quelque chose que Valeria est venue très vite chercher chez Noémie parce qu'elle la pousse férocement vers cette conscience-là. Et ensuite chez moi aussi. Nous ne sommes pas au même endroit qu'elle socialement, et évidemment on interroge tout le temps ça. On l'oblige à se moquer, à ne jamais être complaisante avec sa classe sociale au moins, c'est ça l'enjeu principal<sup>728</sup>.

Parmi les autres films qui s'intéressent à une catégorie sociale en particulier, on peut citer Gianfranco Rosi qui a filmé les hommes et les femmes qui vivent aux marges de la société, le long du périphérique romain, dans *Sacro GRA*, tout comme Jonas Carpignano avec les marginaux – notamment les communautés rom de Gioia Tauro en Calabre – qu'il suit dans *Mediterranea* et *A Ciambra*.

Le cumul de ces différents regards, de ces intérêts divers, de cinéastes dissemblables conduit à une représentation riche et variée de la société italienne et des classes qui la composent.

### 3.4.5 Précarité et monde du travail

La précarité est l'un des autres thèmes importants des films italiens contemporains, notamment celle qui sévit dans le monde du travail où elle ne fait qu'augmenter, en particulier chez les femmes, depuis leur entrée dans le milieu des actifs dans les années 60.

*Mi piace lavorare - Mobbing* de Francesca Comencini (Prix Panorama à la Berlinale) est le premier film italien à aborder frontalement le thème du harcèlement au travail. La réalisatrice fait un cinéma qui veut dénoncer, et être engagé politiquement, en particulier contre la précarité et un monde du travail de plus en plus impersonnel. Francesca Comencini a écrit son scénario à partir des plaintes contre le harcèlement au travail enregistrées par la CGIL<sup>729</sup>. Dans le film, la cinéaste dénonce les logiques financières qui écrasent ceux qui ne peuvent pas se défendre, à travers l'histoire d'Anna, employée au service comptabilité d'une grande société rachetée par une

---

<sup>728</sup> *Idem*.

<sup>729</sup> Confédération Générale Italienne du Travail : c'est le syndicat le plus ancien en Italie, fondé en 1944.

multinationale. Dans ce contexte, son titre est évidemment ironique « Mi piace lavorare » (j'aime travailler).

En 2008, Paolo Virzì marque les esprits avec *Tutta la vita davanti*. Il s'intéresse à un call-center et choisit de façon provocatrice de transformer la vie au travail en comédie musicale, sans pour autant tomber dans la parodie. Le cinéaste raconte dans ce film l'histoire d'une jeune diplômée en philosophie, brillante, qui est contrainte à travailler dans un call-center parce qu'elle ne trouve pas d'autre emploi. C'est l'un des films du réalisateur qui a eu le plus de succès, sans doute par sa forme originale et par le choix du sujet dont la préoccupation, l'accès à un travail qualifié pour les gens diplômés, est ultra-contemporaine. Dans ce film, Paolo Virzì fait le portrait de l'ère berlusconienne, portée par le mythe du succès et de la télévision. On suit la jeune diplômée en philosophie avec des inserts à la tonalité fantastique dans le récit, à l'origine d'un style très original pour traiter le sujet de la précarité au travail. Paolo Virzì se réapproprie ainsi la comédie sociale en gardant une distance comique sur la réalité pour pouvoir mieux la dénoncer. Il joue sur la dimension rêve éveillé et comédie musicale dans le centre d'appels, avec des chansons et le floutage d'une partie de l'image pour faire entrer le spectateur dans un univers merveilleux. Mais le comique utilisé n'est pas rassurant, ne libère pas, parce qu'il met à nu la précarité sociale et professionnelle. On retrouve chez celui qu'on a désigné comme héritier de la comédie à l'italienne les grands traits de ces films, entre satire sociale, goût pour le grotesque et façon de traiter des sujets sérieux avec légèreté. Paolo Virzì cite Ettore Scola comme l'une de ses sources d'inspiration, pour faire un cinéma d'auteur qui soit aussi populaire.

Dans le cinéma italien contemporain, Paolo Virzì est le peintre de la comédie humaine de l'ère berlusconienne, où la classe ouvrière a disparu. Il se plaît à montrer les failles de ses personnages, mais en témoignant d'une certaine empathie, même à l'égard de ceux qui sont odieux. Dans *Tutta la vita davanti*, il filme le monde de l'entreprise, où les personnages n'ont pas de conscience politique. Il déréalise cet univers et le met en scène comme s'il s'agissait de la télé-réalité. Ainsi, lorsqu'il reçoit une récompense lors d'une cérémonie qui ressemble à un show télévisé, le personnage se vit comme un super héros. Tout en étant étiqueté comme comédie dramatique, le film est pessimiste sur le monde du travail contemporain.

Le milieu des call-centers, symboles des nouveaux modes de travail contemporains, inspire les cinéastes, et en 2008, Federico Rizzo réalise à son tour un film dans cet univers, *Fuga dal call center*, où il fait du centre le symbole de la précarité dans le travail et dans la société en général. Le scénario a été écrit à partir de témoignages (dont certains sont reproduits intégralement dans le film)

recueillis dans les call-centers. Le réalisateur a lui-même travaillé pendant trois ans dans ce type d'entreprise.

En 2012, c'est Ivano De Matteo qui se penche sur la précarité du monde du travail avec *Gli equilibristi*. Ce film, sélectionné à la 69<sup>e</sup> Mostra de Venise, est le deuxième film d'une trilogie sur la famille et son éclatement<sup>730</sup>. Le titre du film *Gli Equilibristi* évoque évidemment l'univers du cirque ; mais l'œuvre d'Ivano De Matteo parle des équilibristes de la vie. Ce nouveau sens a été inventé par les assistants sociaux pour définir les personnes à l'équilibre fragile dans la société et dans la vie. Il s'agit d'équilibrisme économique, ou d'« équilibre du portefeuille » comme le dit le réalisateur ; c'est une catégorie qui s'ajoute à celle des « précaires ». Dès 2007, le terme est employé dans un article de *L'Espresso* pour décrire le fléau qui touche la classe moyenne, et non plus seulement les couches les plus populaires : boucler les fins de mois devient de plus en plus compliqué et un seul emploi ne suffit plus. Ivano De Matteo, qui construit ses scénarios après des recherches documentaires poussées et des rencontres avec des sociologues, des psychologues et, pour ce film, des responsables de centres d'accueil, explique que cet équilibrisme risqué génère un effet domino qui emporte tout, y compris les sentiments.

Dans ce film, Ivano De Matteo raconte la crise économique d'un point de vue privé, celui d'un microcosme familial, plus précisément celui d'un individu, Giulio, en cherchant à approcher la vérité. Le nom et le prénom du personnage principal en sont d'ailleurs empreints : Giulio Colelli était l'un de ses amis, décédé après une vie difficile. Le réalisateur romain se place donc en chroniqueur du monde contemporain, en observateur de la réalité italienne de notre époque, influencé par sa formation originelle de documentariste. Ivano De Matteo ne voulait pas faire de ce nouveau pauvre un martyr ou un héros, mais une personne banale, pour laquelle le spectateur puisse ressentir de l'empathie, en laquelle il puisse se reconnaître ou reconnaître quelqu'un. Giulio ne fait rien d'exceptionnel dans le film.

C'est un fonctionnaire de la mairie de Rome où il travaille pour un salaire mensuel de 1200 euros. Sa femme est secrétaire à mi-temps dans un cabinet médical. Ils font partie de la classe moyenne, de moins en moins représentée dans le cinéma italien qui s'intéresse plus volontiers aux extrêmes : les puissants et les arcanes du pouvoir, ou les marginaux et les plus délaissés par la société. Un soir, Giulio trompe sa femme avec une collègue dans le sous-sol des bureaux. Celle-ci

---

730 Dans *La bella gente* (2009), c'était une personne extérieure à la famille qui venait en perturber l'équilibre : une prostituée roumaine recueillie par un couple de la bourgeoisie bien-pensante. Dans *Gli Equilibristi*, c'est le mari qui sort du noyau familial qui se brise. Dans *I nostri ragazzi* (2016), c'est un événement tragique qui déstabilise deux familles de la bourgeoisie romaine et va mettre à mal leurs certitudes morales : après une soirée trop arrosée, leurs enfants frappent une femme à mort.

l'apprend et demande le divorce. Le divorce, événement relativement banal dans la société contemporaine, devient, dans le cas de Giulio, l'élément déclencheur d'une descente aux enfers. Obligé de trouver un autre appartement, de payer une pension à sa femme, il voit ses frais augmenter vertigineusement. Il doit chercher un deuxième emploi la nuit, n'arrive pas à trouver de logement, passe de foyers sociaux en pensions miteuses et finit par dormir dans sa voiture.

Giulio et sa famille deviennent les symboles d'un pays en crise, d'un pays qui fait l'épreuve d'une crise politique, économique, sociale et morale. Un personnage du film dit à Giulio : « Tu veux un conseil ? Retourne chez toi, même si vous ne vous parlez plus. [...] Le divorce, c'est pour les riches. Les gens comme nous ne peuvent pas se le permettre »<sup>731</sup>. C'est une phrase que le réalisateur a réellement entendue pendant ses recherches. La séparation du couple devient alors l'occasion d'analyser la crise de la classe moyenne. La séparation est le point de départ du film. Avoir un emploi de fonctionnaire était autrefois l'assurance d'une vie tranquille, le fameux « posto fisso » (emploi stable) pour les Italiens ; aujourd'hui, cela ne permet plus à Giulio de vivre décemment dès lors qu'il est séparé<sup>732</sup>. La mère et les enfants ne voient pas Giulio sombrer peu à peu dans une précarité économique et affective toujours plus grande, bien que tout cela adienne sous leurs yeux. De son côté, le père découvre de manière brutale le prix des choses (le coût d'un appareil dentaire pour son fils, d'un voyage en Espagne pour sa fille...) alors qu'il ne s'en était jamais préoccupé les années précédentes. Petit à petit, il voit sa vie lui échapper, il perd toute prise sur le monde.

En 2013, Gianni Amelio se penche lui aussi sur le monde du travail et sur la précarité pour réaliser *L'intrepido*, souvent défini comme une fable prolétaire. Au Festival de Venise en 2013, le film, avec son mélange de registre de la fable et de réalisme, a été désigné comme « film fuori moda » (film démodé). Gianni Amelio choisit d'entrelacer deux axes dans cette œuvre : l'axe professionnel avec la précarité et l'axe affectif à travers les relations entre les personnages. *L'intrepido* montre une société riche, en pleine expansion avec la construction de grands immeubles, mais où la main d'œuvre est précarisée et où les travailleurs extra-communautaires restent hors-champ, comme dans la société qui ne veut pas les voir : on les entend seulement chanter. Le film, bâti sur le contraste entre la situation de ceux qui sont précaires et le décor du riche quartier d'affaires de Porta Nuova à Milan, est ancré dans le contexte social contemporain. Les « intrépides »

---

731 « Vuoi un consiglio ? Tornatene a casa, pure se non vi parlate. [...] Il divorzio è per quelli ricchi, gente come noi non se lo può permettere ».

732 Camilla Furia Corsi, « *Gli Equilibristi* : intervista a Ivano De Matteo », *Gothicnetwork* n°45, 1er octobre 2012 : <http://www.gothicnetwork.org/articoli/equilibristi-intervista-ivano-de-matteo> Site consulté en septembre 2017.

D'après l'Istat (Istituto Nazionale di Statistica), en 2012, 200 000 personnes vivaient dans leur voiture ou dehors à cause d'une séparation, et 300 000 étaient retournées vivre chez leurs parents ou chez leur ex-compagnon/compagne, dans une cohabitation forcée et non plus choisie, qui engendre d'autres problèmes. Il y a donc près de 10% d'« équilibristes » dans la population italienne.

pourraient d'une certaine manière être les successeurs des « équilibristes » d'Ivano De Matteo : il est question des catégories sociales et professionnelles précaires qu'une grande partie de la société oublie de regarder et dont la vie ne tient qu'à un fil, risquant de basculer dans le vide – littéralement pour les intrépides et au figuré pour les équilibristes (même si certains se suicident régulièrement depuis les ponts de Rome). On retrouve en outre, comme chez Ivano De Matteo, l'effet de la précarité du travail sur les liens familiaux qu'elle fragilise. Ici, Antonio est lui aussi divorcé.

Le film dépeint une société où l'État est absent et où il n'y a pas de système social qui aide les personnes en situation de précarité. La société qui est montrée par Gianni Amelio se divise en trois catégories : les jeunes, les désespérés et ceux qui profitent du système, comme les entrepreneurs véreux. Avec la crise du Covid, le film est encore d'actualité, notamment lorsque l'on pense aux manifestations de précaires qui ont eu lieu en particulier au sud de l'Italie où il y a beaucoup de travailleurs pauvres, souvent non déclarés, qui se sont retrouvés sans revenus avec le confinement et sont descendus dans la rue pour demander littéralement à manger.

Pour être au plus près de la réalité matérielle qu'il décrit, Gianni Amelio a choisi de filmer sur les lieux de la future exposition universelle de 2015<sup>733</sup>, dans un quartier en pleine transformation. Il est l'un des premiers cinéastes à s'emparer de ces lieux au cinéma. Par ses choix de mise en scène, le réalisateur renforce l'éloignement du personnage dans le monde du travail, comme si l'individu y disparaissait petit à petit. On pense notamment à l'hyperbole de la scène spectaculaire des boîtes de chaussures vides dans le magasin. Malgré la thématique grave de la précarité, le réalisateur fait le choix d'un film qui tend plus vers la poésie et la fable que vers un cinéma documentaire et réaliste. Ainsi, la noirceur du milieu est contrebalancée par l'innocence du protagoniste. Cette double tonalité – fable et poésie – permet au réalisateur d'apporter un peu de légèreté au récit, grâce à un personnage qui, malgré les épreuves, reste digne et fidèle à ses valeurs morales. Certains critiques ont trouvé le film caricatural avec des précaires moralement justes et des puissants dépeints comme des ogres, mais le cinéaste assume ce choix de la fable, genre souvent peuplé de personnages peu nuancés.

Dans une tout autre tonalité, Matteo Garrone réalise avec *Dogman* un film qui résonne comme un appel à changer la société, qui dénonce les travers du monde néocapitaliste. Dans cette œuvre, le cinéaste transmet au spectateur un sentiment de fin du monde, de fin de l'Italie, avec un univers sombre où le ciel très bas semble écraser la terre. Le lieu n'est pas clairement spécifié mais il s'agit du sud de l'Italie, de la Campanie, près de Naples. Le réalisateur choisit de rester vague pour que le

---

733 Le Pavillon Zero a été imaginé par le scénographe Giancarlo Basili qui a notamment travaillé pour les décors de cinéma de Gianni Amelio, Marco Tullio Giordana, Gabriele Salvatores... C'est déjà lui qui avait imaginé le Pavillon de l'Italie pour l'exposition universelle de 2010 à Shanghai.

décor puisse sembler à la fois familier et étranger. Matteo Garrone mène, avec *Dogman* et son personnage de toiletteur pour chiens, une exploration du mal, dans un univers menaçant où la précarité règne. La cocaïne paraît être la seule échappatoire dans un monde trop difficile pour un innocent comme le personnage de Marcello Fonte, qui finit par y faire naufrage. Dans ce récit de fin du monde où l'humanité semble avoir disparu, les femmes sont comme effacées ; cet effacement est le symbole d'une difficulté de la vie à renaître tant qu'elles ne seront pas revenues au premier plan. La seule exception est la fille du protagoniste, léger espoir ; tandis que le football est vu comme un moyen de renouer avec le monde des vivants. Le protagoniste choisit d'ailleurs de parler plutôt avec les animaux qu'il réussit parfois à ressusciter, notamment celui qui était prisonnier dans un congélateur (un cambrioleur l'y avait enfermé pour le faire taire).

L'atmosphère du film est si sombre que l'on ne sait plus si l'on est dans un endroit réel, où la réalité est entrée dans la fiction, ou si l'on est passé dans un film de science-fiction. Le travail du directeur de la photographie, Nicolaj Brüel, appuie par ses lumières ce monde sombre : les couleurs et les nuances semblent avoir disparu avec les restes d'humanité (comme la scène terrible où les anciens amis de Marcello ne lui répondent plus lorsqu'il les appelle). Matteo Garrone réalise une fable où la morale veut que le bourreau soit pris à son propre piège à la fin du récit : il apparaît alors enfermé dans une cage. Pour ce film marquant, Marcello Fonte a reçu le prix d'interprétation à Cannes en 2018 pour son interprétation de Marcello, un homme qui semble rescapé de l'Apocalypse, seul entre ciel et terre, non loin de la mer, avec un corps et un visage aux traits anguleux peu courants dans le cinéma italien contemporain.

Matteo Garrone s'était déjà intéressé à la désolation du quotidien, à la criminalité et au mal-être général, avec le personnage d'un homme obsédé par la maigreur dans *Primo amore*. Pour *Dogman*, il a pensé le film comme un western avec des décors faisant appel à l'imaginaire des shérifs, des cow-boys et des saloons<sup>734</sup>.

Parmi les autres films qui abordent le thème de la précarité dans le monde du travail, on peut citer *Volevo solo dormire addosso* d'Eugenio Cappuccio (2004), sur les licenciements pendant la crise en Italie, *L'orizzonte degli eventi* de Daniele Vicari (2005) sur la pression que subit un physicien en laboratoire, puis son documentaire *Il mio paese* (*Mon pays*, 2006) sous forme de voyage en Italie à la découverte des travailleurs du sud au nord de la Péninsule, où il fait le parcours inverse de Joris Ivens dans *L'Italia non è un paese povero* (*L'Italie n'est pas un pays pauvre*, 1959) ; *Generazione 1000 euro* (*Génération mille euros*) de Massimo Venier en 2009 sur le nouveau millénaire de la pauvreté juvénile à Milan ; *7 minuti* de Michele Placido (2016) sur des ouvrières

---

734 Aureliano Tonet, « À Cannes, une renaissance italienne », *Le Monde*, 8 mai 2018.

contraintes de travailler 7 minutes de plus par jour, gratuitement, sous peine de perdre leur emploi ; et *La felicità è un sistema complesso* de Gianni Zanasi (2015), sur le plan de restructuration d'une entreprise qui mène à des licenciements plongeant plusieurs familles dans de très grandes difficultés.

Cette production féconde montre l'importance qu'a prise la thématique de la précarité dans le cinéma italien contemporain, en résonance avec celle qui est la sienne dans la société italienne actuelle.

### 3.4.6 Vieillesse et fin de vie

Le cinéma italien s'empare aussi de plus en plus de la thématique de la vieillesse et de la fin de vie, avec des regards souvent originaux.

Jasmine Trinca, jeune actrice phare des films italiens contemporains, s'exprime ainsi à propos de ce qu'elle attend du cinéma pour la représentation du grand âge :

J'aimerais des films qui donnent la parole à ceux qui ne l'ont jamais ou qui abordent des sujets pénibles à regarder. Par exemple la vieillesse, comprendre où elle nous emporte et essayer de me mettre dans cette situation qui pour moi est lointaine<sup>735</sup>.

En effet, la vieillesse est rarement choisie comme thématique principale des films et les cinéastes accordent encore peu de place ou peu de rôles principaux à des acteurs et surtout des actrices qui dépassent la cinquantaine. Mais depuis quelques années, le cinéma italien s'empare de cette période de la vie et tente de la donner à voir sous différents points de vue.

Le film qui fait date pour l'irruption de la vieillesse au cinéma depuis 2001 en Italie est *Pranzo di ferragosto* de Gianni Di Gregorio. Le cinéaste est en lui-même un « phénomène » : à 59 ans, il réalise ce premier film (prix du meilleur premier film-Luigi De Laurentiis au Festival de Venise 2008), après avoir été scénariste pour de nombreux réalisateurs, notamment Matteo Garrone, et acteur. Pour cette première œuvre, il choisit de prendre pour protagonistes de très vieilles dames, des octogénaires, dans un quasi huis-clos, pendant le pont du 15 août, où il se retrouve un peu malgré lui à leur servir de « mamie-sitter ». Ce film réalisé avec peu de moyens et avec des actrices non-professionnelles a été à sa sortie un succès autant public que critique, il a rapporté 2,1 millions

---

<sup>735</sup> Barbara Sorrentini, « Femmes de cinéma. Hors des stéréotypes », in Jean Gili (dir.), *L'Italie au miroir de son cinéma*, vol. 3, *op. cit.*, p. 333.

d'euros, un très bon résultat pour un premier film (il réalise les mêmes recettes en Italie que le film américain *Duplicity* avec Julia Roberts en tête d'affiche en 2009).

Le choix original de faire un film autour d'une « bande » de quatre vieilles dames capricieuses – et sans les tourner en ridicule – aurait pu rebuter le public. C'est ce qui a fait au contraire la force du film, qui se moque subtilement des comédies italiennes le plus souvent centrées sur des corps jeunes et beaux. Le réalisateur a choisi cette intrigue à partir d'un fait réel : l'administrateur de son immeuble lui avait proposé de garder sa mère pour le pont du 15 août en échange de l'annulation de ses impayés envers leur copropriété. Le cinéaste n'avait pas accepté l'échange de services, mais a choisi pour son scénario d'imaginer ce qui se serait passé s'il l'avait fait. Représenter la vieillesse à l'écran, surtout pour un premier film, était un choix osé, loin des recettes des films à succès commerciaux, d'autant que la société prend peu en considération ses aînés, en les reléguant dans des institutions ou en payant une « badante »<sup>736</sup> pour s'en occuper – c'est ce dont parlera Gianni Di Gregorio dans *Gianni e le donne* où il s'attaque à son propre vieillissement. Mais il faut dire que le film s'est fait avec un budget limité, et les risques l'étaient aussi pour le producteur Matteo Garrone ; le résultat est un film drôle, intelligent et tout en pudeur autour du grand âge, sans aucun des deux écueils possibles : la démagogie et le sentimentalisme.

En 2015, Paolo Sorrentino réalise *Youth* : un titre antiphrastrique, puisque le film ne met pas en scène des protagonistes jeunes, mais bien deux amis octogénaires qui passent leurs vacances dans un complexe hôtelier des Alpes suisses. Les passions, les désirs et la fragilité sont convoqués autour de la question centrale que pose le film et qui s'exprime à travers les dialogues, souvent ironiques, des deux amis : peut-on encore vivre, jouir, aimer dans le grand âge ? Ou vaut-il mieux anticiper sa mort ? Le film a été candidat aux Oscars et a fait 6 millions de recettes, là aussi un très bon résultat.

En 2017, Paolo Virzì choisit à son tour de faire un film sur un sujet proche, la démence qui vient avec la vieillesse : *Ella & John – The leisure seeker*. La thématique n'est pas nouvelle – on avait déjà vu des protagonistes âgés dans *On Golden Pond (La Maison du lac, Mark Rydell, 1981)* avec les Fonda père et fille, et plus récemment dans *Et si on vivait tous ensemble ?* de Stéphane Robelin (2012) – mais l'angle choisi par le réalisateur est inédit. C'est en effet la première fois que l'on voit un couple d'octogénaires faire un road-trip en camping-car sur la « Route 1 », à la façon de *Thelma et Louise* version troisième âge. « Leisure seeker » est le nom du vieux camping-car avec lequel le couple prend la fuite pour échapper à un avenir tout tracé, fait de médicaments et de traitements, car

---

<sup>736</sup> La *badante* est une figure sociale fondamentale en Italie, embauchée par les familles pour s'occuper des personnes âgées chez elles, puisque le système de maisons de retraite n'est encore ni suffisamment développé ni vraiment entré dans les mœurs.

John est atteint de la maladie d'Alzheimer. Virzì réussit à insuffler de l'humour et de l'ironie dans le film, tout en laissant les émotions s'y exprimer, mais sans pathos. John qui était professeur de littérature se souvient par exemple très bien de certaines de ses étudiantes mais oublie le nom de ses enfants, et il veut emporter son fusil avec lui dans la maison de retraite. *Ella & John – The leisure seeker* est le premier film de Paolo Virzì en anglais, avec deux grands acteurs, Helen Mirren et Donald Sutherland. Pour essayer de comprendre le regard un peu décalé que propose le cinéma italien sur les thématiques qu'il aborde, un parallèle est possible avec *Amour* de Michael Haneke (Palme d'Or à Cannes en 2012 et Oscar du meilleur film étranger en 2013), qui traite aussi de la difficulté du grand âge quand l'un des deux conjoints souffre de démence sénile, dans ce cas à la suite d'un accident cérébral. Le film de Michael Haneke prend toutefois un ton beaucoup plus dramatique, y compris dans les tonalités chromatiques tendant aux couleurs froides, alors que le film de Virzì qui tend à la comédie est plein de couleurs vives.

Parmi les autres films contemporains sur la vieillesse, citons *Mar nero* réalisé par Federico Bondi et primé au festival de Locarno. Ce premier film raconte l'histoire d'une *badante* roumaine tout juste arrivée en Italie et qui va s'occuper de Gemma, une vieille femme au caractère difficile, dont le mari vient de décéder. Les deux femmes vont se lier d'une amitié profonde et Gemma décide d'accompagner sa *badante* en Roumanie lorsque cette dernière s'inquiète de ne plus avoir de nouvelles de son mari resté au pays. Le scénario est tiré de l'histoire de la propre grand-mère du réalisateur et de sa *badante*.

Les films dont les protagonistes sont âgés abordent souvent la question de la maladie et de la démence, nous l'avons vu, mais certains cinéastes italiens se sont aussi posé la question du rapport à l'euthanasie et à la fin de vie quel que soit l'âge de la personne malade. Deux films marquants se sont confrontés à ce sujet encore tabou dans une société italienne où le catholicisme est encore très implanté.

Pour son premier film en tant que réalisatrice, *Miele*, Valeria Golino a choisi la thématique du suicide assisté, en adaptant le roman *Vi perdono* d'Angela Del Fabbro, pseudonyme féminin du romancier Mauro Coavacich. La réalisatrice explique son choix :

L'euthanasie est un sujet tabou en Italie, bien plus que dans n'importe quel autre pays européen. C'est en grande partie dû à l'influence du Vatican et à notre héritage catholique. Mais j'ai le sentiment que même si le peuple italien est prêt à faire face à ce sujet et à d'autres problèmes éthiques, les hommes politiques eux ne le sont pas. J'ai également voulu faire ce film car le roman avait une dimension très

cinématographique. Malgré la gravité du sujet, le livre avait un grand potentiel visuel. Le personnage principal, Miele, a une profonde vitalité, d'autant plus accentuée qu'elle est en contact permanent avec la douleur et la mort. Ce contraste m'a séduit<sup>737</sup>.

Le film se développe selon deux directions : celle de l'évolution de la jeune femme, Miele, et celle des questionnements moraux que pose le suicide assisté à chacun d'entre nous. Comme pour le film de Gianni Di Gregorio sur les vieilles femmes dans *Pranzo di ferragosto*, du fait d'une possible mauvaise rentabilité commerciale, Valeria Golino a eu du mal à trouver des financements pour son film. Il a donc été réalisé avec des moyens modestes. Ces contraintes financières ont finalement profité à la cinéaste, qui s'est sentie plus libre :

Un film qui traite d'un sujet aussi sérieux, inadapté à l'industrie du cinéma, qui représente un risque pour les investisseurs, doit être réalisé avec peu de moyens pour pouvoir s'affranchir autant que possible des pressions et des interférences. C'est bien ainsi<sup>738</sup>.

Pour tourner les scènes de fin de vie de manière réaliste, sans être dans l'exagération comme les scènes de mort risquent de l'être, la tension était grande au tournage pour obtenir une concentration générale, de toute l'équipe. Valeria Golino explique comment elle a préparé ces scènes :

C'était très douloureux à tourner. Mon souci n'était pas d'être « vraie » ou pas, mais d'être très respectueuse de ce que je montrais. On est habitué à voir la mort partout, mais montrer avec simplicité quelqu'un en train de mourir, c'est très très difficile. J'ai voulu que l'on tourne les trois scènes de suicide assisté à la suite afin que, avec toute mon équipe, nous nous mettions dans une sorte d'état de sacralité, de grand respect<sup>739</sup>.

Valeria Golino réalisatrice semble attirée par la mort possible de quelqu'un : dans *Armandino e il MADRE*, son premier court-métrage, le frère veut se tuer ; dans *Miele*, des personnes veulent mourir et dans *Euforia*, le frère ne veut pas mourir mais il mourra. La mort est l'un des mystères de la vie dont elle aime la présence dramaturgique<sup>740</sup> ; refusant de filmer la mort de manière violente, avec du sang et des effets visuels, elle n'en montre presque rien malgré sa présence constante dans le récit. Il

---

737 « Valeria Golino : l'histoire d'une jeune femme pleine de vie en contact avec la mort », 4 février 2014 : <https://www.universcine.com/articles/valeria-golino-l-histoire-d-une-jeune-femme-pleine-de-vie-en-contact-avec-la-mort> Site consulté en janvier 2019.

738 Barbara Sorrentini, « Femmes de cinéma. Hors des stéréotypes », in Jean Gili (dir.), *L'Italie au miroir de son cinéma*, vol. 3, *op. cit.*, p. 327.

739 « Valeria Golino : l'histoire d'une jeune femme pleine de vie en contact avec la mort », 4 février 2014 : <https://www.universcine.com/articles/valeria-golino-l-histoire-d-une-jeune-femme-pleine-de-vie-en-contact-avec-la-mort> Site consulté en janvier 2019.

740 Entretien avec Valeria Golino réalisé par Ellénore Locher à Paris le 10 janvier 2019.

est plus difficile de parler de la mort que de la voir ; la regarder devient une manière de l'exorciser : Valeria Golino évite de le faire pour mieux y confronter le spectateur.

L'autre film sur un sujet similaire, est *La bella addormentata* de Marco Bellocchio, inspiré de l'histoire d'Eluana Englaro, un cas qui avait beaucoup ému l'Italie : la jeune femme de 22 ans, victime d'un accident de voiture, était dans un état végétatif irréversible. Après douze années de coma, son père avait entrepris des démarches judiciaires pour pouvoir débrancher le système d'alimentation artificielle. La justice avait approuvé la demande, mais le Vatican s'y était opposé, ce qui avait conduit à un effet suspensif de la décision du tribunal. En 2009, après dix-sept ans de coma de leur fille, les parents ont obtenu gain de cause. Marco Bellocchio raconte cette histoire qui a été au cœur de longues polémiques dans la société italienne.

De même que Valeria Golino, Marco Bellocchio a eu du mal à trouver des financements pour son film, car le sujet de l'euthanasie comme celui du suicide assisté est encore tabou en Italie, y compris au cinéma. Le film de Marco Bellocchio est d'une certaine façon plus politique que celui de Valeria Golino puisqu'il retrace un cas réel dans lequel le pouvoir, celui de l'Église, s'est immiscé de manière autoritaire. Marco Bellocchio utilise le cinéma pour continuer à s'indigner contre la religion qui s'immisce dans la vie privée et freine l'évolution de la société.

Le pouvoir du cinéma, lorsqu'il parvient à porter à l'écran des thèmes comme la vieillesse et la fin de vie, est de poser des questions, d'amener le public à se les poser, de faire évoluer les mentalités, en somme d'avoir un rôle véritablement social et sociétal. C'est bien alors un cinéma ancré dans le présent et dans le réel.

### **3.4.7 La famille**

Au début des années 60, les changements culturels dans la société italienne qui est bousculée par le boom économique mènent à une désacralisation de la famille et de la bourgeoisie en tant que classe et comme institution porteuse de valeurs pour le pays. La famille se réduit alors plutôt au noyau familial (alors qu'elle était auparavant un lieu d'entraide avec un cercle très élargi), mais elle reste un élément central dans la société et la culture italiennes, en particulier dans le Sud, beaucoup plus qu'en France. Cela se reflète dans le cinéma italien du 21<sup>e</sup> siècle qui continue de lui accorder une grande place. Il faut cependant remarquer que le cinéma italien propose moins de nouvelles formes de familles que d'autres cinématographies : on voit encore peu de familles homoparentales,

monoparentales et recomposées, comparé à ce que montre par exemple le cinéma français. Dans le cinéma italien contemporain, la famille reste encore souvent la famille traditionnelle, mais avec son (tout aussi traditionnel) lot d'amants et d'aventures extraconjugales.

L'un des cinéastes contemporains que la famille intéresse beaucoup est Ivano De Matteo, qui raconte : « Je travaille toujours sur la famille : il y avait 11 enfants dans la famille de ma mère et 10 chez mon père. La famille est un microcosme. J'ai 44 cousins, je pourrais faire encore 38 films »<sup>741</sup>. Ce qui le stimule, c'est étudier l'explosion du noyau familial, du socle, le choc entre les générations et la manière dont les bons sentiments se décomposent face aux épreuves de la vie. Il explique notamment :

J'ai toujours été fasciné par « les familles » en tant que reproductions en miniature de la société. Je viens d'une de celles-là. Une famille nombreuse qui m'a séduit par ses grandes contradictions. Avec *La bella gente* et ensuite avec *Les Équilibristes*, j'ai voulu enquêter sur ce qui se passe quand un événement extérieur vient troubler la vie tranquille et programmée d'une cellule familiale normale et, tout au moins apparemment, heureuse. Avec *Nos enfants*, j'ai voulu aller encore plus loin et tenter de montrer ce qui se passe quand l'origine de l'explosion se trouve au cœur de la cellule elle-même. Le roman *Le dîner* de Herman Koch m'avait fasciné par sa cruauté, sa limpidité et la véridicité avec lesquelles il affrontait les thèmes et les situations. Et je voulais faire un film qui parle de la violence, celle qui est cachée et réprimée, mais qui peut toujours exploser par hasard, par erreur, en chacun de nous. Quand cela se produit, les personnages changent, les rôles se renversent. En tant que père, je me suis demandé jusqu'à quel point nous pouvons ou nous devons ignorer notre sens moral pour protéger notre bonheur ? Les raisons du cœur s'opposent souvent à ce qui est juste. Et la différence est très profonde entre ce que nous sommes et l'image de nous-mêmes que nous construisons jour après jour<sup>742</sup>.

On retrouve ces interrogations fondamentales des personnages, qui font le cœur des films, chez Corrado, le fonctionnaire et père de famille de *L'ordine delle cose* d'Andrea Segre, qui va choisir la raison d'État plutôt que sa conscience pour protéger sa bulle familiale. On pourrait évoquer encore le personnage de Jasmine Trinca dans *Miele* à qui une personne qui n'est pas malade physiquement demande de l'aider à mourir, par désespoir profond : Miele doit alors faire face à un dilemme moral car l'aide au suicide n'est plus de l'aide à un malade en phase terminale. Les interrogations d'Ivano De Matteo rejoignent aussi celles de Paolo Virzì dans *Il capitale umano* : les parents sont-ils prêts à tout pour défendre l'intérêt de leurs enfants ? Comment agissent-ils par rapport à leur morale, entre

---

741 Entretien avec Ivano De Matteo réalisé par Ellénore Loehr à Lyon le 1er février 2018.

742 « Entretien avec Ivano De Matteo pour *Les Équilibristes* », *Angles de vue*, 3 mars 2013 :

<https://www.anglesdevue.com/entretien-avec-ivano-de-matteo-pour-les-equilibristes/>

Site consulté en septembre 2017.

ce qu'ils prônent au quotidien et ce qu'ils devraient alors faire face aux agissement de leur progéniture ?

Dans *I nostri ragazzi*, Ivano De Matteo ne fait pas de critique directe de la bourgeoisie comme Paolo Virzì dans *Il capitale umano*, mais il conduit une analyse froide semblable à celle du roman dont est adapté le film. L'idée est d'enlever les masques que chacun porte dans la société en fonction des situations. Dans ce film, les parents sont confrontés à un dilemme moral : dénoncer leurs enfants qui ont commis un crime ou les protéger ? La mise en scène joue sur l'enfermement et la division des familles, pour réaliser un film qui dérange et qui met le spectateur mal à l'aise. Comme dans *L'ordine delle cose*, le spectateur de *I nostri ragazzi* se demande ce qu'il aurait fait dans une situation identique. On retrouve là le pouvoir du cinéma : celui de poser des questions, de faire réfléchir et de ne pas laisser les spectateurs indifférents.

Dans le film adapté du roman à succès *Le Dîner* de Herman Koch, Ivano De Matteo et Valentina Ferlan ont cherché un angle différent, pour mêler le bien et le mal au sein même des personnages et déjouer les possibles attentes des spectateurs :

C'est la peur qui nous a poussés à écrire l'histoire. Jouer sur les incertitudes. Quand on pense que tout est acquis, il ne faut pas grand-chose pour que tout s'écroule. C'est un film sur le doute. Le méchant du début devient le bon. Il y a deux groupes dans le film : ceux pour le policier, ceux contre. Puis les deux groupes se rencontrent quand quelque chose arrive dans leur foyer et ça change les perceptions. Je dessine la dynamique des personnages comme un 8. J'ai enlevé le cri final du roman et j'ai laissé le noir. C'est plus fort. Et j'ai changé la maladie génétique du médecin qui justifiait la violence du fils. Je voulais que ça puisse arriver à tout le monde. J'ai aussi changé les deux cousins pour mettre un garçon et une fille, car une fille aussi peut être violente. Le sacrifice dans le film, c'est celui de la mère (Giovanna Mezzogiorno) qui se couvre d'un voile. Et le sacrifice final de Gassman qui meurt pour ses idées. Dans le film, le final est plus ouvert que dans le livre<sup>743</sup>.

Pour ne pas donner aux protagonistes l'alibi de la violence dans laquelle ils auraient grandi, le film n'est pas tourné dans les banlieues, mais dans les beaux quartiers de la bourgeoisie. C'est un film sur l'incommunicabilité dans les familles qui existe quelle que soit la classe sociale. Ivano De Matteo explique ce qui l'intéresse dans la déconstruction et la perturbation des cellules familiales qu'il analyse dans ses films :

Dans *La bella gente*, c'était un élément extérieur qui venait démanteler, ou du moins enrayer, un mécanisme qui semblait solide, celui de la famille unie – qui est en fait un mécanisme de porcelaine. Dans *Les Équilibristes*, le trouble venait de l'intérieur du noyau et bloquait ce mécanisme. Dans *Nos enfants*, c'est un événement précis qui entraîne l'implosion/explosion de la famille. Cet événement

---

743 Entretien avec Ivano De Matteo réalisé par Ellénoire Loehr à Lyon le 1er février 2018.

tragique pourrait ne sembler qu'un mauvais tour : tous les jeunes frôlent le drame à un moment ou un autre, peut-être sans s'en rendre compte, qu'ils se retrouvent à marcher sur la rambarde d'un pont ou à tuer quelqu'un par erreur... La bêtise qui devient tragédie est toujours au coin de la rue, ce qui me préoccupe d'autant plus que mes enfants ne sont pas loin de la préadolescence. La peur dont on parle ici, c'est aussi un peu la mienne<sup>744</sup>.

À travers ses choix de thématiques, Ivano De Matteo a inscrit sa spécificité (un regard précis, presque chirurgical) dans le cinéma italien contemporain avec le point de vue qu'il adopte sur la famille. Dans son dernier film, *La vita possibile* (dont le titre, malgré le thème des violences conjugales, est porteur d'espoir), Ivano De Matteo s'est inspiré du récit d'une de ses connaissances pour écrire le scénario avec Valentina Ferlan :

Tous mes films parlent des difficultés de la vie. Pour *La vita possibile*, l'idée du scénario vient de la confession d'une mère dont l'enfant était en classe avec ma fille. Elle subissait des violences depuis 10 ans. Le garçon était agressif dans la classe de sa fille. Les autres mères s'en plaignaient. Un jour, la maman de ce garçon s'est effondrée et a raconté son histoire. J'ai fait des recherches sur les violences physiques et mentales. Et aussi sur la violence économique de l'homme sur la femme : « tu es à moi parce que la maison est à moi »... C'est un film sur la force des femmes. Nous avons parlé avec 4-5 femmes victimes de violences. Nous sommes restés liés à une femme qui avait subi 20 ans de violences, rencontrée sur un plateau d'une émission de télévision. Elle nous a dit « parlez de notre force, pas des coups et du sang qu'on voit partout. Parlez de la difficulté à renaître »<sup>745</sup>.

Ivano De Matteo et Valentina Ferlan ont donc décidé de trouver un angle différent, pour que le film ne soit pas le portrait d'une victime, mais celui d'un enfant qui se reconstruit, afin de renouveler le regard sur ce sujet et d'y apporter un regard malgré tout poétique :

Je voulais mettre de la poésie dans une situation compliquée et un thème dur (on a ainsi choisi de faire l'ellipse sur la phase où la femme porte plainte et sur les démarches administratives). Quand je fais un film, je cherche le point de vue, le point de départ du film. Ici, c'était celui de l'enfant. Le film est un roman d'apprentissage, l'enfant devient un homme au milieu du film. Un enfant qui vit dans la violence. 90% des enfants qui assistent aux violences sur leur mère deviennent des violents. Ici l'enfant casse le vélo, casse un carreau, menace sa mère : il est déjà violent car il a vécu dans la violence. Ce sont plein de petites violences quotidiennes. La scène où il va au centre social est une vraie scène, ça existe vraiment. La loi italienne impose ces conditions : la mère a dénoncé son mari, mais le paradoxe c'est que l'enfant ne

---

744 Entretien avec Ivano De Matteo, 7 novembre 2014, Venice Days : <https://www.cineuropa.org/fr/video/262649/> Site consulté en septembre 2017.

745 Entretien avec Ivano De Matteo réalisé par Ellénore Loehr à Lyon le 1er février 2018.

peut pas avoir d'aide psychologique car il faut l'accord du mari tant qu'il n'a pas perdu l'autorité parentale. On apporte du lyrisme par le regard de l'enfant qui découvre l'amour : l'histoire d'amour avec la prostituée lui plaît beaucoup. Il cherche aussi un autre père, un point d'ancrage. On a mis de la poésie dans la course finale, il est revenu sur les rails, avec les gens de son âge. Mais ce n'est pas un happy-end : le père pourrait les retrouver à Turin, on ne sait pas ce qu'il va devenir à 18 ans<sup>746</sup>.

Pour ce film, le plus difficile que le réalisateur ait eu à tourner, Ivano De Matteo a décidé de s'impliquer lui-même dans le jeu pour l'une des scènes les plus délicates, la dispute entre le mari et la femme au début du film :

Nous avons repris les phrases du mari violent, c'était dans le PV que la femme a présenté, c'est ce que l'enfant entendait. C'est moi qui ai joué le rôle du mari parce que c'était difficile, et il ne fallait surtout pas faire mal à l'actrice. C'était le premier jour de tournage. Elle ne pouvait pas se blesser. La scène était délicate : un plan-séquence de 3 minutes 20, la caméra commence dehors avec la coupole, elle suit les enfants avec une petite machine électrique, une sorte de voiture de golf. Puis l'opérateur descend de la voiture doucement, prend les escaliers, rentre dans la maison. Il ne fallait pas rater le coup de poing sinon il fallait tout recommencer et la pellicule coûte. Nous n'avons fait que trois prises (parfois quand les scènes sont faciles, nous ne faisons qu'une seule prise, et je garde les autres prises pour des scènes plus difficiles. En moyenne, je fais 4-5 prises par scène). Avec Valentina Ferlan, nous voulions faire un film sur la solitude. Ce sont cinq étrangers : un enfant dans une nouvelle ville, une prostituée, le personnage de Bruno Todeschini et les deux femmes<sup>747</sup>.

Le réalisateur s'est attaché dans ce film à mettre en lumière l'émotion plus que l'action, ce qui est plus difficile à filmer. Contrairement aux précédents, De Matteo ne part pas d'une famille heureuse qui va se désagréger : il montre ici le chemin d'une reconstruction, avec le parcours d'une femme qui fuit son mari violent pour commencer une nouvelle vie à Turin. Il ne fait pas un film sur les violences conjugales, mais sur ce qui se passe après. Avec la scénariste Valentina Ferlan, pour écrire le film, Ivano De Matteo a rencontré un neuropsychiatre et écouté les témoignages de femmes victimes de violences. Il s'agissait en particulier pour eux d'analyser la culpabilité des femmes victimes de violences conjugales, puisque souvent leurs maris n'avaient pas été violents envers les enfants mais qu'elles devaient éloigner ces derniers de leur père en déménageant, pour se protéger, elles. Ils ont aussi rencontré plusieurs psychologues pour construire le personnage de l'enfant et ses différentes réactions. Ivano De Matteo définit son film comme néo-néoréaliste et revendique la transmission d'un message important pour la société : l'absurdité de devoir demander le consentement du père pour obtenir un soutien psychologique pour l'enfant, alors que la mère et le fils le fuient. Il laisse entrevoir un espoir dès le titre avec l'idée que l'amour vaincra la haine grâce à

---

746 *Idem.*

747 *Idem.*

l'entraide, à la la solidarité et à l'union des solitudes : des valeurs fondamentales dans une société. Ivano De Matteo réalise ainsi un film sur la capacité des femmes à surmonter les difficultés et à reprendre en main leur destin. *La vita possibile* est un film sur la reconstitution d'une famille en-dehors des liens du sang pour le jeune garçon dont le film montre le passage de l'enfance à l'âge adulte. Un ex-footballeur devient un père de substitution pour lui, une jeune prostituée ukrainienne devient sa confidente et l'amie exubérante de la mère devient une deuxième figure maternelle.

Cependant, contrairement à ce que l'on pourrait penser, le réalisateur n'a pas conçu ses films comme une trilogie voire une tétralogie sur la famille :

Je n'ai jamais pensé les films comme une trilogie. Mais en regardant les films, je me dis, « c'est bizarre, dans l'un il y a un élément qui entre dans la famille et la détruit, dans *La bella gente* : la prostituée explose le noyau familial. Dans l'autre il y a un noyau familial et un élément en sort, *Mastandrea*, et ça casse l'équilibre ; et dans le dernier, l'élément est dans la famille et la fait exploser de l'intérieur, *I nostri ragazzi* ». Donc oui c'est un peu une trilogie. Mais ce n'est pas une idée depuis le départ. Je l'appelle trilogie parce qu'il y a un fil rouge qui les relie. Mais j'ai trouvé ce terme après avoir fait les films. *La vita possibile* entre autrement dans ce cycle. Elle le clôt. Dans la trilogie, c'étaient des familles normales qui se détruisent. Les films démarrent bien avec une famille heureuse et puis ça se casse. Là, j'ai fait le contraire. C'est une famille abîmée, déchirée (elle subit les coups de son mari) et ils vont se reconstruire. C'est complètement l'inverse. On avait décidé de faire comme ça<sup>748</sup>.

Les films d'Ivano De Matteo font preuve d'une grande sensibilité dans le traitement de ces sujets, sans doute grâce aux nombreuses recherches documentaires et aux rencontres que le réalisateur fait en amont du tournage avec des personnes ayant vécu les expériences que vivront ses personnages à l'écran, et peut-être aussi grâce à l'influence d'un point de vue féminin à l'écriture, celui de Valentina Ferlan.

Si Andrea Segre n'est pas aussi centré sur la famille qu'Ivano De Matteo dans ses films, le thème fait partie, pour lui, des héritages divers des cinéastes contemporains, même implicites :

Je crois qu'il s'agit d'un héritage inconscient du cinéma italien, tous les films italiens importants parlent de pères, mères et enfants, de la famille. Il s'agit d'un outil cognitif, une expérience quotidienne qui joue un rôle important dans la culture, l'anthropologie italienne. Sans doute quand je veux faire un film qui touche la sensibilité de beaucoup de monde, le fait d'employer la relation mère-enfant, en Italie, cela marche ; c'est donc pour moi un outil d'ouverture de l'impact émotif. Puis, si on va plus loin, on peut dire qu'il ne s'agit pas seulement d'une relation mère-enfant, c'est une relation de moi à l'autre, c'est une

---

748 *Idem*.

relation universelle où se joue le rapport à l'autre<sup>749</sup>.

Le noyau familial est moins présent dans ses films que chez Ivano De Matteo, puisque c'est un cinéaste qui s'intéresse principalement aux phénomènes de migrations, mais dans *Io sono Li*, le cinéaste explique qu'il a réussi, à travers un sentiment familial, à faire changer le regard sur les Chinois :

*Io sono Li* en Italie a eu beaucoup d'audience et une part importante de ce public était des femmes de la cinquantaine comme on a pu le voir en consultant les statistiques démographiques. Beaucoup de femmes de cinquante ans sont allées voir le film. Et beaucoup d'entre elles, dans les lettres que j'ai reçues, parlaient de l'émotion ressentie quand le fils arrive chez sa mère; cette émotion-là, éprouver cette émotion du fils qui arrive chez sa mère, cela veut dire que l'on a changé le point de vue. Il ne s'agit plus du « Chinois qui achète nos bars », mais il s'agit d'une maman qui attend son fils et qui entre-temps travaille dans un hôpital ; c'est un autre circuit, un changement de point de vue qui entre à travers ce mécanisme<sup>750</sup>.

La famille est ainsi une voie en Italie pour faire évoluer les mentalités, en particulier sur le thème de l'autre et de l'étranger. Les cinéastes utilisent cette lucarne pour partager leur regard et leur avis sur la société, la politique, les mentalités...

Pour Valeria Golino aussi, le thème de la famille est un moyen pour parler de l'Italie et de ses évolutions au sein des relations familiales dans *Euforia* qui évoque les relations d'un homosexuel avec sa « mamma », la petite bourgeoisie, l'enfance et ses traces à l'âge adulte, la recherche du bonheur. Encore une fois, comme dans *Miele*, la mort plane dans son film. C'est la maladie et la mort annoncée qui vont rapprocher deux frères aux personnalités et aux styles de vie diamétralement opposés et qui s'étaient éloignés : Matteo (Riccardo Scamarcio), nouveau riche et homosexuel, qui a brûlé la vie par les deux bouts à Rome (drogue, excès, alcool, sexe, fêtes...)<sup>751</sup> et Ettore (Valerio Mastandrea) qui enseigne dans une petite ville de province. À l'annonce de la maladie d'Ettore, une tumeur au cerveau, Matteo décide de l'accueillir chez lui à Rome, déterminant un choc de personnalités et de cultures. Ettore semble une ombre qui traverse les espaces immaculés du grand appartement de Matteo, comme le sont ceux de l'hôpital. Peu à peu, les deux frères se rapprochent et chacun découvre l'univers de l'autre en essayant de le comprendre. Valeria Golino choisit une esthétique de gros plans pour être au plus près des acteurs et suivre ses personnages avec

---

749 Constance De Gourcy, « Entretien avec Andrea Segre : Le cinéma a besoin de l'individu, les migrants ont besoin du cinéma pour redevenir des individus », *Revue européenne des migrations internationales*, 2016/3-4 (vol. 32), p. 8.

750 *Idem*.

751 Ce rôle rappelle du reste le personnage qu'il interprétait dans *Loro* de Paolo Sorrentino.

une sorte de tendresse. Elle explique la manière dont elle a conçu le récit :

L'histoire de *Euforia*, écrite avec Francesca Marciano, Valia Santella et la collaboration de Walter Siti, est pleine d'éléments personnels, de mon père, de ce que traversait l'un de mes amis, de choses qui sont arrivées à Francesca. Ce n'est pas une autobiographie mais on filme évidemment toujours quelque chose qui nous appartient<sup>752</sup>.

Valeria Bruni Tedeschi place elle aussi la famille parmi les grands thèmes de son écriture empreinte d'autobiographie, notamment à travers le lien entre famille et argent, comme l'explique sa scénariste, Agnès De Sacy :

Le grand thème de son cinéma, c'est la quête essentielle de l'amour. L'héritage au sens littéral et métaphorique, ça traverse la plupart de ses films, la lignée, l'histoire familiale, et l'héritage qu'elle traite au sens littéral dans *Le château*. L'argent de famille aussi. Ça fait partie de ses thèmes. Dans *Le chameau*, c'est une des scènes d'ouverture avec la fille qui vient se confesser pour dire « je suis immensément riche, je suis coupable, je suis riche ». On peut dire que le thème est la culpabilité. Beaucoup de cinéastes écrivent sur la culpabilité, c'est notre lot à tous, mais ce qu'il y a de très particulier et très passionnant chez Valeria, c'est que ça s'articule sur une histoire familiale dont l'argent fait partie, ce n'est pas l'unique ressort de culpabilité. Mais je connais peu de cinéastes qui parlent avec aussi d'insolence, d'ouverture, de façon aussi courageuse de l'argent. Ça agace d'ailleurs. De façon libre, intime, dangereuse de l'argent, quand on en a. Et de ce que ça pèse, de comment on ne s'en libère pas, de ce que ça entrave. Donc c'est un vrai thème qui n'est pas suffisamment étudié, mais qui est très important. Toutes les grandes comédies italiennes en parlent de façon satirique, féroce, comme *L'argent de la vieille*, tous ces films qui ne pourraient pas être faits en France. Et le jeu, le masque, l'illusion, la vérité, ça vient de Pirandello. C'est dans tous ses films<sup>753</sup>.

Dans *Figlia mia*, Laura Bispuri s'intéresse aux schémas familiaux conventionnels et à la possibilité de les dépasser à travers les personnages qu'elle élabore :

Il n'y a pas de mères parfaites comme on veut souvent le faire croire, c'est justement dans l'imperfection de ces deux femmes qu'il y a une vérité et donc une beauté, et il n'y a pas de famille standard. Le sens du film, c'est l'acceptation et le dépassement de cette complexité humaine. [...] Pour moi, le père est un

---

752 « La storia di *Euforia*, scritta con Francesca Marciano, Valia Santella e la collaborazione di Walter Siti, è piena di spunti personali, di mio padre, del momento che stava vivendo un mio amico, di cose accadute a Francesca. Non è un'autobiografia ma certo che filmiamo sempre qualcosa che ci appartiene ».

Alessandra Magliaro, « Cannes, Golino : "I miei fratelli in cerca di felicità" », 16 mai 2018.

[https://www.ansa.it/sito/notizie/cultura/2018/05/15/cannes-golino-i-miei-fratelli-in-cerca-di-felicita\\_acd0b3ae-fe36-4180-81d1-cd0d7474176f.html](https://www.ansa.it/sito/notizie/cultura/2018/05/15/cannes-golino-i-miei-fratelli-in-cerca-di-felicita_acd0b3ae-fe36-4180-81d1-cd0d7474176f.html) Site consulté en juillet 2019.

753 Entretien avec Agnès De Sacy réalisé par Ellénore Loehr à Paris le 4 décembre 2019.

personnage très positif, c'est un homme bon, doux. [...] Il n'a pas besoin de la force, c'est une typologie masculine mal comprise et racontée, mais qui me plaît finalement beaucoup [...] Dans le synopsis, je me souviens que nous mettions souvent cette phrase: "La filiation errante", qui décrit le sentiment des enfants un peu abandonnés à notre époque, devant souvent comprendre beaucoup de choses tous seuls. [...] La maison d'Angelica était proche de cette sorte de désert et j'ai décidé d'y situer une partie de l'histoire. J'aimais l'idée qu'une petite fille doive en quelque sorte traverser un désert pour aller découvrir sa mère. [...] Vittoria est une fillette un peu différente qui fait ce grand voyage petit à petit, et je voulais que ce soit elle soit le super-héros à la fin du film, que ce soit une fillette qui prend son histoire en main, sa vérité au cours d'un bref été où elle découvre qu'elle a deux mères et où elle traverse justement physiquement sa renaissance pour devenir une enfant forte, ce à quoi l'on ne s'attend pas au début du film<sup>754</sup>.

Quels que soient les récits qu'ils véhiculent, les films italiens contemporains accordent tous une place importante à la famille. Mais la conclusion de cette partie revient inévitablement à la grande fresque familiale de Marco Tullio Giordana, *La meglio gioventù* (Prix Un certain regard au Festival de Cannes), qui a marqué le cinéma transalpin du troisième millénaire, construite autour des personnages de Matteo et Nicola, deux frères au destin bien différent, que le film suit pendant près de 40 ans d'histoire italienne et plus de 6 heures de projection.

### 3.4.8 L'Histoire

Si *La meglio gioventù* a connu un si grand succès, c'est aussi parce que le film retrace les grands événements de l'Histoire italienne depuis les années 60. L'Histoire est en effet l'un des autres thèmes particulièrement chers aux cinéastes transalpins d'aujourd'hui. Beaucoup de grands films italiens se sont intéressés au passé : on pense à la trilogie de Visconti (*La caduta degli dei*, *Morte a Venezia*, *Ludwig* 1969-1972) et à *Il Gattopardo*, aux films de Pasolini (*Il decameron*, *Il fiore delle mille e*

---

754 « Non esistono le madri perfette come spesso poi si vuole far credere, è proprio nell'imperfezione di queste due donne che c'è una verità e quindi una bellezza, e non esiste una famiglia standard. Il senso del film è l'accettazione e il superamento di questa complessità umana. [...] Il padre secondo me è un personaggio super positivo, è un uomo buono, un uomo dolce. [...] Non ha bisogno della forza, è una tipologia maschile non sempre capita e raccontata che però alla fine mi piace molto. [...] Nella sinossi ricordo che mettevamo spesso questa frase: « La figliolanza errante », che descrive la sensazione dei figli un po' lasciati a questa nostra epoca, al capire spesso da soli tante cose. [...] Casa di Angelica era vicina a questa specie di deserto e ho deciso di ambientare parte della storia lì. Mi piaceva l'idea che una bambina debba in qualche modo attraversare un deserto per andare a scoprire sua madre. [...] Vittoria è una bambina un po' diversa che piano piano fa questo grande viaggio, e io volevo che alla fine del film lei fosse un supereroe, che fosse una bambina che prende in mano la sua storia, la sua verità all'interno di una breve estate dove scopre di avere due madri e in cui attraversa proprio fisicamente questa sua rinascita per diventare una bambina forte come non ti aspetteresti forse all'inizio del film ».

Eleonora Pilastro, « Intervista con Laura Bispuri : sulla Sardegna e su *Figlia mia* », 17 novembre 2018.

<https://www.theitalianreve.com/it/intervista-con-laura-bispuri-sulla-sardegna-e-su-figlia-mia/>

Site consulté en avril 2019.

*una notte...*), à ceux de Fellini (*Roma, Amarcord*) ou encore aux œuvres d'Ettore Scola (en particulier son chef d'œuvre *Una giornata particolare*, sur la période mussolinienne), puis des frères Taviani qui ont souvent mis en scène l'Histoire italienne jusqu'à leur dernier film, *Una questione privata*, avant la mort de Vittorio. Les cinéastes italiens contemporains continuent en effet de se pencher sur l'Histoire italienne, avec deux périodes de prédilection particulièrement délicates : la période fasciste et les années de plomb<sup>755</sup> avec le terrorisme et la stratégie de la tension dont l'enlèvement d'Aldo Moro et l'attentat de la gare de Bologne.

### **Les années de plomb**

Cette période des années 70 est régulièrement reprise dans les films italiens contemporains car les répercussions sont encore sensibles aujourd'hui. Nanni Moretti explique que le terrorisme influence encore le débat public et les parcours individuels de nombreux Italiens :

En tant que citoyen, j'ai été frappé indirectement par le terrorisme. Le terrorisme a décidé aussi pour moi, il a choisi aussi pour moi. Il a, en partie, changé l'Histoire de l'Italie et donc l'histoire des individus<sup>756</sup>.

L'un des cinéastes qui a le plus subtilement et fréquemment mis en scène cette période est Marco Tullio Giordana. En 2003, il réalise sa grande fresque socio-politique, *La meglio gioventù*, traversée par le traumatisme du terrorisme. Il met ensuite en scène *Romanzo di una strage* sur l'attentat de la Piazza Fontana en 1969 avec la défenestration de l'anarchiste Pinelli et le meurtre du commissaire Calabresi en 1970. Pour l'Italie contemporaine, il s'agit des moments-clés de l'Histoire du pays et les cinéastes s'emparent de la période pour raconter l'événement et transmettre cette mémoire aux générations suivantes.

La même année, Marco Bellocchio réalise *Buongiorno, notte* (sélectionné à la Mostra de Venise), entre réalisme et onirisme, sur l'enlèvement d'Aldo Moro – membre de la Démocratie chrétienne assassiné en 1978 –, d'après le point de vue féminin du livre de l'ancienne membre des Brigades rouges, Anna Laura Braghetti. Ce film a été le plus grand succès du réalisateur au box-office (plus de 4 millions d'euros de recettes).

En 2005, c'est Michele Placido qui fait sans doute le plus beau film de sa carrière en s'intéressant à la fin des années 70 avec *Romanzo criminale*, sélectionné en compétition à la Berlinale. Ce film est un ganster-movie sur la Bande della Magliana, une bande réelle, du nom d'un quartier de la

---

755 L'expression vient du titre du film de Margharete Von Trotta, *Die bleierne Zeit* (1981) qui raconte l'histoire d'une membre de la Fraction armée rouge pendant les années de plomb allemandes. L'expression venue du cinéma est passée dans l'Histoire.

756 Jean Gili, « Nanni Moretti, primo tempo », in Jean Gili (dir.), *L'Italie au miroir de son cinéma*, vol. 2, *op. cit.*, p. 161.

banlieue de Rome. La Bande della Magliana a été l'organisation criminelle la plus puissante à Rome entre 1977 et 1992, et la première à mettre en place une organisation de type mafieux dans la capitale. Une série éponyme a ensuite été réalisée par Stefano Sollima, inspirée du même roman que le film, en deux saisons entre 2008 et 2010.

En 2007, Daniele Luchetti s'intéresse lui aussi au terrorisme avec *Mio fratello è figlio unico* (sélectionné au Festival de Cannes), l'histoire de deux frères dans les années 60-70, l'un communiste et l'autre membre du Parti néofasciste, et qui sont tous deux amoureux de la même femme.

Peu de réalisatrices mettent en scène des films retraçant des périodes importantes de l'Histoire italienne. Mais, au sein de la jeune génération, citons le travail d'Annarita Zambrano avec *Dopo la guerra* (sélectionné au Festival de Cannes), sur les années de plomb vues depuis la France et à travers le destin du personnage de Marco qui est un ex-militant d'extrême-gauche réfugié en France grâce à la doctrine Mitterrand<sup>757</sup>. Le film a été réalisé grâce à l'avance sur recettes françaises. Même si le thème du terrorisme et des Brigades rouges est souvent abordé par le cinéma italien – et il l'a été presque immédiatement après les faits –, il est encore difficile de parler de ce moment historique violent qui divise la société. L'originalité de ce film réside dans le parti-pris de ne pas montrer des acteurs de la grande Histoire, mais de s'intéresser aux conséquences du terrorisme sur la vie des individus, avec un regard en somme plus privé. Le film renvoie ainsi de façon indirecte au grand traumatisme collectif pas encore dépassé<sup>758</sup>.

Les fantômes encombrants des années de plomb sont encore bien présents dans la société italienne contemporaine, et dans son cinéma. Mais les productions restent souvent prudentes dans leur choix de films traitant des années de plomb, car c'est une période dont l'Italie n'a pas fini de faire l'inventaire et dont le souvenir hante encore l'actualité avec les retours au pays ou les arrestations d'anciens membres de la mouvance d'extrême-gauche. Par ailleurs, des chaînes et des distributeurs choisissent parfois de ne pas financer des films sur ces thématiques : ainsi Rai Cinema et Medusa n'ont pas souhaité participer au financement de *Cari compagni* de Michele Placido sur les événements de mai 68<sup>759</sup> : l'Italie semble parfois encore mal à l'aise par rapport aux prises de position idéologiques des années 60, surtout comparée avec l'Allemagne où les réalisateurs ont développé une cinématographie analytique sur cette période (Von Trotta, Fassbinder, Schlöndorff...). Il faut dire, à la décharge des cinéastes italiens, qu'il est difficile de réaliser des

---

757 La « doctrine Mitterrand » est un engagement pris par le Président Mitterrand en 1985 de ne pas extraditer vers l'Italie les anciens terroristes d'extrême-gauche, sauf ceux coupables de crimes de sang, qui ont décidé de commencer une nouvelle vie de « repentis » en France, hors du terrorisme.

758 On peut aussi citer *Cosmonauta* de Susanna Nicchiarelli, prix Controcampo Italiano à Venise 2009, qui fait le récit d'une adolescence au féminin pendant la Guerre froide.

759 Fabien Lemercier, « L'idéologie à géométrie variable des films italiens », *Le Film français*, 13 avril 2007.

films lorsque la société n'a pas encore effectué un important travail de mémoire et de pédagogie (en même temps, le cinéma a ce rôle d'éveiller, de mobiliser les consciences, comme entend le faire *Miele* par exemple) : il reste en Italie de grands vides autour du terrorisme, la complexité du phénomène n'a pas encore été dévoilée par les institutions et les archives n'ont été ouvertes que récemment, ce qui renouvelle l'historiographie de la période.

### Le fascisme

L'autre période que les cinéastes italiens continuent d'explorer à travers leurs films est le fascisme, époque sombre de l'Histoire de la Péninsule, d'autant que l'on assiste à un retour européen voire mondial des idéologies fascisantes et extrémistes, dont l'Italie n'est pas exempte.

Le film qui a marqué l'histoire récente du cinéma italien sur la période fasciste est *La vita è bella* de Roberto Benigni, dont nous avons déjà parlé<sup>760</sup>. Avec *Vincere*, Marco Bellocchio choisit un point de vue plus tragique sur cette même période historique. Mais, dans les deux films, les cinéastes font le choix d'une histoire individuelle qui fait entrer le spectateur dans le récit : dans *La vita è bella*, à travers celle de Guido et Dora, et dans *Vincere*, celle d'Ida Dalser, maîtresse de Benito Mussolini. Dans ce mélodrame familial, le langage filmique mêle réalité et imagination (comme déjà dans *Buongiorno, notte*). Marco Bellocchio a souvent recours au genre du mélodrame pour lier le politique et l'intime, des récits personnels et l'histoire nationale, et travailler sur la mémoire. Le scénario de *Vincere* entremêle ainsi biopic et enquête. Le cinéma a souvent évité d'évoquer le rapport au *Duce* ; *Vincere* est le seul film où Mussolini est l'un des protagonistes.

Comme nous l'avons vu, Marco Tullio Giordana est l'autre cinéaste majeur qui s'intéresse à l'Histoire de l'Italie dans ses films : ainsi dans *Sanguepazzo (Une histoire italienne, 2008*, présenté hors concours au Festival de Cannes), il fait un film sur la Libération italienne. Mario Martone s'interroge lui aussi sur les racines de l'Italie et sur sa complexité, pour mieux comprendre l'époque moderne<sup>761</sup> : dans *Capri-Revolution* la Première Guerre mondiale, dans *Noi credevamo* le Risorgimento.

Les cinéastes s'interrogent aussi sur l'identité italienne, le régionalisme et l'unité du pays. Après avoir tenté de promouvoir l'idée d'une nation et d'une identité nationale, le cinéma italien contemporain semble aujourd'hui se détacher de ces aspirations : certains chercheurs parlent d'un

---

760 On peut aussi citer *La finestra di fronte* 2003 de Ferzan Özpetek, qui aborde l'holocauste à travers le personnage de Davide.

761 Pour une analyse détaillée : Denis Brotto, « Disfunzioni, disgregazioni, digressioni. Se l'identità italiana si fa aporia », in Stefania Parigi, Christian Uva, Vito Zagarrò (dir.), *Cinema e identità italiana*, Rome, TrE Press, 2019, p. 594.

cinéma italien contemporain qui mènerait plutôt à un phénomène de dis-identité nationale<sup>762</sup>. Ainsi, dans *La meglio gioventù* et *Noi credevamo*, Marco Tullio Giordana et Mario Martone semblent parler d'une Italie à « détruire », que les jeunes Italiens veulent quitter pour un avenir meilleur ailleurs. Le rapport à l'idée d'une identité nationale évidente est en effet complexe. Le film *Patria* de Felice Farina (2014), qui se déroule dans une usine à Turin, raconte lui aussi l'opposition Nord-Sud au sein du pays et le développement à deux vitesses de l'Italie, souffrant de divisions qui rendent difficile le sentiment d'appartenance à une seule et même nation.

On peut noter que ce sont les cinéastes les plus expérimentés (et les plus âgés) qui réalisent aujourd'hui des films centrés sur l'Histoire (Marco Bellocchio, Marco Tullio Giordana, Mario Martone...), plus que les jeunes générations qui s'intéressent de fait davantage au présent ou à l'Histoire récente : Paolo Sorrentino a réalisé *Il Divo* autour du personnage de Giulio Andreotti et *Loro* sur la période de fin de règne de Berlusconi ; Alice Rohrwacher a elle aussi indirectement traité de la période de gouvernance du *Cavaliere* dans *Le meraviglie*, avec l'irruption du berlusconisme dans la vie de ses protagonistes lorsqu'une équipe de télé-réalité vient perturber l'équilibre familial et régional en voulant transformer la campagne en parc à thèmes<sup>763</sup>. Une certaine accélération de l'Histoire et du monde aujourd'hui (aux multiples facettes : migrations, terrorisme, changement climatique, montée des extrêmes...) et le fait que de nombreux cinéastes des jeunes générations viennent du documentaire et continuent dans leurs fictions de porter un regard attentif à la réalité qui les entoure, concourent à faire en sorte qu'ils portent une attention plus particulière à l'Histoire récente, voire ultra-contemporaine et aux événements qui se déroulent sous leurs yeux.

### 3.4.9 La mafia

Parmi les thèmes que le cinéma italien ne cesse de questionner, il y a naturellement aussi la mafia. C'est un thème cinématographique au plus haut point avec des histoires de chefs, de vengeance et de trahison. Le cinéma de mafia est le genre qui traverse le cinéma italien et la période contemporaine ne fait pas exception.

Le film contemporain sur la mafia qui a fait date est *Gomorra* de Matteo Garrone. Le film a reçu

---

<sup>762</sup> *Ibidem*, p. 597.

<sup>763</sup> C'est la chanson fredonnée par Gelsomina et sa sœur, « T'appartengo », qui permet de dater l'époque où se déroule l'histoire, en 1994. La chanson avait été un succès commercial d'une starlette de la télévision, Ambra Angiolini. Les années 90, avec la fin de la Première République et l'arrivée des télévisions privées berlusconiennes, ont été des moments de grands changements en Italie. Le film se fait alors métaphore de ce qui se passe pour les Italiens et pour l'Italie à travers l'histoire de cette famille en Ombrie.

le prix du jury à Cannes en 2008 et représenté l'Italie aux Oscars, ce qui a fait connaître le réalisateur au niveau international. Le critique et historien napolitain Valerio Caprara parle de « gomorrismes » à propos des clichés apparus avec le film sur cet univers romanesque. Le film, qui s'inscrit dans un présent presque immédiat, est l'adaptation de l'enquête de Roberto Saviano en 2006, inspiré d'une guerre des clans qui a fait 101 morts en 2004. Dans le film, cinq histoires s'entrecroisent autour de six personnages sur le thème de la trahison, rythmées par le crime organisé, dans les quartiers de Secondigliano et de Scampia à Naples, notamment dans le *Vele*, les immeubles populaires remplis d'amiante. Aujourd'hui, la ville les détruit. C'est le ghetto de la *Camorra*, dont les labyrinthes de couloirs et de sous-sols sont le royaume des dealers. Cela permet de replonger le spectateur dans la réalité, de replacer une petite histoire dans les rouages de la grande Histoire, en situant la *Camorra* dans un contexte mondial. Aujourd'hui la mafia n'est pas le fait de petits villages siciliens, comme dans les films des années 60 et 70, elle est effectivement dans les villes partout en Europe et est devenu un véritable système international. Le film de Matteo Garrone se termine par une série de chiffres qui expliquent ce contexte mondial : le quartier de Scampia est le plus grand marché de drogue à ciel ouvert dans le monde et la *Camorra* a tué plus que les autres organisations criminelles européennes...

Dans un souci de réalisme maximal, le film a été tourné à Scampia même, en dialecte napolitain et avec une caméra à l'épaule perpétuellement en mouvement. Malgré cet ancrage très italien, le film a reçu un succès international pour sa réalisation dynamique et sa dramaturgie. Toni Servillo y interprète le chef mafieux, avec une démarche adaptée à son personnage – les jambes un peu plus écartées qu'à l'ordinaire (lorsqu'il interprétait Andreotti, il se caractérisait par de petits pas rapides) –, les inévitables lunettes de soleil, afin de créer un chef de clan crédible. Roberto Saviano, co-scénariste du film, explique que

[...] la rigueur pour ce genre de récit est fondamentale. La fantaisie et la créativité sont aussi importantes, mais on ne doit jamais trop s'échapper de la réalité. Ma méthode est que tout ce que l'on montre [...] doit être réellement arrivé dans le monde criminel. Il m'est difficile de créer un personnage qui soit totalement inventé<sup>764</sup>.

La fiction a d'ailleurs rejoint la réalité, puisque plusieurs acteurs non-professionnels du film ont été mis en prison pour activités mafieuses. Dans le film, les hommes sont aux commandes, comme des managers d'entreprise, et les femmes sont à la fois des cogestionnaires lorsque les hommes sont morts ou en prison, et des mères. Aujourd'hui, la mafia a des boss de plus en plus jeunes, entre 20 et

---

764 Daniel Psenny, « Roberto Saviano : Tout ce que montre *Gomorra* est vrai », *Le Monde*, 24 septembre 2016.

40 ans, de plus en plus violents, et utilise les nouvelles technologies. On observe que la mafia est en train de se féminiser : les femmes, filles et sœurs des boss accèdent à des responsabilités de plus en plus importantes ; mais le cinéma s'est encore peu intéressé à cette nouvelle dimension sociologique.

Comme nous l'avons vu, suite au succès du livre puis du film, une série en cinq saisons a été réalisée dont le premier épisode a été diffusé en mai 2014. La représentation de la mafia et de ses chefs y est fortement calquée sur le réel, dans un esprit presque documentaire en s'inspirant des dossiers judiciaires, mais aussi des costumes, des coiffures, etc.

En 2017, *Nato a Casal di Principe* de Bruno Olivieri (sélectionné à Venise) retrace l'histoire du frère du producteur, Amedeo Letizia, tué par la mafia dans les années 80, durant la guerre des clans, dans la ville de Casal Di Principe où la *Camorra*, très violente, est souvent comparée aux cartels mexicains. Y être né est une mauvaise donne. Dans la réalité, le producteur n'a pas tué le mafieux qui avait assassiné son frère, pour éviter de s'abaisser aux façons de faire du clan et de déclencher une guerre contre sa famille. Le film qu'il a produit est une manière pour lui d'obtenir une revanche, sa revanche. Le film se passe dans les années 80 au moment de la guerre pour le pouvoir de la mafia au nord de Naples, près de Caserte. Le réalisateur Bruno Olivieri avait fait plusieurs documentaires avant de réaliser ce film. Cette histoire est devenue *son* histoire, même si le producteur était plus impliqué dans l'histoire racontée. Tous deux étaient d'accord sur la volonté de faire un film de témoignage : l'histoire d'Amedeo et d'une génération disparue au nord de Naples (300 personnes assassinées) pendant la guerre des clans.

Aucun héros ne ressort du film car c'est la douleur de la famille qui prévaut, un point de vue qui change des films de mafia classiques. Les noms des camorristes ne sont pas cités, pour ne pas leur accorder d'ampleur, contrairement au roman de Saviano. Bruno Olivieri voulait aussi éviter tout cliché cinématographique dans la représentation de la criminalité, afin de ne pas verser dans le spectaculaire : pas de mafieux avec une grande villa par exemple, comme on peut en voir aussi dans les films américains.

Le film a été tourné dans des lieux confisqués à la mafia par la magistrature – pour le cinéaste, c'est une manière de rendre leurs droits aux habitants non-mafieux – et les acteurs sont des habitants de la ville. Comme dans le film de Leonardo Di Costanzo, *L'intrusa* (dont Bruno Olivieri était scénariste), le monde est divisé entre hommes et femmes. Tandis que l'on voit un monde de femmes chez Di Costanzo, c'est ici un monde masculin qui est mis en scène. Les femmes n'ont que la prière comme activité car, dans les années 80, les femmes n'avaient pas de vie sociale, sauf à l'église. Lorsque des jeunes hommes voulaient leur parler, il fallait qu'ils les rejoignent dans l'église et

demandent l'autorisation à leur père pour leur adresser la parole.

Le tournage s'est déroulé avec quelques problèmes et tensions<sup>765</sup>, mais le producteur et le réalisateur ont réussi à impliquer la population locale actuelle, qui change et veut se distinguer des générations précédentes : pour les jeunes, il est maintenant acquis qu'avoir des relations avec les mafieux n'est pas recommandé. À la sortie du film, il n'y a pas eu d'intimidation envers les participants, le producteur ou le réalisateur, car l'histoire de la famille est respectée. Pour que le film soit ancré dans la réalité du territoire, Bruno Olivieri a fait le choix de sortir de la fiction à la fin du film, en montrant le tournage : de cette manière, il replace l'histoire dans le réel et montre que dans le hors-champ, il y a des situations encore non résolues. En mettant la photo de son frère Paolo, et non celle de l'acteur, à la fin du film, le spectateur est extrait de l'histoire scénarisée et le dispositif cinématographique est remis en perspective. Ce n'est pas la première fois que ce genre de final est choisi : ça avait notamment déjà été le cas dans *I cento passi* et *Lea* de Marco Tullio Giordana, inspirés eux aussi d'histoires vraies.

Depuis *Nato a Casal di Principe*, une école de théâtre s'est ouverte dans la ville, peut-être la meilleure retombée que puisse avoir un film dans ces quartiers.

Dans les films de mafia italiens, c'est souvent la mafia napolitaine, la *Camorra*, qui est mise en scène. Francesco Munzi choisit pour son troisième long-métrage, *Anime nere* (sélectionné à la Mostra de Venise), de s'intéresser plutôt à la N'drangheta, c'est-à-dire la mafia calabraise. Le réalisateur aime parler de toute l'Italie dans ses films, des régions rurales aux milieux plus urbains et criminels. Francesco Munzi s'intéresse aux côtés sombres de l'Italie contemporaine, en variant les régions dans lesquelles il situe ses intrigues : sur le littoral du Latium, entre mer et montagnes, en se concentrant sur la partie agricole, dans *Saimir* et à Turin dans *Il resto della notte* (la ville n'est pas nommée dans le film mais elle est reconnaissable). Ses films essaient de mettre en scène la réalité, en choisissant certains acteurs non-professionnels pour obtenir un effet de réel plus fort, et en réalisant de longs repérages pour affiner notamment le vocabulaire, le dialecte et éviter les clichés sur la mafia. Dans *Anime nere*, l'intrigue se déroule entre Milan et la Calabre, peu présente au cinéma à ce moment-là. Le réalisateur se penche notamment sur son propre village, Africo, berceau de la mafia locale.

Munzi fait à travers ses films le portrait d'une Italie sous un angle peu flatteur. Le réalisateur privilégie les personnages d'adolescents, pour inciter les spectateurs à une réflexion sur ce qu'il faudra faire pour que ces porteurs de la société future puissent évoluer dans un monde meilleur. Le réalisateur choisit pour *Anime nere* une photographie dans les tons bleutés pour les extérieurs, alors

---

765 Une maison a notamment été incendiée.

que les intérieurs sont plutôt orangés, comme si toute couleur vive avait disparu de la vie des gens, ce qui rappelle les atmosphères de *Fuocoammare* et de *Dogman* et ce choix de réalisation fort de tonalités « sans vie ». Les âmes sombres du titre se reflètent dans les couleurs à l'image<sup>766</sup>. Francesco Munzi filme ses personnages dans d'immenses paysages vides, comme s'ils étaient abandonnés par tous, et par la société en premier lieu : la place de l'individu dans l'espace semble être la métaphore de sa place dans la société. Dans ces étendues, souvent filmées en plans larges et avec une grande profondeur de champ, toute humanité paraît avoir disparu.

En 2019, Marco Bellocchio, qui a interrogé l'Histoire de son pays pendant toute sa carrière, réalise son premier film de mafia : *Il traditore* (en compétition à Cannes). Ce film reprend l'histoire du mafieux repentini Tommaso Buscetta, qui refuse le terme de « traître » car pour lui, ce sont les autres mafieux qui ont trahi, pas lui. Buscetta va collaborer avec la justice, en particulier avec le juge Falcone, au moment où il s'apprête à démanteler la mafia sicilienne. Un maxi-procès aura effectivement lieu en 1986 avec des centaines d'accusés. Le film mêle images d'archives et scènes imaginaires, donnant ainsi au spectateur l'illusion de toucher la vérité historique.

Le seul film qui se démarque de l'esthétique très réaliste, voire néo-néoréaliste, dans la mise en scène de la mafia à l'écran, est *Sicilian Ghost Story* de Fabio Grassadonia et Antonio Piazza (sélectionné à Cannes) : les deux réalisateurs y développent un univers étrange et poétique à la lisière du fantastique – avec l'utilisation du grand angle et un son distordu. Ce film-conte est inspiré d'un fait divers : le meurtre du jeune Giuseppe Di Matteo, fils d'un mafieux repentini. Pour écrire leur scénario, les réalisateurs ont lu tous les actes des procès intentés aux ravisseurs et les témoignages des bourreaux. Ils ont choisi de faire de ce drame une histoire d'amour adolescente avant tout et de filmer la souffrance avec délicatesse. L'imaginaire devient un moyen de résister à l'horreur du réel et le film prend des airs de variation sicilienne sur le mythe de Roméo et Juliette.

Il convient de remarquer que lorsque les femmes sont présentes dans les films de mafia, elles sont plutôt dans l'ombre et que les quelques femmes présentes sont souvent du côté de ceux qui combattent la « malavita » (la pègre) : il y a encore peu de figures de femmes cheffes dans le cinéma italien, comme nous l'avons déjà évoqué à propos des représentations politiques et religieuses. Mais parmi les films contemporains sur la mafia qui choisissent une approche originale, il faut aussi citer *L'intrusa* de Di Costanzo (dont le réalisateur de *Nato a Casal di Principe*, Bruno

---

<sup>766</sup> Dans leur premier film, *La terra dell'abbastanza* (2018, sélectionné à la Berlinale), les frères D'Innocenzo ont utilisé eux aussi les contrastes jour/nuit pour renforcer la tension dramatique.

Olivieri, était scénariste). Dans ce film, le monde est divisé entre hommes et femmes ; les chefs mafieux apparaissent en ombres chinoises, ils restent hors-champ. L'approche du film est originale : le réalisateur montre comment les femmes essaient de lutter contre le pouvoir invisible, mais présent, de la *Camorra*, caractéristique aussi de la mafia. Il fait le portrait d'un centre social et de sa directrice, Giovanna, dans la banlieue napolitaine. Le film est à contre-courant du film de genre sur la mafia : il s'agit ici d'un drame social, réalisé avec pudeur et nuances. Giovanna se retrouve face à un dilemme moral : elle a accepté une « intruse » dans le centre, Maria, avec ses deux enfants. Quand Giovanna découvre que Maria cache son mari criminel, elle ne sait pas si elle doit l'exclure du centre. Le rythme du film est lent, mais avec une tension permanente. L'action du film est concentrée dans une unité de lieu, le centre, dont on ne sort presque pas. Mais l'atmosphère change selon les scènes : le centre devient lieu de confrontation entre l'intruse et Giovanna, lieu de fête avec les enfants qui présentent leurs créations, lieu de tension lors de la descente de police... On découvre dans le film l'influence insidieuse de la *Camorra* dans la vie des femmes à plusieurs âges : à travers les deux fillettes et les personnages de Maria et Giovanna. Le film est entièrement construit autour de ce chœur féminin.

Le réalisateur fait une fiction qui se rapproche du documentaire – à quoi sa formation initiale le destinait. Contrairement à *Gomorra* qui ne montrait aucun espoir, Leonardo Di Costanzo fait un film dont le personnage de Giovanna est une figure porteuse de changement : le centre devient en effet une possibilité de se rebeller contre la mafia, Giovanna porte des valeurs d'égalité, d'espoir et de transmission. Dans un film qui met en scène un contexte difficile, la directrice du centre devient une ouverture lumineuse.

Dans son autre film sur la mafia, *L'intervallo*, Leonardo Di Costanzo choisit à nouveau de laisser la violence hors-champ, même si l'on est face au mal tout au long du film qui raconte l'histoire du jeune Salvatore. Il doit surveiller Veronica, une jeune fille qui s'est rebellée contre la mafia qui l'a isolée dans un asile psychiatrique abandonné. Le film est moins porteur d'espoir que *L'intrusa*, il transmet plutôt l'idée à travers ses personnages qu'il faut vivre avec la mafia puisqu'il est impossible de lutter contre elle, un peu comme dans *Gomorra*. Mais contrairement à ce qui se passe dans le film de Matteo Garrone, la violence n'est pas montrée. Leonardo Di Costanzo et son directeur de la photographie Luca Bigazzi ont décidé de ne pas recourir à des éclairages artificiels. Le film est tourné en caméra à l'épaule, avec une grande profondeur de champ et de nombreux plans larges, pour mieux suivre les acteurs dans leurs déplacements (ce sont des acteurs non-professionnels, repérés puis formés dans un atelier de théâtre des « quartiers espagnols »<sup>767</sup> de Naples). Luca Bigazzi a utilisé le format 16mm pour pouvoir passer des intérieurs à l'extérieur en lumière

---

767 Quartiers populaires du centre de Naples.

naturelle, sans que les contrastes lumineux ne soient gênants à l'image.

Dans ses films, Leonardo Di Costanzo montre des personnages prisonniers d'une réalité difficile, malgré leurs tentatives de résistance, en particulier face à la mafia. Naples devient dans ses films le lieu qui exprime le mieux les contradictions de la vie : les personnages semblent emprisonnés par le territoire et même lorsqu'une liberté plus grande se présente comme dans *L'intervallo*, ils ne réussissent pas à s'extraire de leur milieu.

Parmi les autres films contemporains sur la mafia, citons ceux de Marco Tullio Giordana, en particulier *I cento passi* (2000) qui a marqué son époque, et plus récemment, *Lea* et *Due soldati* (2017), qui dénoncent les phénomènes criminels et mafieux. Dans ses films, le cinéaste met en scène des individus qui tentent de résister de l'intérieur à la mafia, même si les dénouements sont souvent tragiques.

Au sein de la jeune génération de cinéastes, Pierfrancesco Diliberto, dit PIF, est l'un des réalisateurs les plus engagés contre la mafia. Ses films n'ont pas été reconnus dans les grands festivals, mais il bénéficie d'un grand engouement public. Il a notamment commencé sa carrière comme assistant de Marco Tullio Giordana pour *I cento passi*, ce qui l'encourage à mener ce combat pour éveiller les consciences. En 2013, il réalise son premier long-métrage *La mafia uccide solo d'estate*, où il relate l'histoire de la mafia sicilienne vue par les yeux d'un enfant que le film suit jusqu'à l'âge adulte. Dans son deuxième film, *In guerra per amore*, il reprend les personnages de Flora et Arturo. PIF utilise de nombreuses images d'archives pour les mêler à la fiction, dans une recherche de vérité et de réalité – et pour renforcer les réactions des spectateurs. Il s'inspire de personnages réels – le maire Don Calogero Vizzini dans son deuxième film, par exemple – et de recherches documentaires pour écrire ses scénarios. Par ses films, le cinéaste tente de montrer que la mafia n'est pas uniquement le résultat d'un sous-développement économique de certaines régions, mais le fait qu'elle pénètre toutes les classes sociales. Pour PIF, le cinéma est un instrument qui contre le silence imposé par la mafia, un silence qui lui permet de continuer à se propager ; PIF a refusé de payer le pizzo (l'impôt réclamé par la mafia) pendant ses tournages.

Citons aussi d'autres films réalisés depuis 2001 sur le thème de la mafia : *Angela* de Roberta Torre, *Io non ho paura (L'été où j'ai grandi)*, 2003) de Gabriele Salvatores, *Le conseguenze dell'amore* de Paolo Sorrentino, *Certi bambini* d'Andrea et Antonio Frazzi (2004), *Alla luce del sole* de Roberto Faenza (2005), *A casa nostra* de Francesca Comencini, *Galantuomini* d'Edoardo Winspeare (2008), *La siciliana ribelle (La Sicilienne)*, 2009) de Marco Amenta, *Una vita tranquilla (Une vie tranquille)*, 2010) de Claudio Cupellini, *Ammore e malavita* des frères Marco et Antonio Manetti (comédie musicale en dialecte napolitain, qui tourne en dérision la mafia), *Dogman* de

Matteo Garrone, *La terra dell'abbastanza* des Frères D'Innocenzo. Une production abondante.

Il faut souligner que dans de nombreux films sur la mafia, les réalisateurs contemporains choisissent des acteurs non-professionnels rendant ainsi leurs films plus réalistes, d'autant qu'ils sont souvent tournés en dialecte parce qu'ils sont situés dans le sud de l'Italie, notamment à Naples, où le dialecte est encore extrêmement vivant au quotidien. Cette volonté de réalisme est renforcée par une esthétique visuelle faite d'images tournées en caméra à l'épaule et de lumières les plus naturelles possibles pour garder un aspect documentaire, au-delà même du scénario souvent tiré d'histoires vraies.

À travers leurs films mettant en scène la mafia, les cinéastes contemporains montrent les pires aspects de leur pays. Depuis 2008 et *Gomorra*, le cinéma italien se penche avec un regard proche de celui du reportage sur l'histoire de la mafia contemporaine du pays. Ces films deviennent un instrument pour représenter le pays sans complaisance et aider à comprendre ses contradictions.

### **3.5 Un désir de collectif**

Si l'on a vu qu'il n'y avait pas de courant ou d'école dans le cinéma italien contemporain, on peut tout de même remarquer que les cinéastes développent souvent une certaine conscience collective et la volonté de s'unir pour mener des projets communs, une singularité que l'on retrouve peut-être moins dans les autres cinématographies européennes.

Dès les années 90, des créations collectives voient le jour. Le collectif *I vesuviani*, venu de Naples, est le précurseur de ces œuvres à plusieurs mains. Dans ce groupe, on trouve Mario Martone, Antonietta De Lillo, Antonio Capuano, Stefano Incerti, Pappi Corsicato qui réalisent le film en 5 épisodes, *I vesuviani*, en 1997. Leur travail en commun a permis de lancer un « filon » parthénopéen, dont Paolo Sorrentino sera l'héritier quelques années plus tard : une dynamique napolitaine née du sens du collectif et de la formation sur le terrain, de l'écriture à la réalisation. Antonietta De Lillo raconte les débuts de cette collaboration entre cinéastes autour du film :

Dans ces années, il était pratiquement impossible de trouver un producteur capable de prendre des risques avec le « jeune cinéma italien ». Le cinéma était financé presque exclusivement par la télévision et les producteurs étaient devenus de simples entrepreneurs, perdant ainsi ces caractéristiques d'autonomie et d'indépendance qui, à mon avis, sont des ingrédients indispensables au succès d'un film. [...] À Naples, il

y a eu une grande collaboration entre les jeunes qui voulaient faire du cinéma : chacun de nous a mis sa propre expérience au service des autres. [...] *I vesuviani* est un film qui représente bien cette capacité à nous unir autour d'un seul projet : la plupart des personnes qui y ont collaboré – acteurs, techniciens, ouvriers – sont napolitaines<sup>768</sup>.

Par ces initiatives, la vague napolitaine, ancrée dans son territoire, prépare Naples à devenir l'une des régions de production indépendante les plus intéressantes en Italie dès la fin des années 90. La dynamique de groupe a permis de créer un cinéma plus libre, qui refuse les lieux communs napolitains, exprimant une volonté d'indépendance par rapport à Rome, et sans tendance idéologique.

En 2001, un projet de documentaire collectif voit le jour en marge du G8 de Gênes, intitulé *Un altro mondo è possibile*. Francesca Comencini, Wilma Labate, Mario Monicelli, Gillo Pontecorvo, Gabriele Salvatores et Ettore Scola sont parmi les nombreux cinéastes, de générations et d'appartenances politiques diverses, à le réaliser. Les cinéastes se sont retrouvés à Gênes pour comprendre et raconter le sujet social, culturel et politique porté par la jeunesse anti-capitaliste.

Cet esprit de collectif sensible depuis la fin des années 90 a mené les réalisateurs italiens à se regrouper le 16 décembre 2004 pour se mobiliser et manifester contre la diminution des aides publiques au cinéma indépendant et la nouvelle loi sur le cinéma, en parlant de « génocide culturel ». Ils se sont rassemblés devant la chambre des députés à Rome. Mario Monicelli, Ettore Scola et Roberto Benigni étaient présents pour prêter main forte aux réalisateurs plus jeunes. Le collectif baptisé 16/12 (16 décembre) réclamait notamment le versement de 20,9 millions d'euros de subventions dues en 2003 pour des premières et deuxième œuvres (18 premiers long-métrages ont été bloqués), ainsi qu'à plus de 40 réalisateurs confirmés pour pouvoir démarrer leurs tournages avec des financements accordés en 2003. 92 millions d'euros devaient être versés par le Fonds unique pour le spectacle. Mais les fonds ne suivent pas. Gaetano Blandini, directeur du cinéma au ministère en 2004, avait alors proposé de récupérer 42 millions et de les répartir entre tous les cinéastes<sup>769</sup>. Les réalisateurs ont dénoncé le cynisme du système berlusconien et le 14 octobre, les

---

768 « In quegli anni era praticamente impossibile trovare un produttore in grado di rischiare sul « giovane cinema italiano ». Il cinema era finanziato quasi esclusivamente dalla televisione e i produttori si erano trasformati in semplici appaltatori, perdendo quelle caratteristiche di autonomia e indipendenza che, a mio avviso, sono ingredienti indispensabili per la buona riuscita di un film. [...] A Napoli c'è stata molta collaborazione tra i giovani che avevano voglia di fare cinema : ognuno di noi ha messo la propria esperienza al servizio degli altri. [...] *I vesuviani* è un film che ben rappresenta questa capacità di unirli in un unico progetto : la maggior parte delle persone che vi hanno collaborato – attori, tecnici, maestranze – sono napoletane ».

« Antonietta De Lillo », in A. Addonizio, G. Carrara, R. Chiesi, E. De Simone, R. Lippi, E. Premuda, G. Roncaglia (dir.), *Loro di Napoli – Il nuovo cinema napoletano 1986-1997*, op. cit., pp. 51-52.

769 Jean-Jacques Bozonnet, « Les réalisateurs italiens manifestent », *Le Monde*, 22 décembre 2004.

salles italiennes avaient fermé, en signe de protestation contre les coupes budgétaires.

En 2006, Andrea Segre et cinq autres cinéastes créent Zalab, un collectif documentaire qui s'occupe de la production, distribution et promotion des films, presque toujours co-réalisés par les différents membres. Le collectif promeut aussi des campagnes sociales autour de la démocratie et des droits des minorités. Le scénariste d'Andrea Segre, Marco Pettenello, décrit Zalab comme « un travail de partage de la réalisation »<sup>770</sup>, en documentaire et par la suite aussi en fiction (avec les œuvres d'Andrea Segre et de Marco Paolini).

En 2009, c'est le projet *Aquila 2009 - cinque registi tra le macerie*, organisé par le quotidien *La Repubblica*, qui réunit cinq cinéastes – Paolo Sorrentino, Ferzan Özpetek, Michele Placido, Mimmo Calopresti et Cristina Comencini – pour un documentaire collectif. Le film est tourné dans les décombres du tremblement de terre qui a eu lieu en avril 2009 dans cette partie des Abruzzes. Peut-être est-ce cette expérience forte du réel qui a inspiré à Paolo Sorrentino la fin de son film *Loro*, sur les sauveteurs de l'Aquila.

La même année, le réalisateur participe à une trilogie de courts-métrages, *perFiducia*, avec Ermanno Olmi et Gabriele Salvatores. Le projet cinématographique est subventionné par la banque Intesa San Paolo (co-productrice de certains films de Paolo Sorrentino) : il vise à raconter les forces positives du pays. Les trois réalisateurs parrainent aussi trois jeunes cinéastes : Alessandro Celli, Massimiliano Camaiti et Pippo Mezzapesa. Laura Bispuri a bénéficié de cette opportunité en 2011.

En 2010, c'est de nouveau à Naples que naît un projet de documentaire collectif : *Napoli 24*, où 24 cinéastes napolitains racontent leur ville en trois minutes. Parmi les participants, on retrouve Paolo Sorrentino, Pietro Marcello, Mario Martone, Bruno Oliviero et Fabio Mollo. Le film souligne, s'il le fallait, en quoi Naples est un territoire offrant une possibilité infinie de regards et d'histoires. Le film est coproduit par Teatri Uniti, la fameuse compagnie théâtrale qui a notamment permis à Toni Servillo et Paolo Sorrentino de commencer leur carrière.

Dans les années 2010 et à la suite des activités du groupe napolitain des Vesuviani, la réalisatrice Antonietta De Lillo poursuit avec sa société de production Megaris des projets de cinéma participatif, ce qui était novateur, pour essayer de faire évoluer le cinéma et la société : en 2011, elle organise le premier film participatif d'Italie, *Pranzo di Natale*, mêlant images de cinéastes

---

<sup>770</sup> Entretien avec Marco Pettenello réalisé par Ellénore Loehr à Lyon le 29 janvier 2018.

amateurs et professionnels sur le thème des fêtes de Noël, pour réaliser une enquête sur les changements socio-culturels et économiques de l'Italie pendant les dernières décennies. C'est une réalisatrice qui revendique une foi optimiste en la capacité du cinéma et de la jeunesse à faire changer le monde malgré des rapports sociaux et politiques compliqués<sup>771</sup>. Elle supervise un deuxième film participatif en 2015, *Oggi insieme, domani anche*, cette fois sur le thème de l'amour, toujours avec l'idée de réaliser un portrait de l'Italie et de ses évolutions, au moment des 40 ans du référendum sur le divorce et de l'approbation de la loi sur les unions civiles : en font partie Agostino Ferrente, Marco Simon Puccioni, Giovanni Piperno et Greta Scicchitano. Le film reçoit le Nastro d'argento du meilleur documentaire.

En 2014, c'est un autre Napolitain, Leonardo Di Costanzo, qui participe au film collectif *Les ponts de Sarajevo*, projet mené par 13 cinéastes européens sur la place de Sarajevo dans l'Histoire européenne. Vincenzo Marra (à la réalisation) et Luca Bigazzi (à la photographie) y participent aussi – et on y rencontre également Jean-Luc Godard, Cristi Puiu, Ursula Meier, Sergei Loznitsa... Leonardo Di Costanzo en réalise une partie, qui dure une dizaine de minutes, *L'avant-poste*, où il recrée un événement de la Première Guerre mondiale dans les Alpes. L'œuvre collective est présentée au Festival de Cannes en séance spéciale. Cela marque non seulement l'ouverture des cinéastes italiens à un travail avec d'autres, plutôt qu'une compétition ou une concurrence dans la recherche de financements en Italie, mais aussi une ouverture vers l'Europe et vers une idée de création européenne, alors même que l'appartenance de l'Italie à l'Union Européenne est régulièrement remise en cause dans le débat public transalpin.

Une autre initiative collective naît en 2014 : *9x10 Novanta*, pour les 90 ans de l'Istituto Luce. Le film est co-réalisé par des réalisateurs de la nouvelle génération à partir des images d'archives de l'institut : Claudio Giovannesi, Alice Rohrwacher, Costanza Quatriglio, Pietro Marcello et Sara Fgaier, Alina Marazzi, Paola Randi, Marco Bonfanti, Giovanni Piperno, Roland Sejko. Ce film collectif a été présenté à la Mostra de Venise.

Enfin, en 2019, c'est Laura Bispuri qui collabore à un film participatif européen, avec huit autres jeunes cinéastes, *The Love Europe Project*, où chacun réalise un court-métrage sur l'Europe, sa complexité et sa diversité.

Ces initiatives de plus en plus fréquentes permettent aux cinéastes de partager des expériences

---

<sup>771</sup> Entretien avec Antonietta De Lillo réalisé par Ellénore Loehr à Naples, février 2020.

dans un milieu où le travail est souvent solitaire et où les cinéastes sont mis en compétition dans l'attribution des subventions et ensuite pour les sélections et les prix lors des grands festivals.

Parallèlement, de plus en plus de réalisateurs et de réalisatrices travaillent non seulement sur leurs propres films, mais aussi régulièrement comme scénaristes pour d'autres cinéastes, ce qui permet de créer un tissu de relations plus étroites, une cohésion dans le milieu et une émulation positive. Nous avons vu que Francesca Archibugi est scénariste de Paolo Virzì (qui est à son tour son co-scénariste pour son dernier film *Vivere*, sélectionné à Venise en 2019), comme Francesco Bruni, réalisateur et co-scénariste du cinéaste toscan ; Bruno Olivieri est co-scénariste de Leonardo Di Costanzo ; Gianni Di Gregorio a été le co-scénariste de Matteo Garrone pour *Gomorra*.

Il est d'ailleurs intéressant de souligner que, dans cette nouvelle vague de cinéma italien, multi-générationnelle, ce sont parfois les jeunes qui aident les plus anciens. Ainsi, Matteo Garrone, après avoir lui-même été aidé à ses débuts par Nanni Moretti, produit maintenant les films de Gianni Di Gregorio, le « jeune » réalisateur de *Il pranzo di ferragosto* (pour lequel il a gagné l'équivalent du César du meilleur premier film, le David Di Donatello). Gianni Di Gregorio avait été l'assistant-réalisateur de Matteo Garrone pour *Ospiti* en 1998 et *Primo amore* en 2004. L'idée de son dernier film, *Lontano lontano*, a d'ailleurs été directement suggérée à Gianni Di Gregorio par Matteo Garrone, en tant que producteur mais surtout ami.

Cette nouvelle vague multi-générationnelle n'est pas un courant, mais, alors que Moretti avait été plutôt seul avant les années 2000, les cinéastes contemporains collaborent de plus en plus souvent et bénéficient d'une dynamique collective. Dans le contexte actuel d'une économie fragile, la force du groupe et l'union des énergies permettent aussi aux cinéastes d'être plus écoutés lorsqu'ils doivent formuler des revendications pour les financements de leurs films dans les politiques nationales. À une époque où l'individualisme est roi dans la société, le cinéma reste aussi un endroit où les réalisateurs et les réalisatrices cherchent un sens commun, une idée de communauté et de partage sans que cela soit institutionnalisé ou officialisé dans des courants ou des écoles de pensée.

Sans doute le fait que de nombreux cinéastes soient passés par une formation théâtrale ou une première carrière d'acteurs influence-t-il leur attrait pour le collectif, comme dans une troupe dont les membres travaillent ensemble, font des projets séparément, puis se retrouvent : on pense à Ivano De Matteo, Emma Dante, Valeria Golino, Valeria Bruni Tedeschi, Sergio Castellito, Alessandra Celesia, etc.

De nombreux cinéastes italiens contemporains ont aussi commencé par le documentaire (travail souvent solitaire, par manque de financements) et la sociologie, ce qui a formé leur goût pour l'autre, leur appétence à regarder les différences, y compris lorsqu'il s'agit de leurs pairs : citons Andrea Segre, Gianfranco Rosi, Leonardo Di Costanzo, Pietro Marcello, Alice Rohrwacher,

Francesca Comencini, Matteo Garrone, Francesco Munzi, etc.

L'époque contemporaine a permis de sortir des lignées verticales de cinéastes pour ouvrir l'univers cinématographique : chacun est libre de se recréer une nouvelle famille de cinéma, sans carcans, sans attaches et avec la possibilité d'en sortir, puis d'y revenir plus tard. Alice Rohrwacher déclare à ce propos lorsqu'on lui demande si son cinéma se rapproche du néoréalisme :

Le seul point de comparaison pertinent, peut-être, réside dans la dimension collaborative : les cinéastes néoréalistes s'entraidaient, selon l'idée qu'on raconte mieux le pays à plusieurs que tout seul. Depuis quelques années, les Italiens ont enfin arrêté de se tirer dans les pattes. J'échange beaucoup avec de jeunes réalisateurs, Pietro Marcello, Jonas Carpignano ou Stefano Savona : le collectif revient au goût du jour<sup>772</sup>.

Pour Alessandra Celesia, qui vit à Paris, il est aussi important d'avoir des contacts avec d'autres cinéastes italiens : « On s'appelle pour se demander des conseils pour des producteurs, pour des projets. Il y a de l'entraide et chacun suit le travail des autres. Mais il n'y a pas de communauté artistique »<sup>773</sup>.

Il ne faut pas non plus idéaliser l'entraide entre réalisateurs, et certains cinéastes s'en amusent, comme Ivano De Matteo quand on lui demande s'il a des liens avec les autres cinéastes ou s'il observe un sens du collectif aujourd'hui. Il répond, avec son sens de l'ironie habituel :

Je n'ai pas d'amitiés avec eux, pas réellement. C'est ce qui manque. J'en parlais avec Ettore Scola, avec Montaldo. Il y avait une trattoria où Scola m'emmenait. Scola, Monicelli, Montaldo, tous ceux de cette époque s'y rencontraient tous les mercredis, et ils parlaient, ils échangeaient, ils mangeaient ensemble... Mais aujourd'hui les réalisateurs ne le font plus. Et selon moi, ça manque aujourd'hui. Moi je suis tout seul, chez moi, avec mes enfants. Je suis un peu un ours. Avec les autres réalisateurs, on se voit dans les festivals, on se dit toujours les mêmes choses, on s'amuse, il y a cette amitié qui dure 3-4 jours et puis chacun rentre chez soi. Moi je ne fais partie d'aucune bande. On se dit juste : « qu'est-ce que tu fais, tu es en mixage ? », on échange juste quelques mots<sup>774</sup>.

Lorsqu'on lui demande si c'est dû à la difficulté plus grande aujourd'hui de réussir à faire des films et à une certaine concurrence, il ajoute :

Il y en a toujours eu. Je crois que c'est caractéristique de l'être humain. Peut-être qu'avant ils avaient cette

772 Aureliano Tonet, « À Cannes, une renaissance italienne », *Le Monde*, 8 mai 2018.

773 Entretien avec Alessandra Celesia réalisé par Ellénore Loehr à Paris le 28 mai 2018

774 Entretien avec Ivano De Matteo réalisé par Ellénore Loehr à Lyon le 1er février 2018.

solidarité, je ne sais pas. Sorrentino et Garrone ont toujours des subventions pour tout ce qu'ils font, mais ils soutiennent et encouragent aussi les autres. Dans les années 50, il y avait moins de réalisateurs, moins d'acteurs. Et il y avait moins de travail parce qu'il y avait le cinéma et une seule chaîne. Il y avait tel nombre de réalisateurs pour le nombre de films à faire. Il n'y avait qu'eux. Aujourd'hui il y a beaucoup de réalisateurs : ceux de la télé, du cinéma, du web, de tout et n'importe quoi. Et il y a plein d'acteurs. Ils travaillent sans doute un cinquième de ce qu'on faisait avant. Tout le monde veut être acteur, c'est devenu un moyen d'apparaître. Pour moi c'est une nécessité. C'est devenu mon métier, ça me plaît. Ce n'est pas seulement parce que l'apparence me plaît. Mais pour certains, c'est un hobby, un vêtement que tu endosses le week-end. Ça vaut pour les acteurs, et un peu pour les réalisateurs. Réaliser, c'est un travail, c'est ça que je veux dire aussi aux jeunes<sup>775</sup>.

### **Mieux qu'un collectif, une troupe**

S'il est en revanche une chose qui semble faire l'unanimité parmi les cinéastes, c'est la nécessité de s'entourer d'une troupe, d'une famille artistique à retrouver de film en film.

Valeria Bruni Tedeschi l'explique :

Le film est une affaire de troupe, de groupe, de gens qui mettent leurs imaginaires ensemble. Je trouve ça très joyeux. C'est comme la famille. Non, c'est mieux. On se retrouve pour travailler, c'est une fête. C'est une famille sans ou avec beaucoup moins de névroses. Une famille reconstituée, on a ces rendez-vous, on se retrouve pour un autre film. C'est très gai. Même avec ma mère, sur les tournages on ne se dispute pas du tout, ça dénévrotise les rapports et le film est le prétexte pour passer un ou deux mois ensemble<sup>776</sup>.

La réalisatrice travaille avec la même équipe technique et artistique depuis son premier film. L'idée de troupe la rassure et elle a tellement confiance en ses collaborateurs qu'elle dit que sa monteuse Anne Weil pourrait presque monter ses films sans elle. Sa co-scénariste Agnès De Sacy a été surprise du partage et de l'esprit de groupe, de troupe qu'a la réalisatrice :

C'est étonnant d'ailleurs comme ses films sont à la fois très personnels, et en même temps c'est une des réalisatrices qui partage le plus. Elle est très généreuse sur toute l'ampleur du processus et très en demande. Et elle est dans une vraie écoute, ce n'est pas une politesse. [...] Elle a une sorte de famille, une équipe qui est toujours la même à peu de choses près. Et qui est très importante pour elle. Elle s'appuie sur nous pour pouvoir oser, avancer. Il y a aussi des interactions entre Anne au montage et moi, avec Marion du casting et moi... On se connaît un peu tous. Pour la plupart des films que j'écris, je ne connais pas les autres personnes, on se rencontre aux projections, mais on ne se connaît pas. Alors que là, on a de vrais échanges de travail. Valeria a vraiment constitué ça et cette notion de troupe est importante pour elle

---

<sup>775</sup> *Idem.*

<sup>776</sup> Leçon de cinéma de Valeria Bruni Tedeschi à la Cinémathèque Française, Paris, le 3 février 2019.

artistiquement. Je crois que cela vient de son expérience théâtrale auprès de Patrice Chéreau et au théâtre des Amandiers de Nanterre. [...] Valeria est reliée à cette école<sup>777</sup>.

Pour Ivano De Matteo, la dynamique est la même. Le cinéaste romain qui vient lui aussi du théâtre déclare :

Je me crée une sorte de famille, oui, comme celle que j'ai à la maison, je m'en recrée une. J'ai l'assistant-réalisateur, l'ingénieur du son, le compositeur... je retravaille toujours avec eux. Mon assistant-réalisateur a changé car il est passé à la réalisation. Ça m'a fait de la peine car c'est un rôle important. Moi j'ai besoin de l'assistant-réalisateur, de mon assistante (mon cerveau, ma psychologue), la scripte, très importante, l'ingénieur du son c'est un ami qui a fait tous mes films, avec lui tout va comme sur des roulettes, et puis il y a le directeur de la photographie, autre rôle important. J'aimerais toujours travailler avec ce groupe-là. Quand l'un s'en va, ça me rend malade. Le réalisateur c'est un personnage très délicat, fragile. Je suis le capitaine du navire mais un capitaine de cristal. Parce que tu dois décider de tout. Peut-être que certains sont des capitaines en acier, pas moi<sup>778</sup>.

Ivano De Matteo tient beaucoup à créer une cohésion au sein du groupe. Sur le tournage de *La bella gente*, l'équipe s'est transformée en grande famille :

Nous avons passé quatre semaines là-bas et vécu une expérience que j'espère pouvoir renouveler à chaque fois. Nous avons vécu dans une sorte de communauté. Je voulais tout le monde là-bas, acteurs, techniciens, etc. Le soir, on mangeait tous ensemble, on répétait la scène du lendemain et le matin on tournait. L'après-midi, on allait se promener, certains répétaient, d'autres faisaient de la musique, et chacun cuisinait quelque chose. Je me souviens qu'Elio Germano préparait des poivrons, il les coupait, et la couturière préparait de fantastiques pâtes aux œufs. Bref, il y avait une ambiance festive et je crois que cela se voit dans le film<sup>779</sup>.

Pour Alice Rohrwacher aussi, il est important de « maintenir la troupe ensemble le plus possible, c'est la chose la plus belle qu'on puisse faire dans la vie. Voir que les gens vont au travail contents, c'est ma plus grande fierté comme réalisatrice »<sup>780</sup>. Elle explique :

777 Entretien avec Agnès De Sacy réalisé par Ellénore Loehr à Paris le 4 décembre 2019.

778 Entretien avec Ivano De Matteo réalisé par Ellénore Loehr à Lyon le 1er février 2018.

779 « Siamo stati quattro settimane là e abbiamo vissuto un'esperienza che spero di poter ripetere sempre. Abbiamo vissuto in una specie di comunità. Ho voluto tutti là, attori, tecnici ecc. La sera si mangiava tutti insieme, si provava la scena del giorno dopo e la mattina si girava. Il pomeriggio si andava a fare una passeggiata, c'era chi provava, chi suonava, e ognuno di noi cucinava qualcosa. Mi ricordo che Elio Germano cucinava i peperoni, tagliava, e c'era la sarta che preparava una fantastica pasta all'uovo. Insomma, c'era un clima di festa e credo che questo nel film si veda ».

Entretien avec Ivano De Matteo par Edoardo Zaccagnini, 4 novembre 2013 : <http://www.close-up.it/intervista-a-ivano-de-matteo> Site consulté en septembre 2017.

780 Entretien avec Alice Rohrwacher réalisé par Ellénore Loehr à Paris le 6 novembre 2018.

Je pense que lorsque vous créez un plateau qui devient comme une maison, les gens se sentent plus libres de se déplacer dans la structure. Ensuite, vous pouvez faire un film qui est comme un foyer et c'est ce que j'aime faire. Comme une maison où les gens sont invités à venir et ils peuvent se déplacer dans les pièces et regarder par les fenêtres. C'est ça le rêve<sup>781</sup>.

C'est peut-être aussi grâce à leurs troupes solides que les cinéastes italiens contemporains ont réussi à porter un nouveau regard sur le réel.

### **3.6 Nouveau regard sur le réel**

Nous avons vu au fil de notre étude que le regard sur le réel dans le cinéma italien contemporain était souvent surprenant et décalé, et nous en avons analysé les manifestations. Mais il faut également s'interroger sur l'origine de cette propension.

#### **3.6.1 Culture du sud de l'Italie**

L'une des premières explications à ce regard particulier sur le réel est la vitalité de la culture du sud de l'Italie dont nombre de cinéastes sont issus aujourd'hui. Il ne s'agit pas de parler de « disjointed Italy » (Italie déstructurée) et de « apparently irresolvable dilemmas »<sup>782</sup> (des dilemmes manifestement insolubles) comme le fait le chercheur Luca Barattoni pour analyser le contexte historique, économique et culturel du cinéma post-néoréaliste, mais il faut souligner qu'il existe une différence dans le rapport au réel entre les Italiens du Nord et ceux du Sud<sup>783</sup>.

Le Sud revendique ouvertement ses particularités, ses caractéristiques et sa fierté méridionale. Sans doute issue à l'origine des conditions de vie et d'économie moins favorables que dans le nord de la Péninsule qui ont conduit à développer une nécessaire adaptabilité, la créativité du Sud s'est développée au cours des décennies et est reconnue au-delà de ses régions. Il suffit d'observer les gens dans la rue à Naples pour se rendre compte que c'est un théâtre à ciel ouvert permanent, bien

---

781 « I think when you make a set like a home, people feel freer to move in the structure. And then, you can make a movie that is like a home and it's what I love to do. Like a home where people are invited to come and they can move with the rooms and they can look from the windows. This is the dream ».

Josephine Decker et David Barker, « "Imagination and reality go together": Alice Rohrwacher talks Happy as Lazzaro », art. cit.

782 Luca Barattoni, *Italian Post-neorealist cinema, op. cit.*, p. 12.

783 Nous choisissons, comme nombre d'analystes – historiens, sociologues, critiques... –, de placer Rome dans le Sud : la ville fait certes partie du Nord économiquement, mais pour l'aspect culturel qui nous intéresse ici, nous la considérons comme relevant sans ambiguïté du Sud.

plus qu'à Milan ou à Turin. On y passe du drame à la comédie en un claquement de doigt. De nombreux grands réalisateurs du cinéma italien contemporain venant du Sud ont en eux ce tempérament méridional et sa manière de se confronter au réel.

### **La culture napolitaine**

La culture napolitaine, avec son dialecte, a pris un ascendant important sur celle des autres villes méridionales et incarne en grande partie la tonalité donnée au Sud. La culture napolitaine est connue pour son ironie et son esprit corrosif. Rappelons, pendant la crise sanitaire récente, l'ironie mordante et détonante, avec laquelle le président de la région Campanie, Vincenzo De Luca, a ridiculisé le gouvernement, en citant par exemple un poète franciscain du XIII<sup>e</sup> siècle, Iacopone Da Todi, dans une vidéo où il se moquait des 60 000 « assistants civiques », déployés dans les rues pour inciter les citoyens à porter le masque, qualifiés par lui de « moralistes » formés à « l'école de rien » pour « ne rien faire » dans ce qu'il appelle une « opération mystique » commanditée par Rome<sup>784</sup>, faisant rire ses concitoyens malgré le caractère dramatique de la situation.

Les habitants du *meridione* italien ont souvent une capacité à analyser les événements, la vie et le monde sans se départir – même dans les moments les plus difficiles – d'une ironie particulière. C'est là un trait d'esprit que l'on retrouve dans la manière dont certains réalisateurs écrivent leurs personnages ou dépeignent certaines situations. Ainsi, Ivano De Matteo donne à son personnage d'« équilibriste économique » des capacités d'auto-dérision et d'ironie même lorsqu'il est au bord du suicide dans *Gli Equilibristi*. Le comédien Valerio Mastandrea explique cette caractéristique récurrente de l'écriture du réalisateur :

L'ironie est un trait de caractère de la plupart de ses personnages. Parce c'est le seul moyen d'alléger ce fardeau et de se prendre vraiment un peu au sérieux, parce que rire ou sourire de soi ou des autres devient une reconnaissance indirecte du sérieux de la vie<sup>785</sup>.

Toni Servillo, acteur napolitain emblématique du cinéma italien contemporain, invoque lui aussi le sens de l'ironie, de l'autodérision, du mystère et de la mélancolie<sup>786</sup> pour expliquer le lien fort qui le lie à Paolo Sorrentino. Ce sont des traits de tempérament souvent présents dans les populations

---

784 <https://www.ilfattoquotidiano.it/2020/05/29/de-luca-assistenti-civici-volontari-mistici-in-saio-con-la-scritta-pentiti-gualtieri-non-mi-risponde-speriamo-che-non-sia-spirato/5818256/> Site consulté en mai 2020.

785 « L'ironia è un tratto caratteriale della maggior parte dei suoi personaggi. Perché rappresenta l'unico modo per alleggerire quel peso e prendersi davvero un po' sul serio, perché ridere o sorridere di sé o degli altri, diventa il riconoscimento indiretta della serietà della vita ».

« Valerio Mastandrea. Un attore « normale » », Massimo Galimberti, in Pedro Armocida et Andrea Minuz (dir.), *L'attore nel cinema italiano contemporaneo. Storia, performance, immagine, op. cit.*, p. 148.

786 Dossier de presse de la sortie française de *La Grande Bellezza*, 22 mai 2013, p. 12.

du sud de l'Italie. Les Italiens du nord n'en sont certes pas dépourvus, mais cette propension à l'humour, au cynisme et cette capacité à passer du drame à la comédie (et vice-versa) est bien plus affirmée chez les cinéastes méridionaux que chez les septentrionaux.

Ivano De Matteo confirme ce constat lorsqu'on lui demande à quoi est due, selon lui, la capacité du cinéma méridional à avoir une distance et une ironie dans son regard sur le réel :

Pour moi, les Romains, les Napolitains, les gens du Sud ont ce sens de l'auto-ironie, de faire une blague même sur quelque chose de grave, de se moquer. Il y a une différence entre le Nord et le Sud : à Rome et à Naples, on se moque dans le drame, on en rit. En tant que Romain, je ressens beaucoup ça. J'ai l'impression que c'est quelque chose de culturel<sup>787</sup>.

Le réalisateur aime utiliser les expressions de « comédies amères » ou « dramatiquement amères » pour définir ses films, en se référant à Ettore Scola et au mélange d'humour et de méchanceté dont ses films sont empreints : faire rire ou sourire sur un thème grave est l'une de ses plus grandes satisfactions. Signalons qu'en France, *Gli Equilibristi* a été classé comme drame alors qu'en Italie c'est une comédie dramatique. Le réalisateur explique cette différence :

En Italie, ils mettent comédie parce qu'ils pensent que ça attire les gens au cinéma. Mais c'est une mauvaise stratégie. Tu ne peux pas dire « c'est un film pour enfants » et après montrer un porno. Les gens ne sont pas bêtes. Après, dans *Les Équilibristes*, je voulais que ce soit une comédie amère en réalité. J'ai lu dans un journal qu'on disait que c'était un « dramedy ». Ça me plaisait bien. Mais ce n'était pas juste une comédie. Si je devais choisir entre comédie et drame, je dirais plutôt que c'est un drame. On ne sort pas du film en se disant : « je me suis bien marré »<sup>788</sup>.

Cependant, même dans le drame, le film propose des situations où l'on sourit, notamment à la fin du film, qui offre un rayon d'espoir avec un sourire et l'amorce d'un nouveau départ que semble promettre le rétablissement du dialogue. « Pronto » (« Allô ») est en effet le dernier mot du film, l'annonce d'une communication qui se restaure. Les couleurs grises, métalliques et froides d'un monde déshumanisé dans la scène d'ouverture font place dans la scène finale à des couleurs plus chaudes et à un sourire sur le visage de Giulio qu'on ne voyait qu'en silhouette dans le plan initial. Ce final contraste avec la conclusion plus dramatique de deux films européens sur la même thématique : le film de Ken Loach, *I, Daniel Blake*, où le personnage principal meurt seul, sans avoir été aidé, et *La loi du marché* de Stéphane Brizé où le personnage de Vincent Lindon rend les

---

787 Entretien avec Ivano De Matteo réalisé par Ellénore Loehr à Lyon le 1er février 2018.

788 *Idem*.

armes face à un monde du travail impitoyable pour ne pas y abandonner toute sa dignité. *Gli Equilibristi* se termine au contraire par une sorte de pied de nez, avec la chanson du générique au rythme entraînant, « Da domani cambio vita » (« Dès demain je change de vie »), qui exprime *in fine* un certain optimisme et véhicule en filigrane l'idée que la vie est aussi un grand numéro de cirque. Le film s'éloigne ainsi d'un cinéma social plus classique et dramatique. Ivano De Matteo a choisi Valerio Mastandrea pour incarner Giulio, c'est-à-dire un acteur au visage banal, celui de l'Italien moyen, capable de passer en un instant de la tragédie à la comédie, de l'humour au pathétique, répondant tout à fait à la double nature ironique et dramatique du cinéma italien que le réalisateur aime. Le cinéaste explique que « Le film est plein de paradoxes : dans la première partie, on sourit des situations absurdes dans lesquelles Giulio se trouve, puis ça vire au drame »<sup>789</sup>. Ivano De Matteo dit vouloir « créer une nouvelle comédie à l'italienne dans un contexte qui soit contemporain et qui incorpore les changements qui traversent notre société »<sup>790</sup>. *Gli Equilibristi* doit être perçu comme un film de dénonciation sociale :

J'ai voulu tourner ce film car c'est l'histoire de beaucoup, de trop de gens. C'est pour ces gens-là que nous avons écrit ce scénario. Pour tous ceux qui sont tombés et que nous avons le devoir d'aider à se relever. Nous sommes tous des équilibristes. Il suffit d'un coup de vent... et c'est le vide<sup>791</sup>.

En France, si un cinéaste fait un film social, il est souvent plus implacable et sombre qu'en Italie où les réalisateurs essaient de maintenir une distance ironique avec la réalité, comme le dit le cinéaste romain : « Il faut réussir à trouver l'ironie dans le drame. C'est ce que nous essayons de faire avec Valentina Ferlan »<sup>792</sup>. La comparaison entre *L'apparition* de Xavier Giannoli (2018) sorti en France la même année que *Troppa grazia* de Gianni Zanasi, un film sur les apparitions de la Vierge, confirme cette différence d'approche : le réalisateur du film français a choisi une tonalité dramatique, rationnelle et presque scientifique, alors que celui du film italien a traité la même thématique sous forme de comédie déjantée et très originale (on pense notamment à la scène de l'apparition pendant le cocktail guindé où le personnage d'Alba Rohrwacher se bat avec sa vision). Citons à cette occasion une expression que les Italiens utilisent souvent pour se moquer des Français et de leur sérieux, et qui pourrait aussi s'appliquer aux cinéastes hexagonaux : « L'italiano è

---

789 « Il film è pieno di paradossi, nella prima parte si sorride delle situazioni assurde in cui si trova [Giulio] e, poi, si vira verso il dramma »

<https://agiscuola.it/schede-film/item/283-gli-equilibristi.html> Site consulté en juin 2018.

790 Julien Marsa, « Ivano De Matteo : se moquer de notre cynisme », 8 février 2011 :

<http://www.critikat.com/actualite-cine/entretien/ivano-de-matteo/> Site consulté en septembre 2017.

791 <http://www.lintermede.com/cinema-les-equilibristes-ivano-de-matteo-critique-analyse.php> Site consulté en juin 2018.

792 Entretien avec Ivano De Matteo réalisé par Ellénore Loehr à Lyon le 1er février 2018.

un francese che ride » (« L'Italien est un Français qui rit »). Et l'actrice Alba Rohrwacher d'ajouter : « Les Italiens ont tendance à dramatiser les choses accessoires, et à dédramatiser les choses importantes »<sup>793</sup>.

Valeria Bruni Tedeschi ne vient pas du sud de l'Italie puisque sa famille est originaire de Turin, mais elle a cette tonalité méridionale du déséquilibre possible permanent qui pourrait faire passer du sérieux au ridicule et du drame à la comédie en un instant. Agnès De Sacy travaille l'écriture des films de la réalisatrice en respectant cette caractéristique, différente des cinéastes français avec lesquels elle co-écrit aussi :

On est toujours sur un fil, sur la corde raide, la scène et le personnage peuvent basculer du côté du drame comme de la comédie. C'est ça qui est passionnant, c'est vivant et inquiétant. Et même s'il y a une profonde mélancolie dans le fond qui travaille les films de Valeria, il y a un sens de la comédie, avec des vraies scènes burlesques aussi. Elle ose les scènes burlesques. Et il y a peu de cinéastes, femmes en plus, qui font ça. Que ce soit les tartes à la crème, la scène de la bonne sœur avec la chaise, une scène inouïe, et dans *Les Estivants* avec le contrôleur de gare, la scène est complètement burlesque. Après c'est une question de goût, on aime plus ou moins. Mais il y a quand même dans chaque film des scènes totalement folles, avec un sens du rythme, un sens du burlesque, une insolence totale. Et en même temps, ça pourrait basculer après du côté du tragique, elle parle de la mort : la mort de son père, la mort de son frère, les fantômes. Rien n'est absolument dramatique<sup>794</sup>.

La scénariste explique la spécificité de l'écriture de Valeria Bruni Tedeschi par l'absolu déséquilibre et la surprise constante qu'elle recherche dans les tonalités des scènes :

Ce que Valeria redoute dans l'écriture comme au montage, c'est que ce soit plombé et que ce soit excessivement dramatique, dans le sens où ça puisse être complaisant ou trop lourd. Elle a besoin de casser cela et d'y introduire au moins de l'ironie, voire du burlesque (encore mieux). Donc il y a toujours l'idée de casser quelque chose et de ne pas le prendre de façon évidente. Et quand la scène est comique, on y cherche de la profondeur<sup>795</sup>.

### « Napolitude »

Pour Toni Servillo, c'est la tradition théâtrale napolitaine (notamment celle d'Edoardo De Filippo qui dit qu'il faut être triste dans la joie et joyeux dans la tristesse) qui a beaucoup influencé la tonalité que les cinéastes italiens donnent à leurs films : comme au théâtre, c'est dans la comédie que l'on retrouve les traits les plus forts du monde contemporain. Toni Servillo définit cette

793 Aureliano Tonet, « Alice et Alba Rohrwacher, soeurs lumière », *Le Monde*, 9 février 2015.

794 Entretien avec Agnès De Sacy réalisé par Ellénore Loehr à Paris le 4 décembre 2019.

795 *Idem*.

particularité : « Derrière le rire d'une comédie, nous cachons souvent nos larmes les plus sincères »<sup>796</sup>. Naples est connue pour être une ville à l'imaginaire fertile, avec une grande tradition littéraire, musicale et théâtrale, qui fait que, selon Servillo, lorsque l'on vient de Naples, même sans avoir pris de cours, on a des prédispositions pour faire du théâtre : « Chi vuole fare teatro è più fortunato se nasce a Napoli che a Bolzano » (ceux qui veulent faire du théâtre ont plus de chance d'y arriver s'ils sont nés à Naples plutôt qu'à Bolzano)<sup>797</sup>. Alessandra Celesia, réalisatrice née à Aoste et qui a tourné deux films à Naples, a été frappée par cette dynamique :

En Italie, tout est spectacle et c'est encore plus particulier au Sud. Je l'ai vécu à Naples. Toute la mise en scène est déjà dans la vie. Il n'y a rien qui ne soit pas déjà mis en scène. Même dans le nord. Mais il y a un degré en plus dans le Sud<sup>798</sup>.

Pour définir la forte influence culturelle de Naples, a été forgé le néologisme de « napolitude », caractérisée par un mélange d'ironie et de mélancolie, ce que la critique Emanuela Giampaoli explicite par ces mots : « Napoli è un luogo in cui, nella partita quotidiana tra ideali e realtà, i cittadini sanno trovare il sorriso nel pianto » (Naples est un lieu où, dans le jeu quotidien entre idéaux et réalité, les citoyens savent trouver le sourire au milieu des pleurs)<sup>799</sup>... Toni Servillo utilise lui aussi ce terme pour décrire ce qui le lie si intensément au cinéma de Paolo Sorrentino :

Le seul point commun des (quatre) films est une note que j'aime beaucoup dans le cinéma de Paolo Sorrentino, une mélancolie troublante, [...] très séduisante aussi, et qui correspond à la personnalité profonde de Paolo. Moi, d'un côté, je ressens une ironie très forte dans mon regard sur la vie, mais de l'autre, même si nous ne nous en parlons pas, cette mélancolie est quelque chose qui nous lie profondément<sup>800</sup>.

Cette capacité à passer de l'ironie à la mélancolie est le prisme qu'utilisent les deux artistes dans leurs films, dans l'interprétation et dans la réalisation. Ce prisme permet de raconter le monde, notamment les milieux du pouvoir où peut avoir lieu la bataille entre réalité et idéaux. C'est grâce à cette caractéristique, comme nous l'avons vu, que le Napolitain Toni Servillo est devenu l'un des visages du pouvoir dans les films italiens contemporains. Prenons l'exemple de *Le conseguenze dell'amore* de Paolo Sorrentino. L'une des scènes marquantes du film est celle de la commission devant laquelle Titta Di Girolamo (interprété par Toni Servillo) doit connaître le sort qui lui sera

796 Entretien avec Toni Servillo réalisé par Ellénore Loehr à Paris le 9 décembre 2019.

797 Giovanni Bogani, *Intervista a Toni Servillo*, Mostra del cinema di Venezia, 11 septembre 2012.

798 Entretien avec Alessandra Celesia réalisé par Ellénore Loehr à Paris le 28 mai 2018.

799 Emanuela Giampaoli, « Servillo », *La Repubblica*, 17 mars 2016.

800 Dossier de presse de la sortie française de *La Grande Bellezza*, 22 mai 2013, p. 11.

réservé : les boss de la mafia pour qui il est forcé de travailler loin de sa famille le tueront-ils après sa trahison ? La scène, intense, est portée par une musique dramatique. Servillo passe devant la commission mafieuse dans la salle de réunion d'un hôtel où est suspendue une immense affiche : « ipertrofia della prostata » (hypertrophie de la prostate), pour un congrès médical qui doit s'y tenir dans les jours suivants. Sorrentino place ainsi le conciliabule entre Titta Di Girolamo et les boss sous ce diagnostic plein d'ironie.

La Napolitaine Valeria Golino s'est elle aussi employée à faire passer ses spectateurs du rire aux larmes, et vice-versa, dans *Euforia* :

*Euforia* semble triste mais c'est surtout un film drôle. J'ai essayé d'avoir un ton *allegretto* comme on dit en Italie, pour raconter quelque chose de tragique, comme les grands réalisateurs italiens savaient très bien le faire, avec une légèreté grave. J'essaie d'arriver à ça<sup>801</sup>.

L'événement intrinsèquement le plus grave de l'existence, la mort, n'est pas traité avec tristesse. La maladie et la fin annoncée sont au contraire une incitation à vivre plus intensément et joyeusement, dans une sorte d'urgence de gaieté. Le film oscille donc entre profondeur et légèreté : citons par exemple l'opération que Matteo souhaite faire pour réduire ses mollets qu'il trouve trop gros. Pour Valeria Golino,

[...] La musique de notre vie change constamment. Et pouvoir mélanger les tons, c'est ça mon désir. Ce n'est pas toujours facile parce que quelquefois quand tu essaies de mélanger, tu n'arrives à rien. Mais quand tu arrives à faire une chose triste et joyeuse en même temps, alors là tu as fait quelque chose de bien. Ça me donne de la joie de voir ces mouvements musicaux de la vie<sup>802</sup>.

On a vu précédemment que Naples est un territoire d'inspiration (et de tournage) important pour les cinéastes contemporains : ceux qui souhaitent proposer des regards différents sur la réalité y situent souvent leurs films. C'est le cas des frères Marco et Antonio Manetti qui s'inspirent de l'atmosphère napolitaine pour proposer les univers insolites de leur film policier *Song'e Napule* (2014), puis de leur comédie musicale sur la mafia *Ammore e malavita*. Matteo Garrone s'est lui inspiré du folklore théâtral et musical de Naples dans *Reality*, fable autour de la célébrité télévisuelle. Quant à Ferzan Özpetek, pour *Napoli velata*, il a préféré les tonalités mystérieuses et

---

801 Interview de Valeria Golino à Cannes par Michel Denisot, mai 2018 : <https://www.dailymotion.com/video/x6jqdk9>  
Site consulté en juin 2018.

802 Yannick Vely, « Valeria Golino : "Il faut plus de femmes réalisatrices" », *Paris Match*, 17 mai 2018.  
<https://www.parismatch.com/Culture/Cinema/Valeria-Golino-il-faut-plus-de-femme-realisatrice-1518779>  
Site consulté en mai 2020.

pleines de secrets de la métropole du Sud, entre sacré et profane.

### **Un cinéma humaniste**

Alors que l'on caractérise souvent les films français qui regardent des réalités nationales comme toute assez proches de celles de l'Italie comme des films analytiques, d'intellectuels, le cinéma transalpin place l'humanité au cœur de ses œuvres. La France est un pays plus cartésien – dit-on – et l'Italie un pays où les sentiments et les émotions sont plus exacerbés. Ainsi, dans l'approche cinématographique sur les migrants, les films italiens présentent des hommes et des femmes avant de les caractériser comme migrants ; on l'a vu autant dans *Un paese di Calabria* de Shu Aiello et Catherine Catella, que dans *L'ordine delle cose* d'Andrea Segre.

Cette approche centrée sur l'humanité est une autre caractéristique du cinéma italien depuis ses débuts. La chercheuse Laurence Schifano relie cette caractéristique de la génération des jeunes cinéastes italiens, comme Alice Rohrwacher ou Saverio Costanzo, à une forme d'héritage historique :

Leur singularité atteste aussi de la capacité de ce cinéma humaniste, qui se sait l'héritier d'une grande Histoire, à fabriquer des anticorps dans un temps de crise, à inventer de nouvelles formes de récit, de nouveaux personnages, à partir à l'aventure, à déplacer et libérer le regard. À surprendre<sup>803</sup>.

La particularité du regard du cinéma italien contemporain tient donc aussi à son humanité, héritée de l'histoire cinématographique et culturelle italienne empreinte d'une grande sensibilité sociale. Les cinéastes d'aujourd'hui varient leur regard sur les choses et le monde, et créent de nouveaux types de récits : on pourrait même parler d'un néo-humanisme, dans la lignée de l'humanisme dont Giuseppe De Santis témoignait pour transfigurer la réalité à l'époque néoréaliste. Le grand réalisateur souhaitait en effet redéfinir le néoréalisme comme « néo-humanisme ». Aujourd'hui, le cinéma contemporain se reconstruit une identité dans sa relation singulière au monde : c'est un cinéma humaniste, conscient de l'héritage qu'il porte, mais qui cherche à varier le regard attendu sur certains personnages et certaines histoires, et à changer le point de vue sur une société en crise.

Pour Andrea Segre, cinéaste qui s'intéresse particulièrement aux phénomènes migratoires, le rôle du cinéma est, en effet, avant tout de redonner de l'humanité à ceux qui l'ont perdue :

---

803 « Interview avec Laurence Schifano : Le Cinéma italien... singularités et héritage », *Club Lecteurs*, Armand Colin, mai 2016. <https://m.armand-colin.com/itw-avec-laurence-schifano-le-cinema-italien-singularites-et-heritage>  
Site consulté en mai 2021.

Le pire pour ceux qui vivent la migration, c'est de voir leur propre individualité écrasée par une identité de « masse ». Le cinéma, au contraire, a besoin des individus pour raconter des histoires : moi je ne peux pas raconter une histoire, un problème social à travers une personne sans avoir une personne, son nom de famille, son prénom, ses idées, ses ambitions et ses peurs. Le cinéma a besoin de l'individu, les migrants ont besoin du cinéma pour redevenir des individus, pour retrouver leur dignité d'êtres humains. [...] Le fait de raconter cette histoire de leur point de vue ne signifie pas s'engager dans une mission humanitaire, mais essayer de faire rencontrer deux points de vue qui autrement ne pourraient pas se rencontrer. Cela le cinéma peut le faire, car le cinéma pour bien fonctionner a besoin d'empathie et d'identification avec l'histoire racontée<sup>804</sup>.

Si le cinéma italien aujourd'hui se renouvelle et fait preuve d'une humanité toujours plus grande, c'est aussi par l'abolition progressive des frontières entre fiction et documentaire, entre réalité et imagination.

### **3.6.2 Influence de la *commedia dell'arte***

La culture italienne du Sud apporte un legs d'ironie, d'esprit corrosif et de causticité, mais la *commedia dell'arte* a elle aussi influencé le développement de la comédie dans le cinéma italien, en y insufflant des composantes qui lui étaient propres : scepticisme, moquerie et pragmatisme. De cette manière, les aspects quotidiens de la vie sont mis en scène tandis que les grandes idées générales et philosophiques sont mises en doute.

Ainsi pour son premier film, *Easy - un viaggio facile facile* (2017, sélectionné au festival de Locarno), Andrea Magnani choisit une histoire originale, digne d'une pièce de Carlo Goldoni, entre comédie et philosophie de la vie, entre drame et poésie : un ancien pilote de course en dépression, qui a dû arrêter sa carrière à cause de son surpoids, se voit proposer de gagner un peu d'argent en effectuant le transport d'un cercueil (contenant le corps d'un briqueteur ukrainien) jusqu'aux montagnes d'Ukraine. Isidoro (surnommé Easy) se retrouve empêtré dans de nombreuses mésaventures à cause de l'état dans lequel le mettent ses médicaments : à la douane, il montre par exemple les papiers du mort au lieu des siens ; les douaniers lui conseillent alors de raser sa barbe pour être reconnaissable sur la photo. Le voyage devient une aventure à la découverte de lui-même en même temps que le film, en s'intéressant à leur réalité, redonne aux étrangers clandestins qui vivent, luttent (et meurent) en Italie une identité et une dignité.

---

804 Constance De Gourcy, « Entretien avec Andrea Segre : Le cinéma a besoin de l'individu, les migrants ont besoin du cinéma pour redevenir des individus », *Revue européenne des migrations internationales*, 2016/3-4 (vol. 32), p. 4.

Pour Alessandra Celesia, la propension du cinéma italien à un regard différent sur le réel vient de la culture populaire et de la *commedia dell'arte* :

Ça fait vraiment partie de la culture du peuple. C'est tellement chaotique qu'on vit constamment entre le tragique et le rire. C'est vraiment une façon de regarder la réalité à l'échelle nationale. En Italie, rien n'est vraiment tragique et tout est tragique. [...] Ce que je sens un peu par rapport aux réalisateurs français, c'est que le cinéma italien est un cinéma plus de tripe que de tête. J'ai l'impression qu'on a beaucoup moins de formulation, de réflexion, de l'intellect, mais que c'est plus un cinéma qui vient de la *commedia dell'arte*, un cinéma qui vient de la rue. Il n'y a pas l'intellectualisation de la chose, ou un dispositif extrêmement étudié, je retrouve souvent cela dans le cinéma italien<sup>805</sup>.

Alors que les réalisateurs anglais ont, par exemple, un rapport plus brut au monde avec des films où l'on sent le poids du réel (comme chez Ken Loach), la même thématique filmée par un Italien aborde le réel avec un peu plus de légèreté et de distance : le drame et la comédie finissent toujours par se mêler. Alessandra Celesia qui a travaillé en Italie, en France (où elle a suivi l'enseignement de Jacques Lecoq pour le théâtre) et en Irlande, confirme cette dynamique et l'importance du corps dans la mise en scène :

Chaque pays a une forte identité, un regard qui vient de la culture. En ayant filmé à Belfast, parfois je me demande si je n'ai pas fait un film irlandais. Je pense qu'on amène un peu ce regard avec soi, où qu'on filme. C'est une vaste question. Mais pour moi, en venant du théâtre, la chose positive ça a été de me sauver de l'intellectualisation des choses. Peut-être que c'est un défaut et que parfois je devrais réfléchir un peu plus, mais Jacques Lecoq avait beaucoup été en Italie, on a donc travaillé sur les masques, la *commedia dell'arte*. C'était un théâtre très physique et lié au corps. Pour moi, le corps est au centre du travail. Jamais je n'imaginerais ne considérer que la parole ou l'esthétique. C'est le corps qui est au centre. Je pense que c'est assez italien<sup>806</sup>.

Elle compare ces apports avec ce qu'elle a appris du cinéma français en vivant en France depuis plus de 20 ans :

Le cinéma français m'a appris la rigueur, mais j'ai plus de mal. C'est un peu trop intellectuel pour moi. Souvent je regarde plutôt les auteurs étrangers produits en France avec plus de plaisir. Quand j'ai travaillé avec le chef-opérateur en Irlande, ce que j'ai adoré, c'est qu'il n'y avait aucune référence de ce qu'était la bonne image du documentaire. Donc il faisait des choses complètement folles, qu'un chef-opérateur français n'aurait pas osé faire. L'image du début du *Libraire de Belfast*, c'est John qui se coiffe comme si

---

805 Entretien avec Alessandra Celesia réalisé par Ellénore Loehr à Paris le 28 mai 2018.

806 *Idem*.

la caméra était un miroir, c'est un grand angle, hyper plaqué. C'est le chef-opérateur qui a commencé à jouer avec le personnage, c'était très kitch et même moi je me disais que ça n'allait jamais passer, et c'est devenu le plan d'ouverture du film<sup>807</sup>.

Pour Valeria Bruni Tedeschi, autre Italienne qui vit à Paris, il faut toujours laisser un espoir à la fin des films, comme dans les pièces de la *commedia dell'arte* qui, malgré les difficultés et les situations dramatiques, se terminent par un renversement heureux. Agnès De Sacy explique comment elles y travaillent :

L'énergie est importante dans son cinéma, notamment sur la fin. Elle veut toujours trouver une fin qui tire vers le haut. Chercher le truc pour que la vie reprenne le dessus. Et si on veut l'inscrire dans un lien avec une italianité, je pense que ça vient du théâtre. Il y a quelque chose de la pirouette, et au sens physique ça fait penser à la *commedia dell'arte*. Organiquement, c'est lié à la situation de jeu, à un rapport à la vie qui est que la vie est tragique, mais on peut malgré tout en rire. Chercher le fil ou la pirouette. Oui, c'est très italien, et c'est très Valeria<sup>808</sup>.

### **L'improvisation**

Depuis la *commedia dell'arte*, il y a dans la culture italienne la possibilité de se laisser surprendre par l'improvisation. On retrouve cet aspect aujourd'hui chez les cinéastes de plus en plus nombreux à venir du documentaire et qui tournent ensuite des fictions dans lesquelles ils laissent de la place à l'improvisation des *personnes* qui jouent un *personnage* à l'écran : c'est, entre autres, le cas des réalisateurs Leonardo Di Costanzo, Alessandro Comodin, Pietro Marcello... Ils ont développé leur aptitude à se laisser surprendre par les événements et à ne pas vouloir toujours tout contrôler. Ils ont un rapport au réel décomplexé, presque fataliste, d'une certaine façon ; ils acceptent les imprévus qui réservent souvent les plus beaux moments, inattendus.

Ivano De Matteo a lui aussi choisi de s'intéresser à l'improvisation et il explique sa manière de procéder pour laisser de la liberté aux acteurs tout en conservant ses intentions de mise en scène :

Je ne fais pas de lecture du scénario. Je passe directement aux répétitions debout. Et je fais bouger l'acteur, je lui dis « vas-y ». Donc l'acteur se déplace sur mes rails. C'est une sorte d'improvisation sur un canevas. Tu peux sortir un peu des rails, mais il faut y revenir. Je suis assez rigide sur la réalisation. Parce qu'on la prépare. Puis sur le tournage, c'est encore autre chose. Le film, c'est un enfant. Il n'y a pas de dogma. Je ne parle pas que de technique, moi j'y vais un peu plus à l'instinct<sup>809</sup>.

---

807 *Idem*.

808 Entretien avec Agnès De Sacy réalisé par Ellénore Loehr à Paris le 4 décembre 2019.

809 Entretien avec Ivano De Matteo réalisé par Ellénore Loehr à Lyon le 1er février 2018.

Le réalisateur romain qui vient du documentaire et du théâtre fait donc une place aux imprévus.

L'une des rares cinéastes à être résolument rétive à l'improvisation et à l'irruption non contrôlée du réel dans ses récits, malgré l'emploi de comédiens non-professionnels, est Alice Rohrwacher (est-ce parce qu'elle vient du nord de l'Italie et qu'elle n'a pas fait de théâtre? Ou parce qu'elle porte en elle deux cultures très différentes, celle de l'Italie par sa mère mais aussi celle de l'Allemagne par son père ?). Elle explique qu'elle peut éventuellement modifier des éléments du scénario pendant la préparation, mais pas pendant le tournage :

Le scénario est très précis, et quand je tourne, il n'y a pas d'improvisation, il n'y a que le lieu et toute l'atmosphère que nous construisons ensemble. Le scénario comporte beaucoup de détails, mais nous faisons beaucoup de répétitions. Cela dépend des acteurs et de la situation. [...] Et je travaille avec un coach pour les acteurs, elle travaille avec moi depuis le début, Tatiana Lepore<sup>810</sup>.

### **Le burlesque et le comique**

Pour les acteurs et actrices italiens contemporains, la conjugaison de l'héritage théâtral de la *commedia dell'arte* et de celui de la comédie à l'italienne a consacré le mélange de comique et de sérieux, de drame et de légèreté. Le grand acteur napolitain Massimo Troisi a influencé les acteurs et les réalisateurs bien au-delà de sa génération et de son territoire, par son utilisation de la comédie au cinéma : il a montré à ses contemporains et à ses successeurs que le cinéma d'auteur pouvait être comique et que le cinéma engagé pouvait être populaire. Ses films utilisaient le dialecte napolitain tout en « parlant » à tout le pays pour raconter son époque.

Le cinéaste et acteur qui a le plus fait, dans un même film, *La vita è bella*, à la fois rire et pleurer, Roberto Benigni, en est, d'une certaine manière, l'un des héritiers. Il suffit de penser à *Johnny Stecchino* : le film de Benigni tourne autour d'un « idiot du village » qui ne peut s'empêcher de voler des bananes et qui se trouve en proie aux manigances d'une femme qui veut le faire passer pour son mari, mafieux repent, poursuivi par le clan local qui veut l'assassiner. Tout en étant drôle, le film est extrêmement sérieux dans sa dénonciation de la mafia. Le réalisateur explique :

---

810 « The script is very tight, and when I shoot, there's no improvisation, but the place and all the atmosphere we build together. The script has a lot of detail, but we do a lot of rehearsals. It depends on the actors and the situation. [...] And I work with an acting coach, who's worked with me from the beginning, Tatiana Lepore ».  
Josephine Decker et David Barker, « "Imagination and reality go together": Alice Rohrwacher talks Happy as Lazzaro », 30 novembre 2018 : <https://filmmakermagazine.com/106381-imagination-and-reality-go-together-alice-rohrwacher-talks-happy-as-lazarro-with-josephine-decker-and-david-barker/#.XD7xnM2DO00> Site consulté en janvier 2019.

Tout était basé sur une banane. À l'époque des critiques nous l'ont reproché : vous imaginez, tout un film basé sur une banane ! Pourtant je persiste à dire que c'était à la fois difficile et génial. *Johnny Stecchino* est l'un des rares films qui se moquent de la Mafia. Au point que le procureur de Palerme a déclaré récemment que, pour lui, c'était LE film antimafia. Quand on voit les diverses séries ou les films qui ont été tournés sur le sujet, on a envie de devenir mafieux. Les mafieux sont tous merveilleux et positifs. La Mafia devient une épopée. Ils ont beau être des assassins, on finit par sympathiser avec eux. *Johnny Stecchino*, au contraire, se moquait de la Mafia<sup>811</sup>.

Roberto Benigni a réussi le paradoxe d'être léger tout en traitant de sujets profonds et importants. Rappelons aussi son monologue sur le concept de race, expliqué aux enfants dans *La vita è bella*, une scène d'anthologie du cinéma italien contemporain. Il raconte qu'il s'est inspiré de la *commedia dell'arte* et de l'improvisation pour écrire le scénario, puis pour réécrire la scène au moment de son interprétation :

[Ce monologue est] un classique de la *commedia dell'arte*, il a été presque improvisé ; même si tout est écrit jusqu'au moindre mot. Mais l'écriture du scénario a été une improvisation. En effet, quand je tourne un film, je le tourne pour la seconde fois parce que je l'ai déjà fait au moment de l'écriture du scénario. [...] C'est un moment comique classique, dangereux et merveilleux à la fois. [...] La politique, l'érotisme et la religion sont les trois colonnes du répertoire comique, c'est sur elles que, de tout temps, la satire s'est appuyée, depuis Aristophane. Le quotidien est un thème de cabaret, un humour mineur. Et dans la tradition italienne, le bouffon est toujours aux côtés du roi, donc toujours proche du pouvoir<sup>812</sup>.

En Italie, entre le théâtre et la vie, entre le cinéma et la vie, on se demande souvent qui imite qui et qui inspire qui. Les deux semblent intimement mêlés, en particulier dans le Sud. La vie ressemble à une scène de théâtre et à un plateau de cinéma permanent. Pendant le confinement dû au coronavirus, les Italiens ont rivalisé d'inventivité pour exprimer leur sens de la comédie même, ou plutôt surtout, dans les moments dramatiques. Ils ont écrit des chansons, des sketches, détourné des scènes de films, organisé des performances entre les immeubles, depuis leurs balcons, toute une créativité que l'on a moins vue dans les autres pays européens.

Paolo Virzì résume ainsi cette composante de « l'être italien au cinéma » et la capacité des films à rendre la vie plus douce : « Tous les films sont une thérapie, ils aident, je ne dis pas à guérir, mais au moins à mieux supporter les choses de la vie, surtout s'ils vont débusquer la comédie précisément

---

811 Christophe Mileschi et Oreste Sacchelli, *Le clown amoureux. L'œuvre cinématographique de Roberto Benigni*, op.cit., p. 163.

812 Jean Gili, « La caméra, c'est l'oeil de Dieu », in Jean Gili (dir.), *L'Italie au miroir de son cinéma*, vol. 2, op. cit., p. 205.

au cœur du drame et de la tragédie »<sup>813</sup>.

L'imaginaire hétéroclite de la culture italienne du Sud, avec ses traditions populaires et son folklore, et l'héritage de la *commedia dell'arte* avec sa fantaisie, sa musique, ses danses, constituent des inspirations multiples pour les cinéastes contemporains, leur style de cinéma, leur façon de regarder et de retranscrire le réel. Ce foisonnement est évident dans le cinéma de Paolo Sorrentino qui s'inspire même de l'univers du clip pour certaines séquences, en faisant un cinéma où la chorégraphie et la musique ont une place centrale, notamment dans *La Grande Bellezza* et *Loro* avec les scènes de danse. Rappelons également les personnages qui semblent sortis de la *commedia dell'arte*, comme l'aveugle et le boiteux dans *In guerra per amore* de PIF, ou le personnage du juge dans le tout récent *Pinocchio* de Matteo Garrone...

### **Le rapport au corps**

Le legs de la *commedia dell'arte* a permis au cinéma italien de développer un rapport au corps fondamental, qui tend parfois au grotesque et à l'exagération, comme nous l'avons vu. Pour le chercheur Roberto De Gaetano, « le grotesque est le degré extrême du réalisme, et en tant que tel constitue son dépassement interne »<sup>814</sup>. Le recours au grotesque chez Garrone et Sorrentino, les deux réalisateurs figures de proue du cinéma du Sud, est aussi une manière de revendiquer un attachement important à la culture populaire. On retrouve des éléments du comique et de la farce dans le cinéma de Paolo Sorrentino à travers sa façon de travailler les corps et les visages tel un sculpteur, en particulier dans *La Grande Bellezza*, *Il Divo* et *Loro*, où Toni Servillo, sa « marionnette préférée » excelle. Garrone et Sorrentino utilisent la transfiguration extrême du réel : ils partent de faits réalistes, par l'inscription dans une réalité géographique, historique et sociale, et s'en éloignent ensuite toujours plus pour creuser les variations de l'humanité. Ils s'inscrivent dans la tradition du masque et de la déformation du cinéma italien du 20<sup>e</sup> siècle, elle-même venue de la *commedia dell'arte*. Dans *Il Divo* et *Loro* par exemple, Sorrentino traite les visages des personnes réelles (Andreotti et Berlusconi) que les spectateurs connaissent, en les tirant vers le grotesque pour accroître l'aspect comique et farcesque, et afin de pouvoir tenir indirectement un discours politique.

Par leur manière de filmer et de mettre en scène les corps, Matteo Garrone et Paolo Sorrentino déforment le réel pour l'infléchir vers une dimension carnavalesque : les réalisateurs mettent ainsi le présent à distance, lui donnent une autre dimension pour ne pas se limiter à la chronique d'une

---

813 Jean Gili, « Paolo Virzì, l'héritier de la comédie italienne », in Jean Gili (dir.), *L'Italie au miroir de son cinéma*, vol. 3, *op. cit.*, p. 190.

814 « Il grottesco è il grado estremo del realismo, e in quanto tale ne costituisce il suo superamento interno ».  
Roberto De Gaetano, *Il corpo e la maschera. Il grottesco nel cinema italiano*, Rome, Bulzoni, 1999, p. 25.

époque ou d'un fait divers. Pour les interprètes, cette dimension est jouissive, puisque les cinéastes ne se limitent pas à la recherche d'un réalisme ou d'un naturalisme, mais laissent place à plus de créativité. L'actrice Iaia Forte raconte son expérience avec Paolo Sorrentino pour lequel elle a pu utiliser une plus grande palette de couleurs dans son interprétation de Trumeau, mariée à un homme infidèle, et qui fait partie du cercle intime de Jep Gambardella dans *La Grande Bellezza* :

Le cinéma, étant souvent contraint au naturalisme, offre moins de possibilités d'incarnations atypiques. J'ai par exemple adoré jouer pour Sorrentino parce qu'il est l'un des rares en Italie à travailler sur le masque, en demandant à l'acteur d'intervenir de manière plus créative, ce qui met en valeur le travail que vous faites sur l'interprétation<sup>815</sup>.

L'esthétique des masques héritée de la *commedia dell'arte* est donc aussi passée au cinéma. Dans les films de Paolo Sorrentino – et en particulier avec Toni Servillo –, le maquillage est devenu le nouveau masque de l'acteur contemporain, dans la lignée de la tradition théâtrale populaire napolitaine, entre masques (au propre et au figuré), grotesque et ironie ; cela rappelle à nouveau la place centrale du corps dans l'histoire du cinéma italien et dans l'imaginaire des cinéastes transalpins.

Les réalisateurs Cipri et Maresco s'inspirent eux aussi de la tradition carnavalesque et du rapport avec le corps et le grotesque très forts dans le Sud, pour créer leur esthétique particulière, bien différente de Garrone et de celle de Sorrentino :

Il y a une volonté précise d'élaborer une nouvelle esthétique de la laideur, comme en témoignent le formalisme raffiné du noir et blanc et l'élégante composition des plans, ou encore la photographie expressive de Luca Bigazzi qui exalte de manière inquiétante et obsessionnelle une Palerme grise et dégradée, une ville-cimetière encadrée par un paysage de constructions post-atomiques fait de casernes en ruine et de cheminées abandonnées<sup>816</sup>...

Dans leur univers masculin, il n'y a pas d'interprètes féminines : les rôles féminins sont tenus par des hommes, dans la tradition théâtrale du travestissement. Dans *Lo zio di Brooklyn* (*L'Oncle de*

---

815 « Il cinema, essendo spesso obbligato al naturalismo, ti offre meno possibilità di incarnazioni atipiche. Per esempio, ho adorato recitare per Sorrentino perché è uno dei pochi in Italia che lavora sulla maschera, chiedendo all'attore un intervento più creativo, che esalta il lavoro che fai sull'interpretazione ».

Daniela Brogi, « I racconti del corpo delle donne », in Laura Buffoni (dir.), *We want cinema. Sguardi di donne nel cinema italiano*, op. cit., p. 162.

816 « C'è la precisa volontà di elaborare una nuova estetica del brutto come attestano il ricercato formalismo del bianco e nero e l'elegante composizione delle inquadrature, o ancora l'espressiva fotografia di Luca Bigazzi che esalta in modo inquietante ed ossessivo una Palermo grigia e degradata, una città-cimitero incorniciata da un paesaggio edilizio post-atomico fatto di casermoni in rovina e ciminiere abbandonate ».

Walter Liguori, *Da Teatri Uniti ai film di Paolo Sorrentino, Nuove tendenze del cinema italiano*, op. cit., p. 18.

*Brooklyn*), leur première œuvre, en 1995, les deux réalisateurs mettent en scène des mafieux nains – incarnations du grotesque et du difforme – obsédés par la pornographie, des mères hystériques, dans une banlieue palermitaine peuplée de cette humanité étrange.

Citons aussi les personnages des sœurs siamoises dans *Indivisibili* du réalisateur napolitain Edoardo De Angelis en 2016 : les parents utilisent leurs filles comme phénomènes de foire en exhibant leurs corps et en les faisant chanter à l'occasion de mariages dans les environs de Naples. Le film dit aussi que leur particularité physique porte bonheur, comme si elles étaient des créatures sacrées. Le mélange de réalisme et d'onirisme des territoires et des situations à Castel Volturno fait d'*Indivisibili* une fable moderne pleine d'étrangeté.

La *commedia dell'arte* a influencé les scénarios et les interprétations des films contemporains dans leur rapport au réel, en instaurant une certaine distance avec ce réel. Mais le phénomène le plus original et important du cinéma contemporain à propos de sa relation à la réalité est sans aucun doute l'effacement croissant des frontières entre fiction et documentaire, entre réel et imagination.

### **3.6.3 Abolition des frontières entre fiction et documentaire, entre réel et imagination**

La période de renouveau du cinéma italien que nous étudions semble vérifier le propos de Francesco Rosi : « Chercher la vérité à travers un film signifie représenter les atmosphères, les personnages dans leur réalité. Aucune fantaisie ne peut être plus riche de tension et d'émotions que la vie elle-même »<sup>817</sup>. De plus en plus de réalisateurs s'inscrivent dans cette quête de vérité, en abolissant aujourd'hui les frontières entre documentaire et fiction dans leurs recherches de mécanismes plus prégnants d'ancrage dans la réalité, par des repérages en immersion dans un milieu, des interprètes authentiques où dominent les acteurs non-professionnels, des décors naturels pour être au plus près du réel ; certains expriment un engagement citoyen, social et politique à travers leurs œuvres, comme Andrea Segre, Gianfranco Rosi, Shu Aiello et Catherine Catella, pour ne citer que quelques-uns de ceux qui ont pris pour objet la thématique migratoire.

Dans cette dynamique d'effacement des frontières entre fiction et documentaire, entre fiction et réalité, et dans la quête d'un rapport extrêmement fort au réel, le film qui a fait date au début du

---

817 Philippe Ridet, « L'Italie accouche d'une nouvelle génération de cinéastes politiques », *Le Monde*, 22 janvier 2009.

nouveau millénaire est *Gomorra* de Matteo Garrone. Ce film marque l'affirmation d'une nouvelle vague de cinéma italien ancrée dans le réel, avec un regard sur le monde qui soit à la fois observation et proposition d'un autre avenir, pour ne pas se limiter à un état des lieux pessimiste, mais faire entrevoir d'autres perspectives. C'est une caractéristique que l'on remarque souvent dans les films italiens qui laissent une lueur d'espoir même dans le drame. La caméra devient un outil pour montrer et faire réagir. Dans son film, Matteo Garrone donne à voir une réalité et fait en sorte que les spectateurs éprouvent le désir de changer le cours des choses. Le film se termine sur une série de cartons<sup>818</sup> qui doivent provoquer un électrochoc chez le spectateur : « Scampia est le plus grand lieu de trafic de drogue à ciel ouvert dans le monde. Un seul clan peut gagner environ 500 000 euros par jour », « La camorra a investi dans des actions pour la reconstruction des Tours Jumelles à New-York », « Si les déchets toxiques gérés par les clans étaient rassemblés, cela ferait une montagne de 14 600 mètres. L'Everest mesure 8850 m »...

Si un dicton dit que Naples est un « paradis habité par des diables », Matteo Garrone ne veut pas pour autant prouver que c'est un enfer habité par des anges ; il s'est associé au projet théâtral, pédagogique et social, *Arrevuoto*, pour trouver sur place une grande partie des acteurs de *Gomorra* en 2007. Ce projet a impliqué des adolescents de la périphérie, des camps de Roms et notamment du quartier de Scampia, tout en faisant aussi participer des jeunes de quartiers plus aisés de la ville (Posillipo, Chiaia). *Arrevuoto* est né en 2005 au moment d'une féroce guerre des clans. C'est Maurizio Braucci, scénariste de *Gomorra*, qui coordonne le projet et le spectacle annuel, en travaillant dès 2006 sur le texte de Saviano : il choisit notamment d'utiliser le dialecte napolitain au lieu d'imposer l'italien standard, pour que les protagonistes – chaque année entre 150 et 200 – puissent être plus à l'aise et s'approprier les spectacles. Le scénariste explique la dynamique de la ville et l'intérêt d'*Arrevuoto* – puis du film – pour essayer de faire évoluer les choses :

Naples est une ville où les classes sociales sont très marquées. Les classes partagent les mêmes rues, les mêmes immeubles, parce qu'elles y sont contraintes, dans une certaine manière. Beaucoup de gens n'aiment pas notre approche du théâtre non bourgeois, le fait que l'on ne fasse pas arriver la connaissance par le haut. Mais c'est justement notre essence : se fonder sur la coopération, sur une approche horizontale. Et c'est un discours politique<sup>819</sup>.

---

818 Le « carton » au cinéma – hérité du cinéma muet – est un intertitre, un texte filmé entre deux plans ; il apporte un complément d'information par rapport aux images.

819 « Napoli è una città molto classista. Le classi convivono nelle stesse strade, negli stessi palazzi, perché sono costrette, in un certo senso. A molti non piace il nostro approccio di teatro non borghese, il fatto che non caliamo un sapere dall'alto. Ma la nostra essenza è proprio quella: basarci sulla cooperazione, su un approccio orizzontale. Ed è un discorso politico ».

<https://www.che-fare.com/napoli-arrevuoto-teatro-adolescenza-rischio/> Site consulté en août 2020.

Maurizio Braucci insiste sur le terme de « politique » au sens de vie de la cité, et sur l'importance d'avoir un rapport au réel large qui assure au film des retombées bien au-delà du quartier de Scampia où il se déroule :

Le film parle des opprimés et des perdants livrés à eux-mêmes, comme cela arrive dans les banlieues du monde entier. Si on le considère uniquement comme un film sur Naples, cela signifiera que nous avons échoué. Il y a une partie de l'humanité qui paie le prix fort, mais une vision trop manichéenne nous empêche de comprendre qu'en assumer la responsabilité est le premier pas vers la résolution du problème<sup>820</sup>.

Matteo Garrone confirme cette ambition de proposer un regard différent de celui que proposent d'ordinaire les films où la mafia est mise en scène, et surtout d'oser s'intéresser à un réel difficile que les pouvoirs politiques cherchent plutôt à éluder :

Il existe de nombreux films sur la Camorra et sur la mafia, y compris à la télévision, mais si celui-ci est tant controversé et s'il est accusé de montrer une réalité italienne qu'il vaudrait mieux ne pas trop exposer, c'est peut-être à cause de la façon dont il raconte l'histoire, de l'impact émotionnel qu'il provoque. Si quelqu'un veut lancer des polémiques, qu'il le fasse<sup>821</sup>.

Dans le sillage de *Gomorra*, le cinéma italien contemporain a suscité un intérêt grandissant au niveau international, par sa recherche constante de nouveauté et la tendance à effacer la frontière entre réalité et mise en scène, que ce soit en documentaire ou en fiction. Il existe en effet une nouvelle vague de cinéastes qui jouent sur ces frontières. C'est le cas, on l'a vu, d'Alice Rohrwacher, de Pietro Marcello, de Leonardo Di Costanzo, de Roberto Minervini, de Michelangelo Frammartino ou encore de Daniele Gaglianone. Ce nouveau regard leur permet de porter un cinéma qui a aussi une valeur de témoignage. La notion de « fiction documentaire » est souvent évoquée pour caractériser leurs films.

Alice Rohrwacher explique les raisons de son passage du documentaire à la fiction :

---

820 « Il film parla di oppressi e di perdenti abbandonati a se stessi, come accade nelle periferie di tutto il mondo. Se verrà visto solo come un film su Napoli vorrà dire che avremo fallito. C'è una parte di umanità che paga un prezzo altissimo, ma una visione troppo manichea ci impedisce di capire che prendersene la responsabilità è il primo passo per affrontare la questione ».

<https://news.cinecitta.com/IT/it-it/news/55/55997/gomorra-da-scampia-alle-favelas.aspx>

Site consulté en juillet 2020.

821 « Film sulla camorra e sulla mafia se ne vedono molti, anche in tv, ma se questo qui fa discutere tanto e se viene accusato di mostrare una realtà italiana che sarebbe meglio non pubblicizzare troppo, forse è per come racconta le cose, per l'impatto emotivo che smuove. Se poi qualcuno vuole fare polemica, la faccia pure ».

*Idem.*

Moi je suis partie du documentaire puis je suis allée vers la fiction par timidité, par rapport au fait de filmer les gens dans leur vie. Alors j'ai fait en sorte d'aller de plus en plus vers la fiction parce que je m'y sentais plus stable, plus forte, plus heureuse de demander à quelqu'un d'être un autre que de lui demander d'être lui-même<sup>822</sup>.

Elle préfère finalement l'approche fictionnelle du réel, même si elle retourne inlassablement vers une tendance documentaire en fiction avec le recours à des acteurs non-professionnels, des décors naturels et une inspiration souvent autobiographique.

Roberto De Paolis explique lui aussi de quelle manière il a fait entrer le réel et un style documentaire dans sa fiction *Cuori puri*, après un long travail de préparation :

Comme c'est un film sur les communautés religieuses que je ne connaissais pas, sur la banlieue que je connaissais peu et sur les centres d'accueil des camps de Roms, il a d'abord fallu explorer ces mondes. Ensuite, trouver les financements prend du temps en Italie, mais ce n'est pas plus mal car cela permet de travailler en profondeur. Je voulais aussi un style documentaire et, pour obtenir ce degré de réalisme, il était important de faire des recherches très poussées. Cela a pris près de quatre ans avant d'entrer en production<sup>823</sup>.

Son approche était innovante et faisait peur aux producteurs à cause des temps de repérages, d'écriture et de répétitions que cela nécessitait. Roberto De Paolis a donc choisi d'auto-produire son film avec sa société Young Films, créée en 2013. Il fait partie des cinéastes qui cherchent des langages cinématographiques différents et qui ont du mal à faire financer et distribuer leurs films d'auteur dans un système cinématographique italien qui reste souvent figé sur le même type de films qui assurent des recettes : un cinéma commercial avec des têtes d'affiche, comme les comédies de Checco Zalone. L'auto-production a permis à Roberto De Paolis de bénéficier d'une plus grande liberté pour son premier long-métrage. Le réalisateur justifie ce choix :

C'est essentiel de réaliser un film qui ne soit pas conditionné par le marché, par la ligne éditoriale d'un producteur, mais qui soit l'expression de son propre style. [...] C'est un film qui était en adéquation avec le fait d'avoir peu de moyens, volontairement artisanal, avec une très petite équipe, sans éclairage, sans caméra fixe. Avoir un si petit budget n'a donc pas été un drame<sup>824</sup>.

Pour Roberto De Paolis, l'idée de fiction documentaire, d'une fiction travaillée dans un style proche du documentaire est une évidence au regard des évolutions du cinéma européen dans son ensemble :

822 Entretien avec Alice Rohrwacher réalisé par Ellénore Loehr à Paris le 6 novembre 2018.

823 Camillo De Marco, « Pépinière de talents », *Le film français*, 5 mai 2017, n°3747.

824 *Idem*.

C'est la référence. En Italie, comme d'habitude, nous nous sommes réveillés assez tard parce que ce type de cinéma a irrigué le cinéma roumain des vingt dernières années, sans oublier bien sûr les frères Dardenne. Chacun d'entre nous tente d'apporter son point de vue dans ce traitement de la réalité et de la vérité. Claudio Giovannesi a fait des recherches en prison pour préparer *Fiore*, Laura Bispuri a vécu en Albanie avant de tourner *Vierge sous serment...* [...] Ce style de cinéma de la réalité est un bon point de départ. Matteo Garrone, par exemple, a commencé par des petits budgets, des films très proches de la réalité, et il s'est peu à peu forgé un style fort et très personnel qui s'est progressivement ouvert à un marché plus important. Alice Rohrwacher aussi a démarré avec un film plus modeste avant de grandir. Il faut savoir prendre des risques<sup>825</sup>.

Le réalisateur Stefano Savona confirme la nécessité qu'ont éprouvée les cinéastes contemporains de se plonger dans une dimension documentaire qui a ensuite intégré aussi la fiction, en réaction à la décennie 90 et à l'emprise de la télévision :

De grands documentaristes sont issus de cette effervescence, de Gianfranco Rosi à Roberto Minervini ou Michelangelo Frammartino. Mais aussi des cinéastes, comme Rohrwacher, Garrone, Marcello ou Guadagnino : tous se sont frottés, de près ou de loin, à cette formidable école du regard qu'est le documentaire<sup>826</sup>.

Le documentaire a été un passage essentiel important, décisif, pour de nombreux cinéastes contemporains qui ont ainsi contribué à l'effacement progressif, et continu, des frontières entre fiction et réalité dans le cinéma italien contemporain. On n'est plus dans un monde cinématographique où il y aurait d'une part des documentaires qui seraient du côté du réel et d'autre part des fictions qui seraient du côté de l'imaginaire. Les deux genres s'interpénètrent et cette dynamique est fondamentale dans le renouveau du cinéma italien aujourd'hui. Il suffit de voir, par exemple, les documentaires de Pietro Marcello (où l'imaginaire occupe une place centrale) ou de Gianfranco Rosi (dont certaines scènes semblent fictionnelles, et dont les films sont récompensés parmi les fictions dans les plus grands festivals), et les fictions d'Andrea Segre (inscrites dans un réel très prégnant), pour comprendre que le cinéma contemporain transgresse les frontières génériques. Sans doute cela vient-il aussi du fait que de nombreux cinéastes italiens contemporains ne se sont pas formés dans des écoles de cinéma et que, moins formatés, ils sont plus libres dans leur approche des genres.

C'est le cas d'Alessandro Comodin dont le film *L'estate di Giacomo* se situe aux confins du

---

825 Camillo De Marco, « Pépinière de talents », *Le film français*, 5 mai 2017, n°3747.

826 Aureliano Tonet, « À Cannes, une renaissance italienne », *Le Monde*, 8 mai 2018.

documentaire et de la fiction, entre fable et réalisme, et où la vie du protagoniste et la biographie du réalisateur finissent par se superposer. Le réalisateur explique son point de vue sur les genres cinématographiques et leur pertinence, et sur la manière dont il a financé son film :

La fiction et le documentaire, pour moi, sont des définitions compliquées à donner. Je n'ai jamais pensé à faire de mon film une fiction ou un documentaire. Nous l'avons financé comme un documentaire et je l'ai tourné comme tel. Mais je l'ai monté comme si c'était une fiction. Il y a une richesse à rester entre les manières de voir de l'un et de l'autre : un plus grand espace pour le spectateur, une originalité fertile, un champ libre et riche de choses venant des deux côtés<sup>827</sup>.

C'est par le réel et un rapport décomplexé à ce réel qu'Alessandro Comodin a créé son film, sans se limiter à des conventions de genres dans lesquelles il aurait pu enfermer son œuvre. Le tournage s'est effectué au gré des inspirations de la vie réelle et de quelques directions scénaristiques :

J'ai toujours essayé de faire réagir les protagonistes face à des micro-éléments de fiction. Sur le plateau, nous étions peu nombreux, tous des amis, nous restions parfois ensemble sans tourner, nous nous baignions, puis il se passait quelque chose et nous commençons à tourner. En partant du réel. En cherchant et en insistant, parce qu'en faisant confiance au réel, on peut trouver quelque chose d'universel. Il est important d'attendre, et de provoquer les choses de manière très subtile, avec patience, jusqu'à trouver quelque chose qui se manifeste spontanément. Et cela mène à quelque chose de presque abstrait, de poétique, de féérique d'une certaine manière. Le film peut être lu en l'élargissant, c'est-à-dire comme une histoire beaucoup plus universelle. J'aime pouvoir raconter de grandes choses avec de petits éléments du réel<sup>828</sup>.

Parmi les films les plus marquants des deux dernières décennies (*I cento passi*, *La meglio gioventù*, *Gomorra*, *Il Divo*, *Il caimano*, *Cesare deve morire*, *Fuocoammare*...), on retrouve du reste de nombreuses œuvres qui ont réussi à se détacher des carcans génériques, et à laisser entrer le réel

---

827 « Finzione e documentario, per me, sono definizioni complicate da dare. Non ho mai pensato di fare del mio film né una finzione né un documentario. L'abbiamo finanziato come un documentario e come tale l'ho girato. Ma l'ho montato come se fosse finzione. C'è ricchezza nel rimanere tra il modo dell'uno e dell'altro di vedere le cose: uno spazio maggiore per lo spettatore, un'originalità fertile, un campo libero e ricco di cose che vengono da entrambi i lati ».

Entretien d'Edoardo Zaccagnini avec Alessandro Comodin le 8 septembre 2012 : <http://www.close-up.it/intervista-alessandro-comodin>. Site consulté en janvier 2018.

828 « Ho sempre cercato di far reagire i protagonisti davanti a microelementi di finzione. Sul set eravamo in pochi, tutti amici, magari stavamo insieme senza girare, facevamo il bagno, poi succedeva qualcosa e iniziavamo a girare. Partendo dal reale. Cercando e insistendo, perché avendo fiducia nel reale puoi trovare qualcosa di universale. È importante aspettare, e provocare le cose in maniera molto leggera, con pazienza, finché non trovi qualcosa che si manifesti da sola. E questo porta a qualcosa di quasi astratto, di poetico, di fiabesco per certi versi. Il film può essere letto allargandolo, cioè come una storia molto più universale. Mi piace poter raccontare delle grandi cose con piccoli elementi del reale ».

*Idem.*

dans la fiction et la fiction dans le documentaire.

Antonietta De Lillo, réalisatrice napolitaine, farouche défenseuse d'un cinéma indépendant, sans limites de formes, est l'une des cinéastes les plus innovantes en documentaire. Elle milite pour un affranchissement vis-à-vis des barrières que les cinéastes s'imposaient encore récemment pour mieux correspondre au marché cinématographique :

Je ne me lasserai jamais de dire qu'il n'y a pas de différences entre le cinéma du réel et le cinéma de fiction, tels que je les conçois. La différence est que dans le cinéma de fiction, vous donnez corps à des personnages imaginaires ; dans le cinéma du réel, vous prenez des personnages dans le corps du réel pour les habiller avec votre imagination<sup>829</sup>.

Alessandra Celesia semble lui répondre, depuis la France où elle vit, lorsqu'elle déclare :

C'est bizarrement récent qu'on pense que le documentaire puisse s'étendre vers la fiction. Je pense qu'il y avait une énorme tradition avant, mais le cinéma direct a poussé le documentaire vers son rôle de capter le réel sans trop manipuler<sup>830</sup>.

Pour elle, le succès du cinéma italien depuis les années 2000 vient de l'évolution du rapport au réel :

C'est surtout ce documentaire à la lisière de la fiction qui est très fort: Di Costanzo, Minervini... C'est la recherche de cette lisière. Di Costanzo passe à la fiction qui elle-même n'est plus tout à fait fiction. C'est ça qui est génial en ce moment. Abolir les frontières entre les genres. Maintenant les réalisateurs ne sont plus cantonnés à un genre, à ne faire que de la fiction ou que du documentaire. [...] Alice Rohrwacher, c'est tellement fin, crédible, qu'il y a quelque chose de l'ordre du réalisme dans ces films. Notamment *Les Merveilles*. On a l'impression d'être dans quelque chose de très vrai. Il y a aussi une espèce de volonté de mettre de la magie dans le réel<sup>831</sup>.

Remarquons que l'inventivité de ces cinéastes n'est pas liée aux budgets qu'ils ont pour leurs films : il semble que plus les financements sont réduits, plus la liberté, la créativité et l'affranchissement par rapport aux limites traditionnelles entre les genres sont renforcés.

---

829 « Non mi stancherò mai di dire che non ci sono differenze tra il cinema della realtà e il cinema di finzione, così come li intendo io. La differenza è che nel cinema della finzione si dà corpo a personaggi immaginati ; nel cinema della realtà prendi dal corpo della realtà dei personaggi per vestirli della tua immaginazione ».

Daniela Brogi, « I racconti del corpo delle donne », in Laura Buffoni (dir.), *We want cinema. Sguardi di donne nel cinema italiano*, op. cit., p. 162.

830 Entretien avec Alessandra Celesia réalisé par Ellénore Loehr à Paris le 28 mai 2018

831 *Idem*.

Dès 2004, Saverio Costanzo s'intéresse lui aussi à un cinéma aux confins de la fiction et du documentaire avec *Private*, qui remporte le Pardo d'Oro au festival de Locarno. *Private* est tourné à partir d'une esquisse de scénario et de beaucoup d'improvisation, encouragée par l'utilisation de plans-séquences. Le film est tourné à Riace, en Calabre, avec des acteurs palestiniens et israéliens. Ce devait être un documentaire tourné dans les zones de conflits israélo-palestiniennes, mais pour des raisons de sécurité, Saverio Costanzo a décidé d'organiser le tournage en Italie dans une ambiance de semi-fiction. Certains critiques ont parlé de réalisme à la veine rossellinienne pour décrire son travail.

Pour Ivano De Matteo, qui, comme nous l'avons vu, a commencé sa carrière par le cinéma du réel, la part documentaire qu'il insuffle dans ses fictions tient non seulement à sa manière de concevoir les scénarios (à partir de longues recherches et d'entretiens avec des personnes qui sont le socle de création de futurs personnages), mais aussi à la manière d'organiser le tournage :

La part documentaire, tu la trouves aussi dans la manière de tourner. Je cherche à cacher la caméra, que le spectateur ne la sente pas. Quand je faisais des documentaires, j'avais aussi la caméra un peu de biais, sinon les gens étaient gênés. [...] Alors que si je la mets devant le visage, c'est faussé, c'est différent. La personne se prend pour un acteur, ou se sent gêné, ou dit des choses exagérées. [...] Dans *Les Équilibristes*, c'était l'idée que quelqu'un regarde, comme si c'était moi documentariste qui regardais. Je mettais toujours un objet, un décor, entre moi et Mastandrea. C'est ça la forme documentaire des *Équilibristes*<sup>832</sup>.

Le réalisateur choisit de laisser entrer le réel dans la fiction et dans le scénario prévu en engageant des acteurs non-professionnels pour jouer certains rôles, notamment dans la scène des paquets de nourriture que Giulio va chercher à la communauté de Sant'Egidio, située à quelques rues du domicile du réalisateur. Ivano De Matteo laisse aussi une marge de manœuvre, d'improvisation et d'inventivité à ses acteurs pour que la vie entre avec plus de présence dans le film, en particulier dans cette séquence :

Mastandrea savait qu'il devait demander des informations. Mais il y avait une marge de liberté parce que l'interlocuteur était une vraie personne, pas un acteur. Si l'autre lui disait : « demain venez à 14h » et qu'il était écrit « La ringrazio molto », et qu'il disait « Grazie, sono contento », ça allait très bien. Dans ce cas-là, il y avait de l'élasticité. Mais il ne pouvait pas dire « non, je ne viens pas, parce que vous me faites chier », il ne pouvait pas changer le sens. Il avait la direction, je lui ai dit : « va te chercher à manger et là-

---

832 Entretien avec Ivano De Matteo réalisé par Ellénore Loehr à Lyon le 1er février 2018.

bas le type te donnera les indications ». Moi j'y ai vraiment cru quand j'ai vu la scène, parce que c'était vraiment comme ça<sup>833</sup>.

Le bagage documentaire en fiction est omniprésent dans le cinéma italien contemporain.

### **Des éléments personnels en fiction**

Pour Cristina Piccino, critique cinématographique, l'une des autres caractéristiques de l'effacement des barrières entre fiction et documentaire est l'entrée d'éléments personnels dans les fictions où le « moi » reprend une place importante dans la rencontre de l'autobiographie et du récit :

Le "je", dissimulé ou surexposé, rendu autre à travers la distance de la narration, construit une nouvelle poétique, un regard analytique qui n'est jamais neutre, l'hypothèse d'un cinéma formellement *politique* qui oppose à l'affirmation idéologique l'investigation ouverte, un sens de la réalité jamais banal qui se fonde sur le lien intime entre les vies des protagonistes et les lieux où elles se déroulent<sup>834</sup>.

Les cinéastes utilisent leur être et leur manière d'être au monde comme matière première pour créer des récits cinématographiques et pour exposer leur regard singulier sur les choses, ancré dans leur réalité. Ils affirment un style unique par ce « je » convoqué dans leurs films, comme Nanni Moretti en avait ouvert la voie dès le début de sa carrière. Cela correspond aussi au cinéma de Valeria Bruni Tedeschi et à la manière dont elle lie des éléments autobiographiques avec une narration fictionnelle. La cinéaste utilise le matériau de sa vie comme base de ses films. Elle le transforme ensuite avec ses scénaristes en matière romanesque grâce à la distance que Noémie Lvovsky et Agnès De Sacy lui permettent de prendre par rapport à sa propre vie. Ainsi pour Noémie Lvovsky, parler d'« une famille très très riche, c'est incroyablement romanesque »<sup>835</sup>. La scénariste raconte à ce propos le choc entre son imaginaire de scénariste et le matériau autobiographique de la cinéaste : lorsque Valeria Bruni Tedeschi avait mentionné sa « famille italienne très très riche », pour Noémie Lvovsky, cela faisait immédiatement affleurer un imaginaire rempli de mafia ou de paradis fiscaux pour expliquer cette richesse dans le pays de Berlusconi. La réalisatrice s'était sentie

---

833 *Idem*.

834 « L'io, celato o sovraesposto, reso altro nella distanza della narrazione, costruisce una nuova poetica, uno sguardo analitico mai neutro, l'ipotesi di un cinema formalmente *politico* che all'asserzione ideologica oppone l'indagine aperta, un senso della realtà mai banale fondato sul legame intimo tra le vite dei protagonisti e i luoghi dove accadono ».

Cristina Piccino, « Il cinema vissuto », in Laura Buffoni (dir.), *We want cinema. Sguardi di donne nel cinema italiano*, op. cit., p. 167.

835 Géraldine Mosna-Savoye, « Noémie Lvovsky : Ce sont mes films qui prennent le pouvoir sur moi », Les Masterclasses de France Culture, 23 août 2019.

blescée des clichés que la scénariste ne plaquait pas sur la famille réelle, mais sur une famille déjà devenue matériau scénaristique et passée dans le domaine de la fiction au cinéma. Valeria Bruni Tedeschi n'avait pas immédiatement saisi la nuance et, de ce fait, elles ne se sont pas vues pendant trois mois. Pendant cette période, elles n'ont plus travaillé ensemble sur le scénario. Mais Valeria Bruni Tedeschi s'est renseignée sur ce qui pouvait se passer lors des évasions fiscales et en a finalement fait un élément de son film, notamment la scène du fou-rire du frère et de la sœur chez l'avocat dans *Un château en Italie*, où la mère dit « j'ai été dans un paradis fiscal, je vais me retrouver en prison et vous m'apporterez des oranges ». Cette anecdote d'écriture et de susceptibilité par rapport à un matériau personnel devenu fiction montre l'attrance et la fascination des cinéastes pour la dimension romanesque que le récit fictionnel apporte à des éléments réels.

Cristina Piccino explique le glissement des lieux et des personnes d'une approche documentaire de l'autobiographie à un regard fictionnel et romanesque, qui donne une tonalité particulière au cinéma italien contemporain :

L'élément personnel est donc un instrument privilégié dans le récit du monde, dans la recherche d'une clé « contemporaine » capable d'exprimer pleinement la confrontation avec le temps présent et les questions qu'il pose. C'est évidemment une possibilité qui traverse le cinéma et qui revient dans l'œuvre de certaines réalisatrices italiennes ; une affinité qui dépasse les générations, qui ne concerne pas l'utilisation spécifique d'un « genre » – qui est au contraire trahi ou dépassé grâce à une approche dans laquelle « documentaire » et « fiction », lieux du cœur et géographies du vécu, glissent l'un dans l'autre. Presque comme sous l'effet d'un sortilège, le matériau est remodelé en un récit, explore des directions imprévues, affronte frayeurs et joie, devient champ de bataille, enquête humaine, éclairage critique, pensée politique<sup>836</sup>.

Le scénario devient ainsi l'occasion d'un métacinéma et d'une réflexion sur la société, sur le monde et sur le monde du cinéma. Valeria Bruni Tedeschi est sans doute l'exemple le plus frappant, dans le cinéma italien contemporain, du jeu entre fiction et autobiographie, entre réel et imaginaire, dans ses films. On peut citer une séquence des *Estivants* où elle prend plaisir à remettre en scène (et

---

836 « È dunque l'elemento personale uno strumento privilegiato nel racconto del mondo, nella ricerca di una chiave "contemporanea" capace di esprimere pienamente il confronto col tempo presente e con le domande che pone. Di certo è una possibilità che attraversa il cinema e che ritorna nel lavoro di alcune registe italiane ; un'affinità che oltrepassa le generazioni, che non riguarda l'uso specifico di un "genere", il quale anzi viene tradito o superato grazie a un approccio in cui "documentario" e "finzione", luoghi del cuore e geografie del vissuto, scivolano l'uno nell'altro. Quasi come in un incantesimo, la materia viene rimodellata in racconto, esplora direzioni imprevedute, affronta spaventi e allegria, si fa terreno di battaglia, indagine umana, illuminazione critica, pensiero politico ».

La chercheuse s'intéressait là au travail des réalisatrices italiennes, mais cette caractéristique n'est évidemment pas uniquement féminine.  
Cristina Piccino, « Il cinema vissuto », in Laura Buffoni (dir.), *We want cinema. Sguardi di donne nel cinema italiano*, op. cit., p. 166.

en abyme) un épisode vécu lors de l'écriture de son film : la scène d'entretien au Centre National du Cinéma pour l'obtention d'une subvention. Anna se trouve devant une commission où elle doit défendre un scénario qu'elle est en train d'écrire sur sa famille. Frederick Wiseman joue son propre rôle dans cette scène pseudo-documentaire. On peut s'amuser à chercher d'autres similitudes entre la réalité et la fiction dans tous ses films, même s'ils ne constituent pas l'enjeu principal de son travail : comme la séparation d'Anna et de Luca qui ont une fille adoptive, Célia, jouée par la propre fille adoptive de Louis Garrel et de Valeria Bruni Tedeschi, Oumy Bruni Garrel, dans *Les Estivants*, qui rappelle la séparation réelle du comédien et de la cinéaste ; l'allusion au mariage de Louis Garrel avec Laetitia Casta lorsque l'on voit le personnage de Luca quitter Anna pour un mannequin que l'on découvre en sous-vêtements sur des publicités ; ou la sœur d'Anna, femme d'un riche industriel de droite, qui est une allusion à Carla Bruni, sœur de la réalisatrice mariée à Nicolas Sarkozy. Mais le plus intéressant n'est pas tant de chercher les similitudes pittoresques entre la fiction et la réalité que de rendre la fiction plus dense grâce aux apports du réel. Au moment de l'écriture, tout devient fiction et le matériau « réel » se mélange à la fiction « pure ».

C'est aussi l'expérience du réel à la première personne qui imprègne l'écriture des fictions d'Alice Rohrwacher dans une veine cette fois naturaliste et documentaire. Son inspiration est souvent elle aussi autobiographique, en particulier dans *Le meraviglie* avec l'histoire de deux filles italo-allemandes dont le père est apiculteur et vit dans une ferme coupée du monde, comme pendant l'enfance d'Alice et Alba Rohrwacher dont le père faisait ce métier.

Pour Alessandro Comodin, ce sont aussi les lieux de son enfance et certaines de ses expériences qui ont marqué la tonalité de son film *L'estate di Giacomo* ; mais, malgré le matériau autobiographique très important du récit, le réalisateur ne voulait pas en faire un film autobiographique. Il a donc choisi un personnage pouvant porter sa voix, un garçon originaire de ces mêmes lieux :

Je ne voulais pas raconter mon histoire personnelle, d'ailleurs peu intéressante. L'excitation et la motivation pour faire le film sont venues d'un garçon que je connaissais bien, qui venait de ma région et qui avait un problème avec son environnement. Je m'étais senti comme lui dans ces lieux, des années auparavant, avec toutes les nuances nécessaires. J'ai emmené Giacomo dans les endroits où j'allais quand j'étais petit, tout seul<sup>837</sup>.

---

837 « Non volevo raccontare la mia storia personale, per altro poco interessante. L'eccitazione e la spinta per realizzare il film è arrivata da un ragazzo che conoscevo bene, che era delle mie parti, che aveva un problema con ciò che lo circondava. Anch'io mi ero sentito come lui in quei posti, anni prima, con tutte le virgolette del caso. Ho portato Giacomo negli stessi luoghi dove andavo io da ragazzo, da solo ».  
Entretien d'Edoardo Zaccagnini avec Alessandro Comodin le 8 septembre 2012 : <http://www.close-up.it/intervista-alessandro-comodin>. Site consulté en janvier 2018.

Alessandro Comodin a fait le choix de travailler avec des acteurs non-professionnels, ou plutôt des « non-acteurs », pour garder intact un rapport au réel spontané et réussir à atteindre une « naturalité » de leurs réactions. Il a commencé à tourner en 2009, pour habituer petit à petit ses protagonistes à la caméra et le film est sorti en 2011.

### **Hors des sentiers traditionnels**

C'est le choix d'écriture et surtout d'un temps long de préparation (accompagné souvent d'un renoncement financier) qui permet aux cinéastes de faire un cinéma innovant en dépassant le réel pour raconter qui nous sommes, la société contemporaine, en hybridant réalité et fiction, documentaire et dramaturgie. Ces œuvres naissent majoritairement en dehors des canaux traditionnels de production et de distribution : entre auto-production, tournage en équipe très réduite (parfois seuls, comme Gianfranco Rosi) et avec peu de moyens, comme pour Roberto Minervini, Michelangelo Frammartino, Alessandra Celesia, ou Pietro Marcello qui explique la motivation de ces choix :

On parle d'un cinéma très pauvre, lié au documentaire, mais c'est une condition choisie, qui nous permet d'avoir le contrôle sur ce que l'on fait, d'être dans la recherche, de trahir l'écriture. Pour moi, le montage est le vrai moment de l'adrénaline. Dans le cinéma industriel, il y a toujours des médiateurs qui décident de ce que l'on fait. Ce n'est plus un système culturel, mais capitaliste, un corps en décomposition dévoué à maintenir une industrie du cinéma qui n'est plus. Parce qu'on ne sait plus quelles histoires raconter, parce que les cinéastes ne sont plus parmi les gens.<sup>838</sup>

Ces films « sauvages » comme les définirait le CNC français, ont contribué à renouveler le cinéma italien et à faire renaître l'intérêt des grands festivals pour les films transalpins, en proposant aussi au public un autre type de cinéma. Cette tendance avait déjà commencé avec des précurseurs comme Leonardo Di Costanzo et Cipri et Maresco, qui ont débuté en documentaire avant de passer à un genre fictionnel où ils continuent de mêler fortement des influences documentaires. Le producteur (de Gianfranco Rosi ou Pietro Marcello notamment) et critique Dario Zonta parle d'un « autre » cinéma pour cette nouvelle vague de documentaristes :

*Autre* parce qu'il ne s'agit pas simplement d'un documentaire, ni seulement d'une fiction, mais même pas banalement d'un « docufiction ». Nous nous référons à ces films qui ont le réel comme méthode, source, inspiration, barycentre, cadre, développement, et la dramaturgie comme langage, narration, récit et encore développement. Dans leur machine à cinéma, le réel – comme s'il s'agissait d'un matériau – est altéré,

---

838 Julien Gester, « Pietro Marcello : "Les Européens n'ont plus grand chose à raconter" », *Libération*, 31 mai 2016.

plié, façonné et transformé en de nouvelles formes de narration. Il y a ceux qui utilisent peu d'outils, restant fidèles à la matière première, et ceux qui en utilisent beaucoup, au point d'en faire perdre presque la trace<sup>839</sup>.

Les plus proches de la matière du réel sont Gianfranco Rosi et Roberto Minervini : leurs films s'inspirent de situations fortes, ce sont des « films à sujet » comme *Fuocoammare*, *The Passage* (2011), *Low Tide* (2012) ou *The other side* (2015). Pietro Marcello utilise aussi les archives, et donc le réel, comme mémoire d'un paysage (*La bocca del lupo*) ou d'une fable comme dans *Bella e perduta*. Pour Michelangelo Frammartino, le réel est plus concret : il choisit de filmer les animaux, sa terre et son grand-père dans *Il dono*, par exemple. De leur côté, Alessandro Comodin, Leonardo Di Costanzo et Alice Rohrwacher s'emparent du réel pour dépasser le documentaire et en proposer des formes d'écriture plus narratives. Alice Rohrwacher a notamment développé un lien social et biographique avec le réel dans ses films. Elle sublime la réalité qu'elle observe, passant comme nous l'avons vu du côté de la fable, en particulier grâce à l'imaginaire et à la naïveté que peut porter son cinéma. Quant à Leonardo Di Costanzo, il a commencé sa carrière par des documentaires militants et a gardé dans ses fictions cette dimension sociale.

#### **« Je suis un caïd à l'extérieur et à l'intérieur du film »<sup>840</sup>**

Mais comme nous l'avons expliqué, le film qui a marqué l'irruption du documentaire et du cinéma du réel dans la fiction est *Gomorra* de Matteo Garrone. Dès ses premiers films, *Ospiti*, *Estate romana* (2000), le réalisateur manifestait déjà un rapport fort au réel, presque cru. *Reality*, film sur la télé-réalité, devient une sorte de mise en abyme de sa réflexion sur les frontières entre réalité et fiction. Mais c'est avec *Gomorra* que Matteo Garrone effectue résolument un court-circuit entre fiction et réalité, et cela tout au long du film. Il joue entre réalité et fiction dans son scénario et dans sa manière de filmer, mais aussi en éliminant les frontières entre personnes et personnages, avec des non-acteurs qui jouent leur « presque » propre rôle, puisqu'ils ne connaissent pas les événements qui leur arriveront durant les jours de tournage suivants<sup>841</sup>. Les deux protagonistes,

---

839« Altro perché non è semplicemente documentario, né solamente di finzione, ma neanche banalmente "docufiction". Ci riferiamo a quei film che hanno il reale come metodo, fonte, ispirazione, baricentro, cornice, sviluppo e la drammaturgia come linguaggio, narrazione, racconto, storia e ancora sviluppo. Nella loro macchina cinema, il reale – come fosse una materia – viene alterato, piegato, modellato e trasformato in nuove forme di narrazione. C'è chi usa pochi strumenti, rimanendo aderente alla materia prima, chi ne usa molti fino quasi a farne perdere le tracce ».  
Dario Zonta, « Introduzione », in Dario Zonta (dir.) *L'invenzione del reale. Conversazioni su un altro cinema*, op. cit., p. 8.

840 « Io sono guappo fuori e dentro il film » : mots de Giovanni Venosa, interprète non-professionnel de *Gomorra* de Matteo Garrone.

Christian Uva, « Il backstage di *Gomorra* : cinque storie brevi tra realtà e reality » in Michele Guerra, Sara Martin, Stefania Rimini (dir.), *Universo Gomorra*, Sesto San Giovanni, Edizioni Mimesis, 2018, p. 137.

841 *Idem*.

Marco et Ciro, ne savent pas la fin à laquelle ils sont promis dans le scénario : la mort. En ne livrant pas l'issue du récit à ses acteurs, Matteo Garrone laisse le scénario ouvert et la possibilité d'y intégrer des changements au fur et à mesure du tournage et des surprises des lieux et des gens. Pour qu'ils conservent toute leur spontanéité et leur vérité, les acteurs découvrent les séquences au dernier moment jusqu'à ce que le réalisateur décide qu'il ne voulait plus y laisser entrer le réel. Les acteurs (qui n'en sont pas totalement) attendent donc, comme dans la vraie vie, de savoir ce que le destin leur réserve. Le plateau de tournage devient un lieu d'expérimentation, pour créer une nouvelle forme de cinéma-vérité-réalité.

Dans le documentaire tourné sur les coulisses du tournage par Melania Cacucci<sup>842</sup>, on assiste aux expérimentations anthropologiques que mène Garrone avec ses nouveaux types d'acteurs. La critique et la communication autour du film ont d'ailleurs beaucoup insisté sur cette caractéristique du film : avoir des « vrais boss de la mafia » dans le film, ne plus savoir si l'on est face à une fiction ou à un documentaire en immersion à l'intérieur d'un monde qui exerce toujours une grande fascination, en suscitant peur et curiosité. Pour le chercheur Christian Uva, avec Garrone on est entre la réalité et les « reality » (télé-réalité) :

D'une part, en effet, il y a la rhétorique réaliste qui émerge en grande partie justement des paratextes qui ont accompagné la sortie du film – du dossier de presse aux suppléments du DVD eux-mêmes. C'est, dans ce cas, la réalité brute et brutale représentée par le vrai boss « prêté au cinéma » que le documentaire restitue dans sa version la plus authentique, au-delà du rôle joué pour Garrone dans *Gomorra*. D'autre part, greffée sur cette donnée, représentée notamment par le caractère dangereusement infantile du boss, émerge la composante « télé-réaliste » immortalisée dans le film de Cacucci. Comme un personnage de télé-réalité typique, Venosa fait en effet des caprices lorsqu'il est confronté aux décisions des auteurs<sup>843</sup>.

Durant le tournage, le « comédien » Giovanni Venosa, qui interprète un chef de clan dans le film, a perdu la conscience de la limite entre réel et fiction, et mélange sa réalité quotidienne – il fait partie du clan des Casalesi et a été plusieurs fois condamné – avec le scénario du film :

Son irruption sur le plateau, menaçant de bloquer le tournage du film si on ne lui attribuait pas le rôle

---

842 *Gomorra. Cinque storie brevi*, de Melania Cacucci (2008).

843 « Da una parte infatti c'è la retorica realista che emerge in buona parte proprio dai paratesti che hanno accompagnato l'uscita del film – dalla cartella stampa agli stessi contenuti extra del DVD. Si tratta, nella fattispecie, della realtà brutta e brutale rappresentata dal vero boss "prestato al cinema" che il documentario restituisce nella sua versione più autentica, al di là del ruolo interpretato per Garrone in *Gomorra*. Dall'altra, innestato su questo dato, rappresentato in particolare dalla natura pericolosamente infantile del boss, emerge la componente "realististica" immortalata nel film di Cacucci. Proprio come un tipico personaggio da reality show, Venosa fa infatti i capricci di fronte alle decisioni degli autori ».

Christian Uva, « Il backstage di *Gomorra* : cinque storie brevi tra realtà e reality » in Michele Guerra, Sara Martin, Stefania Rimini (dir.), *Universo Gomorra*, op. cit., p. 137.

d'« ogre » qu'il mérite (« les garçons sont mon œuvre, c'est moi qui les ai élevés et c'est moi qui dois les manger ») est une sorte de *mise en abyme* car c'est à nouveau un « sketch » que Venosa est obligé de jouer pour défendre et réaffirmer son rôle public de boss (« venir ici, c'est mauvais pour ma réputation. Je suis un gars sérieux. C'est moi qui devais tuer les garçons »). Il est totalement conscient de ce jeu de miroirs, si bien qu'il en arrive à déclarer de manière menaçante : « Je suis un caïd à l'extérieur et à l'intérieur du film »<sup>844</sup>.

Grâce à leur statut particulier entre réalité et fiction, les acteurs non-professionnels comme Venosa prennent le pouvoir sur le scénario et sur les auteurs, en voulant imposer leur vraie vie et leur véritable personne-personnage dans la fiction. Les limites entre fiction et documentaire dans l'histoire atteignent aussi les limites de l'écriture dans ce cas : qui est l'auteur ? Le réalisateur-scénariste ou la personne devenue personnage dont on s'est inspiré pour écrire l'histoire ? Qui a le dernier mot ? Le *final cut* ne se joue plus entre le producteur et le réalisateur comme à une certaine époque : aujourd'hui le *final cut* semble se disputer entre les vrais-faux acteurs et le vrai-faux metteur en scène d'une histoire largement inspirée du réel.

### **Personne versus personnage**

Les « acteurs » se posent la question de la frontière entre personne et personnage, et le plateau de tournage devient un lieu à conquérir, tout autant qu'un nouveau territoire où affirmer son pouvoir mafieux. Christian Uva raconte à ce propos une anecdote frappante concernant l'apprenti-gangster du film et celui qui joue le boss de son clan :

L'autre moment tout aussi intéressant est celui où, juste avant d'entrer en scène, continuant à jouer consciemment avec l'ambiguïté de la situation, tapi derrière un muret, Ciro, nerveux et en sueur en attendant de tourner la scène de sa mort, confie sarcastiquement à la caméra l'anxiété qu'il éprouve en tant que personne et que personnage. Une fois la scène du meurtre enfin tournée, le boss sourit, satisfait comme un enfant. Il a maintenant obtenu ce qu'il voulait, c'est-à-dire, une fois de plus, la reconnaissance par le « système » (le système en tant que camorra mais aussi le système en tant que plateau de tournage) de son propre « rôle »<sup>845</sup>.

---

844 « La sua irruzione sul set a suon di minacce di bloccare la lavorazione del film se non gli verrà attribuito il ruolo da "orco" che gli spetta ("i ragazzi sono pane mio, me li sono cresciuti e li devo mangiare io") è una sorta di *mise en abyme* perché è a sua volta una "sceneggiata" che Venosa è costretto a recitare per difendere e riaffermare il suo ruolo pubblico di boss ("venendo qua faccio una brutta figura. Sono un ragazzo serio. I ragazzi dovevo ucciderli io"). Egli è totalmente consapevole di questo gioco di specchi tant'è che arriva a dichiarare minacciosamente : "Io sono guappo fuori e dentro il film" ».

Christian Uva, « Il backstage di *Gomorra* : cinque storie brevi tra realtà e reality » in Michele Guerra, Sara Martin, Stefania Rimini (dir.), *Universo Gomorra*, op. cit., p. 137.

845 « Altrettanto interessante è il momento in cui, un attimo prima di andare in scena, continuando a giocare consapevolmente con l'ambiguità della situazione, acquattato dietro ad un muretto, Ciro, nervoso e accaldato nell'attesa di girare la scena della sua morte, confida sardonico alla videocamera l'ansia provata in qualità di persona

Les acteurs eux-mêmes ont du mal à ne pas franchir la frontière entre réel et fiction, entre le vrai boss qui joue un faux boss dans le film, et la fausse mort que les deux garçons apprentis-gangsters doivent affronter. La fiction rejoint trop la réalité pour qu'ils puissent jouer totalement la scène sans crainte que le réel ne rattrape le scénario. Les frontières entre personne et personnage sont brouillées dans le scénario, mais aussi dans l'esprit des (non) acteurs. Ce faisceau d'éléments a contribué à l'amalgame et à l'étiquette « post-néoréaliste » apposée au film, en particulier par le fait que *Gomorra* met en lumière la vraie nature des mafieux : à la fois infantiles et pleins de brutalité.

### **Le retour du documentaire**

Alors que le documentaire avait été un peu négligé dans les productions nationales et internationales dans le passé, il retrouve depuis quelques années (et encore plus depuis les succès critiques et publics de Gianfranco Rosi) une place d'honneur dans le paysage cinématographique italien et un rôle important sur le plan artistique et intellectuel. Le dernier exemple en Italie est *Selfie* d'Agostino Ferrente, qui a reçu de nombreux prix, dont le David di Donatello de meilleur documentaire en 2020. Dans ce film, le réalisateur donne la caméra à deux adolescents à Naples, pour raconter leur quotidien dans le milieu de la mafia, entre difficultés sociales et problèmes personnels. *Selfie* pourrait être la version 2019 de *Gomorra*, avec deux jeunes garçons qui ne veulent pas passer leur vie dans l'illégalité, impliqués dans des trafics en tous genres et en prison, et qui résistent au mal et aux tentations qui les entourent. Le réalisateur voulait faire un film sur la vie « normale » (leurs amitiés, leurs espoirs, leurs peurs, leur enthousiasme...) de deux adolescents dans un quartier peu « normal », où les destins sont souvent écrits d'avance. Le principe du selfie n'est pas ici un acte narcissique, mais une ouverture sur un autre monde, le miroir des âmes d'Alessandro et de Pietro. Agostino Ferrente explique la manière dont il les fait passer de personnes à personnages dans ce film :

La personne/le personnage est déjà en soi un patrimoine narratif : son visage, son histoire, sa pensée existent déjà, ils n'ont pas été inventés pendant la phase du scénario, donc lorsque le réalisateur choisit ses protagonistes, la moitié du travail est déjà faite, les ingrédients sont là, il ne reste plus qu'à les cuisiner. J'appelle cela « la dramaturgie sur le terrain »<sup>846</sup>.

---

e di personaggio. Girata finalmente la scena dell'omicidio, il boss sorride soddisfatto come un bambino. Ora ha ottenuto quel che voleva, ossia, una volta di più, il riconoscimento da parte del "sistema" (il sistema come camorra ma anche il sistema come set) del proprio "ruolo" ».

*Ibidem*, p. 138.

846 « La persona/personaggio è già di per se un patrimonio narrativo : la sua faccia, la sua storia, il suo pensiero esistono già, non sono stati inventati in fase di sceneggiatura quindi quando il regista sceglie i suoi protagonisti, metà del lavoro è già fatto, gli ingredienti ci sono, vanno solo cucinati. Io la chiamo "drammaturgia sul campo" ».

Grâce à cette « dramaturgie du terrain », les auteurs du cinéma du réel sont aujourd'hui plus nécessaires que jamais pour essayer de comprendre le monde, confronter des sensibilités, des points de vue et pour observer une réalité qui semble parfois être devenue fiction.

En 2016, après trois années de recherches et un an de tournage, Federica Di Giacomo réalise *Liberami*, seul film italien primé au Festival de Venise cette année-là. La réalisatrice choisit le thème insolite de l'exorcisme, à travers l'histoire d'un prêtre exorciste en Sicile, un thème jusqu'alors principalement traité dans des fictions. Federica Di Giacomo s'inscrit dans la lignée des cinéastes italiens contemporains qui veulent brouiller les pistes dans leur choix de thématiques et dans leur manière de filmer documentaires et fictions. *Liberami* est un film qui raconte la complexité de notre monde, la difficulté de lire la société et ses évolutions. Il y a des scènes frappantes dans le film – comme les scènes d'exorcisme collectif, individuel et parfois par téléphone, et les messes de libération du mal – et des détails presque ethnographiques (la réalisatrice vient comme Andrea Segre d'un parcours universitaire en sociologie et ethnographie) : dans ces situations, la rationalité n'est pas toujours du côté de la médecine, comme dans la scène où le médecin exclut la maladie psychique d'un patient, lequel se tourne alors vers un prêtre exorciste car il est encore en souffrance. Le film aborde des éléments de notre vie contemporaine, notamment la nécessité de donner un sens à la vie et au mal de vivre. L'exorcisme est une réponse comme une autre à ces questionnements et à la nostalgie d'une communauté. Dans le film, le diable n'est pas dans une personne, mais dans l'interprétation collective du mal porté par quelqu'un pour expliquer *notre* mal de vivre. Par leur identité démoniaque, les gens possédés obtiennent un rôle dans la communauté et la société : ils deviennent quelqu'un pour les autres. Les images de la « folie », de la « possession » rappellent un peu le film de Paolo Virzì, *La pazza gioia*, et semblent fictionnelles tant elles sont inédites dans un documentaire. La puissance du film de Federica Di Giacomo vient de la pudeur avec laquelle elle a su capter ces moments dans la vie des protagonistes, sans jamais être dans une position de voyeur.

Parmi les autres réalisateurs qui font des films dont les frontières de genres qui estompent toujours davantage les frontières génériques, on peut aussi citer Daniele Gaglianone, Andrea Segre, Claudio Giovannesi, Stefano Savona, Salvatore Mereu. Avec Gianfranco Rosi, Pietro Marcello, Michelangelo Frammartino et Leonardo Di Costanzo, mais aussi Emma Dante, Alberto Fasulo, Agostino Ferrente, Alessandra Celesia et Pippo Delbono, ils forment un intense foyer de créativité pour le cinéma italien du 21<sup>e</sup> siècle. Ils ont souvent commencé avec peu de budget et en tournant

---

<https://www.exibart.com/cinema/selfie-miglior-documentario-ai-david-lintervista-ad-agostino-ferrente/>  
Site consulté en juin 2020.

seuls, en marge du système de production classique, mais avec des formes intéressantes, notamment le recours à une certaine poésie. Il faut souligner qu'une grande partie d'entre eux vient du sud de l'Italie, entre région napolitaine, Calabre et Sicile, cette Italie méridionale source de vitalité pour les nouvelles générations de cinéastes. Ces réalisateurs se connaissent, se croisent dans les festivals, mais ne veulent pas théoriser leur approche ou institutionnaliser leur pratique en créant une école, des formations ou même simplement un mouvement. Ils ne veulent pas s'organiser. Ce sont des dynamiques individuelles – sans être individualistes – que les observateurs peuvent ensuite rapprocher. C'est le résultat d'un système qui peine à soutenir véritablement le cinéma d'auteur et en particulier le documentaire, même si les nouvelles réformes tentent d'y remédier en s'inspirant en particulier du modèle du CNC français et de l'attention portée au documentaire en France.

La reconnaissance, durant cette dernière décennie, du documentaire comme œuvre cinématographique à part entière par les grands festivals de cinéma, et l'acceptation de films qui sont de plus en plus à la lisière entre fiction et documentaire dans les sélections de ces festivals vient du cinéma italien : le Festival de Berlin et le Festival de Venise ont ainsi consacré trois films, étiquetés documentaires, mais glissant sensiblement vers la fiction, avec *Cesare deve morire* des frères Taviani en 2012 (Ours d'or à Berlin), *Sacro GRA* de Gianfranco Rosi en 2013 (Lion d'or à Venise) et *Fuocoammare* en 2016 (Ours d'Or à Berlin). On se demande alors quand un documentaire sera récompensé à Cannes... C'est par ailleurs l'Italie qui marque à nouveau l'histoire cinématographique mondiale avec un premier documentaire – à la lisière de la fiction – candidat à l'Oscar du meilleur film étranger en 2021, *Notturmo* de Gianfranco Rosi (et non candidat à l'Oscar du meilleur film documentaire, comme cela avait été le cas pour un autre de ses films, *Fuocoammare*).

En décernant leur plus grand prix à des documentaires dont l'esthétique ou la méthode s'apparentent souvent à la fiction, ces grands festivals et les Oscars ont acté les évolutions du cinéma contemporain italien dans lequel la puissance des films prime sur les questionnements regardant leur catégorisation. Ces films ont ouvert une nouvelle manière de faire du cinéma et les plus grands festivals s'en sont faits les témoins. On peut se demander si l'expression « cinéma du réel » jusqu'alors utilisée pour désigner les documentaires ne pourrait pas désormais aussi s'appliquer aux fictions qui ont un rapport fort au réel (d'autant que tous les documentaires n'ont pas un ancrage significatif dans le réel). Le critique et directeur du festival de Locarno, Giona A. Nazzaro, se fait l'écho de ces évolutions et des perméabilités entre fiction et documentaire :

Le cinéma du réel a rendu à la production cinématographique nationale le territoire et ses voix, éléments réduits au silence par une télévision inepte et par des scénarios fermés dans l'enceinte de leur propre

privilège de classe. Il était donc inévitable que la dite « fiction » ait aussi puisé dans la richesse d'un cinéma hâtivement défini comme « documentaire » pour redéfinir son propre champ d'action<sup>847</sup>.

Les films de réalisateurs comme Leonardo Di Costanzo, Claudio Giovannesi, Alessandro Comodin, Jonas Carpignano, Pietro Marcello ne sont pas obligatoirement le signe d'un retour à un néoréalisme mais ils se réapproprient des matériaux du réel pour construire leurs récits fictionnels. Cette tendance montre la complexité du réel, où se mélangent récits imaginaires et vie véridique, et où les frontières s'amenuisent aussi entre acteur, personnage et personne. Le cinéma du réel « élargi » ouvre de nouvelles perspectives et de nouveaux regards : c'est l'essence même du 7<sup>e</sup> art.

Leonardo Di Costanzo est l'un des réalisateurs italiens qui a ouvert la voie à cette nouvelle manière de faire du cinéma, en utilisant la contradiction apparente entre cinéma du réel et fiction pour faire un autre type de films, en acceptant de devenir parfois observateur de son propre film :

Les films naissent en moi lorsque j'arrive à trouver, autour d'une histoire, un lieu, une personne, des personnes, un sujet et en même temps aussi des exigences d'écriture et de mise en scène qui me passionnent à ce moment précis. [...] Le désir est donc toujours de raconter une histoire spécifique et, en même temps, de la raconter de la manière dont je l'imagine, puis de faire des expériences. Il s'agit d'un processus en deux volets. Avec *Prove di Stato*, matériellement, pour la première fois, je me suis mis à filmer comme un « tiers » par rapport aux personnages. J'ai commencé à penser aux personnages qui interagissaient les uns avec les autres tandis que la caméra et moi devenions des observateurs. Jusqu'à ce moment-là, les films avaient au contraire été réalisés avec une participation frontale<sup>848</sup>.

Ce positionnement tantôt en tant qu'observateur tantôt en tant que « directeur » (comme le mot réalisateur « director » le dit en anglais) était aussi présent dans *A scuola* (2003). Mais Di Costanzo a senti le besoin d'avoir des personnages, au-delà du « simple » réel :

Un besoin même instinctif, si vous voulez. Un personnage à l'intérieur du récit. Qui soit un prolongement

---

847 « Il cinema del reale ha restituito alla produzione cinematografica nazionale il territorio e le sue voci, elementi silenziati da una televisione inane e da sceneggiature chiuse nel recinto del proprio privilegio di classe. Inevitabile quindi che anche la cosiddetta "finzione" abbia attinto alla ricchezza di un cinema sbrigativamente definito "documentario" per ridefinire il proprio campo d'azione ».

Giona. A. Nazzaro, « Cadenza d'inganno : attore, personaggio, persona », in Pedro Armocida et Andrea Minuz (dir.), *L'attore nel cinema italiano contemporaneo. Storia, performance, immagine, op. cit.*, p. 265.

848 « I film nascono in me quando riesco a trovare intorno a una storia, un luogo, una persona, delle persone, un argomento e contemporaneamente anche delle esigenze di scrittura e di messa in scena che mi appassionano in quel dato momento. [...] Il desiderio quindi è sempre di raccontare una storia specifica e allo stesso tempo di raccontarla nel modo in cui la immagino e quindi sperimentare con essa. Si tratta di un processo duplice. Con *Prove di Stato*, materialmente, per la prima volta mi sono messo a filmare come "parte terza" rispetto ai personaggi. Ho iniziato a pensare ai personaggi che interagiscono fra loro mentre io e la macchina da presa diventiamo osservatori. Sino a questo momento, invece, i film erano stati realizzati con una partecipazione frontale ».

« Nuovo Cinema Italiano », *Cinecritica*, n°70-71, avril-septembre 2013.

de moi-même... [...] Suivre un personnage, cela signifiait aussi entrer *dedans*. Avec le documentaire, c'était comme si je ne trouvais pas cette possibilité de donner une sorte de troisième dimension. Connaître le passé et le présent d'un personnage donné. Le visible et l'invisible<sup>849</sup>.

Leonardo Di Costanzo explique la manière dont il choisit de construire ces personnages et de travailler avec ses (non) acteurs, entre réel et fiction, vie et cinéma :

Je pensais que la juxtaposition de moments de la vie quotidienne me donnait la possibilité de faire en sorte que le cinéma ressemble à la vie et d'éviter ainsi d'enfermer le parcours d'un personnage dans une intrigue trop fonctionnelle pour la construction d'un récit. J'ai été confronté à un choix. Soit prendre un personnage « documentaire », forcer son chemin, et le faire arriver là où je pensais nécessaire de l'emmener, ce qui me semblait et me semble une opération peu intéressante, sans compter que c'est un choix éthiquement discutable ; soit effectuer un travail de documentation et d'écriture très proche du documentaire, ce qui produit cependant comme résultat final un personnage fictif. Ainsi, en faisant appel à un interprète non professionnel, issu de la vie réelle, en lui proposant de se projeter dans un personnage qu'il connaît très bien mais qui n'est pas lui-même, il peut facilement s'y jeter à corps perdu. Et même mettre de lui-même dans le personnage parce que ce personnage n'est pas lui<sup>850</sup>.

Dans *L'intervallo*, Alessio Gallo n'est donc pas le personnage de Salvatore. Mais il a pu mettre beaucoup de lui à l'intérieur du rôle, parce qu'il n'avait pas peur d'être Alessio à l'écran. Grâce à son travail de préparation et de création des personnages fictionnels, sans s'en rendre compte, les (non) acteurs de Leonardo Di Costanzo deviennent le personnage, ou le personnage devient eux. Mais en apparence c'est un personnage et les acteurs ne sont pas eux-mêmes à l'écran. Cela dédouane aussi le réalisateur de la culpabilité qu'il pourrait éprouver s'il demandait clairement aux personnes choisies de se dévoiler à l'écran. Il y a là un filtre et il s'agit pour les « acteurs » de se montrer à travers le masque du personnage inventé. Leonardo Di Costanzo travaille beaucoup sur ce fil. Pour *L'intrusa*, le cinéaste voulait à l'origine réaliser un documentaire sur les centres qui accueillent des

---

849 « Un bisogno anche istintivo, se vuoi. Un personaggio all'interno della narrazione. Che fosse il mio prolungamento... [...] Seguire un personaggio significava anche entrare *dentro*. Con il documentario era come se non riuscissi a trovare questa possibilità di conferire una sorta di terza dimensione. Conoscere il passato e il presente di un dato personaggio. Il visibile e l'invisibile ».

*Idem.*

850 « Pensavo che la giustapposizione di momenti di quotidianità mi fornisse la possibilità di far assomigliare il cinema alla vita e di evitare così di chiudere il percorso di un personaggio in una trama troppo funzionale alla costruzione di un racconto. Mi sono trovato di fronte a una scelta. O prendere un personaggio "documentario", forzarlo, e portarlo lì dove pensavo fosse necessario condurlo, cosa che mi sembrava e mi sembra un'operazione non molto interessante, senza contare che si tratta di una scelta eticamente discutibile, oppure, svolgendo un lavoro di documentazione e di scrittura molto simile al documentario che come risultato finale produce però un personaggio fittizio. Così, utilizzando un interprete non professionista, proveniente dalla vita reale, proponendogli di proiettarsi in un personaggio che conosce molto bene ma che non è lui stesso, lui ci si può tranquillamente buttare dentro. E addirittura mettere persino sé stesso dentro quel personaggio perché quel personaggio non è lui ».

*Idem.*

femmes en difficulté. Mais il était compliqué de convaincre les habitantes du centre de se laisser filmer. Le cinéaste a donc choisi la fiction, avec des actrices qui n'en sont pas vraiment, pour garder un ancrage dans le réel par des corps et des visages qui ne soient pas assimilés à des rôles dans d'autres films, comme si nous découvriions des personnes dans un documentaire : c'est donc une danseuse qui joue la gérante du centre, et la compagne du criminel est interprétée par une non-professionnelle qui apparaît pour la première fois à l'écran.

D'autres réalisateurs travaillent dans la même dynamique pour le choix des interprètes, notamment Claudio Giovannesi et Jonas Carpignano. Grâce à leur travail, on assiste à un renouvellement du genre à la fois documentaire et fictionnel. Les acteurs ne sont pas vraiment des acteurs, le rôle ressemble étonnamment à la vie des interprètes, et on ne sait plus s'ils sont ou s'ils jouent. Et ce d'autant plus que ces acteurs apparaissent à l'écran souvent le temps d'un seul film, mais en laissant leur trace.

La frontière entre documentaire et fiction s'estompe donc, et c'est dans le bâillement entre ces genres, dans ces interstices, que se développe la magie du cinéma. Il faut souligner que ces films à la lisière du documentaire et de la fiction sont principalement des films sur les « périphéries », urbaines et sociales.

*Le cinéaste qui a renouvelé l'approche du genre documentaire avec Leonardo Di Costanzo et qui fait tomber peu à peu les frontières entre fiction et réel est Gianfranco Rosi. Giona A. Nazzaro détaille les caractéristiques du réalisateur :*

Cinéaste rigoureux et solitaire, aventurier et patient, Rosi n'a tourné qu'une poignée de films mais chacun d'eux a su redéfinir la forme documentaire. Il suffit de penser au saut représenté par un film comme *El Sicario-Room 164* pour se rendre compte que Rosi est un cinéaste à tous les égards et pas un simple disciple des dogmes du cinéma direct<sup>851</sup>.

Mais, comme nous l'avons vu, malgré la reconnaissance internationale et les prix prestigieux, l'un des problèmes majeurs du cinéma italien est sa diffusion et sa reconnaissance en Italie<sup>852</sup>. Lorsque Gianfranco Rosi a reçu l'Ours d'Or à Berlin pour *Fuocoammare*, il a rappelé dans son discours que le néoréalisme et d'autres cinémas avant-gardistes avaient aussi été décriés par la critique et mal diffusés à leurs débuts. Il regrettait que ce soit le cas avec le documentaire italien contemporain,

851 Giona A. Nazzaro, « Gianfranco Rosi. *Fuocoammare*, le réalisme comme création », in Jean Gili (dir.), *L'Italie au miroir de son cinéma*, vol. 3, *op. cit.*, p. 340.

852 Consulter à ce sujet les remarques d'Ivano De Matteo dans l'entretien en annexe, sur la critique qui parle des coupes à faire dans les films « comme si c'était des tranches de mortadella ».

qui, sans être une école ou un mouvement, est à l'avant-garde du cinéma international. Le documentaire italien n'a pas été soutenu par une industrie, comme c'est le cas en France grâce au CNC<sup>853</sup>. Nous l'avons détaillé dans la première partie, les réformes récentes du système cinématographique italien se sont inspirées du système français pour tenter de soutenir au mieux les cinéastes documentaires, mais beaucoup de producteurs et de diffuseurs considèrent encore ces œuvres comme mineures dans l'industrie cinématographique. C'est pourtant là, avec les potentialités de la forme et des récits documentaires, que le cinéma italien trouve sa composante la plus innovante et créative aujourd'hui, à mi-chemin entre réel et fiction, et en confrontation constante avec l'époque : en n'étant ni documentaire, ni fiction, en laissant place à la fois à la poésie et à la politique, ces films racontent le monde contemporain et en font émerger toute la complexité, et sans doute plus (voire mieux) que de nombreux discours.

L'historien Antoine De Baecque s'interroge sur le brouillage des frontières entre fiction et documentaire :

Aujourd'hui, plus que jamais, les distinctions entre documentaire et fiction se brouillent et il ne semble plus d'actualité de délimiter les territoires respectifs de la fiction et du documentaire tant la frontière s'efface inexorablement. Documentaire et fiction se rencontrent, s'interpénètrent et interagissent<sup>854</sup>.

On pourrait donc presque parler d'un « cinéma impur » à propos du cinéma italien contemporain, à la manière de Bazin<sup>855</sup>. Les films transalpins d'aujourd'hui mélangent et réécrivent différentes dramaturgies : la fiction, le documentaire, le mythe, la tragédie, etc. Comme l'atteste la chercheuse Nausica Tucci, c'est l'hybridation (c'est aussi le cas en littérature) qui pourrait donc être l'essence de l'identité du cinéma italien contemporain<sup>856</sup>, entre réel et fiction.

Laissons, pour finir, la parole à l'un des cinéastes qui, en dépassant le documentaire comme

---

853 Alessandra Celesia raconte à ce propos l'importance de la critique et du regard français sur son travail : « Les critiques que j'ai eues en France m'ont donné confiance, les gens comprenaient mes films. C'est très curieux avec *Anatomie du miracle*, j'ai eu des critiques très bonnes en France, mais en Italie un critique a détruit le film et j'avais l'impression qu'il n'avait pas compris le film. Parce qu'il le regardait avec des yeux italiens peut-être. J'aimerais lui parler, car il n'a sans doute pas vu le même film que celui que j'ai fait et que tout le monde a vu. Et ce n'est pas un idiot, il enseigne à l'université. Pour l'anecdote, pour *Le Libraire de Belfast*, je me suis demandé s'il fallait que je revienne en Italie par nostalgie et il y a eu une critique tellement belle d'une Française que je me suis dit : non tu es folle, c'est ici qu'il faut que tu restes si tu veux continuer à travailler. Cet article a pesé énormément dans la balance. C'est important de sentir que ton travail est compris et bien accueilli là où tu travailles. Et la justesse du regard aussi. On sent qu'il y a eu de la formation, de l'investissement. Même la classe très moyenne a les moyens d'avoir ce regard. Tout le monde a vu un peu de cinéma au lycée. Il y a vraiment une éducation à l'image en France ». Entretien avec Alessandra Celesia réalisé par Ellénore Loehr à Paris le 28 mai 2018.

854 Antoine De Baecque, « Le cinéma du réel entre éthique et esthétique, tradition et expérimentation, documentaire et fiction... », [www.dislocacion.cl/pdf/Conference-bacque.pdf](http://www.dislocacion.cl/pdf/Conference-bacque.pdf) Site consulté en février 2020.

855 André Bazin utilisait cette expression à propos de l'adaptation in André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Cerf, 1976, p. 81.

856 Nausica Tucci, « La realtà della finzione. Tracce identitarie nel cinema italiano contemporaneo », in Stefania Parigi, Christian Uva, Vito Zaggarro (dir.), *Cinema e identità italiana, op. cit.*, p. 117.

restitution ou imitation du réel et en le consacrant comme cinéma, a le plus renouvelé le rapport au réel et sa re-présentation au cinéma, Gianfranco Rosi. Le travail du réalisateur a fait couler beaucoup d'encre tant il a bouleversé les frontières entre fiction et réalité ; c'est peut-être lui qui a le mieux réussi à trouver la musique du réel et à faire évoluer les regards :

Si je filme ces chaussures noires que je porte aujourd'hui, certains verront une paire de chaussures, d'autres verront une âme. Quand je filme, je veux être dans un entre-deux, entre la paire de chaussures et l'âme. Si le film ne fait que montrer la réalité d'une paire de chaussures, ce n'est pas intéressant. Mais s'il ne fait que parler de l'âme, ce n'est pas intéressant non plus. C'est pourquoi il faut être entre, et c'est cet espace-là que je dois trouver. C'est comme trouver l'espace entre deux notes pour écrire une symphonie<sup>857</sup>.

---

857 Frédéric Strauss, « Gianfranco Rosi : Lampedusa est l'île des migrants, mais on n'y voit pas de migrants », art. cit.

## **CONCLUSION : la symphonie du réel**

La difficulté à définir le « nouveau cinéma italien du 21<sup>e</sup> siècle » vient du fait qu'il ne se structure ni en courants, ni en écoles, ni même en générations : c'est une forme hybride qui mêle des genres, des âges et des regards différents.

Après la crise des années 70-80, le marché avait cherché à pousser le cinéma italien soit vers un cinéma à l'américaine, soit vers le passé du cinéma transalpin, par l'imitation des grands maîtres, ou par l'alignement sur les produits télévisuels pour plus de rentabilité. Le cinéma italien d'aujourd'hui se refuse à emprunter ces directions et parvient à se renouveler en créant une identité propre, libérée des héritages, qui n'est pas une, mais multiple et riche de cette diversité.

Le cinéma transalpin du troisième millénaire est un cinéma dynamique et la variété d'écritures et d'esthétiques qui le caractérise l'a rendu, au fil des deux décennies que nous avons étudiées, de plus en plus attractif pour les distributeurs, notamment étrangers, qui voient un grand potentiel dans ce nouvel élan, en particulier depuis les prix remportés à Cannes par Paolo Sorrentino et Matteo Garrone en 2008. C'est l'italianité du rapport au réel du cinéma italien contemporain qui fait sa particularité et son attrait au niveau international.

Le cinéma italien prend aussi une dimension nouvelle au 21<sup>e</sup> siècle dans la mesure où il n'est pas seulement le reflet d'expériences individuelles, mais également celui d'une société et d'un monde globalisé. Il faut souligner le travail des scénaristes, qui travaillent main dans la main avec les réalisateurs, pour donner cette tonalité aux films : des œuvres capables de passer de l'ironie à la mélancolie sombre, au drame social, à une noirceur réaliste, aussi bien qu'à un univers fabuleux. Les barrières entre les genres s'effacent et seuls comptent les récits et les représentations du réel. « Le vrai, le faux, le réel » : tels sont les mots du titre du tout récent livre d'Augusto Sainati sur Paolo Sorrentino<sup>858</sup>. Ce sont trois concepts qui occupent une place centrale dans la réflexion et les œuvres de nombreux cinéastes italiens depuis les années 2000. Si bien que les critiques et les spectateurs cherchent souvent à déceler dans leurs films ce qui est vrai, ce qui est faux, ce qui est « réel », comme si une image de la réalité était un gage de qualité ou de plus grand intérêt. Mais la force de ce cinéma italien du troisième millénaire, c'est surtout le retour à une grande qualité d'écriture, à des temps plus longs de préparation, de recherches, et à des co-scénaristes – souvent des personnes qui ne viennent pas du secteur cinématographique mais du milieu représenté à l'écran – qui enrichissent l'apport des réalisateurs.

Les cinéastes dont nous avons analysé les œuvres au fil des différentes parties de ce travail contribuent au renouveau du cinéma italien contemporain. Ils tendent à faire un cinéma qui capte leur époque, en mettant en scène une vision au plus près des faits et de la réalité, avec la recherche

---

858 Augusto Sainati, *Vero, falso, reale. Il cinema di Paolo Sorrentino*, Pise, Éditions ETS, 2019.

d'une certaine vérité (sans proclamer que ce soit *la* vérité), notamment par l'utilisation d'un regard documentaire – y compris dans les fictions, selon un brouillage des genres que nous avons étudié.

Ils s'inscrivent ainsi à la fois dans le sillage du cinéma néoréaliste et dans celui du cinéma engagé ; mais il s'agit aujourd'hui d'un esprit civique plus que politique. Les cinéastes veulent illustrer l'Italie contemporaine, la raconter ; ils sont conscients de leur responsabilité dans la société et de la force de leur art pour retranscrire le réel et enregistrer l'Histoire. Avec le passage au troisième millénaire, le cinéma italien s'inscrit dans un contexte de changements politiques et sociétaux importants : affaiblissement de l'omnipotence berlusconienne dans les médias et dans le financement du cinéma, montée de l'extrême-droite, de la xénophobie et des mouvements populistes, fin de la Démocratie Chrétienne, pression migratoire, scepticisme quant à l'appartenance à l'Union Européenne, évolution de la société (nouvelles technologies, apparition de nouvelles formes de cellules familiales)... Les moments historiques porteurs de grandes évolutions ont souvent été par le passé le ferment d'un cinéma engagé (on pense à la période du cinéma « politique » dans les années 70) ; les cinéastes italiens contemporains sont eux aussi naturellement inspirés par les changements importants qui se sont produits à la fin des années 90 et depuis les années 2000, mais ils réfutent en grande majorité l'étiquette de cinéastes engagés<sup>859</sup>, préférant dire qu'ils sont engagés dans leur vie de citoyens, mais pas en tant que cinéastes. Ainsi Alice Rohrwacher déclare-t-elle : « Oui, on peut dire que mon cinéma est engagé, mais j'espère que l'engagement c'est ce que je fais dans la vie, plus que mes films »<sup>860</sup>.

Ce que les cinéastes revendiquent avant tout, c'est la singularité de leurs regards. Et c'est en effet la créativité dont témoignent les cinéastes qui donne au cinéma italien une nouvelle dynamique, malgré un contexte de financement difficile, en particulier grâce à des scénaristes qui ne « parlent » plus seulement de l'Italie, mais offrent un regard global sur le monde. Avec l'arrivée des nouvelles technologies et des modes de diffusion plus larges des films, notamment par internet, de plus en plus de réalisateurs cherchent à sensibiliser les spectateurs par rapport à certaines décisions ou inactions de l'État, ou aux dérives extrémistes de certains pans de la société, dont un racisme de plus en plus institutionnalisé par des mouvements politiques, présents au Parlement italien. C'est pour cette raison que les cinéastes sont nombreux à accompagner la sortie de leurs films d'actions concrètes : débats, forums, tribunes... C'est particulièrement le cas d'Andrea Segre qui s'intéresse

---

859 La chercheuse Arianna Pagliara décrit ainsi le cinéma italien contemporain comme « particulièrement attentif à offrir une lecture sociale et politique de la réalité en acte. Nous sommes cependant loin, dans les modes d'expression et dans les solutions narratives, du cinéma engagé et politisé des années 70 » (« particolarmente attento a offrire una lettura sociale e politica della realtà in atto. Siamo lontani però, nei modi espressivi e nelle soluzioni narrative, dal cinema impegnato e politicizzato degli anni Settanta »).

Arianna Pagliara, « Per un'indagine tematica degli esordi nel cinema di finzione », in Pedro Armocida (dir.), *Esordi italiani – Gli anni Dieci al cinema 2010-2015*, Venice, Marsilio, « Saggi », 2015, p. 99.

860 Entretien avec Alice Rohrwacher réalisé par Ellénore Loehr à Paris le 6 novembre 2018.

exclusivement à l'époque contemporaine, et de manière presque documentaire.

Mais un film peut-il changer l'ordre des choses ? À l'époque du néoréalisme, la presse française parlait beaucoup de « films-témoins » et de la valeur de témoignage des films italiens, en particulier pour *Roma, città aperta* de Rossellini. Aujourd'hui aussi, certains films sont comme des miroirs réflecteurs de leur époque ; les cinéastes deviennent alors des témoins historiques du réel, selon la définition qu'en donne le chercheur Renaud Dulong : ils témoignent des moments forts, importants, parfois traumatiques que les citoyens vivent et participent à une divulgation plus large de ces événements<sup>861</sup>. Depuis ses débuts et particulièrement depuis les années 60, le cinéma a en effet joué un rôle important dans la vie politique et sociale de l'Italie : on pense particulièrement aux films de Francesco Rosi, Marco Bellocchio, Elio Petri, des frères Taviani, Bernardo Bertolucci, etc. qui ont fait œuvre d'analyse, de critique et d'interprétation des évolutions du pays. Les cinéastes contemporains, à leur tour, proposent une vision de leur pays à travers leurs mises en scène, en utilisant différents ressorts : l'imaginaire et le mystérieux pour Alice Rohrwacher<sup>862</sup>, l'hypercontemporanéité comme *Gomorra* de Matteo Garrone, l'esthétisation chez Paolo Sorrentino...

Certains films sont ainsi devenus des clés pour comprendre un pays, une époque, un mouvement ou l'histoire d'une génération : *C'eravamo tanto amati* (*Nous nous sommes tant aimés*, Ettore Scola, 1974) continue d'être une référence incontournable<sup>863</sup>. C'était vrai à l'époque d'Ettore Scola, et cela le redevient aujourd'hui à travers un cinéma de nouveau politique dans la mesure où il est un cinéma « de la cité », imprégné de la vie de la société. Citons la force collective qu'a représentée la possibilité de réaliser des courts-métrages sur le tremblement de terre de la ville de l'Aquila, dans les Abruzzes, en 2009 : à l'initiative du quotidien *La Repubblica*, Francesca Comencini, Paolo Sorrentino, Michele Placido, Ferzan Özpetek et Mimmo Calopresti sont allés sur place pour apporter leur éclairage de cinéastes sur la situation. Avec les films qu'ils ont réalisés, chacun a fait acte de témoignage sur des événements qui venaient de se produire, c'est-à-dire dans une temporalité proche de celle des médias, ce qui est rare, pour raconter un moment d'histoire tout récent. Mais la subjectivité et la sensibilité de leurs regards, ouvertement assumées, a permis de pallier les insuffisances et les déficiences des informations prétendument brutes véhiculées par les médias.

---

861 Renaud Dulong, « Qu'est-ce qu'un témoin historique ? », *Vox Poetica*, 2009.

[www.vox-poetica.org/t/articles/dulong.html](http://www.vox-poetica.org/t/articles/dulong.html) Site consulté en juillet 2021.

862 « Je ne veux pas faire de théories ou de morale théorique avec mes films. Je crois que ça se voit tout seul que ce sont des films qui cherchent à donner au public des questionnements, un regard sur le monde ».

Entretien avec Alice Rohrwacher réalisé par Ellénore Loehr à Paris le 6 novembre 2018.

863 À travers l'histoire de trois amis que la vie et le développement de l'Italie vont séparer, Ettore Scola – aidés par ses scénaristes Age et Scarpelli - fait œuvre de témoignage sur la fin d'une époque, sur la perte des illusions et les espoirs déçus d'une génération. L'histoire du film se mêle à l'Histoire de l'Italie.

L'imbrication du cinéma italien dans le réel mène aussi les interprètes à se sentir porteurs d'une responsabilité dans la société. En tant qu'actrice, Jasmine Trinca s'assume messagère d'une parole et d'un témoignage sur le présent grâce au cinéma qui permet aux interprètes puis à leurs spectateurs d'observer la société et leurs concitoyens<sup>864</sup>. Toni Servillo parle lui d'une « mission », celle de raconter l'Italie : c'est pour cette raison qu'il choisit toujours attentivement les films dans lesquels il joue, pour s'assurer d'en partager l'horizon politique et intellectuel, et susciter des questionnements et des réflexions chez les spectateurs<sup>865</sup>. Pour ces acteurs, le cinéma représente une façon d'être au monde et de se comporter comme être social. Dans les rôles qu'endossent régulièrement Toni Servillo, Jasmine Trinca et bien d'autres, les interprètes font appel à la capacité du 7<sup>e</sup> art à stimuler la pensée, pour pouvoir agir ou faire réagir les autres. Le cinéma n'est pas un simple divertissement pour le public, selon Servillo : il est une passion artistique, éthique et politique<sup>866</sup>.

Pendant les périodes de crise ou de changements de la société, le cinéma devient en effet un outil d'observation privilégié. Par leur écriture, leur regard et leur sensibilité, les cinéastes – accompagnés par leurs interprètes – sentent une aspiration à se faire les messagers des transformations et des débats dans la société : Valeria Golino met en scène la fin de vie dans *Miele* et l'acceptation de l'homosexualité dans *Euforia* ; Laura Bispuri interroge la maternité dans *Figlia mia*, ainsi que le genre et les traditions dans *Vergine giurata* ; Ivano De Matteo soulève le problème de la protection des enfants en cas de violences conjugales dans *Una vita possibile*. Il ne s'agit pas pour eux d'adopter une position péremptoire dans un débat de société, mais de faire en sorte que les films soient l'occasion d'ouvrir une réflexion et une discussion, de participer à leur façon aux débats de société, au questionnement des décisions politiques, économiques, sociales et à la création d'une identité collective, voire d'identités collectives – au pluriel.

Les films devraient en effet être le « miroir de l'esprit du temps » selon la belle formule de Daniele Luchetti<sup>867</sup>.

Le cinéma italien contemporain fait donc – peut-être plus que la littérature – la chronique d'un pays et d'une société : le roman de l'Italie pourrait-on dire, comme le détaille le critique Alberto Crespi<sup>868</sup>. Il devient un espace de réflexion, d'incitation à des débats qui ne sont pas toujours

---

864 Barbara Sorrentini, « Femmes de cinéma. Hors des stéréotypes », in Jean Gili (dir.), *L'Italie au miroir de son cinéma*, vol. 3, *op.cit.*, p. 327.

865 G. Bogani, *Intervista a Toni Servillo*, Mostra del cinema di Venezia, 11 septembre 2012.

866 C'est pourquoi Toni Servillo s'engage aussi régulièrement dans des actions de transmission auprès des jeunes, à travers des masterclasses, des rencontres, en Italie mais aussi en France, comme à La Sorbonne ou à l'Institut culturel italien de Paris en 2019.

867 Cité par Paolo Modugno, « Le cinéma italien d'aujourd'hui », in « L'Italie, tellement nécessaire », *Revue des deux mondes*, juillet 2011, p. 103.

868 Alberto Crespi, *Storia d'Italia in 15 film (3ème édition)*, Bari, Laterza, 2016.

proposés dans les médias ou de façon partielle, voire biaisée. Il traduit une volonté de créer un lieu de conciliation et de rééquilibrage des identités italiennes, sans chercher à les figer ou à les codifier. Le cinéma italien contemporain aborde de manière variée et avec des choix esthétiques originaux les problématiques de l'Italie et du monde d'aujourd'hui : les questions historiques (comme dans *Martin Eden*, *Menocchio*, *Il traditore...*) et sociales (*Gli Equilibristi*, *Il capitale umano...*), les questions de territoires (comme dans les « films de mafia » ou ceux d'Alice Rohrwacher), les questions morales (*I nostri ragazzi*, *Troppa grazia*, *Miele...*), les problématiques relationnelles et sociétales (*L'ospite*, *Euforia*, *Lontano lontano...*).

Pour autant, les cinéastes contemporains ne *font* pas un cinéma politique ; ils *ont* un regard politique sur le réel. Il ne s'agit pas pour eux de faire des films militants, même si certains films appellent à une action au-delà de la réflexion suscitée, comme les films d'Andrea Segre, mais d'interpréter et de représenter les débats sociétaux à travers une approche personnelle. Alice Rohrwacher explique à ce sujet que le cinéma est, pour elle, une loupe permettant de filtrer la réalité et d'ouvrir les yeux sur le monde et sur soi-même<sup>869</sup>. Le néoréalisme voulait faire du cinéma un instrument de connaissance du monde, parce que faire connaître c'est déjà agir. Les cinéastes contemporains représentent à leur tour la réalité du pays – sociale, politique, économique, morale – en essayant (aussi) de l'infléchir, comme Paolo Virzì qui souhaite que les spectateurs n'ignorent plus la folie et posent dessus un regard désormais différent.

Le cinéma, évidemment, n'est pas un média d'information, les documentaires ne sont pas des reportages journalistiques, mais le 7<sup>e</sup> art peut être un miroir des évolutions politiques, économiques, sociales et culturelles du pays. Les réalisateurs contemporains en font de plus en plus un lieu de questionnement et de discussion. Si les cafés ne sont plus des lieux de débat intense, les rencontres après une projection peuvent jouer ce rôle – comme celles organisées à l'occasion des projections de *L'ordine delle cose* et *Fuocoammare*. Les cinéastes contemporains continuent donc de questionner le présent et de faire réfléchir les spectateurs sur l'avenir à construire. Ils interrogent aussi la nécessité de leur pratique et son efficacité par rapport au réel. Pour la chercheuse Arianna Pagliara, le rôle du cinéma et des films dans la société est indéniable : l'écran est une fenêtre sur le réel qui permet de condenser les rêves, les peurs et les aspirations, dans une dimension à la fois sociale, culturelle et politique<sup>870</sup>.

Le cinéma utilise donc le bâillement pour déployer son rapport au réel entre déformation, lorsque

---

869 Titta Fiore, « Nous, les femmes », *Le film français*, 2 mai 2014, n°3584.

870 Arianna Pagliara, « Per un'indagine tematica degli esordi nel cinema di finzione », in Pedro Armocida (dir.), *Esordi italiani – Gli anni Dieci al cinema 2010-2015*, Venice, Marsilio, « Saggi », 2015, p. 89.

les films semblent s'en éloigner (notamment par le recours à l'univers du conte et de la fable, du fantastique et du merveilleux), et reflet incitant à la réflexion et à une forme d'engagement.

Peut-on pour autant définir le cinéma italien contemporain comme un cinéma « engagé » ? En 2011, le spécialiste de la civilisation italienne Paolo Modugno explique que « le maître mot pour définir le cinéma italien d'aujourd'hui serait "engagé" », en distinguant deux types de cinémas : un cinéma engagé explicitement et un cinéma engagé implicitement<sup>871</sup>. Il classe dans la première catégorie les films qui s'inscrivent dans la lignée de ceux de Francesco Rosi et d'Elio Petri : *Il caimano* de Nanni Moretti, *Il Divo* de Paolo Sorrentino, *Gomorra* de Matteo Garrone, ainsi que les films sur la criminalité organisée, ceux sur les années 70 et le terrorisme, les films sur le fascisme et la Seconde guerre mondiale, ceux sur l'immigration et les documentaires. Ces œuvres apportent en effet leur contribution à la représentation et à la compréhension des contradictions de l'Italie.

Dans la seconde catégorie, celle du cinéma engagé implicitement, Paolo Modugno classe les films qui ont une « valeur sociale mais qui racontent l'histoire de l'Italie d'aujourd'hui à partir d'histoires plus personnelles, plus intimes »<sup>872</sup>; il cite *La nostra vita* de Daniele Luchetti, *La prima cosa bella* de Paolo Virzì, *Cosa voglio di più* de Silvio Soldini (*Ce que je veux de plus*, 2010), *La bella gente* d'Ivano de Matteo, *Pranzo di ferragosto* et *Gianni e le donne* de Gianni Di Gregorio, *Questione di cuore* de Francesca Archibugi (*Question de cœur*, 2009), *La Giusta Distanza* de Carlo Mazzacurati (2007), etc.

Bien que l'engagement soit évident dans les films cités, rares sont cependant les cinéastes qui acceptent que leurs œuvres soient qualifiées d'« engagées ». S'ils veulent poser des questions, ils ne prétendent en aucune façon fournir, et encore moins imposer, de réponses. Ils ne réalisent pas de films pour soutenir une idéologie ou une opinion politique, mais afin d'exprimer, avec des moyens spécifiquement cinématographiques, le malaise de la société italienne face aux thématiques du chômage, de la maladie, de la fin de vie<sup>873</sup>...

C'est pourquoi, pour caractériser la manière dont les cinéastes italiens contemporains se positionnent par rapport au réel, nous préférons proposer la notion de « cinéma impliqué ». Avec *Il caimano* par exemple, Nanni Moretti ne voulait pas faire un film de propagande pour influencer directement le vote des électeurs en période électorale, mais la sortie peu avant le scrutin a permis

---

871 Paolo Modugno, « Le cinéma italien d'aujourd'hui », in « L'Italie, tellement nécessaire », *Revue des deux mondes*, juillet 2011, p. 103.

872 *Idem*.

873 Seule Francesca Comencini se démarque un peu de ses collègues en revendiquant son engagement (dans des films qui ont par exemple traité des bavures policières, du harcèlement au travail...), qui est aussi un engagement politique dans la vie en dehors du cinéma.

aux spectateurs de réfléchir et de débattre : un phénomène intéressant dans un contexte de désintérêt général pour la politique.

Parler de « cinéma impliqué » permet de caractériser une grande partie des œuvres des cinéastes italiens d'aujourd'hui par leur volonté de retrouver un rôle actif dans la société, sans toutefois se placer dans une démarche militante.

En 2007, le grand réalisateur Francesco Rosi décrivait la force du cinéma et sa fonction sociale qui en font selon lui l'outil de communication le plus puissant, bien plus que la télévision : la grandeur du cinéma tient à sa complexité et à une signification qui le dépasse, mêlant le réel et le rapport que les hommes entretiennent avec lui. Les films deviennent par ces interactions le lien avec le monde contemporain<sup>874</sup>.

Les cinéastes ne sont pas naïfs : ils n'imaginent pas que le cinéma pourrait avoir une puissance et une influence décisives sur le réel, mais chacun souhaite apporter un point de vue sur le monde à travers son travail et contribuer, à sa hauteur, aux évolutions de la société. Alice Rohrwacher souligne ainsi la particularité du cinéma qui est de pouvoir refléter mille et un regards, et changer le monde en faisant évoluer l'être humain par un cheminement intérieur provoqué par les films<sup>875</sup>.

Les réalisateurs et les réalisatrices font donc un « cinéma impliqué » en cherchant à mettre en scène et en exergue des valeurs et parfois même l'utopie d'une société différente à créer : *Un paese di Calabria* choisit ainsi de montrer les migrations sous un angle positif, offrant un point de vue original parmi les films sur cette thématique, dans le but aussi d'encourager des initiatives similaires et de faire évoluer les mentalités. Les réalisatrices Shu Aiello et Catherine Catella ont été invitées au Sénat pour la journée sur la ruralité et le président de la Basilicate a décidé d'élargir dans sa région aux 500 villages l'expérience mise en lumière dans le film, avec l'espoir que quelques écoles puissent rouvrir. Aujourd'hui, les deux réalisatrices continuent d'accompagner le film en projection, plusieurs années après sa sortie.

Si l'on a pu dans les années 80-90 assister à une crise d'identité du cinéma italien<sup>876</sup>, avec une incapacité à représenter, interpréter les réalités sociales ou à intervenir dans les débats de société, au troisième millénaire cela devient presque naturel et fondamental chez la plupart des cinéastes. Ils ont une sensibilité accrue aux problématiques sociétales et s'en font l'écho dans leurs films. Le

---

874 Francesco Rosi, « Cinéma : le moment de vérité », *L'Obs*, 19-25 juillet 2007.

875 Entretien avec Alice Rohrwacher réalisé par Ellénore Loehr à Paris le 6 novembre 2018.

876 Le critique Mario Gallo parle même d'une « destruction du cinéma italien », avec des changements de valeurs et d'éthique dus à la transformation rapide de la société, qui se demande quels rapports entretenir avec le cinéma, parallèlement à un désir de retour à la politique au sens de « vie de la cité », qu'on verra justement dans les années 2000.

Mario Gallo, *La distruzione del cinema italiano*, Micromega, n°3, 1993, p. 185.

cinéma contemporain a résolu de cette manière la crise qu'il y avait dans le rapport au réel du cinéma italien lors des deux décennies précédentes.

Le cinéma est un moyen pour interroger le destin collectif d'un pays. Les thématiques de discussion et de réflexion ne se limitent cependant pas au contexte italien : elles deviennent aussi européennes et mondiales, particulièrement sur le thème des migrations qui occupe sans relâche les débats internationaux – on pense à l'impact qu'a eu le film de Gianfranco Rosi, *Fuocoammare*, qui a été présenté au Vatican, à la Commission Européenne et au Parlement italien.

Pour Andrea Segre, il ne s'agit pas d'imaginer naïvement que le cinéma peut révolutionner la société, mais de contribuer à encourager des initiatives individuelles<sup>877</sup> qui pourront modifier le cours des choses, comme il a pu le constater avec son film *L'ordine delle cose* : le cinéma n'a pas le pouvoir de changer les dynamiques mondiales car il n'a pas la puissance des médias, mais il peut encourager les spectateurs à ne pas rester inactifs et à devenir des « spect'acteurs ». Ces dernières années, ses films ont ainsi incité à mettre en place des actions d'accueil pour les migrants dans plusieurs lieux d'Italie et à penser différemment le rapport à l'immigration<sup>878</sup>. Andrea Segre aime rappeler que le gouvernement italien a regardé attentivement *L'ordine delle cose*, qui met en scène la réalité : le réalisateur s'attendait à ce que les autorités démentent la représentation du fonctionnaire de l'État et de ses tâches ; Andrea Segre a juste été convoqué par le ministère de l'Intérieur qui a reconnu la « compétence » du film, attestant ainsi de sa véracité et de sa pertinence, sans doute la plus belle récompense pour une telle œuvre<sup>879</sup>.

De plus en plus de films contemporains ont en effet des conséquences concrètes. Ainsi, avec son film *Una vita possibile*, Ivano De Matteo a relancé le débat sur l'accès aux soins pour les enfants en l'absence de l'accord des deux parents en cas de violences conjugales. Avec *Gli Equilibristi*, il avait déjà contribué à faire évoluer la situation pour les pères divorcés en projetant sur grand écran la précarité de certains de ces hommes, comme il l'explique sans triomphalisme, conscient qu'il n'a fait que poser une première pierre à l'édifice qui reste à construire : grâce au film, des associations se sont mobilisées et ont ouvert une trentaine de maisons pour les pères divorcés, les « Maisons des

---

877 C'est dans le même esprit de réflexion et d'action collective qu'Andrea Segre a mis en place, pendant la récente crise du coronavirus, le « Cinema vivo » (cinéma vivant) : un projet collaboratif en ligne pour réfléchir au retour à la réalité et pour imaginer le cinéma de demain. Les participants pouvaient soumettre des projets cinématographiques, sélectionnés puis réalisés à la fin du confinement ; une manière de garder une implication avec son public et de stimuler une pensée sur les événements contemporains italiens, européens et mondiaux.

878 Constance De Gourcy, « Entretien avec Andrea Segre : Le cinéma a besoin de l'individu, les migrants ont besoin du cinéma pour redevenir des individus », *Revue européenne des migrations internationales*, 2016/3-4 (vol. 32), p. 6.

879 Marc-Aurèle Garreau, « Entretien avec Andrea Segre : *L'Ordre des choses* est un film critique contre le gouvernement », *Cinésérie*, 13 mars 2018.

[www.cineserie.com/news/people/interviews/entretien-avec-andrea-segre-auteur-de-lordre-des-choses-1370329/](http://www.cineserie.com/news/people/interviews/entretien-avec-andrea-segre-auteur-de-lordre-des-choses-1370329/)

Site consulté en mai 2021.

papas »<sup>880</sup>. Pour le réalisateur, il est nécessaire que le cinéma participe à la vie de la cité, pour faire mûrir certaines décisions des gouvernements et faire évoluer les individus.

La nouvelle vague « impliquée » du cinéma italien a les pieds ancrés dans le réel et prône le regard moins de cinéastes engagés que de citoyens du monde, conscients de leur responsabilité dans la société et de la force de leur art pour être le « miroir de l'esprit du temps », du réel et de l'Histoire qui s'écrit.

Les années 2001-2018 – notre arc chronologique – offrent donc en Italie un renouveau cinématographique inédit, avec des écritures singulières, des regards multiples et des talents sans cesse réinventés qui ont beaucoup à raconter sur l'Italie et sur le monde. Le cinéma italien a toujours misé sur son unicité et son imprévisibilité – souvent à rebours des règles et des attentes –, et c'est grâce à elles qu'il continue de renaître de ses cendres à chaque nouvelle mort annoncée.

Aujourd'hui, le cinéma italien, de mieux en mieux soutenu par le système sur le modèle d'un CNC à l'italienne (la France étant par ailleurs un partenaire historique privilégié grâce aux nombreuses coproductions), se nourrit d'expériences singulières, en particulier avec le franchissement des frontières entre fiction et documentaire. Les parcours des nouvelles générations en sont le reflet, avec des cinéastes qui passent du théâtre au cinéma (comme Emma Dante, Pippo Delbono, Ivano De Matteo) et de devant à derrière la caméra (Valeria Golino, Valeria Bruni Tedeschi, Laura Morante, Luigi Lo Cascio), ou encore du documentaire à la fiction (Leonardo Di Costanzo, Pietro Marcello, Andrea Segre, Laura Bispuri, Alice Rohrwacher, Jonas Carpignano). Ces évolutions, ces transitions et la diversité des cheminements des cinéastes continuent d'enrichir l'expression artistique sur grand écran, qui comprend des documentaires poétiques, parfois politiques, des fables, des fictions très réalistes, d'autres fantastiques, ou encore des comédies musicales en dialecte. Elles contribuent aussi à donner une dimension plus universelle au cinéma italien du 21<sup>e</sup> siècle à travers un éventail de personnages et de dynamiques qui participent à une réinvention du réel et à la recréation d'un lien fort à ce dernier. Ainsi se crée et se développe un imaginaire riche, original et unique – grâce à l'italianité du rapport au réel – dont le directeur de la Mostra de Venise, Alberto Barbera, dit qu'il est « divertissant, créatif, marginal dans tous les sens du terme »<sup>881</sup>.

L'histoire du cinéma italien a souvent influé sur le cours du cinéma mondial, par ses types de

---

880 « Entretien avec Ivano De Matteo pour *Les Équilibristes* », *Angles de vue*, 3 mars 2013 : <https://www.anglesdevue.com/entretien-avec-ivano-de-matteo-pour-les-equilibristes/> Site consulté en septembre 2017.

881 « La Mostra de Venise célèbre l'éclectisme du cinéma italien », *Franceinfo Culture*, 6 septembre 2017. [www.francetvinfo.fr/culture/cinema/la-mostra-de-venise-celebre-l-eclectisme-du-cinema-italien\\_3346123.html](http://www.francetvinfo.fr/culture/cinema/la-mostra-de-venise-celebre-l-eclectisme-du-cinema-italien_3346123.html) Site consulté en mai 2021.

narration, ses styles, son esthétique et ses modes d'expression. C'est un cinéma qui est lié à l'Histoire de l'Italie, qui l'a racontée, accompagnée, critiquée, mais qui est peut-être encore plus rattaché aujourd'hui à l'Histoire du monde et de l'humanité : c'est un cinéma qui montre une fois de plus qu'il est capable de se renouveler.

L'expression *cinéma du réel* est couramment utilisée pour le documentaire, mais on pourrait dire qu'aujourd'hui dans le cinéma italien contemporain, c'est tout le cinéma qui se fait cinéma du réel. Un cinéma qui s'affranchit des cadres et des cases, un cinéma libre, un cinéma plein d'humanité. Cela peut sembler paradoxal dans un pays qui traverse une période où la société se raidit et où chacun se méfie de « l'autre », mais les moments de crise sociale et sociétale sont propices à renforcer l'inspiration et les aspirations des cinéastes. Un film peut changer la manière de voir les choses et ouvrir les yeux sur d'autres pans de la réalité ; peut-être est-ce là la mission première du cinéma avant celle de nous faire rêver : une exploration du réel.

## **BIBLIOGRAPHIE**

Ce travail de recherche a été effectué entre la France et l'Italie. Les ouvrages consultés sont majoritairement écrits en français et en italien, mais nous avons également utilisé des textes provenant d'autres pays et rédigés en anglais.

### **1. Ouvrages et articles sur les cinéastes**

#### **Amelio Gianni**

AMELIO Gianni, *Un film che si chiama desiderio*, Turin, Einaudi, 2010.

GESÙ Sebastiano, *Raccontare i sentimenti. Il cinema di Gianni Amelio*, Catane, Ed. Giuseppe Maimone, 2008.

#### **Bellocchio Marco**

APRÀ Adriano, *Marco Bellocchio : il cinema e i film*, Venise, Marsilio, 2005.

GILI Jean, « Entretien avec Marco Bellocchio : *Vincere* », *Positif*, n°585, novembre 2009.

RIGOLA Gabriele, « Lo sguardo politico nell'ultimo Bellocchio. Impegno e sistema mediale tra storia, cronaca e privato », *Transalpina*, n°19, 2016.

#### **Benigni Roberto**

MILESCHI Christophe, SACCHELLI Oreste, *Le clown amoureux, L'œuvre cinématographique de Roberto Benigni*, Lyon, La fosse aux ours, 2007.

#### **Bispuri Laura**

BERNABUCCI Alessandro, « Vergine giurata, ovvero la luce della solitudine », 4 mars 2016 :

<http://www.lucenews.it/verGINE-giurata-ovvero-la-luce-della-solitudine/>

D'ONOFRIO Antonio, « Berlinale68 : Incontro con Laura Bispuri e il cast di *Figlia mia* », 18 février 2018 :

<https://www.sentieriselvaggi.it/berlinale68-incontro-con-laura-bispuri-e-il-cast-di-figlia-mia/>

FINOS Arianna, « *Figlia mia* di Laura Bispuri, con Valeria Golino e Alba Rohrwacher, in concorso a Berlino », *La Repubblica*, 18 décembre 2017.

PILASTRO Eleonora, « Intervista con Laura Bispuri : sulla Sardegna e su *Figlia mia* », 17 novembre 2018 :

<https://www.theitalianreve.com/it/intervista-con-laura-bispuri-sulla-sardegna-e-su-figlia-mia/>

### **Bruni Tedeschi Valeria**

ALION Yves, « Entretien avec Valeria Bruni Tedeschi à propos de son film *Un château en Italie* », *L'avant-scène du cinéma*, n°606-608, novembre-décembre 2013.

ALLARD Ariane, « *Un château en Italie* : savoir tomber, pouvoir se relever », *Positif*, n°633, novembre 2013.

BAUMANN Fabien, GARBARZ Franck, « Entretien avec Valeria Bruni Tedeschi et Noémie Lvosky. Trouver sa méridienne », *Positif*, n°563, janvier 2008.

BRUNI TEDESCHI Valeria, « Valeria Bruni Tedeschi : pour moi, *Les Estivants* est une autobiographie imaginaire », CNC, 30 janvier 2019 : [https://www.cnc.fr/cinema/actualites/valeria-bruni-tedeschi---pour-moi-les-estivants-est-une-autobiographie-imaginaire\\_926305](https://www.cnc.fr/cinema/actualites/valeria-bruni-tedeschi---pour-moi-les-estivants-est-une-autobiographie-imaginaire_926305)

BRUNI TEDESCHI Valeria, « Leçon de cinéma de Valeria Bruni Tedeschi », Cinémathèque Française, Paris, 3 février 2019.

CARLUCCIO Giulia, MINUZ Andrea (dir.), « Lo stardom nel cinema italiano contemporaneo », *Bianco e Nero*, n°581, janvier-avril 2015.

COHEN Clélia, FRAPPAT Hélène, « Regarder en face ma culpabilité. Rencontre avec Valeria Bruni Tedeschi », *Cahiers du cinéma*, n°578, avril 2003.

GESBERT Olivia, « Valeria Bruni Tedeschi en quête d'harmonie », France Culture, 24 janvier 2019.

LASALLE Mick, *The beauty of the Real. What Hollywood can learn from contemporary French actresses*, Stanford, Stanford University Press, 2012.

### **Carpignano Jonas**

MANDELBAUM Jacques, « Jonas Carpignano : "Pas un dialogue, pas un geste qui n'ait été entendu ou observé" », *Le Monde*, 19 septembre 2017.

PIERLEONI Francesca, « *A Ciambra*, quei Rom che hanno conquistato Scorsese », 23 août 2017 : [https://www.ansa.it/sito/notizie/cultura/cinema/2017/08/22/scorsese-conquistato-da-rom-di-a-ciambra\\_b1b4bef0-c47b-4b09-bf09-5b546c46b710.html](https://www.ansa.it/sito/notizie/cultura/cinema/2017/08/22/scorsese-conquistato-da-rom-di-a-ciambra_b1b4bef0-c47b-4b09-bf09-5b546c46b710.html)

VIVARELLI Nick, « Cannes: Q&A With Director Jonas Carpignano Whose 'Mediterranea' Has Buzz », 18 mai 2015 : <https://variety.com/2015/film/festivals/cannes-qa-with-director-jonas-carpignano-whose-mediterranea-has-buzz-1201499415/>

### **Comencini Francesca**

GATTI Ilaria, *Francesca Comencini, La poesia del reale*, Recco, Ed. Le mani, 2011.

LECLERC Nadège, « Le cinéma-ethnologie de Francesca Comencini, citoyenne engagée », *Transalpina*, n°19, 2016.

URBANI Ilaria, « Comencini : Non dirigerà la nuova serie *Gomorra* », *La Repubblica*, 4 février 2020.

### **Comencini Luigi**

APRÀ Adriano, *Luigi Comencini : il cinema e i film*, Venise, Marsilio, 2007.

### **Comodin Alessandro**

BAUREZ Thomas, « Entretien avec le réalisateur Alessandro Comodin » :

<https://www.semainedelacritique.com/fr/articles/entretien-avec-le-realisateur-alessandro-comodin>

BESSE Caroline, « Alessandro Comodin : "J'ai énormément d'a priori négatifs sur le cinéma italien" », *Télérama*, 16 mai 2016.

ZACCAGNINI Edoardo, « Entretien avec Alessandro Comodin », 8 septembre 2012 :

<http://www.close-up.it/intervista-alessandro-comodin>

« Alessandro Comodin, la favola di un italiano a Cannes » :

<https://xl.repubblica.it/articoli/alessandro-comodin-la-favola-di-un-italiano-a-cannes/37392/>

### **Crialese Emanuele**

BENFANTE Marcello, « La Sicilia di *Terraferma* ; Il film di Crialese registra uno spostamento del baricentro dell'identità, nel quale il mare diventa teatro della Storia », *La Repubblica Palermo*, 13 septembre 2011.

CERETTO Luisa Ceretto, CHIESI Roberto, *Una distanza estranea, Il cinema di Emanuele Crialese, Matteo Garrone e Paolo Sorrentino*, Torre Boldone, Edizioni Cineforum, 2006.

MERIGEAU Pascal, « *Respiro*, d'Emanuele Crialese », *Le Nouvel Observateur*, 2 janvier 2003.

SAPIO Giuseppina, « *Respiro* d'Emanuele Crialese : dialecte et retour à la "famille totémique" », in « Le cinéma européen et les langues », *Mise au point*, n°5, 2013.

### **De Matteo Ivano**

DE BALSÌ Sara, « La chute », *L'intermède*, 26 février 2013 : <https://www.lintermede.com/cinema-les-equilibristes-ivano-de-matteo-critique-analyse.php>

DOUIN Jean-Luc, « *La bella gente* : idéaux bafoués », *Le Monde*, 15 février 2011.

FURIA CORSI Camilla, « *Gli Equilibristi* : intervista a Ivano De Matteo », *Gothicnetwork*, n°45, 1er octobre 2012 : <http://www.gothicnetwork.org/articoli/equilibristi-intervista-ivano-de-matteo>

GIACINTI Marco, « Intervista a Ivano De Matteo e Valentina Ferlan » :

<http://www.pointblank.it/recensione/intervista-a-ivano-de-matteo-e-valentina-ferlan/>

LANDRON Fabien, « Italie et Italiens d'aujourd'hui dans le cinéma soci(ét)al d'Ivano De Matteo », *Transalpina*, n°19, 2016, Caen, Presses Universitaires de Caen, 2016.

MARSA Julien, « Ivano De Matteo : se moquer de notre cynisme », 8 février 2011 :

<http://www.critikat.com/actualite-cine/entretien/ivano-de-matteo/>

MATRANGA Antonella, « Ivano De Matteo : oggi il cinema civile è difficile da realizzare », 28 mars 2015 : <http://www.dazebaonews.it/cultura/cinema-teatro/33236-bif-est-intervista-a-ivano-de-matteo-oggi-il-cinema-civile-e-difficile-da-realizzare.html>

MONTONE Enrico Riccardo, *Narrare la realtà, etica ed estetica nel cinema di Ivano De Matteo*, Ilmiolibro, 2018.

ZACCAGNINI Edoardo, « Intervista a Ivano De Matteo », 4 novembre 2013 :

<http://www.close-up.it/intervista-a-ivano-de-matteo>

« Entretien avec Ivano De Matteo », Venice Days, 7 novembre 2014 :

<https://www.cineuropa.org/fr/video/262649/>

### **De Paolis Roberto**

Entretien avec Roberto De Paolis, Bobbio Film Festival, 30 juillet 2017 :

<https://www.youtube.com/watch?v=57kzdDz5J1k>

### **Di Costanzo Leonardo**

NAZZARO Giona A., « Il film della settimana : *L'intervallo* di Leonardo Di Costanzo », 18 septembre 2012 : <https://temi.repubblica.it/micromega-online/il-film-della-settimana-lintervallo-di-leonardo-di-costanzo/>

« Entretien avec Leonardo Di Costanzo », *Cinecritica*, n°70-71, avril-septembre 2013.

### **Frammartino Michelangelo**

COUTAUT Grégory, « Entretien avec Michelangelo Frammartino », mai 2010 :

<http://www.filmdeculte.com/people/entretien/Entretien-avec-Michelangelo-Frammartino-11612.html>

FRAMMARTINO Michelangelo, masterclass, colloque « La forma cinematografica del reale », Palerme, 12-14 dicembre 2018.

## **Garrone Matteo**

AGUSTO Serena, MORSIANI Alberto Morsiani, *Cronache del sottosuolo, il cinema di Matteo Garrone*, Alexandrie, Edizioni Falsopiano, 2013.

CACUCCI Melania, *Documentaire Gomorra. Cinque storie brevi*, 2008.

CANOVA Gianni, « Il racconto dei racconti – le location scelte da Gennaro Aquino » :

<https://welovecinema.it/2015/05/15/il-racconto-dei-racconti-le-location-scelte-da-gennaro-aquino-3/>

CAPPELLI Valerio, « Il regista : voglio rischiare con il fantasy, una scelta masochistica », *Il Corriere della Sera*, 9 mai 2015.

CERETTO Luisa Ceretto, CHIESI Roberto, *Una distanza estranea, Il cinema di Emanuele Crialesi, Matteo Garrone e Paolo Sorrentino*, Torre Boldone, Edizioni Cineforum, 2006.

DE SANCTIS Pierpaolo, MONETTI Domenico, PALLANCH Luca, *Non solo Gomorra . Tutto il cinema di Matteo Garrone*, Rome, Edizioni Sabinae, 2008.

DRIVER Elle, « "Cosi' ando' con il vero boss" : Matteo Garrone racconta i retroscena del film *Gomorra* », [www.zonedombratv.it/](http://www.zonedombratv.it/) , 17 novembre 2013.

FERENCZI Aurélien, « *Tale of Tales* : rencontre avec Matteo Garrone, le peintre devenu cinéaste », *Télérama*, 1 juillet 2015.

FERRARIS Maurizio, *Manifesto del nuovo realismo*, Bari-Rome, Laterza, 2013.

GARRONE Matteo, *Le fiabe sono vere : conversazione con Italo Moscati*, Rome, Castelvecchi, 2016.

GUERRA Michele, MARTIN Sara, RIMINI Stefania (dir.), *Universo Gomorra*, Sesto San Giovanni, Edizioni Mimesis, 2018.

HOLDAWAY Dom, *Osservazioni sulla retorica di Gomorra*, in HOPE Willima, D'ARCANGELI Luciana, SERRA Silvana (dir.), *Un nuovo cinema politico italiano. Volume II*, Leicester, Troubador Publishing, 2014.

LAVARONE Giulia, « Fantasy, film-induced tourism e patrimonio nazionale. Il racconto dei racconti di Matteo Garrone », *La valle dell'Eden*, n°30, janvier-juin 2017.

NIOLA Gabriele, « Matteo Garrone su *Dogman* e il successo: "Mi avevano offerto di fare film d'azione in America" », 18 mai 2018 :

[https://www.wired.it/play/cinema/2018/05/18/matteo-garrone-dogman-america/?refresh\\_ce=](https://www.wired.it/play/cinema/2018/05/18/matteo-garrone-dogman-america/?refresh_ce=)

PSENNY Daniel, « Roberto Saviano : Tout ce que montre *Gomorra* est vrai », *Le Monde*, 24 septembre 2016.

RIMINI Thea, « Il tessitore di fiabe : Garrone e *Il racconto dei racconti* (dalla sceneggiatura al film) », *Between*, vol. 2, n°14, novembre 2017.

UGOLINI Chiara, « Matteo Garrone : « Vedo solo burattini da quando lavoro al mio *Pinocchio* », *La Repubblica*, 20 juillet 2016.

UVA Christian, « Il cinema italiano intorno a *Gomorra* tra visibilità, semivisibilità, invisibilità », *The Italianist*, n°30, 2010.

ZAPPALA Aldo Claudio, *Guappo' au-dehors et dans le film Gomorra entre réalité et fiction*, 8 septembre 2013: <https://ogc-veille.info>

### **Giovanesi Claudio**

ERMISINO Maurizio, « *Fiore* : amarsi a 16 anni in carcere », 26 mai 2016 :

<http://www.retisolidali.it/fiore-giovanesi/>

### **Golino Valeria**

DENISOT Michel, « Entretien avec Valeria Golino », Cannes, mai 2018 :

<https://www.dailymotion.com/video/x6jqdk9>

MAGLIARO Alessandra, « Cannes, Golino : "I miei fratelli in cerca di felicità" », 16 mai 2018 :

[https://www.ansa.it/sito/notizie/cultura/2018/05/15/cannes-golino-i-miei-fratelli-in-cerca-di-felicita\\_acd0b3ae-fe36-4180-81d1-cd0d7474176f.html](https://www.ansa.it/sito/notizie/cultura/2018/05/15/cannes-golino-i-miei-fratelli-in-cerca-di-felicita_acd0b3ae-fe36-4180-81d1-cd0d7474176f.html)

« Valeria Golino : l'histoire d'une jeune femme pleine de vie en contact avec la mort », 4 février 2014 : <https://www.universcine.com/articles/valeria-golino-l-histoire-d-une-jeune-femme-pleine-de-vie-en-contact-avec-la-mort>

### **Luchetti Daniele**

DE MARCO Camillo, « *Chiamatemi Francesco* : l'histoire du petit Pape des peuples », *Cineuropa*, 27 novembre 2015 : <https://cineuropa.org/fr/newsdetail/302341/>

COVIELLO Mario, « *Chiamatemi Francesco* di Daniele Luchetti », *Edscuola*, 8 décembre 2015 :

<https://www.edscuola.eu/wordpress/?p=70017>

### **Luchetti Laura**

PASQUINI Mattia, « Chi è Laura Luchetti, la regista italiana che ha conquistato il mondo », 7 juin 2019 : <https://www.amica.it/2019/06/07/chi-e-laura-luchetti-la-regista-italiana-che-ha-conquistato-il-mondo/>

### **Marcello Pietro**

GESTER Julien, « Pietro Marcello : "Les Européens n'ont plus grand chose à raconter" », *Libération*, 31 mai 2016.

### **Martone Mario**

MARTONE Mario, « La mia esperienza con Teatri Uniti negli anni '80 », *Linea d'ombra*, n°88, décembre 1993.

MORICE Jacques, « Mostra : Mario Martone, aux sources rebelles de la poésie italienne », *Télérama*, 3 septembre 2014.

### **Moretti Nanni**

BICHON Alain, *Les années Moretti*, Leschaux-Annecy, Acadra Distribution-Annecy Cinéma italien, 1999.

BOULÉ Anne, « Chemins du deuil au cinéma : La stanza del figlio et Caos calmo », in *Cinéma italien du 21e siècle*, Chroniques italiennes, Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle, n°85/86, 2-3/2010.

DE GAETANO Roberto, *La sincope dell'identità. Il cinema di Nanni Moretti*, Turin, Lindau, 2002.

LUKSIC Vanja, « Nanni Moretti : *Le Caïman* n'est pas une œuvre de propagande », *L'Express*, 17 mai 2006.

MANDELBAUM Jacques, « Nanni Moretti tout entier », *Le Monde*, 17 septembre 1987.

ULIVI Stefania, « Nanni Moretti torna con *Caro Diario* : "Clint Eastwood ancora si ricorda della mia Vespa. Che noia i giovani registi già vecchi" », *Il Corriere della Sera*, 14 octobre 2020.

ZAGARRIO Vito (dir.), *Nanni Moretti. Lo sguardo morale*, Venise, Marsilio, 2012.

« Nanni Moretti : registi esordienti devono trovare come autoproduersi », Festival « Bimbi belli », 7 juillet 2015 :

[https://www.agi.it/cultura/nanni\\_moretti\\_registi\\_esordienti\\_devono\\_trovare\\_come\\_autoproduersi-283431/news/2015-07-07/](https://www.agi.it/cultura/nanni_moretti_registi_esordienti_devono_trovare_come_autoproduersi-283431/news/2015-07-07/)

### **Munzi Francesco**

LA PORTA Domenico, « Francesco Munzi : ho cercato di evitare i cliché della Mafia », *Cineuropa*, 29 août 2014 : <https://cineuropa.org/it/interview/262292/>

## **Özpetek Ferzan**

MARCELLO Gabriele, *Ferzan Özpetek*, Recco, Ed. Le Mani Cinema, 2014.

## **Rohrwacher Alice**

BARKER David, DECKER Josephine, « "Imagination and reality go together": Alice Rohrwacher talks Happy as Lazzaro », 30 novembre 2018 :

<https://filmmakermagazine.com/106381-imagination-and-reality-go-together-alice-rohrwacher-talks-happy-as-lazarro-with-josephine-decker-and-david-barker/#.XD7xnM2DO00>

DUPLAN Antoine, « Alice Rohrwacher : "J'avais envie de faire un film qu'on ne peut pas raconter" », *Le Temps*, 21 novembre 2018.

FINOS Arianna, « Alba Rohrwacher a Berlino : siamo entrati nelle case delle vergine giurate », *La Repubblica*, 12 février 2015.

GHYS Clément, « Alice Rohrwacher : "En cherchant les jeunes acteurs, nous avons l'objectif de trouver des visages hors du temps" », *Libération*, 10 février 2015.

GUERINI ROCCO Stefano, « Fantasmî della storia. L'impronta del documentario etnografico italiano nel cinema di Alice Rohrwacher », *L'avventura. International Journal of Italian Film and Media Landscapes*, n°1, 2018.

LOUVART Hélène Louvart, « *Corpo celeste* », 21 décembre 2011 :

<https://www.afcinema.com/Corpo-celeste.html>

MENARINI Roy, « *Corpo celeste* », *Segnocinema*, n  170, juillet 2011.

MEREGHETTI Paolo, « *Corpo celeste* », *Corriere della Sera*, 26 maggio 2011.

MORICE Jacques, « Alice Rohrwacher : "   travers mes films, je tente de psychanalyser notre histoire humaine" », *Télérama*, 7 novembre 2018.

PÈRE Olivier, « Cannes 2018 Jour 7 : rencontre avec Alice Rohrwacher », 15 mai 2018 :

<https://www.arte.tv/sites/olivierpere/2018/05/15/cannes-2018-jour-7-rencontre-alice-rohrwacher/>

SANTUCCI Françoise-Marie, « Alba Rohrwacher, la femme qui venait d'ailleurs », *Libération*, 7 mai 2011.

THUAUD François-Xavier, « *Corpo celeste* », octobre 2020 :

<http://www.lebleudumiroir.fr/critique-corpo-celeste/>

TONET Aureliano, « Alice et Alba Rohrwacher, soeurs lumière », *Le Monde*, 9 février 2015.

## **Rosi Francesco**

ROSI Francesco, « Cinéma : le moment de vérité », *L'Obs*, 19-25 juillet 2007.

## **Rosi Gianfranco**

ANQUETIL Gilles, ARMANET François, « Francesco Rosi. Cinéma : le moment de vérité », *Le Nouvel Observateur*, 19-25 juillet 2007.

MEZA Ed, « Gianfranco Rosi's "Fire at sea" doc chronicles refugee crisis », 13 février 2016 :

<http://variety.com/2016/film/news/gianfranco-rosi-fuocoammare-fire-at-sea-immigrant-documentary-1201705540/>

PÈRE Olivier, « Rencontre avec Gianfranco Rosi », 20 septembre 2016 :

<https://www.arte.tv/sites/olivierpere/2016/09/20/fuocoammare-dela-lampedusa-rencontre-gianfranco-rosi/>

SCHULZ Élisabeth, « Gianfranco Rosi, *Fuocoammare* », *Lectures*, « Les comptes rendus », 10 avril 2017 : <https://journals.openedition.org/lectures/22623>

SEKKAI Kahina, « Gianfranco Rosi : "La mer est comme un cimetière" », *Paris Match*, 2 octobre 2016.

STRAUSS Frédéric, « Gianfranco Rosi : Lampedusa est l'île des migrants, mais on n'y voit pas de migrants », *Télérama*, 28 septembre 2016.

TALU Yonca Talu, « Interview with Gianfranco Rosi », 24 octobre 2016 :

<https://www.filmcomment.com/blog/interview-gianfranco-rosi-fire-at-sea/>

## **Segre Andrea**

DE GOURCY Constance, « Entretien avec Andrea Segre : Le cinéma a besoin de l'individu, les migrants ont besoin du cinéma pour redevenir des individus », *Revue européenne des migrations internationales*, vol. 32, 2016/3-4.

GARREAU Marc-Aurèle, « Entretien avec Andrea Segre : *L'Ordre des choses* est un film critique contre le gouvernement », *Cinésérie*, 13 mars 2018 :

[www.cineserie.com/news/people/interviews/entretien-avec-andrea-segre-auteur-de-lordre-des-choses-1370329/](http://www.cineserie.com/news/people/interviews/entretien-avec-andrea-segre-auteur-de-lordre-des-choses-1370329/)

« Pamphlet : Per cambiare l'ordine delle cose » : [www.lordinedellecose.it/pamphlet/](http://www.lordinedellecose.it/pamphlet/)

## **Sorrentino Paolo**

BARNAULT Emmanuel, MARTI Sandra, documentaire *Le monde de Paolo Sorrentino*, 2018.

BÉNABENT Juliette, « En novembre, Paolo Sorrentino présentait *Il Divo...* », *Télérama*, 22 décembre 2018.

CERETTO Luisa, CHIESI Roberto, *Una distanza estranea, Il cinema di Emanuele Crialese, Matteo Garrone e Paolo Sorrentino*, Torre Boldone, Edizioni Cineforum, 2006.

DELCROIX Olivier, « Paolo Sorrentino : C'est mon film le plus mûr », *Le Figaro*, 21 mai 2013.

DE SANCTIS Pierpaolo, MONETTI Domenico, PALLANCH Luca, *Divi & antidivi, Il cinema di Paolo Sorrentino*, Rome, Edizioni Laboratorio Gutenberg, 2010.

D'ORRICO Antonio, « Paolo Sorrentino racconta: "Di colpo restai orfano. Così provai a fare film" », *Corriere del mezzogiorno*, 12 août 2009.

DUELLO Gennaro Marco, « Paolo Sorrentino su *È stata la mano di Dio* : "Non è un film su Maradona, ma su di me" », 19 octobre 2020 : <https://cinema.fanpage.it/paolo-sorrentino-su-e-stata-la-mano-di-dio-non-e-un-film-su-maradona-ma-su-di-me/>

ELKANN Alain, « Paolo Sorrentino : Siamo tutti soli, il cinema è fatto per consolarci », *La Stampa*, 5 mars 2017.

GRANDGIRARD Sylvia, « Entretien avec Paolo Sorrentino », décembre 2008 :

<https://www.abusdecine.com/entretien/abus-de-cine-entretiens-il-divo-paolo-sorrentino-toni-servillo-anna-bonaiuto-giulio-bosetti/>

LIGUORI Walter, *Da Teatri Uniti ai film di Paolo Sorrentino, Nuove tendenze del cinema italiano*, Naples, Liguori Editore, 2017.

MOSCATI Italo, *The young Sorrentino, il ragazzo vissuto su una panchina*, Rome, Castelvecchi, 2017.

PRIVITERA Angelita, « Ogni svela un mistero, Paolo Sorrentino si racconta », 27 avril 2014 :

<https://www.farefilm.it/persona/ogni-film-svela-un-mistero-paolo-sorrentino-si-racconta>

SAINATI Augusto, *Vero, falso, reale. Il cinema di Paolo Sorrentino*, Pise, Éditions ETS, 2019.

TAMMARO Gianmaria, « Paolo Sorrentino : Posso fare a meno di dirigere, ma non posso fare a meno di scrivere. Mi diverte », 19 octobre 2020 : [https://www.dagospia.com/rubrica-2/media\\_e\\_tv/medio-stat-virtus-ndash-paolo-sorrentino-racconta-suo-nuovo-film-250190.htm](https://www.dagospia.com/rubrica-2/media_e_tv/medio-stat-virtus-ndash-paolo-sorrentino-racconta-suo-nuovo-film-250190.htm)

« Des scènes du biopic sur Berlusconi à Rome », 24 août 2017 : <https://www.lematin.ch/story/des-scenes-du-biopic-sur-berlusconi-a-rome-159569803261>

Dossier de presse de la sortie française de *La Grande Bellezza*, 22 mai 2013.

### **Tornatore Giuseppe**

BURUIANA Michel, « Giuseppe Tornatore », *Séquences*, n°149, novembre 1990.

### **Tullio Giordana Marco**

OLIVIERI Marco, PAPARCONI Anna, *Marco Tullio Giordana. Una poetica civile in forma di*

cinema, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2017.

### **Virzi Paolo**

MOSCATI Italo, RAMAZZOTTI Micaela, VIRZÌ Paolo, *Drammi, sorrisi, bellezza, Conversazione con Italo Moscati*, Rome, Castelvechi, 2016.

VINCY, « Entretien avec Paolo Virzi » : <http://www.ecrannoir.fr/entrevues/entrevue.php?e=346>

ZECCA Federico (dir.), *Lo spettacolo del reale : il cinema di Paolo Virzi'*, Ghezzano, Felici, 2011.

### **Femmes et cinéma**

BUFFONI Laura (dir.), *We want cinema. Sguardi di donne nel cinema italiano*, Venise, Saggi Marsilio, 2018.

FIORE Titta, « Nous, les femmes », *Le Film français*, n°3584, 2 mai 2014.

MORONDI Andrea, « Daria D'Antonio : "La fotografia, i set e il mio lungo viaggio, da Pietro Marcello a Sorrentino" », 28 septembre 2020 : <https://hotcorn.com/it/film/news/daria-dantonio-film-paolo-sorrentino-cinema-film/>

PONTIGGIA Federico, « Tutte le donne del cinema italiano », 23 juin 2018 : <https://www.cinematografo.it/news/tutte-le-donne-del-cinema-italiano/>

VELY Yannick, « Valeria Golino : "Il faut plus de femmes réalisatrices" », *Paris Match*, 17 mai 2018 : <https://www.parismatch.com/Culture/Cinema/Valeria-Golino-il-faut-plus-de-femme-realisatrice-1518779>

Conférence « Femmes chefs de poste », École de la Société des Réalisateurs de Films, Paris, 22 octobre 2018.

## **2. Ouvrages et articles sur les scénaristes**

BARRA Luca, SCAGLIONI Massimo, « Saints, Cops and Camorristi. Editorial Policies and Production Models of Italian TV Fiction », *SERIES. International Journal of TV Serial Narratives*, n°1, 2015.

BERTETTO Paolo, *Storia del cinema italiano – Uno sguardo d'insieme*, Venise, Marsilio, 2011.

BONDANELLA Peter, *Italian Cinema from Neorealism to the Present*, New-York, Continuum, 1993.

BONDANELLA Peter, *A history of Italian cinema*, New-York, Continuum, 2009.

- BONDANELLA Peter, *The Italian Cinema Book*, Londres, Palgrave Macmillan, 2014.
- BRUNETTA Gian Piero, *Storia del cinema italiano*, Rome, Editori Riuniti, 1993.
- BRUNETTA Gian Piero, *Guida alla storia del cinema italiano, 1905-2003*, Turin, Giulio Einaudi, 2003.
- BRUNETTA Gian Piero, *Cent'anni di cinema italiano, Dalle origini alla seconda guerra mondiale*, Roma-Bari, Laterza, 2004.
- BRUNETTA Gian Piero, *Gli intellettuali italiani e il cinema*, Milan, Mondadori, 2004.
- BRUNETTA Gian Piero, *Cent'anni di cinema italiano, Dal 1945 ai giorni nostri*, Rome-Bari, Laterza, 2008.
- BUACHE Freddy, *Le Cinéma italien (1945-1990)*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1992.
- CARDONE Lucia, FILIPELLI Sara (dir.), *Cinema e scritture femminili. Letterate italiane fra la pagina e lo schermo*, Guidonia, Iacobellieditore, 2012.
- CARRÉE Roland, *Gosses d'Italie : L'enfance dans le cinéma italien des années 1990 et 2000*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2018.
- CASSETTI Francesco, *L'occhio del Novecento. Cinema, esperienza, modernità*, Milan, Bompiani, 2005.
- COMAND Mariapia, *Sulla carta. Storia e storie della sceneggiatura in Italia*, Turin, Lindau, 2006.
- CRESPI Alberto, *Storia d'Italia in 15 film (3ème édition)*, Bari, Laterza, 2016.
- DI GIAMMATTEO Fernaldo, *Lo sguardo inquieto. Storia del cinema italiano 1940-1990*, Florence, La Nuova Italia, 1994.
- FERRO Marc, *Cinéma et histoire*, Paris, Denoël et Gonthier, 1977.
- FOFI Goffredo, MORANDINI Morando, VOLPI Gianni, « Dalle "nouvelles vagues" ai giorni nostri », *Storia del cinema*, Vol. 3, Milan, Garzanti, 1988.
- GALLO Mario, « La distruzione del cinema italiano », *Micromega*, n°3, 1993.
- GIACOVELLI Enrico, *La commedia all'italiana : la storia, i luoghi, gli autori, gli attori, i film*, Rome, Gremese, 1995.
- GILI Jean, *La Comédie italienne*, Paris, H. Veyrier, 1984.
- GILI Jean, *Le cinéma italien*, Paris, Éditions La Martinière, 2011.
- GILI Jean (dir.), *L'Italie au miroir de son cinéma*, vol. 1, Toulouse, EDITALIE éditions, « Radici », 2014.
- GILI Jean (dir.), *L'Italie au miroir de son cinéma*, vol. 2, Toulouse, EDITALIE éditions, « Radici », 2017.
- GILI Jean (dir.), *L'Italie au miroir de son cinéma*, vol. 3, Toulouse, EDITALIE éditions, « Radici », 2019.

- HOPE William, *Italian Cinema, New Directions*, Berne, Peter Lang, 2005.
- IANNONE Pasquale, « Land of Milk and Honey », *Sight & Sound*, vol. 25, août 2015.
- LIZZANI Carlo, *Il cinema italiano. Dalle origini agli anni ottanta*, Rome, Editori Riuniti, 1992.
- MILLICENT Marcus, *After Fellini : National Cinema in the Postmodern Age*, Baltimore, John Hopkins University Press, 2002.
- MIRABELLA Jean-Claude, *Le cinéma italien d'aujourd'hui (1976-2001)*, Paris, Gremese, 2004.
- MOSNA-SABOYE Géraldine, « Noémie Lvovsky : Ce sont mes films qui prennent le pouvoir sur moi », Les Masterclasses de France Culture, 23 août 2019.
- PARIGI Stefania, UVA Christian, ZAGARRIO Vito (dir.), *Cinema e identità italiana*, Rome, TrE Press, 2019.
- QUESTERBERT Marie-Christine, *Les Scénaristes italiens – 50 ans d'écriture cinématographique*, Paris, Hatier, 1988.
- RONDOLINO Gianni, TOMASI Dario, *Manuale di storia del cinema, seconda edizione*, Turin, UTET, 2014.
- SCHIFANO Laurence, *Le cinéma italien de 1945 à nos jours (3ème édition)*, Paris, Armand Colin, 2011.
- SCHIFANO Laurence, *Le cinéma italien de 1945 à nos jours*, 4ème édition, Paris, Armand Colin, 2016.
- SCORSESE Martin, *Il mio viaggio in Italia*, documentaire, 1999.
- TOFFETTI Sergio (dir.), *Un'altra Italia. Nouvelle approche du cinéma italien*, Paris, Cinémathèque française, 1999.
- UVA Christian, PICCHI Michele, *Destra e sinistra nel cinema italiano. Film e immaginario politico dagli anni '60 al nuovo millennio*, Rome, Edizioni Interculturali, 2006.
- WOOD Mary P., *Le Cinéma Italien*, Paris, L'Arche, 2008.
- « Entretien avec Marco Onorato », 2012 : <https://www.spreaker.com/user/radorai/hollywood-party-le-interviste-marco-onor>
- « Il cinema come riscatto sociale, intervista a Greta Schicchitano » : <http://www.tornosubito.laziodisu.it/storie/cinema-riscatto-sociale-intervista-greta-scichchitano/>
- « Segreti e pellicole : Almanacco del cinema italiano », *Micromega* 7/2006.

### **3. Ouvrages et articles sur les interprètes**

ALLEGRI Luigi, *L'artificio e l'emozione : l'attore nel teatro del Novecento*, Bari, Laterza, 2009.

ARMOCIDA Pedro, MINUZ Andrea Minuz (dir.), *L'attore nel cinema italiano contemporaneo. Storia, performance, immagine*, Venise, Marsilio, « Saggi », 2017.

BARRA Luca, « Star a ripetizione. Modelli di celebrità nella fiction italiana contemporanea », *Bianco e Nero*, n°581, 2015.

BENSAHEL Nathalie, « Beaux gosses à l'italienne », *Le nouvel observateur*, 21 mai 2008.

BERTETTO Paolo (dir.), *Azione ! Come i grandi registi dirigono gli attori*, Rome, Minimum Fax, 2007.

CARLUCCIO Giulia, MINUZ Andrea, « Nel paese degli antidivi », *Bianco e nero*, n° 581, janvier-avril 2015.

D'ANGELA Toni (dir.), *Corpo a corpo, il cinema e il pensiero*, Alexandrie, Falsopiano, 2006.

DE GAETANO Roberto, *Il corpo e la maschera. Il grottesco nel cinema italiano*, Rome, Bulzoni, 1999.

JANDELLI Cristina, *I protagonisti. La recitazione nel film contemporaneo*, Venise, Marsilio, 2013.

LASALLE Mick, *The beauty of the Real. What Hollywood can learn from contemporary French actresses*, Stanford, Stanford University Press, 2012.

O'RAWE Catherine, *Star and Masculinities in Contemporary Italian Cinema*, New-York, Palgrave Macmillan, 2014.

NOTO Paolo, O'RAWE Catherine, Conférence *Le professioni degli attori. Proposte e metodi per lo studio di attori e attrici nel cinema italiano*, Université de Bologne, février 2017.

PIERINI Mariapaola, « I non attori che sanno recitare. Pratiche di casting e di coaching nel cinema italiano contemporaneo », *Bianco e Nero*, n°581, janvier-avril 2015.

VINCENTINI Claudio, *L'arte di guardare gli attori*, Venise, Marsilio, 2007.

#### **Accorsi Stefano**

SCANDOLA Alberto, « Stefano Accorsi: costruzione e decostruzione di un sex symbol », *L'Avventura. International Journal of Italian Film and Media Landscapes*, n° spécial « Latin Lover », 2018.

#### **Buy Margherita**

JOZSEF Eric, « Margherita Buy : "Avec Nanni Moretti, on tâtonne, un peu comme si on était au

théâtre" », *Libération*, 1er décembre 2015.

PICCIONI Giuseppe, documentaire *Margherita. Ritratto confidenziale*, 2003.

### **Germano Elio**

D'AGOSTINI Paolo, « Elio Germano : Il cinema italiano c'è, all'estero lo sanno. E noi ? », *La Repubblica*, 23 septembre 2020.

### **Servillo Toni**

BARSOTTI Anna, *Il teatro di Toni Servillo. Con dialogo*, Corazzano, Titivillus, 2016.

BOGANI Giovanni, « Intervista a Toni Servillo », Mostra del cinema di Venezia, 11 septembre 2012 : <https://www.youtube.com/watch?v=x9ek9OcrUiw>

CAPITTA Gianfranco, SERVILLO Toni, *Interpretazione e creatività*, Rome-Bari, Laterza, 2008.

CARABBA Claudio, ROSSI Giovanni M. (dir.), *La voce di dentro, il cinema di Toni Servillo*, Pise, Edizioni ETS, 2012.

DE GAETANO Roberto, ROBERTI Bruno, *Toni Servillo, oltre l'attore*, Rome, Donzelli Editore, 2015.

FRAPPAT Hélène, *Toni Servillo, le nouveau monstre*, Paris, Séguier, 2018.

GIAMPAOLI Emanuela, « Servillo », *La Repubblica*, 17 mars 2016.

GIOVAGNINI Maria Laura, « *La grande bellezza*. Incontro con Sorrentino e Servillo », *Io Donna*, 29 avril 2013.

GUERRA Michele, « DirActor's Cut : Toni Servillo, la materia del film e il cinema italiano contemporaneo », *Arabeschi*, janvier-juin 2013.

MAGRELLI Enrico (dir.), *Toni Servillo, l'attore in più*, Salento Books, Nardo' 2014.

SORRENTINO Paolo, *Hanno tutti ragione*, Milan, Feltrinelli, 2010.

### **Mezzogiorno Vittorio**

ANZELOTTI Daniele, DEL GROSSO Francesco, documentaire *Negli occhi*, 2009.

## **4. Les thématiques**

### **4.1 Villes et cinéma**

ADDONIZIO Antonio, CARRARA Gabriele, CHIESI Roberto, DE SIMONE Emanuele, LIPPI

Roberto, PREMUDA Eugenio, RONCAGLIA Gino (dir.), *Loro di Napoli – Il nuovo cinema napoletano 1986-1997*, Imola, Edizioni della battaglia, 1997.

ALCARO Mario, *Sull'identità meridionale : forme di una cultura mediterranea*, Turin, Bollati Boringhieri, 1999.

APRA' Adriano, GILI Jean (dir.), *Naples et le cinéma*, collection Cinéma/singulier, Paris, Centre G. Pompidou, 1999.

BERTOZZI Marco, *Il cinema, l'architettura, la città*, Rome, Dedalo, 2001.

CASSANO Franco, *Il pensiero meridiano*, Bari-Rome, Laterza, 1996.

DE MARCO Camillo, « La carte du cinéma italien. Supplément spécial Italie », *Le film français*, 2 mai 2014, n°3584.

DE MARCO Dario, « Rivoltare Napoli : Arrevuoto è teatro, adolescenza, rischio e sperimentazione », 27 novembre 2019 : <https://www.che-fare.com/napoli-arrevuoto-teatro-adolescenza-rischio/>

FERRERO-REGIS Tiziana, *Recent Italian Cinema. Spaces, contexts, experiences*, Leicester, Troubador, 2009.

GAZZANO Marco Maria, PARIGI Stefania, ZAGARRIO Vito, *Territori del cinema italiano, Produzione, diffusione, alfabetizzazione*, Oudine, Editrice Universitaria Udinese, 2013.

GENEST Fabien, « Rome, un film à chaque coin de rue », *Le progrès*, 17 novembre 2013.

JOUSSE Thierry, PAQUOT Thierry, *La ville au cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, 2005.

LA TRECCHIA Patrizia, *Uno sguardo a Sud. Vent'anni di movimenti, storie, conflitti e trasformazioni nella città di Napoli, 1990-2010*, Naples, Liguori Editore, 2013.

MAMMÌ Alessandro, « Napoli è meglio di Hollywood », *L'Espresso*, 9 settembre 2010.

MARLOW-MANN Alex, *The New Neapolitan Cinema*, Édimbourg, Edimburgh University Press, 2001.

MARTINI Giulio, MORELLI Gugliemina, *Pachtwork due : geografia del nuovo cinema italiano*, Milan, Il Castoro, 1997.

MONTEDORO Laura, « Milano nello sguardo del cinema. Conversazione con Alberto Saibene », 13 décembre 2012 : <https://www.doppiozero.com/materiali/interviste/milano-nello-sguardo-del-cinema>

PATERNÒ Cristiana, « Gomorra : da Scampia alle favelas », 15 mai 2008 : <https://news.cinecitta.com/IT/it-it/news/55/55997/gomorra-da-scampia-alle-favelas.aspx>

ROSSI Fabio, « Realismo dialettale, ibridismo italiano-dialetto, espressionismo regionalizzato : tre modelli linguistici del cinema italiano », *Pre-print*, n°2, 1999.

TABANELLI Roberta, *I « pori » di Napoli – Il cinema di Mario Martone, Antonio Capuano e*

*Pappi Corsicato*, Ravenne, Angelo Longo Editore, « Il Portico », 2011.

« Territorio », *Fata morgana*, Vol. 11, Cosenza, Luigi Pellegrini Editore, 2010.

## **4.2 Cinéma et migrations**

CINCINELLI Sonia, *Senza frontiere, l'immigrazione nel cinema italiano*, Rome, Edizioni Kappa, 2012.

CORRADO Andrea, *Cinema e autori sulle tracce delle migrazioni*, Rome, Ediesse, 2013.

STRAUSS Frédéric, « Gianfranco Rosi : Lampedusa est l'île des migrants, mais on n'y voit pas de migrants », *Télérama*, 28 septembre 2016.

## **4.3 Travail et précarité**

BOULÉ-BASUYAU Anne, LE GOUEZ Brigitte, *Ère précaire, figures du travailleur dans le cinéma italien du XXI<sup>e</sup> siècle. Entre drame et comédie*, Paris, Michel Houdiard, 2019.

# **5. Histoire du cinéma italien**

## **5.1 Ouvrages et articles sur le néoréalisme**

BARATTONI Luca, *Italian Post-neorealist cinema*, Édimbourg, Edinburgh University Press, 2012.

BERTOZZI Marco, ROCHE Thierry, *L'autre néo-réalisme, une correspondance*, Crisnée, Yellow Now, 2013.

BORELLI Sauro, *Neorealismo ieri e oggi : il fantasma della realtà*, Florence, La casa Usher, 1990.

MARCUS Millicent, *Italian film in the light of neorealism*, Princeton, Princeton University Press, 1986.

MICCICHÉ Lino (dir.), *Il neorealismo cinematografico italiano*, Venise, Marsilio, 1975.

PARIGI Stefania, *Neorealismo. Il nuovo cinema del dopoguerra*, Venise, Marsilio, 2014.

ZAGARRIO Vito, « L'eredità del Neorealismo nel "New-New Italian Cinema" », *Annali D'Italianistica*, Tempe, Arizona State University, vol. 30, 2012.

« Le néo-réalisme italien », *Etudes cinématographiques* n°32-34, 1964.

« Le néoréalisme », *CinémAction* 70, 1994.

## **5.2 Ouvrages et articles sur le cinéma des années 80**

GRAZZINI Giovanni, *Il cinemondo : dieci anni di film, 1976-1986*, vol. 11, Rome, Laterza, 1987.

MICCICHÉ Lino, *Schermi opachi, cinema italiano degli anni ottanta*, Venise, Marsilio, 1998.

ZAGARRIO Vito, *Storia del cinema italiano – 1977-1985*, Venise, Marsilio, 2011.

« Manifesto di Pesaro : Per un cinema-cinema » », *Cinecritica*, 8-9 janvier 1988.

### **5.3 Ouvrages et articles sur le cinéma des années 90**

ALOISE Salvatore, « Le cinéma italien survivra-t-il à Berlusconi ? », *L'événement du jeudi*, 17-23 novembre 1994.

CONTER Elizabeth, « Cinéma italien : un paradis perdu ? », *Le film français*, n°2794, 24 septembre 1999.

DELLA CASA Stefano, « Il detto e il non detto », *Bianco e nero*, n°1-2, 1997.

DUMONT Ariel F., « L'exception culturelle italienne », *L'Humanité*, 1er janvier 1994.

FRODON Jean-Michel, « Comment le ministre italien de la culture veut sauver le cinéma de son pays », *Le Monde*, 5 septembre 1996.

FRODON Jean-Michel, « Les difficiles escalades du cinéma italien », *Le Monde*, 31 août 1997.

HEUZÉ Richard, « Le grand retour du cinéma italien », *Tribune de l'expansion*, 17 avril 1990.

HEUZÉ Richard, « La remontée fulgurante des films italiens », *Le Figaro*, 10 janvier 1995.

MANDELBAUM Jacques, « Cinéma italien, année zéro », *Le Monde*, 18 décembre 1997.

PADOVANI Marcelle, « Cinéma italien : l'embellie », *Le nouveau cinéma*, février 1999.

PASCAL Michel, « L'éclipse ? », *Le Point*, n°1123, 26 mars 1994.

SESTI Mario, *Nuovo cinema italiano. Gli autori i film le idee*, Rome-Naples, Theoria, 1994.

WASMES Alain, « Le septième art italien poursuit son déclin », *Les Échos*, 10 avril 1991.

WASMES Alain, « L'Italie délaisse le grand écran », *Les Échos*, 8 août 1991.

WOLF Jochen, documentaire *Le Réalisateur dans la porcherie. Le nouveau cinéma italien*, 1995.

ZAGARRIO Vito, *Il cinema della transizione. Scenari italiani degli anni Novanta*, Venise, Marsilio, 2000.

ZAGARRIO Vito, *Cinema italiano anni novanta*, Venise, Marsilio Cinema, 1998.

### **5.4 Ouvrages et articles sur le cinéma des années 2000**

ARMOCIDA Pedro, BUFFONI Laura (dir.), *Romanzo popolare. Narrazione, pubblico e storie del cinema italiano negli anni duemila*, Venise, Marsilio, 2016.

ARMOCIDA Pedro (dir.), *Esordi italiani – Gli anni Dieci al cinema 2010-2015*, Venise, Marsilio, « Saggi », 2015.

BALDINI Riccardo, « Italian Cinema », *Journal de Cannes*, 2006.

BELLAVITA Andrea, GANDINI Leonardo (dir.), *Ventuno per undici. Fare cinema dopo l'11*

settembre, Recco, Le Mani Cinema, 2008.

BÉNABENT Juliette, « La vie est (un peu plus) belle », *Télérama*, n°3200, 11 mai 2011.

BESSE Caroline, « Finito il cinema », *Télérama*, 17 octobre 2012.

BOZONNET Jean-Jacques, « Les réalisateurs italiens manifestent », *Le Monde*, 22 décembre 2004.

BRUNETTA Gian Piero, *Il cinema italiano contemporaneo, Da « La dolce vita » a « Centochiodi »*, Rome-Bari, Laterza, 2007.

CANOVA Gianni, FARINOTTI Luisella (dir.), *Atlante del cinema italiano. Corpi, paesaggi, figure del contemporaneo*, Milan, Garzanti, 2011.

CAVALERI Giuseppe, thèse de doctorat *Le cinéma italien en France : histoire, société et diffusion : étudiées à travers les œuvres de Emanuele Crialese, Matteo Garrone et Paolo Sorrentino*, soutenue le 21 octobre 2017, Université Paris-Nanterre.

CRISTIANO Anthony, *Contemporary Italian Cinema : Images of Italy at the Turn of the Century*, Polypus Publishing, 2008.

CUK Alessandro, « La meglio gioventù ovvero il cinema italiano del nuovo millennio », *Nonlosocinema*, 3 juillet 2006 : <https://www.nonsolocinema.com/La-meglio-gioventu-ovvero-il.html>

DABADIE Catherine, « À quand la dolce vita du cinéma italien ? », *Télérama*, n°3508, 5 avril 2017.

DE GASQUET Pierre, « La renaissance du cinéma italien freinée par le low cost », *Les Échos*, 15 juillet 2015.

DE MARCO Camillo, « Pépinière de talents », *Le Film français*, 5 mai 2017.

DERVILLE Claire, « Le réveil du cinéma italien », *Harvard Business Review*, 2003.

FERENCZI Aurélien, « Pourtant les talents existent », *Télérama*, n°2627, 17 mai 2000.

FRODON Jean-Michel, « Enfin de bonnes nouvelles d'Italie », *Le Monde*, 25 septembre 2001.

FUSCO Maria Pia (dir.), *Videoforum : « Che fine ha fatto il cinema italiano ? »*, 24 septembre 2010 : <https://video.repubblica.it/spettacoli-e-cultura/che-fine-ha-fatto-il-cinema-italiano/53605?video=&pagefrom=1&videorepmobile=1>

HEUZÉ Richard, « Cinéma : L'Italie ouvre ses fenêtres », *Le Figaro*, 12 octobre 2001.

HOLDAWAY Dom, MISSERO Daula (dir.), *Il sistema dell'impegno nel cinema italiano contemporaneo. Produzione, legittimazione, gusto*, Oudine, Mimesis/Cinema, 2017.

HOPE William, *Italian Film Directors in the New Millennium*, Newcastle, Cambridge Scholars Publishing, 2010.

LEMERCIER Fabien, « L'idéologie à géométrie variable des films italiens », *Le Film français*, 13 avril 2007.

LEMERCIER Fabien, « Cinéma italien : la valse des têtes continue », *Le Film français*, 27 août 2004.

LEMERCIER Fabien, « La relève italienne », *Le Film français*, 18 novembre 2005.

LEMERCIER Fabien, « Italie 2007 : le cinéma entre trouble et effervescence », *Le Film français*, 16 février 2007.

LEMERCIER Fabien, « Cinéma italien : renaissance ou feu de paille ? », *Le Film français*, 22 août 2008.

LEMERCIER Fabien, « En quête de nouveaux horizons », *Le Film français*, 26 avril 2013.

LEMERCIER Fabien, « Le cinéma italien à l'international », Numéro spécial Italie, *Le Film français*, 1er mai 2015.

MACCHITELLA Carlo, *Nuovo cinema italiano : autori, industria, mercato – conversazione con Marianna Rizzini*, Venise, Marsilio, 2003.

MANDELBAUM Jacques, « Enfin de bonnes nouvelles d'Italie », *Le Monde*, 26 septembre 2001.

MARRONE Gaetana, « The New Italian Cinema », in EZRA Elizabeth, *European Cinema*, Oxford, Oxford University Press, 2004.

MENARINI Roy, *Il cinema dopo il cinema. Dieci idee sul cinema italiano 2001-2010*, Recco, Le Mani, 2010.

MENARINI Roy, SPAGNOLETTI Giovanni, « Istruzioni per l'uso : forme della politica nel cinema italiano contemporaneo », *Close Up*, n°23, 2008.

MISSLAND Elizabeth, « Cinéma italien : c'est le printemps ! », *Le Film français*, 17 mai 2001.

MODUGNO Paolo, « Le cinéma italien d'aujourd'hui », in « L'Italie, tellement nécessaire », *Revue des deux mondes*, juillet 2011.

MONTINI Franco, *Il cinema italiano del terzo millennio – I protagonisti della rinascita*, Turin, Lindau, 2002.

MONTINI Franco, ZAGARRIO Vito (dir.), *Istantanee sul cinema italiano. Film, volti, idee del nuovo millennio*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2013.

PADOVANI Marcelle, « Forza Italia ! », *L'Obs*, n°2636, 13 mai 2015.

PASCAL-MOUSSELLARD Olivier, « Trois litanies pour l'Italie », *Télérama*, n°3045, 21 mai 2008.

POSTAIRE Morgane, « Une dolce vita plus aussi douce ? », *Il était une fois le cinéma.com* : <https://www.iletaitunefoislecinema.com/une-dolce-vita-plus-aussi-douce/>

RAMBERTI Laetitia, « Cinéma italien, le renouveau des talents », *Le Film français*, 25 mai 2002.

RENARD Xavier, « La renaissance du cinéma italien célébrée à Tours », *La Croix*, 28 février 2016.

RIDET Philippe, « L'Italie accouche d'une nouvelle génération de cinéastes politiques », *Le Monde*, 22 janvier 2009.

RUGGERO Eugeni, « Tradizione e caratteri del cinema italiano contemporaneo », *Revue Romanesque* 33, n°1, mars 2008.

SESTI Mario, « Segreti e pellicole », *Micromega - Almanacco del cinema italiano* 7, 2006.

TONET Aureliano, « À Cannes, une renaissance italienne », *Le Monde*, 8 mai 2018.

TOSSERI Olivier, « 2017, année noire pour le cinéma italien », *Les Échos*, 11 janvier 2018.

UVA Christian, « Il cinema italiano intorno a *Gomorra* tra visibilità, semivisibilità, invisibilità », *The Italianist* n°30, Cambridge, University of Cambridge, 2010.

UVA Christian, « Nuovo cinema Italia : per una mappa della produzione contemporanea, tra tendenze, formule e linguaggi », *The Italianist* n°29, Cambridge, University of Cambridge, 2009.

VANJA Luksic, « Cinéma italien : à quand la belle vie ? », *L'Express*, 31 août 2000.

VAULERIN Arnaud, « Berlusconi a pris le contrôle de l'imaginaire italien », *Libération*, 5 juillet 2008.

VIVARELLI Nick, « Territory report : Italy. Cannes international », *Hollywood Reporter*, mai 2002.

ZAGARRIO Vito (a cura di), *La meglio gioventù. Nuovo cinema italiano 2000-2006*, Venice, Saggi Marsilio, 2006.

« Supplément spécial Italie », *Le film français*, n°3747, mai 2017.

« Angoisse sur le cinéma italien », *Cahiers du cinéma*, n°580, juin 2003.

« Le cinéma italien Venise 2003 », *Jeune Cinéma*, n°286, décembre 2003.

« Le cinéma italien, miroir de la politique intérieure », *La gazette des scénaristes*, n°35, octobre 2008.

« Retour sur la comédie italienne », *Positif*, n°543, mai 2006.

« Blandini : "A Cannes continua l'annus mirabilis del cinema italiano" », Ufficio Stampa MiBACT, 21 avril 2006.

« Trois films italiens en lice pour la Palme d'or, une première depuis plus de 20 ans », *Franceinfo Culture*, 9 mai 2015 : [https://www.francetvinfo.fr/culture/cinema/3-films-italiens-en-lice-pour-la-palme-d-or-une-premiere-depuis-plus-de-20-ans\\_3348329.html](https://www.francetvinfo.fr/culture/cinema/3-films-italiens-en-lice-pour-la-palme-d-or-une-premiere-depuis-plus-de-20-ans_3348329.html)

« Le cinéma italien d'aujourd'hui, entre film politique et film engagé », *Transalpina* n°19, Caen, Presses Universitaires de Caen, 2016.

« Cinéma italien du 21<sup>e</sup> siècle », *Chroniques italiennes*, n°85/86, Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle – Paris III, 2010.

« Interview avec Laurence Schifano : Le Cinéma italien... singularités et héritage », *Club Lecteurs*, Armand Colin, mai 2016.

« La Mostra de Venise célèbre l'éclectisme du cinéma italien », *Agence France Presse*, 6 septembre 2017 : [www.francetvinfo.fr/culture/cinema/la-mostra-de-venise-celebre-l-eclectisme-du-cinema-](http://www.francetvinfo.fr/culture/cinema/la-mostra-de-venise-celebre-l-eclectisme-du-cinema-)

## **6. L'industrie cinématographique italienne**

### **6.1 Ouvrages et articles généraux**

ANGEI Fabio, « Quanto spende l'Italia in cultura ? », 29 septembre 2020 :

<https://osservatoriocpi.unicatt.it/cpi-archivio-studi-e-analisi-quanto-spende-l-italia-in-cultura>

CHRISTIANSEN Gabrielle, « Italie : des dispositifs renforcés mais revus chaque année », *Le Film français*, n°3691, 22 avril 2016.

CUCCO Marco, MANZOLI Giacomo (dir.), « Il cinema di Stato : finanziamento pubblico ed economia simbolica nel cinema italiano contemporaneo », Bologne, Il Mulino, 2017.

DELAHAYE Martine, « L'Amie prodigieuse : les soubresauts d'une longue amitié féminine », *Le Monde*, 13 décembre 2018.

DE MARCO Camillo, « La nouvelle loi favorable aux jeunes producteurs », *Le Film français*, n°3747, 5 mai 2017.

DE MARCO Camillo, « New 22film to make very low-budget arthouse films », 18 février 2010 :

<https://www.cineuropa.org/en/newsdetail/135896/>

DEMEY Juliette, « Cinecittà, l'agonie d'une légende », *Journal du dimanche*, 13 août 2012.

DERVILLE Claire, « Cinéma : L'Italie simplifie son système de financement », *Le Monde*, 18 mai 2004.

FORREST Claude, *Économies contemporaines du cinéma en Europe, L'improbable industrie*, Paris, CNRS Éditions, 2001.

FUMAROLA Silvia, « Accordo Netflix-Mediaset : si realizzeranno una serie di film italiani da rendere disponibili in tutto il mondo », *La Repubblica*, 8 octobre 2019.

GIANNATTASIO Iole Maria, « L'aide publique aux coproductions : le cadre normatif », *Le Film français*, n°3692, 29 avril 2016.

GILI Jean, TASSO Aldo, *Paris Rome, Cinquante ans de cinéma franco-italien*, Paris, La Martinière, 1995.

HEUZÉ Richard, « Polémique autour de l'avenir de Cinecittà », *Le Figaro*, 13 juillet 2012.

LEMERCIER Fabien, « Un fonds pour redessiner l'avenir entre l'Italie et la France », *Le Film français*, n°3584, 2 mai 2014.

MONTINI Franco, « La svolta si chiama qualità », 1 février 2020 :

<http://www.cinecriticaweb.it/attivita/cinecritica-ottobre-dicembre-2019-leditoriale/>

NIOLA Gabriele Niola, « Les jeunes producteurs », *Le Film français*, n°3747, 5 mai 2017.

ROSA Stefano Stefanutto, « Cinecittà Campus », 26 mai 2004 : <https://news.cinecitta.com/IT/it-it/news/55/59322/cinecitta-campus.aspx>

ROSA Stefano Stefanutto, « Il testo Colasio-Franco promosso dalle categorie », *Cinecittà News*, 19 juillet 2007.

ROSA Stefano Stefanutto, « Un paese e 22 registi low budget », 19 février 2010 : <https://news.cinecitta.com/IT/it-it/news/55/56724/un-paese-e-22-registi-low-budget.aspx>

T.S., « L'industrie cinématographique italienne a du vague à l'âme », *Le Monde*, 16 mai 2000.

« Nuovo Cinema Italiano », *Cinecritica*, n°70-71, avril-septembre 2013.

« Cinema e serie TV in Italia : tavola rotonda », 6 mars 2018 : <http://www.cinefiliaritrovata.it/cinema-e-serie-tv-in-italia-tavola-rotonda/>

« Dossier, cinéma européen : les aides publiques en question », *Le technicien du film*, n°556, juillet 2005.

« Cinecittà Holding : con Fiera Milano International, Biennale di Venezia dà vita a una società di promozione del cinema italiano », 9 septembre 2003: <http://www.e-duesse.it/index.php/News/Cinema/Cinecitta-Holding-con-Fiera-Milano-International-e-Biennale-di-Venezia-da-vita-a-una-societa-di-promozione-del-cinema-italiano>

« Etude de la Fondation Rosselli sur les Film Commissions », juillet-novembre 2013, Luce Cinecittà : <https://cinecitta.com/IT/it-it/news/45/4979/fondazione-rosselli-rapporto-sulle-film-commission.aspx>

« Cinecittà, 22 film low budget per il rilancio », 7 août 2012 : <http://www.e-duesse.it/News/Cinema/Cinecitta-22-film-low-budget-per-il-rilancio-136948>

« Cinema : 22 film a low budget in progetto », 18 février 2010 : <http://www.e-duesse.it/News/Cinema/Cinema-22-film-a-low-budget-in-progetto>

« Ora la cultura vale lo 0,28% del bilancio dello stato », 3 novembre 2017 : <http://www.ilgiornaledellefondazioni.com/content/ora-la-cultura-vale-lo-028-del-bilancio-dello-stato>

## **6.2 Les festivals**

AUTISSIER Anne-Marie, *L'Europe des festivals, De Zagreb à Édimbourg, points de vue croisés*, Toulouse, L'Attribut, 2002.

BENITO Luc, *Les Festivals de cinéma en France*, Paris, L'Harmattan, 2001.

FATICENTI Maristella, *Le cinéma italien en France : étude sur le festival de Villerupt*, Paris, Éditions Universitaires Européennes, 2011.

FERRY Vincent, LAMBERT Marie, *Les spectateurs du XXIIe festival de Villerupt*, Nancy, Laboratoire de Sociologie du Travail et de l'Environnement Social, Université Nancy 2, 1999.

GUILLOT Antoine, « Cannes 2018, miracles et mystères », *Plan large*, France Culture, 19 mai 2018.

## **7. Ouvrages et articles théoriques sur le cinéma**

ALPINI Stefano, *Sociologia del cinema, I mutamenti della società italiana attraverso opere cinematografiche*, Florence, Edizioni ETS, 2008.

AUMONT Jacques, *Les théories des cinéastes*, Paris, Armand Colin, 2011.

BAZIN André, *Qu'est-ce que le cinéma ? IV. Une esthétique de la réalité : le néo-réalisme*, Paris, Cerf, 1963.

BAZIN André, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Cerf, 1976.

BERTOZZI Marco, *Documentario come arte – Riuso, performance, autobiografia nell'esperienza del cinema contemporaneo*, Venise, Marsilio, 2018.

BERTOZZI Marco, *Storia del documentario italiano. Immagini e culture dell'altro cinema*, Venise, Marsilio, 2008.

BRISELANCE Marie-France, MORIN Jean-Claude, *Grammaire du cinéma*, Paris, Nouveau Monde, 2010.

CASSETTI Francesco, *Les théories du cinéma depuis 1945*, Paris, Nathan, 1999.

CERAOLO Francesco, « Ai bordi della finzione », in Roberto De Gaetano, Nausica Tucci (dir.), *Fata Morgana Web. Un anno di visioni*, Cosenza, Pellegrini, 2017.

DE BAECQUE Antoine, « Le cinéma du réel entre éthique et esthétique, tradition et expérimentation, documentaire et fiction... » : [www.dislocacion.cl/pdf/Conference-bacque.pdf](http://www.dislocacion.cl/pdf/Conference-bacque.pdf)

DE GAETANO Roberto, *Lessico del cinema italiano, Forme di rappresentazione e forme di vita*, Vol. 1, Milan-Oudine, Mimesis, 2014.

DOTTORINI Daniele, *La passione del reale. Il documentario o la creazione del mondo*, Milan, Mimesis, 2017.

ETHIS Emmanuel, *Le cinéma près de la vie, Prises de vue sociologiques sur le spectateur du Xxème siècle*, Paris, Éditions Demopolis, 2015.

ETHIS Emmanuel, *Sociologie du cinéma et de ses publics*, Paris, Armand Colin, 2009.

GRAZIANO Nicoletta, SIMEONE Mario Francesco, « *Selfie*, miglior documentario ai Daivd : l'intervista ad Agostino Ferrente », 9 mai 2020 : <https://www.exibart.com/cinema/selfie-miglior->

[documentario-ai-david-lintervista-ad-agostino-ferrente/](#)

GUERRINI Riccardo, TAGLIANI Giacomo, ZUCCHONI Francesco (dir.), *Lo spazio del reale nel cinema italiano contemporaneo*, Gênes, Le Mani, 2009.

LOTMAN Jurij, *Introduzione alla semiotica del cinema*, Rome, Officina Edizioni, 1979.

MORIN Edgar, *Le cinéma ou l'homme imaginaire*, Paris, Les éditions de minuit, 1956.

PERNIOLA Ivelise, « Alcune tendenze del cinema documentario in Italia (2000-2015) », *CARTADITALIA*, 2015.

RONDOLINO Gianni, TOMASI Dario, *Manuale del film*, Milan, UTET Libreria, 2005.

## **8. Ouvrages et articles sur la culture italienne**

SCHIFANO Jean-Noël, *Désir d'Italie*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », 1992.

TRÉCA PERISSICH Anne, *Métamorphoses de l'Italie depuis 1945*, Paris, Ateliers Henry Dougier, 2017.

LAZAR Marc, *L'Italie à la dérive*, Paris, Perrin, 2006.

LAZAR Marc, *L'Italie sur le fil du rasoir : changements et continuités de l'Italie contemporaine*, Paris, Perrin, 2009.

RUCCIA Gisella, « De Luca : assistenti civici volontari mistici », *Il fatto quotidiano*, 29 mai 2020 : <https://www.ilfattoquotidiano.it/2020/05/29/de-luca-assistenti-civici-volontari-mistici-in-saio-con-la-scritta-pentiti-gualtieri-non-mi-risponde-speriamo-che-non-sia-spirato/5818256/>

## **9. Ouvrages généraux**

AGAMBEN Giorgio, *Che cos'è il contemporaneo?*, Milan, Nottetempo, 2008.

BAUDRILLARD Jean, *Simulacres et simulation*, Paris, Éditions Galilée, 1981.

CONTARINI Silvia, DE PAULIS-DALEMBERT Maria Pia, TOSATTI Ada (dir.), *Nuovi realismi : il caso italiano. Definizioni, questioni, prospettive*, Massa, « Transeuropa », 2016.

DE CARO Mario, FERRARIS Maurizio (dir.), *Bentornata realtà. Il nuovo realismo in discussione*, Turin, Einaudi, 2012.

DULONG Renaud, « Qu'est-ce qu'un témoin historique ? », *Vox Poetica*, 2009 : [www.vox-poetica.org/t/articles/dulong.html](http://www.vox-poetica.org/t/articles/dulong.html)

- FERRARIS Maurizio, *Manifesto del nuovo realismo*, Bari-Rome, Laterza, 2014.
- GARBIT Philippe, « Le bon plaisir de André S. Labarthe », France Culture, 14 mai 1994.
- GUERRINI Riccardo, TAGLIANI Giacomo, ZUCCONI Francesco (dir.), *Lo spazio del reale nel cinema italiano contemporaneo*, Gênes, Le Mani, 2009.
- LACAN Jacques, « La troisième », intervention au congrès de Rome, 1er novembre 1974.
- PAGLIARDINI Alex, *Il sintomo di Lacan. Dieci incontri con il reale*, Giulianova, Galaad, 2016.
- RECALCATI Massimo, « Quando "la realtà" anestetizza "il reale" », *La Repubblica*, 23 avril 2012.
- TAVIANI Giovanna, « Inventare il vero : il rischio del reale nel nuovo cinema italiano », *Allegoria* 57, janvier-juin 2008.
- ZONTA Dario, *L'invenzione del reale – Conversazioni su un altro cinema*, Rome, Contrasto, 2017.
- « Reale », *Fata Morgana*, Vol. 21, Cosenza, Luigi Pellegrini Editore, 2013.

## **10. Dictionnaires et encyclopédies**

- ABEL Richard, *Encyclopedia of Early Cinema*, Londres, Routledge, 2010.
- BLAY Michel, *Dictionnaire des concepts philosophiques*, Paris, Larousse, 2013.
- PASSEK Jean-Loup, *Dictionnaire du cinéma*, Paris, Larousse, 2000.
- SABOURDIN Mathias, *Dictionnaire du cinéma italien : ses créateurs de 1943 à nos jours*, Paris, Nouveau Monde, 2014.
- SCHIFANO Jean-Noël, *Dictionnaire amoureux de Naples*, Paris, Plon, 2007.
- Dictionnaire de français*, Paris, Larousse, 2016.

## INDEX

### A

*A bigger splash* 103, 270  
*A casa nostra* 373, 413, 447  
*Acciaio* 274  
*A Ciambra* 70, 137, 161, 376, 397, 419, 506  
*Attrices* 212, 259, 260, 308, 333, 579, 583, 586  
*Alberto il grande* 189  
*Ali ha gli occhi azzurri* 398  
*Alla luce del sole* 447  
*Amarcord* 58, 438  
*Ammore e malavita* 343, 447, 462  
*Amour* 427  
*Anche libero va bene* 66, 100, 185, 273  
*Angela* 65, 66, 359, 447  
*Anime nere* 31, 91, 98, 99, 141, 177, 444  
*Aprile* 42, 45, 56, 210  
*Aquila 2009 - cinque registi tra le macerie* 450  
*Armandino e il MADRE* 140, 428  
*A scuola* 489  
*Assalto al cielo* 141  
*Assolo* 91, 273

### B

*Baci e abbracci* 45  
*Bella addormentata* 61, 206, 263, 284, 412, 429  
*Bella Ciao* 65  
*Bella e perduta* 22, 94, 144, 161, 224, 367, 398, 483  
*Bellas mariposas* 274  
*Ben Hur* 219, 222, 223, 224  
*Benvenuti al sud* 56, 102  
*Bianco* 110, 111  
*Boys don't cry* 263  
*Brutti, sporchi e cattivi* 192, 312, 567  
*Buongiorno, notte* 128, 206, 413, 438, 440  
*Below Sea Level* 137, 230

### C

*Call me by your name* 103, 341  
*Capri-Revolution* 131, 440  
*Cari compagni* 439  
*Carlo Giuliani, ragazzo* 65, 140, 413  
*Caro diario* 42, 52, 112, 123  
*Caterina va in città* 194, 416  
*C'era una volta* 315

*Certi bambini* 447  
*Cesare deve morire* 70, 128, 159, 476, 488  
*Cecosamanca* 141, 175  
*Chiamatemi Francesco – il papa della gente* 408, 409, 410  
*Chiedimi se sono felice* 41  
*CilieGINE* 70, 273  
*Come un uomo sulla terra* 398  
*Commissario Montalbano* 343  
*Con il fiato sospeso* 354  
*Corpo celeste* 50, 69, 70, 93, 141, 175, 227, 240, 331, 332, 359, 377, 512  
*Cosa voglio di più* 500  
*Così è la vita* 56  
*Così ridevano* 129, 375  
*Cosmonauta* 354, 359, 439  
*Cover Boy : L'ultima rivoluzione* 398  
*Cresci felice* 222  
*Cristo si è fermato a Eboli* 128  
*Cuori Puri* 71, 44, 168, 181, 182, 183, 292, 369, 376, 413, 474  
*Curon* 272, 344

### D

*Dans la soirée* 350  
*Da zero a dieci* 65  
*Deux* 281  
*Diario senza date* 128  
*Diarios de motocicleta* 409  
*Diaz - Non pulire questo sangue* 96, 413  
*Dimenticare Palermo* 128  
*Dogman* 141, 153, 185, 224, 228, 325, 341, 369, 423, 424, 445, 447, 509  
*Domani* 64  
*Domani accadrà* 119  
*Dopo la guerra* 50, 284, 439  
*Dove cadono le ombre* 354  
*Draquila : L'Italia che trema* 403  
*Due soldati* 447  
*Duplicity* 425

### E

*Easy - un viaggio facile* 464  
*Ella & John – The leisure seeker* 30, 270, 282, 426, 427

*El Sicario, Room* 164 27, 491  
*È stata la mano di Dio* 111, 135, 212, 250, 279,  
340, 514  
*Estate romana* 483  
*È stato il figlio* 274  
*Et si on vivait tous ensemble ?* 426  
*Euforia* 140, 242, 265, 363, 364, 375, 428, 435,  
436, 462, 498, 499

## F

*Favolacce* 144, 376  
*Febbre da fieno* 70  
*Felice chi è diverso* 129  
*Ferie d'agosto* 75, 194  
*Figlia mia* 136, 161, 162, 228, 240, 277, 295,  
303, 317, 331, 335, 352, 359, 361, 363, 364,  
367, 436, 437, 498, 505  
*Fiore* 166, 228  
*Fiore gemello* 277, 316  
*Fortunata* 245, 247, 256, 272, 273, 334  
*Forza cani* 372  
*Freaks* 26  
*Fuga dal call center* 420  
*Fuocoammare* 19, 23, 27, 31, 72, 73, 103, 137,  
144, 169, 176, 177, 228, 229, 231, 286, 380,  
382, 384, 387, 388, 393, 394, 395, 396, 445,  
476, 483, 488, 491, 499, 502, 513

## G

*Galantuomini* 447  
*Gallo cedrone* 56  
*Gangs of New York* 220, 221  
*Generazione 1000 euro* 424  
*Ginger e Fred* 41, 339  
*Gli Equilibristi* 30, 90, 157, 174, 187, 189, 211,  
248, 249, 265, 266, 297, 301, 369, 374, 415,  
421, 457, 458, 459, 499, 502, 508, 566  
*Gli sdraiati* 372  
*Gomorra* 11, 17, 18, 31, 56, 67, 68, 72, 98, 102,  
103, 104, 141, 143, 152, 153, 154, 155, 165,  
176, 177, 178, 208, 209, 214, 215, 224, 228,  
234, 241, 252, 254, 271, 272, 274, 279, 289,  
291, 313, 314, 316, 326, 338, 339, 343, 345,  
347, 365, 368, 369, 370, 406, 411, 441, 446,  
448, 452, 472, 473, 476, 483, 484, 486, 497,  
500, 507, 509, 510, 520, 525

## H

*Habemus Papam* 56, 69, 109, 120, 123, 220,  
323, 329, 398, 407, 408, 410  
*Happy family* 373  
*Harry Potter* 103  
*Huit et demi* 204, 205  
*Hungry Hearts* 245, 264, 270, 335

## I

*I cavalieri che fecero l'impresa* 62  
*I cento passi* 131, 207, 307, 444, 447, 476  
*I, Daniel Blake* 301, 458  
*I demoni di San Pietroburgo* 239  
*I figli della notte* 286  
*Ilaria Alpi – Il più crudele dei giorni* 258  
*Il caimano* 42, 56, 66, 120, 123, 124, 398, 399,  
400, 401, 407, 476, 500  
*Il camorrista* 307  
*Il capitale umano* 99, 195, 259, 277, 328, 416,  
417, 430, 431, 499  
*Il Casanova di Federico Fellini* 219  
*Il caso Mattei* 68, 205  
*Il cineasta e il labirinto* 128  
*Il comandante e la cicogna* 372  
*Il decameron* 437  
*Il Divo* 17, 18, 56, 67, 95, 98, 103, 155, 162,  
163, 184, 193, 199, 201, 202, 208, 209, 234,  
250, 251, 252, 253, 254, 291, 297, 398, 403,  
404, 405, 411, 441, 469, 476, 500, 513  
*Il dono* 77, 160, 483  
*Il est plus facile pour un chameau...* 139, 225,  
273, 308, 333, 417, 570, 583  
*Il fiore delle mille e una notte* 437  
*Il Gattopardo* 39, 219, 437  
*Il giovane favoloso* 131, 246  
*Il grande cocomero* 350  
*Il ladro di bambini* 129, 170  
*Il mestiere delle armi* 64, 66  
*Il mio paese* 424  
*Il mio viaggio in Italia* 152, 517  
*Il mio West* 56  
*Il miracolo* 264, 344  
*Il neorealismo. Letteratura e cinema* 152  
*Il nome del figlio* 259  
*Il papà di Giovanna* 245  
*Il più bel giorno della mia vita* 359  
*Il portaborse* 172  
*Il postino* 45

*Il primo uomo* 129, 130  
*Il primo re* 242, 371  
*Il racconto dei racconti* 26, 71, 72, 98, 111, 153, 270, 271, 279, 282, 296, 314, 315, 324, 326, 368, 509  
*Il ragazzo invisibile* 259  
*Il regista di matrimoni* 66  
*Il resto della notte* 141, 444  
*Il sangue verde* 381  
*Il seme della discordia* 170  
*Il sorpasso* 194  
*Il traditore* 31, 128, 206, 242, 247, 284, 445, 499  
*Il villaggio di cartone* 398  
*Il vizio della speranza* 242, 370, 371  
*Indivisibili* 26, 286, 471  
*In guerra per amore* 191, 447, 469  
*I nostri anni* 64  
*I nostri ragazzi* 99, 100, 107, 186, 226, 257, 374, 414, 421, 431, 499, 551, 552, 558, 561, 565, 566  
*Intervista* 32  
*Into paradiso* 70, 359  
*In Treatment* 339, 343, 345  
*Io e lei* 336  
*Io non ho paura* 447  
*Io sono l'amore* 103, 335, 373  
*Io sono Li* 31, 50, 70, 81, 103, 108, 130, 142, 381, 435  
*I ragazzi di via Panisperna* 130  
*I soliti ignoti* 329  
*I tempi felici verranno presto* 89, 309, 310  
*I vesuviani* 412, 448, 449

## J

*Jagdfieber* 138  
*Johnny Stecchino* 126, 467, 468

## L

*Là-bas – Educazione criminale* 397  
*La bella gente* 85, 107, 191, 192, 265, 266, 414, 415, 421, 431, 434, 455, 500, 507, 553, 565, 566, 568  
*La bella vita* 75, 135  
*La bestia nel cuore* 63, 69, 98, 99, 245, 256, 289  
*La bionda* 378  
*La bocca del lupo* 144, 483  
*La caduta degli dei* 437

*LaCapaGira* 61  
*La città ideale* 273  
*La classe operaia va in paradiso* 68, 205  
*La conquête* 399  
*La dolce vita* 39, 203, 204, 289, 321, 374, 376, 523  
*La domenica specialmente* 196  
*Ladri di biciclette* 114, 168, 185  
*La felicità è un sistema complesso* 424  
*L'affaire Mattei* 24, 68  
*La finestra di fronte* 257, 440  
*L'âge d'or* 192, 567  
*La giusta distanza* 382, 500  
*La Grande Bellezza* 70, 72, 98, 99, 102, 103, 106, 125, 159, 162, 163, 170, 189, 193, 197, 198, 199, 201, 202, 203, 209, 228, 234, 242, 243, 244, 252, 253, 254, 268, 282, 321, 322, 323, 324, 376, 402, 469, 470, 514, 519  
*L'albero degli zoccoli* 53, 64  
*L'albero delle pere* 35  
*La liste de Schindler* 126  
*L'alligatore* 345  
*La loi du marché* 301, 458, 580  
*La mafia uccide solo d'estate* 50, 71, 191, 341, 447  
*La meglio gioventù* 15, 85, 98, 131, 207, 257, 266, 339, 342, 437, 438, 441, 476, 523, 525  
*L'america* 129, 130, 167, 217, 235, 239, 378, 379  
*La messa è finita* 45  
*L'amica geniale* 50, 177, 264, 272, 344, 345, 346, 347  
*L'amico di famiglia* 66, 192, 250, 291, 321  
*La nostra vita* 244, 245, 246, 373, 410, 500  
*La notte* 372  
*La paranza dei bambini* 242, 289, 371  
*La parola amore esiste* 56  
*La pazza gioia* 11, 194, 195, 260, 261, 266, 326, 327, 328, 341, 417, 487  
*La pecora nera* 84  
*L'apparition* 459  
*La prima cosa bella* 178, 194, 500  
*La prima neve* 81, 382  
*La règle du jeu* 205, 418, 574, 584  
*L'argent de la vieille* 436, 580  
*L'aria salata* 84  
*La salita* 412  
*La San Felice* 348  
*La sconosciuta* 99, 398  
*La seconda volta* 119

*La siciliana ribelle* 447  
*La Squadra* 213  
*La stanza del figlio* 9, 13, 40, 62, 64, 66, 98, 120, 121, 123, 124, 211, 256, 400, 511  
*La stella che non c'è* 129  
*La terra dell'abbastanza* 71, 143, 376, 445, 448  
*La terra trema* 113, 177, 178, 544  
*La terrazza* 193  
*La tigre e la neve* 59, 125, 127, 292, 306  
*L'avant-poste* 451  
*La vita è bella* 35, 45, 56, 58, 59, 73, 125, 126, 271, 292, 304, 305, 306, 440, 467, 468  
*La vita possibile* 173, 179, 256, 259, 288, 432, 434, 565, 566  
*La voce della luna* 34, 49, 57, 403  
*Lazzaro felice* 93, 98, 141, 157, 166, 174, 225, 226, 227, 236, 264, 304, 311, 312, 331, 332, 359, 364, 377, 414, 588  
*Lea* 53, 207, 412, 444, 447  
*Le acrobate* 35  
*Le bleu miraculeux* 156, 281  
*Le chiavi di casa* 64, 129  
*Le chien andalou* 192, 567  
*Le Cirque* 306  
*Le confessioni* 129, 217, 247, 265, 277, 328, 413  
*Le conseguenze dell'amore* 162, 233, 234, 320, 447, 461  
*Le cose belle* 370  
*Le Dictateur* 126  
*Le fate ignoranti* 40, 62, 247  
*Le libraire de Belfast* 185, 492, 546, 547  
*Le Livre d'image* 19  
*Le Mépris* 39  
*Le meraviglie* 70, 93, 98, 99, 173, 174, 175, 239, 240, 264, 311, 312, 325, 332, 359, 377, 414, 441, 481  
*Le parole di mio padre* 64  
*Le quattro volte* 20, 77, 84, 103, 108, 136, 160, 161, 175  
*Les Ch'tis* 56, 102  
*Les Estivants* 122, 139, 205, 212, 225, 262, 294, 309, 333, 363, 417, 418, 460, 481, 506, 571, 574, 575, 577, 578, 579, 583, 585, 586  
*Les Monstres* 190  
*Les ponts de Sarajevo* 451  
*L'estate di Giacomo* 70, 77, 96, 310, 475, 481  
*Lettere dal Sahara* 398  
*Le ultime cose* 354  
*Lezioni di volo* 257  
*Libera* 170, 213  
*Liberami* 143, 487  
*L'imbalsamatore* 65, 66, 141, 279, 313, 324, 325, 368, 369  
*L'intervallo* 31, 50, 70, 92, 93, 100, 115, 140, 177, 274, 369, 370, 446, 447, 490, 508  
*L'intrepido* 129, 130, 150, 151, 190, 422  
*L'intrusa* 31, 140, 177, 214, 295, 369, 443, 445, 446, 490  
*L'Isola* 354  
*L'Ispettore Coliandro* 343  
*L'Italia non è un paese povero* 424  
*Lontano, lontano* 329  
*L'ora di religione* 45, 65, 413  
*L'ordine delle cose* 24, 30, 142, 143, 163, 165, 192, 207, 225, 228, 230, 231, 232, 286, 382, 383, 384, 385, 386, 390, 393, 430, 431, 463, 499, 502, 513  
*Loro* 162, 200, 250, 251, 297, 401, 402, 403, 435, 441, 469, 520  
*L'orizzonte degli eventi* 424  
*Lo spazio bianco* 214  
*Lo sterminio dei popoli zingari* 143  
*Low Tide* 483  
*Lo zio di Brooklyn* 470  
*Luce dei miei occhi* 245  
*Lucky Luciano* 307  
*Ludwig* 437  
*L'ultimo bacio* 40, 62, 64, 103, 145, 247, 256  
*Luna nera* 344  
*Luntano* 161, 541  
*L'uomo in più* 50, 65, 134, 135, 162, 213, 250, 251, 252, 254, 297

## M

*Main basse sur la ville* 208, 209  
*Maledetta primavera* 354  
*Maltese il romanzo del commissario* 344  
*Mamma Roma* 317, 362  
*Maraviglioso Boccaccio* 128  
*Mare chiuso* 381  
*Mar nero* 245, 427  
*Martin Eden* 144, 224, 242, 245, 371, 499  
*Mediterranea* 50, 71, 137, 138, 350, 397, 419, 506  
*Mediterraneo* 35, 45, 58  
*Menocchio* 50, 367, 377, 499  
*Mery per sempre* 171  
*Mia madre* 71, 121, 122, 211, 255, 268

*Miele* 50, 70, 125, 140, 242, 256, 268, 272, 273, 284, 303, 330, 334, 352, 363, 375, 412, 427, 428, 430, 435, 440, 498, 499  
*Mio fratello è figlio unico* 74, 410, 439  
*Mi piace lavorare – Mobbing* 141, 167, 419  
*Miracolo a Milano* 114, 372  
*Mirage à l'italienne* 156, 310, 545, 546  
*Morte a Venezia* 437  
*Morte di un matematico napoletano* 213, 371  
*Mozzarella Stories* 70

## N

*Napolislam* 398  
*Napoli velata* 257, 462  
*Napoli 24* 450  
*Nato a Casal di Principe* 31, 443, 444, 445  
*Nico 1988* 364  
*N – io e Napoleone* 178  
*Nirvana* 35  
*Noi credevamo* 131, 440, 441  
*Non ci resta che piangere* 126  
*Notte italiana* 119  
*Notti magiche* 34, 148, 328, 403  
*Notturmo* 137, 488  
*Nous nous sommes tant aimés* 497  
*Nuovo cinema paradiso* 35, 51, 58  
*Nuovomondo* 108, 138, 161, 379

## O

*Oggi insieme, domani anche* 451  
*Omelia contadina* 141, 377  
*Once we were strangers* 138  
*On Golden Pond* 426  
*Orlando* 263  
*Ospiti* 60, 452, 483  
*Ossessione* 24, 150  
*Otello* 65  
*Ovosodo* 75, 178, 194

## P

*Padrenostro* 245, 247  
*Padre padrone* 53, 64, 273  
*Paesaggio con figure* 372  
*Paisà* 68, 153  
*Palermo Shooting* 257  
*Palombella rossa* 119, 120  
*Pane e tulipani* 52, 60

*Paparazzi* 56  
*Pasqualino Sette Bellezze* 69  
*Patria* 441  
*Pecore in erba* 91  
*Per amor vostro* 245  
*Perfetti sconosciuti* 64, 103  
*Per un pugno di dollari* 219  
*Pinocchio (Benigni)* 76, 126, 292  
*Pinocchio (Garrone)* 102, 153, 178, 209, 271, 313, 315, 316, 325, 469, 510  
*Polvere di Napoli* 213  
*Pranzo di ferragosto* 30, 50, 329, 377, 425, 428, 452, 500  
*Pranzo di Natale* 450  
*Preferisco il rumore del mare* 60  
*Primo amore* 67, 72, 178, 316, 325, 424, 452  
*Private* 64, 478

## Q

*Quando sei nato non puoi più nasconderti* 67, 379  
*Quasi blu* 64  
*Questione di cuore* 500  
*Questo è il giardino* 60  
*Quo Vadis Baby* 289  
*Quo Vado ?* 57, 102, 103

## R

*Razzabastarda* 70, 273  
*Reality* 70, 72, 152, 178, 234, 313, 314, 325, 339, 368, 369, 462, 483  
*Respiro* 65, 66, 98, 108, 138, 161, 168, 177, 178, 238, 259, 349, 380, 507, 553  
*Résurrection* 348  
*Ricomincio da tre* 341  
*Ride* 272  
*Rocco e i suoi fratelli* 372  
*Roma, città aperta* 188, 497  
*Rome (série)* 220  
*Roman holiday* 375  
*Romanzo criminale* 82, 207, 338, 341, 343, 438  
*Romanzo di una strage* 84, 247, 438  
*Romulus* 345

## S

*Sacro GRA* 27, 70, 72, 137, 144, 375, 419, 488  
*Saimir* 50, 141, 156, 185, 176, 379

*Salvatore Giuliano* 24, 114, 208  
*Salvo* 70, 98  
*Sanguepazzo* 440  
*Santiago, Italia* 122  
*Sbatti il mostro in prima pagina* 372  
*Scialla! Stai sereno* 70  
*Scipione l'africano* 398  
*Se chiudo gli occhi non sono più qui* 398  
*Selfie* 370, 486, 528  
*Sicilian Ghost Story* 31, 307, 445  
*Silhouette* 120, 141  
*Sogni d'oro* 339  
*Sole a catinelle* 102  
*Song'e Napule* 462  
*Spectre* 222, 224, 243  
*Speriamo sia femmina* 45  
*Stanno tutti bene* 196  
*Strada blues* 135  
*Suburra* 272, 344, 374

## T

*Tano da morire* 45, 353  
*Terra di mezzo* 28, 121, 141, 155  
*Terraferma* 56, 138, 317, 380, 507  
*The Irishman* 340  
*The last kiss* 64  
*The Love Europe Project* p.451  
*The New Pope* 135, 270, 322, 323, 337, 343, 344, 347, 411  
*The other side* 483  
*The Passage* 483  
*The Passion of the Christ* 221  
*The Queen* 409  
*The Young Pope* 109, 135, 163, 197, 199, 200, 202, 222, 270, 297, 321, 322, 323, 329, 337, 343, 344, 346, 349, 402, 411  
*This must be the place* 69, 72, 84, 204, 322  
*Tir* 70  
*Titanic* 58  
*Tommaso* 273  
*Tornando a casa* 254, 279  
*To Rome with love* 221, 243  
*Totò che visse due volte* 236  
*Tournesols* 156  
*Tre virgola ottantasette* 272  
*Triangle* 354  
*Troppa grazia* 265, 413, 459, 499  
*Trust* 344  
*Tu mi turbi* 126

*Tutta la conoscenza del mondo* 257  
*Tutta la vita davanti* 30, 194, 248, 420  
*Tutto parla di te* 359

## U

*Ultimo stadio* 76, 138, 139, 192, 272, 549, 566  
*Ultrà* 172  
*Umberto D.* 151, 157  
*Una giornata particolare* 438  
*Un'altra vita* 378  
*Un altro mondo è possibile* 449  
*Un altro pianeta* 78  
*Un'anima divisa in due* 378  
*Una questione privata* 128, 438  
*Una vita tranquilla* 447  
*Un château en Italie* 180, 211, 308, 333, 480, 506, 576, 577, 581  
*Un giorno devi andare* 334  
*Un paese di Calabria* 11, 125, 229, 286, 353, 368, 382, 383, 385, 388, 391, 392, 393, 394, 463, 501

## V

*Vangelo* 398  
*Veloce come il vento* 341  
*Vento di terra* 177  
*Vergine giurata* 31, 50, 57, 99, 135, 228, 241, 263, 265, 295, 303, 330, 335, 359, 363, 373, 377, 398, 498, 505  
*Verso sera* 350  
*Via Castellana Bandiera* 50, 70, 245, 353, 359  
*Viaggio in Italia* 129  
*Viaggio sola* 335  
*Vincere* 128, 206, 235, 239, 257, 440, 505  
*Viola bacia tutti* 56  
*Vito e gli altri* 213  
*Viva la libertà* 99, 129, 248, 253, 277, 328, 411, 412  
*Viva l'Italia* 413  
*Vivere* 452  
*Voice from the stone* 222  
*Volevo solo dormirle addosso* 424  
*Volevo nascondermi* 244, 245, 246  
*Volevo solo vivere* 66

## W

*We are who we are* 344

## **Y**

*Youth- La giovinezza* 30, 72, 102, 111, 197, 198,  
199, 200, 201, 202, 250, 270, 282, 296, 426

## **Z**

*Zerozerozero* 272, 345  
*Zoolander 2* 222

*1992-1993-1994* 247, 339, 343, 345, 347  
*7 minuti* 424  
*89 avenue de Flandres* 161, 547  
*9x10 Novanta* 451

## ANNEXES

### **Entretien avec Alessandra Celesia, réalisé le 28 mai 2018 à Paris**

Ellénore Loehr : *Comment es-tu venue au cinéma ?*

Alessandra Celesia : Je n'ai pas fait d'école de cinéma car je pensais que je voulais faire du théâtre. J'ai fait l'école Lecoq à Paris. J'étais très intéressée par le théâtre des pays de l'est, de Pologne surtout. Et j'ai fait du théâtre pendant 10 ans. Et vraiment par hasard, quand j'étais enceinte et que je ne voulais pas partir en tournée, avec des amis dont un vaguement chef op et un ami DJ, j'ai fait le film sur les jardins potagers, puis celui sur les nonnes.

EL : *Au théâtre, tu faisais la mise en scène ?*

AC : Non, c'est venu après avoir fait du documentaire. Mais je n'ai jamais joué comme la comédienne qui joue juste son rôle. C'était toujours dans une ambiance créative. Ce n'était pas une école qui formait juste les comédiens. Je n'ai jamais eu l'impression de ne pas avoir de bases pour construire quelque chose, le rythme. C'était déjà une formation pour les metteurs en scène et les comédiens. Chaque semaine tu créais des mini-pièces en passant par la mise en scène et le jeu. Chacun réfléchissait à la question du comment. J'aimais beaucoup être sur scène et jouer. Je n'ai jamais été une comédienne purement comédienne, mais je préférais être sur scène quand il fallait choisir son rôle. Et je pensais vraiment que c'était ça que je voulais faire toute ma vie. Je pensais même que les films étaient impossibles. Ce premier petit film a été un hasard par la rencontre avec cet ami qui avait une caméra. Et ce lieu des jardins potagers, avec les ouvriers de l'usine du coin, venus du Sud de l'Italie et restés là après la retraite. Je me rappelle que le chef op était immense, donc j'ai demandé à tout faire sur pied car les petits vieux étaient petits.

EL : *En Italie tu as donc fait deux courts-métrages ?*

AC : Oui. Parce que faire le premier m'avait plu. C'était la Rai d'Aoste qui donnait 1500-2000 eur pour faire des formats courts. Donc j'avais un tout petit peu d'argent. Et après j'avais rencontré l'association Epinoia, Salvo Manzone, un réalisateur, des Italiens qui étaient ici à Paris, ils avaient un banc de montage dans le 19ème et ils savaient monter. Donc j'avais donné l'argent pour qu'ils m'aident pour le montage. J'étais déjà à Paris, j'étais enceinte et j'étais retournée en Italie pour tourner. Après, mon mari avait commencé à faire des films. J'avais donc vu ce que ça donnait de faire des films. Et j'ai rencontré un producteur, Michel David, qui habitait à côté de chez moi. On s'était croisés au café. Je lui ai montré les deux court-métrages. Et je voulais déposer à Brouillon d'un rêve *Luntano*, et le hasard a voulu qu'il faisait vraiment ce que j'aimais faire. Je lui ai fait lire le projet et il me l'a produit.

EL : *Donc tu n'as jamais été assistante ou fait de formation ?*

AC : Non. J'avais demandé à faire une formation aux Ateliers Varan, je lui avais envoyé le film sur les potagers et ils m'avaient dit, ce n'est pas la peine de venir en formation, vous avez déjà fait le parcours qu'on fait ici d'un premier film. La chance, c'est que le producteur m'a tout de suite donné un bon chef op et un bon ingénieur du son, une bonne monteuse, Lise Beaulieu. Donc j'ai appris avec eux. Avec la monteuse, au début, je ne comprenais rien. Elle râlait toujours sur les rushes. Un jour j'ai commencé à pleurer, je pensais qu'elle n'aimait pas mon film. Elle n'en revenait pas. Après

j'ai travaillé avec Danielle Anezin au montage, et c'était comme un cours accéléré. C'est vraiment en travaillant avec des gens plus âgés et plus expérimentés que j'ai appris.

EL : *Et tu as tout de suite été plus intéressée par le documentaire que par la fiction ?*

AC : Oui. L'envie de la fiction est venue beaucoup plus tard mais sans beaucoup de résultats pour l'instant. En fait, au début, je pensais que le documentaire allait être une étape, une parenthèse pour le théâtre, donc c'était presque comme observer encore plus la réalité. À l'école Lecoq on faisait des enquêtes : si on faisait une pièce sur la gare de l'Est, on nous envoyait 3 jours regarder à la gare de l'Est, et après on trouvait la forme pour restituer. Donc le documentaire, c'était pour moi regarder la réalité, faire quelques films et revenir au théâtre. Mais finalement, ça s'est inversé. Il y a toujours eu moins de temps pour le théâtre. Autant dans les documentaires, j'ai toujours eu de la chance, toujours le bon sujet au bon moment. Je n'ai pas complètement arrêté le théâtre, j'ai fait des choses de temps en temps, en Irlande et en Italie, mais c'est presque une mort naturelle du théâtre.

EL : *Qu'est-ce que ça change d'avoir eu cette approche du documentaire sans avoir eu une formation classique ? Ça change ton regard, ta manière d'écrire ?*

AC : J'ai aucune référence. Maintenant j'ai commencé à regarder des documentaires. J'avais dû en voir deux avant de commencer. Finalement c'était une chance, je ne me posais aucune question sur comment ça devait être, je n'avais pas de but précis. Les documentaires que j'ai faits, ce n'était pas un hasard avec la recherche de personnages presque à la lisière de la fiction. Je n'arrive jamais à les voir de manière objective. Je pense que ça vient beaucoup du théâtre. Je crois que c'était une chance comme type de formation. Mais je ne sais rien faire techniquement. Ça c'est un problème, je ne sais pas filmer, prendre le son... Mais on n'est pas obligé. Et je me suis rendue compte que ça ne me plaît pas de filmer, je préfère avoir le regard sur ce que fait le chef op et sur ce qui se passe autour. Je pense que c'est mieux probablement de se former. Mais moi, ça ne m'a jamais gênée, ça m'a donné un regard différent. Et le fait d'avoir joué, ça me permet d'aider ceux que je filme à arriver quelque part, même s'ils ne sont pas comédiens. Sans les directions d'acteurs. Mais je sais pour l'avoir vécu qu'il faudrait que je le mette dans cette condition... Et en rejouant un peu ces temps-ci, ça me permet de ne plus être trop dans l'intellect quand je fais des films aussi. Parfois il faut être le plus bête possible pour être meilleur. En documentaire, plus tu es bête, innocent pour regarder la réalité, sans intellectualiser sur la chose, tu acceptes la chose qui arrive, ce n'est pas toi qui sautes sur la chose, et mieux c'est.

EL : *Est-ce que tu te considères comme une réalisatrice italienne ou française comme tu as fait presque toute ta carrière en France ?*

AC : C'est curieux car presque tout l'argent des films que j'ai faits est venu de France. Et je fais des documentaires parce que je suis ici. En Italie, ça n'aurait pas été possible de cette façon ni produit de la même façon. Mais je pense que je suis une réalisatrice italienne parce que je suis italienne.

EL : *Le fait d'être italienne apporte-t-il un regard différent sur les choses par rapport aux réalisateurs français ? J'essaye de voir s'il y a une particularité, une italianité du rapport au réel. Est-ce que les Italiens, même ceux qui ne vivent plus en Italie, gardent quelque chose de différent dans la manière d'aborder le réel ? Est-ce que tu trouves que le fait d'être italienne te donne un regard différent sur la réalité, par rapport à un Anglais... ?*

AC : On a ancré en nous le néoréalisme. Quand j'ai filmé à Naples, les enfants sont entrés dans le film, j'étais en plein néoréalisme. On a quand même des références. Et il y a un regard... souvent je

sens que je suis plus portée pour le sentimentalisme ou le kitch, ça ne me dérange pas. Alors que mon monteur, Adrien Faucheux, qui est français, me freine. Pour lui, c'est inimaginable des choses que moi je laisse passer. Il y a un choc des cultures et on fait un compromis qui est peut-être plus raisonnable. Je pense que sûrement nous avons un regard différent. Je pense qu'on se forme dans les 20 premières années de notre vie, et je les ai passées en Italie. Et je ne suis pas coupée de l'Italie. Dès que je peux, je suis en Italie.

EL : *Y a-t-il quelque chose dans la culture italienne, au-delà du cinéma, qui fait que les gens ont un rapport que je trouve parfois avec un peu plus de distance ou d'ironie sur les choses graves ? Rien n'est complètement dramatique et même dans les choses drôles il y a toujours un peu de drame. Tout se mélange toujours un peu, et c'est plus léger quelle que soit la direction que prend le film. Par rapport par exemple aux films de Ken Loach qui filme le réel, on sent le poids du réel. Alors qu'une même thématique filmée par un Italien, on sent plus de légèreté, de hauteur. Est-ce que tu le ressens aussi ?*

AC : Je pense que ça fait vraiment partie de la culture du peuple. C'est tellement chaotique qu'on vit constamment entre le tragique et le rire. C'est vraiment une façon de regarder la réalité à l'échelle nationale. En Italie, rien n'est vraiment tragique et tout est tragique. Je le retrouve un peu à Belfast ce sens de l'humour sur les choses, même s'il est un peu plus noir. Ce que je sens un peu par rapport aux réalisateurs français, c'est que c'est un cinéma plus de tripe que de tête en Italie. J'ai l'impression qu'on a beaucoup moins de formulation, de réflexion, de l'intellect, mais que c'est plus un cinéma qui vient de la commedia dell'arte, un cinéma qui vient de la rue. Il n'y a pas l'intellectualisation de la chose, ou un dispositif extrêmement étudié, souvent je retrouve ça dans le cinéma italien.

EL : *Ivano De Matteo m'a dit qu'il trouvait que l'Italie avait un regard différent sur les choses, mais surtout le sud, avec un spectacle permanent. Tout est spectacle et on prend les choses avec plus de distance, d'ironie, d'humour.*

AC : Oui, c'est sûr que c'est encore plus particulier au sud. Je l'ai vécu à Naples. Toute la mise en scène est déjà dans la vie. Il n'y a rien qui ne soit pas déjà mis en scène. Même dans le nord. Mais il y a un degré en plus dans le sud. Chaque pays a une forte identité, un regard qui vient de la culture. En ayant filmé à Belfast, parfois je me demande si je n'ai pas fait un film irlandais. Je pense qu'on amène un peu ce regard avec soi, où qu'on filme. C'est une vaste question. Mais pour moi, en venant du théâtre, la chose positive ça a été de me sauver de l'intellectualisation des choses. Et peut-être que c'est un défaut et que parfois je devrais réfléchir un peu plus, mais Lecoq avait beaucoup été en Italie, donc on a travaillé sur les masques, la commedia dell'arte. C'était un théâtre très physique et lié au corps. Pour moi, c'est ça, le corps est au centre du travail. Jamais je n'imaginerais de ne considérer que de la parole ou de l'esthétique. C'est le corps qui est au centre. Je pense que c'est assez italien.

EL : *Peut-être que le cinéma italien filme aussi des types de personnes qu'on n'a pas souvent l'habitude de voir.*

AC : Dans les traditions de théâtre et de cinéma, on a toujours des archétypes, un personnage qui représente tous les avarés... Ce ne sont pas des personnages à l'eau de rose. C'est toujours un poil poussé vers quelque chose qui deviendrait presque universel parce qu'ils sont tellement ça qu'ils représentent ça.

EL : *Certains chercheurs parlent d'un cinéma néo-néoréaliste pour parler du cinéma italien d'aujourd'hui. Est-ce que tu en as entendu parler ? Qu'est-ce que ça t'évoque ?*

AC : C'est sûr que pour moi, je suis en plein dans ça. Presque sans le savoir, j'ai marché vers ça. Le néoréalisme c'était amené quelque chose de très vrai dans un monde de fiction. Et donc pour moi, dans mon film sur l'Irlande, ma référence c'est le film de Visconti *La terra trema* et son travail avec les pêcheurs qu'il a fait travailler comme des comédiens, il y a un dialecte en plus. Pour moi, c'est un film révolutionnaire. Et c'est le futur du documentaire.

EL : *Est-ce que tu as l'impression qu'il y a une nouvelle génération du cinéma italien aujourd'hui ?*

AC : Je pense que oui, surtout dans le documentaire. Dans les cinq dernières années, ça a vraiment explosé. Beaucoup de réalisateurs italiens vivent à Paris d'ailleurs. Plus dans le documentaire que dans la fiction pure. Minervini et toute cette bande. On se demande pourquoi, mais en fait c'est ça : Minervini travaille en Amérique avec des producteurs français. Je pense qu'en Italie c'est difficile de produire des documentaires. Il y a un peu Rai Cinema qui fait de belles choses.

EL : *Tu les fréquentes ceux qui sont installés à Paris ?*

AC : Oui. On s'appelle. Ils sont venus comme moi, pour chercher de l'argent, souvent ils sont mariés avec un Français ou une Française. Mais il n'y a pas photo pour le système que la France offre. Alessandro Comodin, Silvia Staderoli, Leonardo Di Costanzo, Stefano Missio, Stefano Savona... Il y a vraiment une bande.

EL : *Est-ce qu'il y a une idée de bande comme dans la grande époque du cinéma italien ? Vous vous fréquentez ?*

AC : On s'appelle pour se demander des conseils pour des producteurs, pour des projets. Il y a de l'entraide et chacun suit le travail des autres. Mais il n'y a pas une communauté artistique.

EL : *Est-ce que toi ça t'apporte de pouvoir fréquenter des Italiens à Paris ?*

AC : Il me le faut. Pour moi, je ne me suis jamais détachée complètement de l'Italie, donc la fréquentation, de parler la même langue, des expressions, l'envie d'entendre un bel italien parfois, c'est important. Tu as certaines références de blagues... Presque plus pour la culture que pour le travail en réalité. Dans les équipes que j'ai formées, il n'y avait quasiment jamais d'Italiens. Par hasard. C'était les contacts que la production me donnait, car il fallait embaucher des gens du pays souvent.

EL : *Quelles relations as-tu avec les autres cinématographies européennes ? Qu'est-ce que ça t'apporte dans ton travail ?*

AC : J'ai été beaucoup inspirée par le cinéma danois, avec l'époque de Dogma, c'était une bouchée d'air frais, même si j'en vois les limites. Surtout pour le documentaire. Ça fait 10 ans que je fais du documentaire. Mais c'est bizarrement récent qu'on pense que le documentaire puisse s'étendre vers la fiction. Je pense qu'il y avait une énorme tradition avant, mais le cinéma direct a poussé le documentaire vers son rôle de capter le réel sans trop manipuler. Le cinéma danois avec sa légèreté de moyens, sans lumières, donnait l'impression qu'on pouvait tout faire sans lumières, avec trois fois rien. *Italian for beginners* m'a donné beaucoup d'inspiration, notamment pour *Mirage à l'italienne*, mon film en Alaska, parce que c'est un groupe qui se motive pour quelque chose. Le cinéma français m'a appris la rigueur, mais j'ai plus de mal. C'est un peu trop intellectuel pour moi. Souvent je regarde plutôt les auteurs étrangers produits en France avec plus de plaisir. Quand j'ai travaillé

avec le chef op en Irlande, ce que j'ai adoré, c'est qu'il n'y avait aucune référence de ce qu'était la bonne image du documentaire. Donc il faisait des choses complètement folles, qu'un chef op français n'aurait pas osé faire. L'image du début du *Libraire de Belfast*, c'est lui qui se coiffe comme si la caméra était un miroir, c'est un grand angle, hyper plaqué. C'est le chef op qui a commencé à jouer avec le personnage, c'était très kitch et même moi je me disais que ça n'allait jamais passé, et c'est devenu le plan d'ouverture du film. Grâce au fait qu'il n'avait aucune référence. Je me dis qu'il y a eu un certain formatage du documentaire français, mais qui est en train de finir. Pendant une période, pour moi, je le trouvais moins intéressant. Les films anglais et irlandais, c'est plutôt la fiction qui m'intéresse, il y avait peu d'espace pour le documentaire. La BBC est très télé plus que cinéma. En France, la chance d'avoir le CNC, Arte... permet au documentaire d'auteur d'exister, avec la Belgique. Et les réalisateurs italiens qui aimaient ça se sont alignés sur ça. La France a joué un rôle énorme dans la défense du documentaire d'auteur.

EL : *Comment tu définirais le nouveau cinéma italien depuis les années 2000 ? Est-ce que tu as observé cette évolution ?*

AC : C'est surtout ce documentaire à la lisière de la fiction qui est très fort: Di Costanzo, Minervini... C'est la recherche de cette lisière. Di Costanzo passe à la fiction qui elle-même n'est plus tout à fait fiction. C'est ça qui est génial en ce moment. Abolir les frontières entre les genres. Maintenant les réalisateurs ne sont plus cantonnés à un genre, à ne faire que de la fiction ou que du documentaire. Par exemple Sorrentino qui était très intéressant au début, je pense qu'aujourd'hui il ne l'est plus autant. Alice Rohrwacher, c'est tellement fin, crédible, qu'il y a qqch de l'ordre du réalisme dans ces films. Notamment *Les merveilles*. On a l'impression d'être dans qqch de très vrai. Il y a aussi une espèce de volonté de mettre de la magie dans le réel, ça peut être un trait commun, faire que le réel soit un peu plus. Minervini a des personnages dingues, il a des choix esthétiques forts, qui font que c'est un peu plus. En tout cas, il y a de l'ambition. Et même les séries télé, par exemple *Gomorra*, fait pour la télé, avec des lumières glauques, avec des comédiens qu'on ne connaît pas, même les séries commencent à avoir du succès. Il y a un divorce avec les séries vraiment pour la télé, les choses affreuses pour la télé, mais même dans les séries télé, celles qui sortent du lot, ont un aspect rude et un peu documentaire. Je me demande si c'est plus de liberté parce que moins d'argent (pas sur les séries).

EL : *Ce renouveau depuis une quinzaine d'années, tu penses qu'il est dû à quoi ?*

AC : Je ne connais pas assez les ficelles des financements. Beaucoup de bons films ont été faits avec Rai Cinema. Peut-être des producteurs aussi qui se sont mis en tête de faire des bons films, et plus les panettoni pour Noël avec des comédiens très connus mais pas toujours les meilleurs. Peut-être qu'il y a une nouvelle génération de producteurs. Je ne pense pas que l'esprit des réalisateurs ait pu changer, mais l'ambiance, le humus dans lequel ils travaillent, peut-être qu'il y a plus de circulation, aussi grâce aux coproductions, avec le fonds franco-italien pour les coproductions. Par exemple, ces films-là font moins d'entrées en Italie qu'en France.

EL : *Quel rôle la France a-t-elle joué pour aider le cinéma italien à retrouver un nouveau souffle ?*

AC : Déjà il y a de l'argent, dans les festivals les gens qui sélectionnent sont compétents. Le jour où j'ai eu Brouillon d'un rêve, je me suis dit « Comment ça a marché alors que je ne connaissais personne dans la commission ? ». En Italie, on a toujours un rapport direct avec les politiciens qui ne pensent qu'au vote quand ils attribuent les subventions. Ici on a des fonctionnaires qui sont formés pour ça. Et je pense qu'il y a vraiment un amour pour le cinéma italien en France, et une grande énergie de production et de faire des choses. Même par rapport à l'Angleterre, la différence

de films produits par an est énorme. L'idée du CNC avec les entrées des films américains qui payent les productions françaises est géniale. Beaucoup de réalisateurs n'auraient pas réussi sans la France. Et c'est une cinématographie qui a souvent été sœur de l'Italie. Même dans les couples, Mastroianni-Deneuve...

EL : *Que penses-tu du rôle de la critique par rapport à tes films ?*

AC : J'ai eu une excellente critique du Monde pour *Mirage à l'italienne*. Moi ça m'a aidée psychologiquement. Les critiques que j'ai eues en France m'ont donné confiance, les gens comprenaient mes films. C'est très curieux avec *Mirage à l'italienne*, j'ai eu des critiques très bonnes en France, mais en Italie un critique a détruit le film et j'avais l'impression qu'il n'avait pas compris le film. Parce qu'il le regardait avec des yeux italiens peut-être. J'aimerais lui parler, car il n'a sans doute pas vu le même film que celui que j'ai fait et que tout le monde a vu. Et ce n'est pas un idiot, il enseigne à l'université. Pour l'anecdote, pour *Le Libraire de Belfast*, je me suis demandé s'il fallait que je revienne en Italie par nostalgie et il y a eu une critique tellement belle d'une Française que je me suis dit : non tu es folle, c'est ici qu'il faut que tu restes si tu veux continuer à travailler. Cet article a pesé énormément dans la balance. C'est important de sentir que ton travail est compris et bien accueilli là où tu travailles. Et la justesse du regard aussi. On sent qu'il y a eu de la formation, de l'investissement. Même la classe très moyenne a les moyens d'avoir ce regard. Tout le monde a vu un peu de cinéma au lycée. Il y a vraiment une éducation à l'image en France.

EL : *Comment tu te positionnes par rapport à l'importance de la télé et des nouvelles technologies dans l'écriture... ? N'importe qui a accès à une caméra et à des moyens de diffusion.*

AC : J'essaie de ne pas y faire attention, car chaque film demande tant de travail que je ne veux pas que ce soit des objets fast-food. Mais je vois ma fille ou ses amis, sur youtube ils ont plus de followers que moi avec les trucs qu'ils postent. C'est une culture qui est intéressante, mais elle ne m'appartient pas. Pour moi, le film est un objet qui reste. Pour moi qui viens du théâtre, c'est formidable. C'est une grande libération. Avec mon spectacle *Heidi*, filmé avec l'Iphone à l'arrache, mais c'est dans un contexte très travaillé et ça n'a pas changé mon travail. En terme d'investissement de temps, ça n'a rien changé pour moi les nouvelles technologies. Je ne suis pas intéressée par le webdocumentaire même si je trouve les formes d'essai intéressantes, je n'ai pas envie de faire des choses extrêmement éclatées. Pour moi, un projet ça a un temps de maturation, et une forme. Mais peut-être parce que je suis vieille. Par rapport aux financements, le problème de faire des choses sans rien, sans budget, ce n'est pas un problème, c'est juste un problème de temps. « Un tambour dansé » qui avait moins de financements, je n'avais que 20 jours de tournage. Il faut renoncer à certaines choses. Par contre, je trouve formidable qu'on puisse faire de la fiction avec pas grand chose. Et je ne sais pas où on va aller. Le documentaire est très lié à la télé. Et il n'y a plus beaucoup de télés qui te laissent faire des choses intéressantes, à part Arte. C'est le gros questionnement : comment se positionner.

EL : *Nanni Moretti disait que pour lui le cinéma était une arme contre le fascisme. Que penses-tu du rôle du cinéma et de son implication politique dans la société ?*

AC : Il a complètement raison. En Italie, le fascisme c'est un abrutissement des consciences. Plus les gens sont abrutis, plus ils font des choix abrutis. Je le sens beaucoup en Italie. La classe très intellectuelle, je pense qu'ils sont assez impayables, les vraies gens cultivés, je ne sais pas si on trouve l'équivalent en Angleterre. On a une culture très stratifiée. Il y a un décolllement de plus en plus grand en Italie avec le reste. Je pense que les films sont politiques en soi, plus que des œuvres purement politiques. Même Moretti ce n'est pas politique au sens premier. Mais en Italie c'est

doublement important cette dimension. J'avais fait un spectacle sur le fascisme, à l'époque où Berlusconi et la ligue commençait à monter. Le spectacle a énormément tourné, pendant 3 ans. Et d'un coup, on n'a plus pu le programmer, il y a eu une censure. C'était des choix dans les programmations, sur de quoi se souvenir de notre histoire, qui raconter de notre histoire. Faire des films c'est aussi un acte politique au sens de la vie de la cité, s'engager, avoir un rôle dans la société, je veux l'espérer. C'est vraiment un questionnement pour moi. Parfois je me dis qu'on est dans des tours d'ivoire, on réfléchit à des choses absurdes, on fait des choses pour un public relativement restreint. J'ose espérer, mais je pense qu'il faut qu'on se réveille un peu. Moretti c'est un autre cas, car il parle à beaucoup de gens. Mais il y a un peu de ça. Le documentaire est une niche, ça peut avoir un impact, mais qui va le voir ? C'est un investissement économique et de temps, mais est-ce que ça a vraiment un sens ? C'est une vraie question. Comment faire pour que le documentaire ait plus d'impact ? Les documentaires sont les choses qui me font le plus réfléchir. C'est peut-être aussi un choix de programmation. Même à la télé, ce ne sont pas toujours les meilleurs qui passent aux heures d'audience, beaucoup passent après minuit. Donc oui, j'aimerais croire au rôle des films, mais je crois qu'on est aussi un peu dans une tour d'ivoire.

EL : *Pourquoi tu fais des films, toi ?*

AC : Je crois que c'est l'envie de raconter ce que je vois. Tu vois quelque chose et tu as envie de lui donner forme, de le faire exister. J'ai l'impression que je ne comprends tellement pas le monde que je peux le voir et l'accepter un peu si j'essaye de le capturer et de le transformer. Je le fais plus pour un besoin intime de faire ça que pour les autres. Parfois je me suis posée la question de faire un autre travail et d'être plus contente, mais j'ai vraiment besoin de faire des films. Mais j'ose espérer que cette réalité que j'aurai filmée reste un petit brin de patrimoine de l'humanité avec ces trois personnages qu'on aurait sinon oubliés et que dans 20 ans quand quelqu'un pourra encore voir ce personnage-là, on se demandera ce qu'il est devenu. Ce sont comme des tranches de vie. Est-ce qu'on influence vraiment les gens ? Est-ce que c'est vraiment un rôle politique ? C'est seulement si le film est réussi. Par exemple, pour *Le Libraire de Belfast*, c'était inespéré, un film fait maison, sans argent, et énormément de gens l'ont vu. Donc oui, je pense que ce film a eu un petit impact et a raconté l'histoire de Belfast. C'était curieux que je me marie avec un Irlandais, que je fasse ce film là-bas et que ce soit le documentaire qui a le plus tourné dans mes films. Mais mon approche n'est pas militante. Je pense qu'on se dit qu'on apporte un regard différent sur la société, avec une dimension politique, mais qu'en réalité c'est une excuse qu'on se donne pour se dire que ce qu'on fait n'est pas inutile, mais qu'on le fait parce qu'on aime beaucoup le faire et qu'on ne peut pas s'en empêcher. Après si ça a des conséquences, c'est super. Au moins moi je ne le fais pas dans un esprit militant. Il y a presque plus d'esprit de partage au théâtre parce que tu vois vraiment les gens, tu vas vraiment parler avec des gens, les toucher, il y a un échange très proche et intime. Un film est plus distant.

EL : *Mais toi, tu filmes souvent des personnes que les gens ne regarderaient sans doute pas s'il n'y avait pas tes films.*

AC : J'aime beaucoup ça et j'espère que ce sont des pépites d'humanité. Dans *89 avenue de Flandres*, ce sont vraiment les vieux parisiens, comme on n'en trouve presque plus.

EL : Tu mets en lumière des gens que la personne lambda dans la rue ne regarderait. Donc ça raconte quelque chose de la société qu'on ne verrait pas forcément dans les journaux, à la télé.

AC : C'est un acte d'amour du réel. Mais je te répète, la vérité c'est que c'est ce que j'aime faire. Si en plus, ça fait ça, c'est super. Mais dire que je le fais dans un esprit « politique », ce serait faux. Si

tu pars en Syrie sous les bombes, peut-être, tu fais un film militant pour montrer des choses. Mais je fais un travail plus intime, et surtout pas diffusé à l'échelle des masses.... Je réfléchis beaucoup à qui va regarder mes films et comment faire pour que plus de personnes les regardent et plus de personnes qui n'ont pas normalement l'accès à la culture, et aussi pour le théâtre. Je me demande avec la maturité maintenant pourquoi et pour qui on le fait. La télé est un moyen fantastique, là aussi c'est une question de volonté. Le film de Naples, c'est curieux, ça a été sur Arte, à Locarno, et la Rai ne l'a pas acheté, et aucune chaîne ne l'a voulu. Ça me semble dingue qu'il n'y ait eu aucune place pour ce film sur la Rai. Il faut en prendre acte aussi.

EL : *Tu penses que c'est dû à quoi ?*

AC : C'est un peu lent, avec trop de napolitain...

EL : *Tu as eu des retours d'Italiens ?*

AC : Oui ça a été au festival dei popoli à Florence. Ils ont beaucoup aimé. C'est un regard différent, ils voient autre chose que les Français. Mais ça a super bien marché.

EL : *Ils voient quoi de différent par rapport au public français ?*

AC : Dans ce cas-là, cette croyance en la vierge les dépassent, c'est fou pour les Français. Alors qu'un Italien part du fait qu'il comprend pourquoi. Donc il va avoir plus de temps pour se concentrer sur autre chose. Après, il y a des nuances. Pour la fin avec la chanson de Vasco Rossi pour les Français c'est un final très fort, mais ça n'a pas toute l'implication culturelle italienne par rapport à Vasco Rossi. C'est très intéressant de voir un film vu par deux pays. À part ce film, en général, la réception n'est pas très différente entre la France et l'Italie.

EL : *Dans les films que tu as faits, la majorité parle de l'Italie. C'est un choix conscient ? Tu es plus attirée par ces histoires ? En habitant en France, on pourrait penser que tu filmerais en France aussi.*

AC : Je ne sais pas si c'est la nostalgie, mais j'ai toujours été beaucoup plus attirée par les sujets italiens. Et l'Irlande a été une deuxième patrie d'inspiration. Pour moi, Belfast et Naples c'est le même fonctionnement, le même type de personnages. Une fois que j'ai eu compris ça, j'étais vraiment à l'aise. Tout est plus grand que nature, ils sont complètement fous, tout est poussé dans les extrêmes. C'est les deux endroits où j'ai trouvé le plus d'inspiration. Colette et Nelly étaient presque les seules Françaises que j'ai filmées. Pour la fiction, je me suis dit que ce serait bien de faire un film français, en France, mais ça n'a pas abouti.

EL : *Tu penses que la culture française est moins extravagante que la culture italienne ?*

AC : Je me dis que peut-être que si j'avais habité en Italie, j'aurais filmé la France. C'est peut-être le regard décalé que tu as sur quelque chose que tu aimes beaucoup. Je m'en suis aperçu avec le film sur Naples, vraiment dans des nuances. En le voyant avec un public italien, je me suis rendu compte que je ne suis plus italienne.

## Entretien avec Ivano De Matteo, réalisé le 1er février 2018 à Lyon

Ellénore Loehr : *Est-ce que tu as fait une école, si tu es autodidacte ?*

Ivano De Matteo : En ce qui concerne le cinéma, je suis autodidacte. Mais j'ai fait une école de théâtre, un théâtre d'avant-garde, l'école de Perla Peragallo qui a fait l'histoire du théâtre d'avant-garde italien dans les années 70. Dans cette école, on apprend aussi bien à diriger (on se dirigeait nous-mêmes, puis l'autre devenait acteur ; et de fait, ma carrière a été divisée entre acteur et réalisateur. Certains pensent que j'ai commencé comme acteur, mais en fait j'ai fait les deux immédiatement), et là-bas on utilisait aussi la vidéo. Par exemple, on tournait des choses et on les montait pour le spectacle. Cette école m'a beaucoup appris. J'ai appris à diriger les acteurs, à me diriger moi-même, ça m'a permis d'avoir une vision à 360° d'un plateau, d'un espace scénique. Quand j'ai commencé le cinéma, je savais ce qu'était la lumière, comment faire se déplacer les acteurs, un espace grand, petit, utiliser les mêmes éléments. Parfois on met des éléments sur scène et on ne les utilise pas. Moi, quand je met quelque chose sur scène, je l'utilise. Tout ce que j'ai, je l'utilise, et même plusieurs fois, dans des situations différentes.

Ça a été ma naissance artistique, avec cette école de théâtre. Ensuite j'ai créé ma propre compagnie, avec ma compagne. On a fait 12-13 spectacles. Le dernier, c'était *Orange mécanique*, on a acheté les droits du roman de Barges, et on a fait la version théâtrale avec des musiciens sur scène. Là aussi, il y avait mon amour pour la musique, et aussi de la vidéo (je tournais des images d'eux en voiture, et ensuite elles étaient projetées sur scène et on sortait de l'écran).

Puis je suis passé aux documentaires. Je voulais raconter les histoires vraies à travers cette forme documentaire, avec des petites caméras qu'on me prêtait. J'ai tourné mon premier documentaire sur le monde hooligan. Puis d'autres. À partir de ce documentaire, un producteur m'a repéré et m'a dit : « faisons un film de fiction sur le football, sur les ultras ». C'est mon premier film, on l'oublie souvent, en 2002, *Ultimo stadio*. Il est sorti en France dans les festivals. J'ai travaillé avec Elio Germano, il a eu un rôle dans mon premier film et avant je l'avais fait jouer à 18 ans au théâtre.

Voilà comment j'ai grandi.

J'ai continué à faire des documentaires, à être acteur, puis je suis passé au cinéma, de plus en plus, et en 2004 j'ai arrêté le théâtre. J'ai fait un dernier spectacle en 2004, j'ai fermé mon petit théâtre à Rome, j'avais une salle dans un lieu occupé. Au début c'était sous le magasin de fruits de mon père, là où il entreposait les fruits. J'y ai mis des lumières, une petite scène et on y répétait. Je travaillais dans le magasin la nuit, le matin tôt on allait charger les fruits. Puis je revenais, j'allais répéter la journée, et le soir on faisait les spectacles. Voilà les débuts. Et tout ça avec ma compagne qui est devenue scénariste, et qui écrivait aussi les pièces de théâtre avec moi. Mais pas les documentaires bien sûr car c'était une chose très personnelle.

EL : *Pourquoi as-tu arrêté le documentaire ?*

IM : Le documentaire, c'est une très belle forme, on est libre. On a juste une petite caméra à la main et on fait ce qu'on veut. Mais il n'y a pas un gros marché, c'est plutôt les festivals. Et ça ne suffit pas pour vivre. Et puis j'ai eu des enfants. On est passés à 4, 5 avec le chien. C'est une forme relaxante mais pas rémunératrice. Le seul que j'ai vendu, c'est le premier, sur les hooligans. Il est passé sur la Rai. Et j'ai rencontré le producteur qui m'a produit *Ultimo stadio* et puis à partir de là j'ai fait encore 6-7 documentaires sur la prison, d'autres choses. Je préparais mon film, je jouais, je faisais des performances ; j'aime beaucoup l'impro jazz, on improvisait des choses avec la voix et les musiciens jazz.

EL : *Quelle est l'importance du documentaire dans ton parcours ? Quand je vois tes films de*

*fiction, j'ai l'impression qu'ils sont très empreints du documentaire.*

IM : En effet, je fais une sorte de documentaire avant le film ; je me documente. Je prends tous les personnages de mon film et je vais parler avec les vraies personnes qui font ce travail : un voleur, un juge, un avocat, un malade, une femme, un enfant. Et je les interviewe. Et je crée mon propre « Frankenstein ». Ça me plaît beaucoup de faire ça, et je trouve que c'est très intéressant. Ça me plaît presque plus que de tourner. Car quand on tourne, tu es dans une tempête, dans un autre monde. Le plus beau, c'est avant. Le travail documentaire me plaît beaucoup. Ensuite on commence à construire nos personnages, en fonction de l'acteur qu'on a, et on essaye d'avoir tout de suite l'acteur (parfois il ne peut pas faire le rôle car il y a un problème d'argent, avec la production ou parce qu'il est occupé ; mais en général dès le départ je les ai en tête). Et donc dès le départ, on coud le rôle sur l'acteur comme si c'était un vêtement fait à la main. Et quand on a fini l'habit, on le fait essayer aux acteurs, on fait des modifications. On fait des répétitions, je le laisse parler, parce que peut-être qu'il va dire des choses. Passer de l'écrit au parlé, ça peut beaucoup changer, même si tu as très bien écrit le scénario. Quand c'est dit, c'est différent, il y a des petites nuances, des mouvements, des petits accidents (ça peut arriver que tu parles mal et que tu te trompes), des façons de dire. Et chaque acteur a sa façon de bouger, de dire. Je les laisse faire.

EL : *Tu laisses donc de la liberté aux acteurs.*

IM : Oui, si je sens que ça fonctionne, je dis ok ! J'ai l'assistante à côté de moi et je lui dis : « Cette chose qu'il a faite, on la garde ». Par exemple, pendant qu'il disait ce mot, il s'est touché le nez comme ça, note-le. Ou au lieu de dire « Vado a casa », il a dit « M'allungo a casa ». Il a trouvé sa façon de dire.

EL : *Vous faites donc un travail d'improvisation ?*

IM : Pas vraiment. Je ne fais pas de lecture du scénario. Je passe directement aux répétitions debout. Si l'acteur sait déjà le texte, c'est encore plus facile. Et je les fais bouger, je lui dis « vas-y ». Donc l'acteur se déplace sur mes rails. C'est une sorte d'improvisation sur un canevas. Tu peux sortir un peu des rails, mais il faut y revenir. Je suis assez rigide sur la réalisation. Parce qu'on la prépare. Puis sur le tournage, c'est encore autre chose. Le film, c'est un enfant. Il n'y a pas de dogma. Je ne parle pas que de technique, moi j'y vais un peu plus à l'instinct. Et pour la part documentaire, tu la trouves aussi dans la manière de tourner. Je cherche à cacher la caméra, que le spectateur ne la sente pas. Quand je faisais des documentaires, j'avais la caméra un peu de biais, sinon les gens étaient gênés. Peut-être que les images n'étaient pas toujours bonnes parce que je ne voyais pas bien ce que je filmais, mais ce qui m'intéressait, c'était ce qu'ils disaient. Alors que si je la mets devant son visage, c'est faussé, c'est différent. La personne se prend pour un acteur, ou se sent gêné, ou dit des choses exagérées. C'est comme ça que je faisais du documentaire : mettre la personne à l'aise et la faire parler. Et je commençais à tourner quand je sentais que c'étaient des choses intéressantes. Je filmais de côté et moi je le regardais dans les yeux. Il n'y a aucun documentaire réel, ou seulement avec les animaux (mais s'ils sentent ton odeur, ils changent eux aussi).

EL : *Dans Les Équilibristes par exemple, j'avais l'impression que c'était presque un documentaire, avec la caméra presque cachée.*

IM : C'était l'idée que quelqu'un regarde, comme si c'était moi documentariste qui regardais. Je mettais un objet, une *quinta*, entre moi et lui il y avait toujours quelque chose. C'est ça la forme documentariste des *Équilibristes*.

EL : *Et qu'est-ce que tu as gardé du théâtre quand tu fais du cinéma aujourd'hui ?*

IM : Les répétitions. J'en fais beaucoup si on me le permet. Je dois voir au moins 5 fois les acteurs avant de tourner, au moins les protagonistes.

EL : *Et vous répétez tout ?*

IM : Oui toutes les scènes. Surtout les scènes compliquées. Par exemple dans *I nostri ragazzi*, la scène finale à 4, on l'a répétée pendant 2 jours, 2 heures par jour.

EL : *Et vous répétez sur les lieux du tournage ?*

IM : Si la maison est déjà louée, oui ; mais c'est difficile. Donc je recrée l'espace, avec une table par exemple... Et puis on va sur les lieux du tournage. Et moi j'y vis avant le tournage. Je reste 10 heures devant un endroit. J'y vais parfois avant, devant l'immeuble par exemple, je repère l'odeur, la lumière, comment elle change. Je rentre dans un monde. Quand je tourne, c'est un autre monde. Mais tout ce qui se passe avant, c'est beau et très intéressant.

EL : *Tu utilises l'expression « néo-néoréalisme », tu peux m'expliquer ?*

IM : Peut-être que j'ai dit une connerie. Je dis « néo-néo » parce qu'on parle toujours du néoréalisme, mais le néoréalisme n'existe plus, parce que c'était dans les années 50, après la guerre. Les problématiques, les sujets des films étaient très liés à l'après-guerre, toute une « saveur » que je ne peux pas recréer aujourd'hui. Donc je parle du nouveau néoréalisme avec les problématiques d'aujourd'hui. Et c'est beaucoup plus difficile parce que tout est homogénéisé. Avant, il y avait des choses différentes. Par exemple, les classes sociales : il y avait le prolétariat, la classe moyenne, la bourgeoisie. Aujourd'hui il y a les pauvres et les riches, mais il n'y a plus de prolétariat. Le prolétariat c'était ceux qui n'avaient pas la parole. Par exemple, dans la famille de ma mère, c'était des prolétaires. Ils utilisaient leurs enfants comme force de travail. Donc ils avaient 10,11 enfants. Aujourd'hui, si on a 2 enfants, c'est déjà beaucoup. Aujourd'hui le prolétariat... J'ai fait un documentaire où j'utilisais les immigrants comme prolétaires, ce sont les nouveaux pauvres. Ou les gens des périphéries qui avant étaient les pauvres, ils sont devenus la bourgeoisie enrichie, qui votait avant à gauche et qui aujourd'hui vote à droite. C'est de cette manière que les choses ont changé. Donc ça m'amuse de parler de « néo-néoréalisme ».

EL : *Et est-ce que tu te sens héritier du néoréalisme ?*

IM : Héritier, non. J'essaye de faire un cinéma réaliste. Il faut faire la différence entre *realismo* et *realisticismo*. Il y a un *cinema reale* et un *cinema realistico*. Il y a un cinéma réel. Et un cinéma réaliste : ça pourrait exister, mais peut-être que ça n'existe pas réellement. Ça pourrait arriver mais ça ne s'est pas vraiment passé dans la réalité. Un drogué qui rencontre quelqu'un... ça pourrait arriver, mais en réalité ça ne se passe pas. Mais ça pourrait se passer réellement. Nous, on essaye de faire ce qui se passe vraiment. Il se peut qu'un homme bon se retrouve à tuer quelqu'un par exemple. On essaye d'aller creuser dans l'âme humaine. On cherche le mal chez la personne « bonne », et vice-versa. Dans *I nostri ragazzi*, on fait ce jeu du revirement des personnages. On travaille sur les incertitudes. On ne prend rien pour acquis, et c'est pareil dans notre vie. Je ne peux pas dire « demain, je vais devenir fou, me droguer, tuer tout le monde, tuer mon fils, je n'en sais rien... ». Pour moi, l'être humain est imprévisible. Et on s'amuse à jouer sur ces choses-là. Dans ce sens, c'est du néo-néoréalisme.

EL : *Je pensais que ton expérience documentaire, ta façon de travailler sur les sujets étaient aussi liées à une tradition néoréaliste.*

IM : Si on parle de documentaire, oui, c'est du réalisme. Oui je fais du néoréalisme, parce que parfois, je prends la vraie personne pour le rôle. Par exemple, dans *Les Équilibristes*, quand Mastandrea va prendre le paquet, qu'il va manger et qu'il prend le paquet, la personne qui l'accueille est celle qui travaille là-bas. Et elle dit les vraies choses. Je n'ai pas écrit ce qu'elle dit. Je lui ai dit : « Ce monsieur doit venir prendre des choses, qu'est-ce que tu lui dis ? ». Les autres personnes qui viennent chercher de la nourriture, ce sont des personnes vraies. Et donc, à un moment, ils parlaient avec lui en disant « Mais qu'est-ce qu'ils t'ont donné dans le sac... ». J'ai juste donné le cadre de la situation. C'est même plus que du néoréalisme, c'est presque un documentaire devenu une fiction : j'ai pris un acteur et je l'ai mis là au milieu, je lui ai dit « Tu vas prendre le sac ». Les gens savaient qu'on tournait, on les avait payés, mais à un moment la situation de tournage s'était « cassée », évanouie. C'est la même chose dans la scène dans l'église quand ils mangent. Ils parlaient ensemble : sur la quantité de lasagnes dans les assiettes, « Je veux pas être avec les tziganes, je veux pas être avec les Noirs, je veux être que avec les Italiens... ». C'était devenu leur vrai repas de Noël, où ils se divisent en groupes. Je devais leur dire « oh mais c'est un film, vous devez respecter ce que je dis ! ». Donc oui, c'est sûr qu'il y a du réalisme.

EL : *Dans cette scène des paquets de nourriture, Mastandrea savait exactement ce qu'il devait dire ou il était libre de répondre ?*

IM : Il savait qu'il devait demander des informations. Mais oui, il y avait une marge de liberté parce que l'interlocuteur était une vraie personne (pas un acteur). Si l'autre lui disait : « demain venez à 14h » et qu'il était écrit « La ringrazio molto », et qu'il disait « Grazie, sono contento », ça allait très bien. Dans ce cas-là, il y avait de l'élasticité. Mais il ne pouvait pas dire « Non, je ne viens pas, parce que vous me faites chier », il ne pouvait pas changer le sens. Il avait la direction, je lui ai dit : « Va te chercher à manger et là-bas le type te donnera les indications ». Moi j'y ai vraiment cru quand j'ai vu la scène, parce que c'était vraiment comme ça.

EL : *Et cette méthode...*

IM : Je l'utilise, mais pas tout le temps. Car certains acteurs ont besoin d'être dirigés comme des marionnettes. Et d'autres se sentiraient trop à l'étroit et ont besoin d'être plus libres, et ne suivent pas toujours ce que je dis.

EL : *Avec Valeria Golino, comment as-tu travaillé par exemple ?*

IM : Je lui ai bien expliqué le personnage, je le fais avec tous. Mais avec elle, je le lui ai expliqué jusque dans les petits détails. Il y avait ce « choc » entre deux grandes actrices, une qui a le premier rôle et l'autre le rôle secondaire, on rentre dans une « guerre » qui dépasse le personnage. Donc je lui ai parlé, je lui ai expliqué le personnage, je l'avais déjà fait avec son agent, mais elle voyait le rôle plus grand. Je lui ai dit : « Tu verras que ton personnage ressortira plus que l'autre ». Parce que l'autre est triste, en retrait. Et Margherita Buy fait toujours de la comédie ; moi je l'ai enlaidie, pour qu'elle soit plus dramatique. J'ai dit à Valeria Golino qu'elle ferait l'aiguille de la balance du film, même si au final j'ai coupé 4 ou 5 scènes avec elle, pour donner un équilibre au film. Et elle a trouvé cet équilibre, ça a fonctionné : elle me fait sourire aux bons moments, elle a la tendresse, la tristesse, c'est un clown. Quand tu le vois au cirque, il est drôle et quand il rentre chez lui et qu'il enlève son maquillage, c'est un vieux à qui il manque des dents et qui se fume une cigarette. Mais là-bas, il fait rire les enfants. Je voulais cette solitude, cette tristesse, mais camouflée avec la belle

maison violette avec les couleurs, avec le théâtre, avec ses boucles, avec sa manière de marcher un peu « stupide ». Je lui avais dit « Trouve une manière de marcher un peu stupide », et elle a trouvé ce truc quand elle marche, quand elle court, un peu bringuebalante.

EL : *Un peu comme une enfant.*

IM : Exactement, un peu comme une enfant. Une *pupazzetta* (une marionnette) comme je lui disais. Elle fait ça, avec ses chaussures à talons. Ce sont des petites choses. Valeria Golino est forte.

EL : *Comment définis-tu la nouvelle génération du cinéma italien d'aujourd'hui ? On voit qu'elle a un certain succès depuis une dizaine d'années. Il y a quelque chose qui se relance dans le cinéma italien.*

IM : Je crois qu'il y a toujours eu des réalisateurs « en-dessous » qui faisaient des choses. Je ne sais pas ce qui s'est passé, mais je me suis rendu compte du phénomène depuis une dizaine d'années, surtout depuis 2008-2010. Quand j'ai tourné *La bella gente* en 2008-2009, ce film n'est pas sorti en Italie pour diverses raisons. Mais il est sorti en France, il a fait tous les festivals. Je me disais : « Mais qui je suis moi ? Un inconnu ! Je n'ai fait qu'un seul film avant, un petit film ». Mais partout où j'allais, les salles étaient pleines et il y avait une grande attention au film. J'ai gagné le festival d'Annecy par exemple. Effectivement, je dois beaucoup à la France. J'ai réussi à voir ce phénomène de l'extérieur. Il y a une vraie curiosité pour le cinéma italien. Et dans tous ces festivals, je voyais parfois des réalisateurs que je ne connaissais pas et qui avaient fait comme moi un ou deux films. Et je me disais : « Il y a quelque chose d'autre là-dessous ». Selon moi, la France a beaucoup aidé à relancer le cinéma italien. Ensuite il y a eu aussi les États-Unis, l'Asie. En tout cas, pour moi, les festivals où je suis allé (Toulouse, Montpellier, Grenoble, Paris, Metz, Annecy et Nancy), je voyais qu'il y avait des connections. Et encore maintenant je vois des réalisateurs qui sont là et qui ne sortent pas forcément en Italie mais dont le film marche ici. Donc il y a une demande, et un autre marché s'est créé depuis une dizaine d'années. Peut-être que l'Italie ne gagne pas avec ces films, mais elle gagne au niveau du prestige avec des réalisateurs qui sans doute ne font pas autant d'entrées que les comédies en Italie, mais qui à l'étranger ont du succès.

EL : *J'ai l'impression que cette nouvelle génération est plus « engagée », avec un rapport fort au réel.*

IM : Avant, il y avait eu un blocage. Le producteur disait « c'est ça ou rien » et donc certains décidaient de faire leurs films tous seuls. C'est mon interprétation. Ils faisaient du cinéma indépendant, tous seuls, mais le cinéma indépendant n'existe pas. C'était des films qu'ils montraient ici ou là... Mais ensuite il s'est passé quelque chose, je ne sais pas quoi, et ces films sont sortis. Mais je ne crois pas que ce soit quelque chose de construit.

EL : *J'aimerais essayer de comprendre justement ce qui s'est passé.*

IM : En ce qui me concerne, pour mes films, la France m'a beaucoup aidé, et beaucoup d'autres réalisateurs aussi, plus jeunes, ou alors plus vieux mais qui n'avaient fait qu'un ou deux films. La France t'estampille, et quand tu rentres en Italie, d'un certain côté, c'est plus facile. Par exemple, Criaiese en Italie fait 0 entrée. Il a été à Cannes avec *Respiro*, avec Valeria Golino, et il est ensuite rentré en Italie avec l'étiquette et le laissez-passer français. Et je crois que ça existe encore cette influence de la France. Aujourd'hui ça s'est un peu décalé vers les USA. Tout le monde veut aller aux USA.

EL : *As-tu des liens, des relations avec les réalisateurs d'aujourd'hui ?*

IM : Des amitiés, non, pas réellement. C'est ce qui manque. J'en parlais avec Ettore Scola, avec Montaldo. Il y avait une trattoria où Scola m'a emmené. Et Scola, Monicelli, Montaldo, tous ceux de cette époque s'y rencontraient tous les mercredis, et ils parlaient, ils échangeaient, ils mangeaient ensemble... Ils ont continué à le faire, mais il restait seulement Ettore, Silvia Scola (sa fille), Montaldo... Mais aujourd'hui les réalisateurs ne le font plus. Et selon moi, ça manque aujourd'hui. Moi je suis tout seul, chez moi, avec mes enfants. Je suis un peu un ours.

EL : *Est-ce que vous vous voyez dans les festivals ?*

IM : Oui, on se voit dans les festivals, on se dit toujours les mêmes choses. On peut en faire tout un plat, inventer des histoires. Mais moi je rencontre toujours les mêmes réalisateurs, on s'amuse, il y a cette amitié qui dure 3-4 jours et chacun rentre chez soi.

EL : *Donc, rien de spécial, il n'y a pas de bande.*

IM : Moi je n'ai pas de bande, je ne fais partie d'aucune bande. On se dit juste : « Qu'est-ce que tu fais, tu es en mixage ? », on échange juste quelques mots.

EL : *Est-ce que c'est dû aussi au contexte ? Il est plus difficile de faire du cinéma, donc il y a peut-être de la concurrence...*

IM : Il y en a toujours eu. Je crois que c'est caractéristique de l'être humain. Peut-être qu'avant ils avaient cette solidarité, je ne sais pas. Dans les années 50, il y avait moins de réalisateurs, moins d'acteurs. Et il y avait moins de travail parce qu'il y avait le cinéma, et une seule chaîne. Il y avait tel nombre de réalisateurs pour le nombre de films à faire. Il n'y avait qu'eux. Aujourd'hui il y a beaucoup de réalisateurs : ceux de la télé, du cinéma, du web, de tout et n'importe quoi. Et il y a plein d'acteurs. Ils travaillent sans doute un cinquième de ce qu'on faisait avant. Tout le monde veut être acteur, c'est devenu un moyen d'apparaître. Pour moi c'est une nécessité, ça me plaît. C'est devenu mon métier, ça me plaît. Ce n'est pas seulement parce que l'apparence me plaît. Mais pour certains, c'est un hobby, un vêtement que tu endosses le week-end. Ça vaut pour les acteurs, et un peu pour les réalisateurs. Réaliser, c'est un travail, c'est ça que je veux dire aussi aux jeunes.

EL : *Avec le numérique, tout le monde pense qu'on peut faire un film comme ça en un claquement de doigts.*

IM : Oui, c'est ça. Mais il y a le problème du système de production et de distribution. Mais si tes parents ou toi avez l'argent, vous pouvez faire un film avec 30 000 ou 100 000 euros. Mais et après ? C'est comme si tu t'achetais un violon, mais il faut savoir en jouer ! Bien sûr, avec les nouvelles technologies, on peut faire des choses, avec une petite caméra, avec un software, un petit logiciel de montage, de mixage. On peut tout faire. D'un certain côté, c'est positif mais de l'autre ça a aussi un peu empoisonné le marché.

EL : *Il faut aussi que les gens aient quelque chose à dire, c'est ça aussi le problème.*

IM : Et certains se croient vite arrivés. La veille ils te disaient encore bonjour, et s'ils réussissent à faire un film, ils ne se sentent plus. Moi j'ai encore honte de dire que je suis réalisateur alors que ça fait 29 ans que je fais des films. Je continue de grandir, j'étudie encore. Certains prennent vite la grosse tête et ne te disent même plus bonjour, même pas les parents.

EL : *Quels liens as-tu avec les autres cinémas européens ?*

IM : La France m'a fait renaître. Je ne suis pas un gros consommateur de cinéma, ma compagne oui. Moi je préfère le faire, sincèrement. Parfois on me cite des noms, mais parfois je n'ai rien vu d'eux, ou je ne les connais pas du tout. De toute façon, quand je tourne, je ne regarde rien, sauf des dessins animés ou des bêtises, mais pas du cinéma. Parce que sinon je commence à me dire « Oh là là, mais comme il est fort celui-là ! Je ne suis pas aussi bon que ça ... ». Je deviens paranoïaque. Donc quand je tourne, je ne regarde pas de films ! Je rattrape après. Le cinéma italien, par curiosité, et aussi par rapport aux thèmes qui me touchent. Mais toujours avec cette angoisse de me dire « Comme il est fort lui ! », ça me bloque. Même pour des choses que j'ai déjà faites, je me dis « Mais est-ce que je serai capable de les refaire ? ». Parfois je revois un de mes films, et je me dis « Ah c'était bien ça ! », « Mais comment j'ai fait pour le faire ? Comment ça m'était venu à l'esprit ? ». C'est ce qui est beau dans ce métier, c'est que le travail a sa propre vie. Sinon, je vois le cinéma du nord de l'Europe : hongrois, tchèque... pour être un peu snob. Ma compagne me montre ces films et je les trouve intéressants. Et j'ai découvert les acteurs de l'Europe de l'est qui sont vraiment des militaires : ils sont précis sur le plateau de tournage. J'ai travaillé avec Barbara Bobulova, magnifique, Caterina Shulha la jeune Biélorusse, Viktoria Larchenko, ukrainienne. Au début elles ne parlaient pas très bien italien, mais après sans aucun problème. J'aime travailler avec les acteurs d'Europe de l'est. Tout comme j'ai beaucoup aimé travailler avec Bruno Todeschini pour mon dernier film. Mais il faut séparer l'acteur et la personne. Parfois un bon acteur n'est pas forcément une belle personne. J'essaye d'avoir les deux parce qu'en tournage j'y suis très sensible. Si je ne m'entends pas avec quelqu'un, je ne vais pas réussir à lui donner des indications, donc je fais attention à ça.

EL : *Donc tu retravailles souvent avec les mêmes acteurs car tu les connais ?*

IM : J'ai fait 2 films avec Mastandrea, 2 films avec Bobulova, 2 films avec Larchenko, 2 films avec Elio Germano. J'en change aussi : Mezzogiorno, Gassman, Antonio Gadagna, Lo Cascio, Franco Nero... J'aime travailler avec eux. Ma compagne me disait « Scorcese prenait toujours le même acteur et ça marche ». Quand tu as trouvé le bon feeling, tu peux faire tous les rôles. Par exemple, j'aime travailler avec Mastandrea. Peut-être que je devrais refaire un film avec lui. Tu sais où tu vas. Je me crée une sorte de famille, oui, comme celle que j'ai à la maison, je m'en recrée une. J'ai l'assistant-réalisateur, l'ingénieur du son, le compositeur... je retravaille toujours avec eux. Mon assistant-réalisateur a changé car il est passé à la réalisation. Ça m'a fait de la peine car c'est un rôle important. Moi j'ai besoin de l'assistant-réalisateur, de mon assistante (mon cerveau, ma psychologue), la scripte, très importante, l'ingénieur du son c'est un ami qui a fait tous mes films, avec lui tout va comme sur des roulettes, et puis il y a le directeur de la photographie, autre rôle important. J'aimerais toujours travailler avec ce groupe-là, mais quand l'un s'en va, ça me rend malade, j'en trouve un autre, j'essaye de recréer quelque chose. Le réalisateur c'est un personnage très délicat, fragile.

EL : *Mais en même temps, tu es le capitaine du navire.*

IM : Exactement. Mais tu es un capitaine de cristal. Parce que tu dois décider de tout. Peut-être que certains sont des capitaines en acier, pas moi. Je pense avoir toute la situation son contrôle, je connais bien toute la partie technique donc on ne peut pas m'avoir en me disant « ça oui, ça non... ». Quand les gens travaillent avec moi, ils savent que je connais les objectifs, le nom des choses, je sais les utiliser.

EL : *Mais tu n'es jamais derrière l'objectif.*

IM : Non, pas encore.

EL : *Parce que j'ai vu des photos où tu étais derrière la caméra.*

IM : Oui, parce que je vérifie le cadre. Parfois on m'a dit « Vas-y, essaye, toi ». Alors je me suis mis derrière et j'ai appuyé sur le bouton. Garrone le fait, il est derrière la caméra. Mais moi je tourne en pellicule, donc je ne sais pas utiliser les boutons. Mais je donne le cadre, le cadrage, je viens voir, je regarde dans l'objectif et je dis « déplace un peu la caméra ». Mais quand on tourne, non, je dois être près du plateau, pour regarder les acteurs, je ne suis pas derrière le combo. Je vais vérifier après, mais pas quand on tourne. Parfois je suis même au milieu du plateau quand on tourne.

EL : *Donc tu as toute confiance en les techniciens, si tu donnes des indications et qu'ensuite tu n'es pas derrière.*

IM : Je vérifie après, mais oui j'ai confiance. Parfois je dis « Déplace la caméra un peu par ici ». Pour certaines scènes, je regarde au combo. Pour certaines je les regarde avec la musique sur les oreilles au casque. Il y a des photos où je regarde le moniteur, j'ai un casque avec les acteurs pour entendre ce qu'ils disent, et de l'autre côté j'ai un casque avec ma musique. Donc je vois presque le film déjà monté. Je suis vraiment « dans » le film.

EL : *Et pour la préparation du film, comment ça se passe avant le tournage ?*

IM : J'ai le film en tête dès le début, ça fait rire le producteur, j'ai déjà les musiques... Par exemple, là j'ai l'idée d'un prochain film que je dois écrire. Je n'ai que 20 pages pour l'instant, mais j'ai déjà la musique, je m'imagine déjà les acteurs, je les mets côte à côte pour voir ce qu'ils donnent ensemble car ça va être un film choral.

EL : *Donc tu as déjà l'atmosphère en tête.*

IM : Oui ! On a écrit 20 pages de traitement du film, mais on doit encore écrire le film. J'aime commencer à imaginer ce que ça donnerait, donc j'écoute aussi beaucoup de musique en ce moment pour commencer à m'inspirer.

EL : *D'après toi, quel rôle a la critique pour le cinéma italien ?*

IM : La critique a un rôle délicat. Je ne sais pas combien le font par passion. Déjà « critiquer » c'est un mot moche. Déjà dans « critique », je sens quelque chose de négatif, même s'il peut y avoir des critiques positives. « Tu es en train de me critiquer ». Parfois j'aimerais bien parler des films autour d'un café avec les critiques. Ça m'est déjà arrivé. Il faut qu'ils sachent ce qu'il y a derrière un film : la souffrance... c'est trop facile d'arriver à la fin et de dire « Là j'aurais mis plutôt ça... ». Moi je peux passer 20 jours à réfléchir à un mot, à savoir si je le laisse ou si je l'enlève, à me demander si je mets une musique avec un accord final ou pas, si je garde telle scène ou pas... Il faudrait qu'ils soient là à ces moments-là. Appelez-moi avant le film alors pour me dire vos remarques ! Si tu me dis « Ah il aurait fallu enlever 10 minutes au film », ils t'en parlent parfois comme si c'était du jambon ou de la mortadelle, 10 tranches de ci, 10 minutes en moins. Mais moi ça se joue parfois à 20 photogrammes, pas en minutes ! Et parfois, je suis plein de doutes et d'angoisse parce que je suis un être humain. Alors qu'ils fassent leurs critiques, mais qu'ils soient un peu plus gentils ! Parfois on ressent de la présomption, de la violence, de la méchanceté... Tu peux critiquer si ça ne t'a pas plu. C'est une histoire de goût. Comme les parfums des glaces. Ce n'est pas parce que tu n'aimes pas le

chocolat que le chocolat n'est pas bon du tout. Ça fait partie du jeu.

EL : *Donc la critique n'est pas une aide pour toi.*

IM : Non, la critique ne m'a jamais aidé, ni en bien ni en mal. Une bonne critique, ça fait plaisir, une mauvaise critique fait mal. Mais il faut que ce soit constructif pour les prochaines fois, pour que je me dise « Ah oui, la prochaine fois, je serai plus attentif à ça ». Mais juste pour dire que le film est mauvais... alors si vous savez comment faire un bon film, venez avant le tournage la prochaine fois si vous êtes des génies, venez en montage aussi pour dire « Ces 10 minutes-là, enlevons-les », « Il y a trop de musique, enlevons cet accord ». Mais vous dites « trop » par rapport à quoi, à qui ? Par rapport à ta propre idée ? C'est comme si je disais « Tu es habillée trop vert », mais « trop » par rapport à quoi ? Tu mets trop souvent des bottes ? Mais trop par rapport à quoi ? C'est ça que je ne comprends pas. Tu peux t'être trompé techniquement, sur un enchaînement entre des plans. Mais il y a aussi le rythme interne du film. Un film peut être très lent, mais très rapide en même. Un film peut être lent mais avec du rythme. Ça peut t'embarquer, ou pas. Il y a des films nuls, mais il faut respecter le travail des personnes qui sont là derrière. C'est pour ça, parfois je prends mal les critiques, mais je ne réponds pas. Je ne vais pas leur donner cette satisfaction. En plus aujourd'hui, il y a ce phénomène de mise en avant du critique qui n'écrit plus comme avant dans les journaux, maintenant il se montre sur le web, il montre son visage. Et en fait, beaucoup voudraient passer de l'autre côté. Il y a ceux qui réussissent et ceux qui ont peur de le faire. Voilà, c'est ma version des choses.

EL : *Et que penses-tu de la télévision, son rôle dans les foyers par rapport au cinéma ?*

IM : Moi je n'ai fait qu'un seul film pour la télévision, un long-métrage de deux heures. Mais ça ressemblait à du cinéma, c'était pour Rai 2. Il faut faire la différence entre la télévision nationale, Rai, maintenant il y a aussi Sky, Netflix, Amazon. Tout change vite et je m'y perds un peu. Le type de « produits » que font Netflix, Amazon... pourraient absorber le cinéma. Dans quelques années, le cinéma deviendra comme l'opéra, une niche : il n'y aura que des vieilles dames de 80 ans qui iront. Sauf s'il se reprend, comme le vinyle par exemple, avec des jeunes de 15-16 ans qui iront au cinéma. Ça deviendra snob, ce sera une niche. À mon avis, ce qui marche bien, ce sont les séries tv, pour une histoire de production : faire une série coûte moins cher que faire un film de cinéma. Avec les mêmes décors, les mêmes acteurs, les mêmes costumes, ils font 12 épisodes. Je crois que c'est ça la nouvelle voix. Mais je crois qu'on peut faire du cinéma à la télévision : je pense qu'on peut tourner des « produits » cinématographiques aussi pour la télé. Par exemple Netflix, on peut tout y faire : la violence... alors que sur les chaînes nationales, non, car elles sont reliées à des vieux « standards ». Je ne sais pas combien de temps ça va durer parce que leur public a maintenant 70-80 ans. Les jeunes ne les regardent plus. Je suis un peu nostalgique, j'aime faire du cinéma. J'aimerais ne faire que du cinéma, qui ensuite passe à la télé le lundi ou le mercredi. Mais j'essaye aussi de faire une série, pour l'expérience. On m'en a proposé une, j'en ai proposé une autre. Je veux en faire l'expérience avant de mourir. Ça ne m'intéresse pas, mais je veux essayer parce que ça me donne la possibilité de développer des personnages, comme dans un film mais de manière plus ample. Le problème de la série c'est qu'ils arrivent à la 3<sup>e</sup>, 4<sup>e</sup>, 5<sup>e</sup> saison, et ça devient un bouillon sans saveur. Tout est dilué. Mais peut-être qu'avec une seule saison de 8 épisodes, tu réussis à avoir 4 personnages et à les développer. C'est comme la différence entre un court-métrage et un spot publicitaire. C'est une manière de raconter différente. Je ne serais pas capable de faire un spot parce qu'en 10 secondes tu dois raconter quelque chose. C'est comme la bande-annonce, c'est un spécialiste qui le fait. En 30 secondes ou 1 minute, il doit rendre l'idée du film.

EL : *Est-ce que tu penses que Nanni Moretti fait la transition entre sa génération et celle des*

*réalisateurs d'aujourd'hui ?*

IM : Moretti c'est Moretti. Il a son propre style de cinéma. Il est inimitable.

EL : *C'est l'un des rares qui a eu du succès avant les années 2000 et qui a continué après.*

IM : Il fait son cinéma, il a son cinéma (à Rome), il fait ce qu'il veut. Lui c'est lui. Il n'a pas spécialement ouvert de portes.

EL : *Est-ce qu'il a permis de projeter dans son cinéma d'autres types de films ?*

IM : Ce n'est pas facile d'être projeté dans son cinéma. Mais *I nostri ragazzi* y a été projeté. Ça m'a fait plaisir. Je ne sais pas s'il a été précurseur, mais c'est sûr que lui a été l'un des premiers à aller à Cannes, à gagner beaucoup de prix. En tout cas, il a déchaîné le cinéma dans ces années-là. Faire un film c'est facile, en faire un deuxième c'est difficile, en faire un métier c'est compliqué !

EL : *Comment définirais-tu le cinéma italien d'aujourd'hui, cette nouvelle vague ?*

IM : Un cinéma hétérogène : cinéma fantastique, revisite de la comédie à l'italienne, un cinéma d'auteur très présent, des films de genre (thrillers...), des films nationaux-populaires... Nous avons de tout.

EL : *Et sur le cinéma d'auteur, plus précisément ?*

IM : Dans le cinéma d'auteur, on a différentes voies : ceux qui font du cinéma engagé politiquement, ceux comme moi qui font un cinéma « social » en allant scruter la famille et par là tout le tissu social qu'il y a autour, certains s'inspirent de faits divers (par exemple Matteo Garrone, même s'il a lui aussi fait différents genres comme la fable), la fable justement. Mais notre travail est délicat, c'est difficile de dire les choses autrement que juste pour soi, son propre travail. Moi je cherche à enquêter sur les mal-être, sur mes peurs. Et comme je pense ne pas être le seul, certains auront sans doute les mêmes : voilà mon public ce sont eux.

EL : *Et quel est ton rapport avec le réel, la réalité comme source d'inspiration ?*

IM : *I nostri ragazzi* était adapté d'un livre, une histoire vraie, on a acheté les droits puis fait une adaptation plus libre pour y mettre notre part d'auteurs et de pensée. Par exemple, un livre m'a plu, mais si je dois en faire un film, j'enlèverai quelques trucs parce que éthiquement, moralement, dans ma façon de vivre, ça me va si je les lis, mais si je dois les raconter dans un film, alors j'en éliminerai certaines. Par exemple dans le livre de Koch, le père était malade et il transmettait cette violence au fils. Pour moi c'était une justification, alors je l'ai enlevée. C'est la chose principale que nous avons enlevée. Parce que ça voulait dire, ça n'arrive qu'à ceux qui sont malades : le fils a fait ça parce que son père était malade. Si je la lis dans le livre, ça ne me dérange pas, mais si je dois faire un film, je veux qu'il parle à tout le monde, donc je l'enlève. Sinon, on se dit, « C'est parce que le père était malade, mais à moi ça ne pourrait pas arriver ». Ça semble bête, mais j'ai enlevé quelque chose et ça a beaucoup changé le film. J'ai transformé le garçon en une fille par exemple. C'étaient deux cousins, j'en ai fait un cousin et une cousine, c'était plus fort. Pour pas que les filles soient toutes gentilles. Elles aussi peuvent faire des choses horribles. C'est comme ça qu'on travaille à partir d'un livre. Pour la réalité, les faits divers peuvent te mettre la puce à l'oreille parfois, mais on s'invente souvent les histoires en fait. D'ailleurs souvent on les invente, et puis on les retrouve dans un fait divers. Ça nous plaît bien. Ma compagne est plus obsédée par ça. Par exemple pour

mon dernier film, on a écrit une chose et quelque chose de similaire est arrivé et on s'est dit « Regarde, on a écrit ça, et là ça s'est passé ! ». Finalement le fait divers me tranquillise, parce que j'ai besoin de savoir qu'au moins une fois c'est réellement arrivé. Si on me dit « Non, c'est improbable, je peux dire : si, regardez, ça s'est vraiment passé ! ». Donc je suis un peu plus attaché à la réalité. Avec ma compagne, nous avons deux positions légèrement différentes, mais les deux sont utiles. Elle dit : de toute façon c'est du cinéma, donc on peut se permettre de grossir un peu le trait. Moi au contraire, je suis plus attaché à être précis, de peur qu'on me critique. Je vais par exemple me faire dire les mots exacts par un avocat, un juge, ou les termes techniques « Mais si on fait ça, il se passe forcément ça ? Toujours ? Y a-t-il des exceptions ? ». Je veux être sûr qu'on ne puisse rien me dire. Après on peut dire que mon film est nul, mais tout ce qui est dit est vrai. Voilà ce à quoi je fais attention.

EL : *Donc tu travailles aussi sur le langage des personnages ?*

IM : Oui, je vais me documenter, parler avec les gens. Je fais un travail de documentation et ça me plaît beaucoup. Parfois les mots changent : à un moment on dira « châte » et plus après. Donc je demande quels termes utiliser. Parce que peut-être que dans 6 mois le terme n'existera plus quand le film sortira. Ou par exemple que le téléphone s'utilise dans ce sens-là et pas comme ça. C'est grâce à ça qu'on donne une tonalité au film.

EL : *Donc pour construire un personnage, tu vas parfois rencontrer des gens qui ont vécu les situations du film pour avoir des dialogues plus vrais ?*

IM : Bien sûr. On va les écouter parler. Et parfois avec Valentina, on va leur faire corriger les dialogues ensuite. Et ils nous disent « Non, cette phrase je ne l'aurais pas dite », ou « Ça se dit autrement », ou « Il ne demande pas de l'aide à cette institution, mais plutôt à telle autre ». Et petit à petit on fait les corrections. Je fais toujours ce travail de documentation, c'est une partie qui me plaît beaucoup. Et quand ils me disent les choses que j'ai écrites, je me dis « Génial, ça c'est moi qui l'ai écrit et ça fonctionne ! ». Ou parfois ils me disent « Non, ça non, ce n'est pas crédible ».

EL : *Donc tu vas les voir d'abord, puis tu écris, puis tu retournes les voir ?*

IM : D'abord on écrit, on cherche un peu sur internet pour ne pas dire trop de bêtises, par exemple pour une scène de crime avec l'un qui s'échappe : alors on va voir « Mais si lui tire, mais ne meurt pas, c'est possible qu'il aille à la police et qu'ils ne l'arrêtent pas ? ». Alors ils me disent « Ils pourraient le renvoyer chez lui, il pourrait demander des documents à son avocat ou à sa grand-mère ». Alors on écrit le personnage de la grand-mère et petit à petit on construit les choses.

EL : *Donc le scénario est une œuvre en construction pendant longtemps.*

IM : Bien sûr. Parfois je change même des choses au tournage. Par exemple, à Turin, la scène de la psychologue était écrite autrement. Quand on a tourné, j'ai voulu aller voir l'endroit. Ils m'ont emmené au centre anti-violence. Et j'ai parlé avec la dame et je lui ai demandé « Mais ça, ça se passe comme ça ? » et elle me parlait. Et moi j'ai enregistré, je suis rentré à l'hôtel et avec l'assistant on l'a transcrit, scénarisé. On est retournés la voir pour qu'elle lise, elle a dit « c'est parfait ». J'ai dit à l'actrice, Margherita Buy, « c'est ça que tu dois dire ». J'ai monté la scène comme ça. Avant, ça partait dans une autre direction. C'était moins technique. Là, je suis allé plus au fond des choses. Ce n'est pas parce que je m'en moquais, c'était bien comme ça, mais quelqu'un m'a mis un doute en tête et j'ai dit « Je dois aller parler avec l'intendante du centre anti-violence ». J'y suis allé et elle m'a dit « C'est juste, mais dans ce cas précis, ce serait encore mieux ».

comme ça... ». Ce n'était pas grand chose, mais j'ai changé et j'ai écrit une page.

EL : *Dans ce sens, on peut dire que tu as un lien fort avec le réel.*

IM : Oui, moi beaucoup. Ma compagne est plutôt inquiétée par cette chose, parce qu'elle dit qu'elle veut être plus libre. Elle a raison, le cinéma c'est du cinéma, mais moi j'ai peur que quelqu'un vienne me faire des remarques. Donc il pourra les faire, mais pas sur ces choses-là. Ou si tu en fais sur les dialogues, alors on en reparlera ! Certains critiques en salles, quand on faisait des conférences, me disaient « Mais cette chose... », je leur disais : « Je peux vous montrer où c'est écrit ! ». Voilà.

EL : *Et quand tu tournes, de quelle manière essayes-tu d'être le plus possible dans le réel ? Avec une manière de cadrer particulière, plus de plans-séquence ?*

IM : J'utilise peu de caméra à l'épaule parce que ça me donne la nausée. C'est un style, mais je préfère les choses plus « propres ». Je suis un peu paranoïaque. J'utilise beaucoup les travellings pour suivre le rythme de la musique. Et je suis obsédé par les symétries, les perpendiculaires, les diagonales... par exemple si je filme quelqu'un qui descend les marches, je le filmerai en contre-plongée puis je basculerai la caméra, et je terminerai par un travelling arrière lent. Je demande au chef-op de suivre le protagoniste avec la steady cam. Beaucoup de plans-séquence pour ne pas couper l'émotion. Quand tu fais un long plan-séquence, l'acteur joue dans la durée. C'est presque théâtral. Au lieu de couper, reprendre... C'est mon côté théâtral, j'essaye de faire les choses les plus longues possibles dans les plans. Puis au montage, tu ne coupes pas les plans-séquence, mais il peut y avoir des plans internes : un plan sur toi, un plan sur moi, un plan large. Mais je peux décider de ne pas couper les gros plans et de ne pas prendre le plan large.

EL : *Et tu fais combien de prises en général ?*

IM : 4 en moyenne, sur 30 000 mètres de pellicule.

EL : *Et pour une scène, combien de plans différents fais-tu ?*

IM : Parfois 1 avec un plan-séquence, parfois je fais beaucoup de plans parce que ça sert pour donner du rythme au film. Le plan-séquence est risqué : c'est très beau mais si ça ne te plaît pas, c'est fini. Tu peux couper dedans mais ça fera des jumping-cut. C'est un style qui ne va pas forcément avec le reste du film. Donc parfois je me dis « ah si j'avais aussi fait un autre plan, ça aurait été mieux ».

EL : *Et tu privilégies les gros plans ?*

IM : Oui, j'aime les gros plans, les plans d'écoute avec du flou. L'un qui est là, l'autre au fond, et on fait la mise au point sur celui au fond. Je joue sur le point sans bouger la caméra. Parfois j'aime aussi les plans larges. Ça dépend aussi de où je tourne. Si je suis dehors, je peux utiliser un panorama. Si je demande à tourner dans un merveilleux château et qu'ensuite je ne fais que des plans serrés sur les visages, le producteur va me dire « Mais tu m'as fait dépenser 5 000 euros pour ce château et tu ne le montres pas ? ». Le réalisateur demande ceci, cela, et le producteur dit « oui mais alors on doit voir la chose. Si je ne vois rien, ces sous sont passés où ? ».

EL : *J'ai l'impression que dans tes films, il y a souvent des plans d'intérieur, des gros plans.*

IM : C'est une esthétique intimiste qui me plaît. J'éloigne la caméra avec des objectifs plus courts,

avec des téléobjectifs, comme ça l'acteur ne voit pas la caméra. Quand tu mets la caméra loin et que tu fais un gros plan, tous les contours sont flous. Si je mets la caméra près avec un objectif de 19 ou de 24, on voit tout ce qu'il y a derrière. Si tu veux isoler le protagoniste, alors tu mets la caméra loin avec un objectif de 300, et l'actrice ressort en gros plan, tout est flou autour, et l'actrice ne peut pas trop bouger sinon on perd le point. Mais on peut jouer sur les yeux, pour un moment plus intime, elle regarde autour d'elle.

EL : *Et tu dis aux acteurs comment tu cadres ?*

IM : Oui je leur dis. Je dis « c'est cadré très serré donc tu ne peux pas te pencher en avant... ». Ils doivent comprendre comment c'est cadré.

EL : *Penses-tu que le cinéma a un rôle spécifique dans la société ?*

IM : Le cinéma a un lien avec la politique, bien sûr. Déjà pour les financements qui sont politiques d'une certaine manière. En ce qui concerne le cinéma au sens artistique, certains font du cinéma politique car ils font de la politique, ils disent quelque chose. Mais aujourd'hui tout est tellement mêlé que même quand tu veux dire du mal de quelqu'un, tu retrouves au milieu quelqu'un dont tu voudrais plutôt dire du bien. Les rôles sont donc un peu indéfinis dans la politique, d'après moi.

EL : *Dirais-tu que ta manière de faire du cinéma a un engagement politique ?*

IM : Oui je l'ai toujours dit, politique et social. Je ne sais pas si ce serait à gauche ou à droite politiquement. C'est au sens politique de la cité. Par exemple, je mets sous la loupe le fait qu'une loi dit qu'on ne peut pas aider un enfant dans telles conditions. Peu importe que ce soit une loi de gauche ou de droite, ce qui m'importe c'est qu'elle soit revue.

EL : *Donc le cinéma a aussi un rôle dans la société pour faire avancer des choses.*

IM : Bien entendu ! Par exemple *Les équilibristes*, c'est sur le welfare qui ne fonctionne pas. C'est ça les choses que je fais. Dans *I nostri ragazzi*, c'était plutôt à un niveau moral, éthique.

EL : *Donc tu ne refuses pas le terme « politique » ?*

IM : Non, moi je fais de la politique, mais pas pour un parti. Par exemple, je ne pensais pas que les catholiques aimeraient mon cinéma. Mais en fait si, parce qu'ils y voient le côté social, la famille. Alors qu'en fait moi je vais la détruire la famille. Mais il y a aussi quelques illuminés. Mais peu m'importe, quand je suis invité, je dis ce que je pense.

EL : *Comment choisis-tu les lieux de tournage ? Tournes-tu en studio ?*

IM : Non, jamais en studio. Je tourne dans des maisons, dans les lieux réels. Parfois je les modifie. Par exemple une église abandonnée, j'en fais autre chose parce qu'avec le scénographe on se dit que le lieu est beau. Par exemple, pour un rendez-vous dans une librairie, le scénographe peut me dire « On a trouvé un aquarium magnifique avec des requins qui passent, tu ne penses pas que pour la scène ils pourraient plutôt se rencontrer à l'aquarium ? ». Je regarde et je dis « Oui, c'est beau », et je déplace le dialogue de la librairie à l'aquarium. Par exemple, le personnage fait le ménage dans le théâtre Reggio à Turin, moi j'étais parti sur l'idée de grands vitres extérieures dans un bureau. J'avais dit ok pour le théâtre, finalement on l'a fait à l'université de Turin qui est récente et qui a de grandes vitres. C'est pour l'aspect esthétique du film. Je regarde comment mettre la caméra, je cherche de la

profondeur pour la caméra...

EL : *Donc c'est toi qui choisis les lieux ?*

IM : Oui avec le scénographe. Il lit le scénario et il me dit « J'ai pensé à ci, à ça ». Après, un hôpital ou une prison, ça reste un hôpital ou une prison. Mais parfois on ne trouve pas un lieu, alors on le crée. Par exemple, un ancien hôpital psychiatrique avec les barreaux, on peut en faire une prison et personne ne s'en rend compte. Ou alors on découpe les lieux. Par exemple, j'ai besoin d'une maison avec une terrasse. On a une belle maison, qui nous plaît, mais elle n'a pas de terrasse. Alors on montre le personnage qui se dirige vers la porte, et commence à l'ouvrir, et on prend la porte, on la remonte à un autre endroit et on n'y voit que du feu. Parfois on rajoute un accessoire, par exemple une lampe pour que l'œil s'y attache. Ça m'est arrivé de monter 3 villes dans une seule scène. C'est un peu la magie du cinéma. Ça me plaît beaucoup, pour créer une atmosphère, la fausser.

EL : *Pour les dialogues, tu disais que tu les écris à partir des personnes réelles. Est-ce que tu fais rencontrer ces personnes aux acteurs ?*

IM : Parfois oui, pour ceux qui veulent. D'autres ne veulent pas. À Margherita Buy, j'ai fait rencontrer la femme qui a réellement eu ces violences. Mastandrea n'avait pas voulu voir la vidéo des suicides au pont San Francisco (ils avaient mis des caméras et en un an, ils en ont enregistré une quinzaine, et le centre anti-suicide m'a donné ces vidéos quand je suis allé les voir), mais il a rencontré les clochards.

EL : *Penses-tu que le cinéma puisse faire changer des choses dans la société ?*

IM : J'ai toujours dit que le cinéma ne change pas les problèmes du monde. C'est présomptueux de penser que son film pourrait changer quelque chose aux problèmes du monde. Mais j'espère que les films font réfléchir un peu. Je ne pense pas qu'en faisant un film sur la bombe atomique, les deux imbéciles (Trump et Kim Jung Hun) changent d'avis. Mais les gens peuvent penser, réfléchir grâce à un film. Peut-être que sur 1000 personnes qui voient un film, une ou deux changeront d'avis. Mais je ne pense pas que les films puissent faire changer des choses. Peut-être que d'autres le pensent, mais pas moi.

EL : *Et pourquoi fais-tu du cinéma ?*

IM : Certains disent « par nécessité ». Mais par nécessité, on dit pour aller aux toilettes, manger. Ce sont des nécessités primaires. Je pourrais te dire par nécessité pour le travail parce que ça me fait gagner de l'argent. Mais ça vaut pour d'autres métiers. Fondamentalement, c'est un métier de privilégiés, tu voyages dans le monde, on te paye pour le faire, tu peux exposer tes idées quand tu fais un certain type de films, même si c'est parfois une pensée bête. Je raconte mes idées, comme quand on est à un dîner et qu'on dit « d'après moi... ». Moi je le fais avec mon cinéma, j'expose mes idées. À partir de là, ça peut devenir un conseil pour quelqu'un d'autre. Pas sûr que ça fasse changer ces gens. À table, quand tu parles avec 10 personnes, pas sûr qu'ils te disent « Tu as raison, on va changer ». Mais peut-être que le lendemain l'une d'elles m'appelle et me dit « Tu sais que ça m'a fait réfléchir ». Au cinéma, on me dit « J'avais encore le film en tête en rentrant chez moi, j'ai parlé avec mon fils parce que oui peut-être que moi aussi j'ai peu de communication avec lui ». Mais je ne fais pas du cinéma pour ça. Je ne me dis pas « Je vais faire changer les choses ». Si ça arrive, tant mieux, mais je ne le fais pas en me disant « Je vais faire ce film pour que cette dame aille parler avec son fils », je m'en fiche.

EL : *Mais tu choisis les sujets...*

IM : Parce que ce sont mes problèmes, des choses qui me font peur, des thèmes délicats. Mais je ne le fais pas pour aider quelqu'un parce que je serais tellement bon, descendu du ciel pour cette mission importante. Je n'ai pas cette présomption. Je le fais parce que ça me plaît. Comme ça peut plaire de dessiner, de donner ton avis, raconter des blagues, de parler. Moi je le fais avec le cinéma.

EL : *Donc c'est quelque chose qui part de toi, et si ça peut toucher les autres tant mieux.*

IM : Exactement !

Quand on me demande combien le film a rapporté, je dis, si 10 personnes ont vu le film, bien, si 1000 l'ont vu, c'est mieux. Mais le producteur veut des sous, c'est son métier de faire des recettes. Mais parfois les deux choses s'entrechoquent : l'artiste versus le commerçant. Il faudrait réussir à faire cohabiter les deux : faire un cinéma d'auteur, engagé, on l'appelle comme on veut, mais qui permette de faire des recettes pour le producteur. C'est un peu difficile.

EL : *Tu dirais que ton cinéma est un cinéma engagé ?*

IM : Oui parce que je m'engage moi quand je le fais, je m'applique. Ça demande de l'engagement de soi pour faire un film. Je m'investis beaucoup. Ce n'est pas le cas de tout le monde, faire des films simples ça demande moins d'engagement, d'investissement. Ça me fait plaisir de faire un film et que quelqu'un me dise « Ça m'a fait réfléchir ». Mais je ne pars pas avec l'idée de te faire changer d'idée. C'est une satisfaction personnelle. Quand tu fais ce métier, tu te mets à nu. Je me mets à nu, je me regarde. C'est trop facile de venir, et de regarder le film habillé. Déshabille-toi aussi, et on en parle. C'est comme quand on pose une question dans un auditorium de 200 personnes, il y a un moment d'embarras parce qu'on a peur de dire une bêtise.

EL : *Les sujets, tu les choisis parce que ce sont des thèmes qui te questionnent ?*

IM : Oui ils me questionnent, ils m'intéressent. Je pense à ce qui se passerait si ça devait m'arriver, je me demande quelle vie a eu untel.

EL : *Tu as commencé à faire tes films quand tes enfants sont nés ou avant ? Parce que tu disais que la famille t'intéresse beaucoup.*

IM : J'ai eu mon premier financement quand ma compagne était enceinte de mon fils, en 2001. Mais au début, mon fils était petit, je venais de devenir père, mais je n'avais pas encore ce raisonnement sur la famille, je parlais d'autres sujets. Mais plus j'avance, et plus la famille rentre dans mes sujets. Ma famille, celle de ma mère. Puis les problèmes de mon fils, ce qu'il fait à 16 ans... aujourd'hui ce sont surtout les problématiques de ma famille qui rentrent dans mes films. Je devais faire un film sur le harcèlement mais j'ai renoncé, je voudrais sortir du climat familial. Je veux regarder la famille comme une société. Pas la famille de sang, mais la communauté, celle d'un pays, d'une petite ville qui forme une famille. Ce sera le thème du prochain film. La famille au sens de celle qu'on peut créer. Les policiers sont une famille par exemple, les chauffeurs de taxi aussi. Un groupe. Ce sont les thématiques de groupe qui m'intéressent. J'espère tourner ce film cet été.

EL : *J'avais lu que tu parlais d'un « cinéma de crise » par opposition à un « cinéma du boom ».*

IM : Je parlais de cinéma de crise, par rapport à la crise économique aujourd'hui. C'était à l'époque des *Équilibristes*, on parlait des classes sociales qui sont différentes. Il n'y a plus beaucoup de

différence entre les pauvres. Il y a un faux bien-être, on a l'impression que ça va bien, qu'on peut tous acheter un portable, une télévision... mais en réalité il y a une pauvreté de fond. Il suffit d'un petit accident, ici Mastandrea/Valerio, une séparation qui devrait être la chose la plus naturelle du monde fait que tout s'effondre. Il n'y a plus le blanc et le noir. Mais du gris. Un monde de bien-être en apparence.

EL : *Donc le contexte économique influence aussi les histoires que les réalisateurs ont envie de raconter.*

IM : Pour moi oui.

Mais par exemple, je ne raconte pas l'ex-prolétariat. Je préfère raconter la bourgeoisie, la bourgeoisie moyenne qui s'est enrichie, la vulgarité de la bourgeoisie. Scola le faisait déjà. Ce type de bourgeoisie me plaît beaucoup, même si elle a beaucoup changé. J'aime raconter ces riches, ces nouveaux riches, la vulgarité de celui qui s'est enrichi. Je préfère le noble, sa noblesse de comportement. Et leur rapport avec la morale. Je préfère le noble, l'aristocrate, parce qu'ils sont nés comme ça. Il peut être con, mais il sait vraiment ce qu'est l'argent, la richesse. Alors que les autres sont plein de vulgarité. Si tu ne sais pas bien t'habiller, même si tu as plein d'argent, ça sera un désastre. Il vaut mieux qu'ils n'aient pas d'argent ! Ils le dépensent mal parce qu'ils vont vulgaires, mal éduqués. Et ils ne s'en rendent même pas compte. Le noble est plus sobre, plus intelligent. Parfois ils peuvent se dire « Là il vaut mieux que je me taise ».

EL : *Et tu ne t'es jamais intéressé aux classes plus « basses » ?*

IM : Je n'en ai jamais vraiment parlé dans mes films, parce que je les connais assez bien. Paradoxalement, ce sont plutôt les bourgeois qui les racontent. Mais je ne peux rien dire parce que moi je raconte la bourgeoisie. Mais je suis en fait à mi-chemin. Je viens d'une famille très prolétaire, donc je connais ces choses-là, puis avec le travail et en grandissant, j'ai fréquenté la bourgeoisie. Avec mes 52 ans, je pense que je peux me permettre de raconter les deux : l'une parce que je l'ai vécu à la première personne, et l'autre parce que je suis en plein dedans. Et j'ai un œil critique. Je ne dis pas « Ils sont tous beaux et intelligents », non, je les casse aussi. Je ne sauve personne, j'attaque et je suis critique.

EL : *Et quand vous écrivez une histoire, quelles sont les étapes ?*

IM : D'abord il faut identifier le thème dont on veut parler, ce qu'on veut raconter. On le décide ensemble.

EL : *Ce n'est pas toi qui dis « je veux faire un film sur ça » ?*

IM : Non. Parfois elle me dit « non ça c'est pas terrible ». Mais il faut qu'on décide ensemble parce qu'on va travailler ensemble dessus de toute façon. Parfois elle peut me démonter une idée. Je me dis « Ah j'ai une bonne idée », et elle me dit « bof ». Et une bonne idée ne mène pas forcément à un film non plus. On cherche un thème qui soit intéressant. Quand on a trouvé, on attend 2-3 semaines pour voir si c'est vraiment intéressant. Parfois tu te réveilles, et tu te dis « Non, en fait c'est nul » et tu choisis autre chose. On passe une semaine à voir si on a vraiment envie de parler de ce thème, puis on jette une histoire sur le papier, une page. On part de l'histoire, d'une situation. Que fait cette personne ? C'est quelqu'un qui divorce, qui se retrouve seul et va dormir dans sa voiture. Peut-être qu'il mourra. On cherche un début, un événement central et une fin. Après il faudra y mettre deux heures de choses. En partant d'une idée « C'est l'histoire de quelqu'un qui perd son travail », « C'est l'histoire d'un homme qui devient femme », ok mais après ? Il faut trouver quoi raconter pendant

1h30. Puis à partir de cette première page d'idées, Valentina commence à développer un sujet, 5 pages, pas dialoguées, avec parfois une réplique par-ci, par-là. Les premières pages c'est elle qui les écrit. Puis je les lis, je corrige éventuellement quelques petites choses, puis nous allons voir la production en disant « Nous voulons faire ce film ». Les personnages viennent après. Il faut que d'abord l'histoire nous plaise. Parfois ça peut partir d'un personnage « C'est l'histoire d'un homme qui commet un crime », et à partir de ce personnage on construit l'histoire, ou alors c'est une histoire inventée. Puis à partir des 5 pages, on essaye de faire un traitement de 20-30 pages, et on y insère quelques répliques, quelques images de lieux. Et si ça fonctionne, on commence à faire les personnages. Valentina fait la fiche des personnages : untel fait ci, untel fait ça. Il est grand, gros, sa femme est morte, il a des enfants, il est con, beau... J'interviens pour dire, ça oui, ça non... Puis arrive la première version du scénario et je me concentre sur les dialogues. Je dis « Ça, il peut le dire, ça non, faisons-lui dire ça ». Puis on change selon le travail documentaire « L'avocat m'a dit que ça il ne peut pas le dire... », « Il faut d'abord qu'il aille au supermarché faire les courses », et en insérant une scène au supermarché le personnage de la caissière devient important et on la retrouvera après.

C'est comme ça que tout prend vie.

EL : *Tu disais que parfois les personnages forment un lien entre tes films, qu'on peut les retrouver différents dans un autre film.*

IM : Oui. Certains me demandent « Mais la prostituée de *La bella gente*, où est-elle allée ? » : peut-être à Turin dans *La vita possibile* !

EL : *Mais c'est conscient ?*

IM : Non, c'est l'alchimie du cinéma. C'est comme quand on dit que j'ai fait une trilogie sur la famille. Je n'ai jamais pensé les films comme une trilogie. Mais en regardant les films, je me dis, « C'est bizarre, dans l'un il y a un élément qui entre dans la famille et la détruit, dans *La bella gente*, la prostituée explose le noyau familial ; dans l'autre il y a un noyau familial et un élément en sort, Mastandrea, et ça casse l'équilibre ; et dans l'autre, l'élément est dans la famille et la fait exploser de l'intérieur, *I nostri ragazzi* ». Donc oui c'est un peu une trilogie. Mais ce n'est pas une idée depuis le départ. Je l'appelle trilogie parce qu'il y a un fil rouge qui les relie. Mais j'ai trouvé ce terme après avoir fait les films.

EL : *Donc La vita possibile ne rentre pas dans ce cycle.*

IM : Non, elle y rentre autrement. Elle clôt ce cycle. Dans la trilogie, c'était des familles normales qui se détruisent. Les films partent bien avec une famille heureuse et puis ça se casse. Là, j'ai fait le contraire. C'est une famille abîmée, déchirée (elle prend les coups de son mari) et ils vont se reconstruire. C'est complètement l'inverse. On avait décidé de faire comme ça.

EL : *Et tu as tourné ces films dans l'ordre où tu les avais écrits ?*

IM : Oui, quand j'écris, je les tourne après. Bien sûr j'ai plein de vieilles choses (scénarios) qu'on a jetées. C'est compliqué d'aller reprendre ces choses-là. Ou le film se fait tout de suite, ou il ne se fait pas. Parce qu'après je me lasse et j'ai envie d'une autre histoire. Déjà qu'il faut des années pour faire un film. Certains mettent 5-7-9 ans pour faire un film. Moi si j'arrive à faire un film tous les deux ans, je m'estime heureux. Si j'ai l'idée en janvier, on me donne le top pour écrire le scénario, en avril au plus tard j'ai le scénario. En mai on commence la production, ça dure un mois. En juin-juillet on tourne, puis 8 semaines de montage, un mois de mixage. Ça fait presque un an pour faire le film.

Puis il doit sortir, parfois ça prend 3-4 mois. Il fait quelques festivals. On arrive à un an et demi. Puis tu pourrais tout de suite recommencer un autre, mais c'est difficile mentalement sauf si tu as déjà une idée prête, alors tu dis « allez, dans un mois on recommence ».

EL : *Mais tu as besoin de refermer un chapitre avant de pouvoir en rouvrir un autre.*

IM : Oui j'ai besoin de souffler. Là je vais avoir deux films à la suite et ça m'angoisse déjà. Ils seront même à cheval, mais ça me stresse, j'ai besoin de prendre un peu de distance.

EL : *Et combien de temps dure le tournage ?*

IM : En général 8 semaines, mais ils t'en donnent de moins en moins. Le dernier film *La vita possibile*, je l'ai tourné en 5 semaines. J'ai fait mes films en 4 (*La bella gente*), 5 (*La vita possibile*), 6 (*I nostri ragazzi*) et 7 semaines (*Gli equilibristi* et *Ultimo stadio*, mon premier film, ils y avaient des sous à l'époque!).

EL : *Pour le tournage, vous êtes combien ?*

IM : En général 60 sur le tournage.

EL : *Et le lien avec ta scénariste est très fort. Tu n'as jamais écrit sans elle.*

IM : Non. Elle a fait deux films avec quelqu'un d'autre, mais on préfère travailler ensemble. Et moi j'ai juste fait un autre film pour la télé avec quelqu'un d'autre. J'ai juste fait la réalisation de son histoire.

EL : *Les Équilibristes en France a été classé comme drame. En Italie comme comédie dramatique.*

IM : En Italie, ils mettent comédie parce qu'ils pensent que ça attire les gens au cinéma. Mais c'est une mauvaise stratégie. Tu ne peux pas dire « C'est un film pour enfants » et après montrer un porno. Les gens ne sont pas bêtes. Après, dans *Les Équilibristes*, je voulais que ce soit une comédie amère en réalité. J'ai lu dans un journal qu'on disait que c'était un « dramedy ». ça me plaisait bien. Mais ce n'était pas juste une comédie. Si je devais choisir entre comédie et drame, je dirais plutôt que c'est un drame. On ne sort pas du film en se disant « Je me suis bien marré ».

EL : *Ce qui m'avait marquée dans ce film, c'est que malgré le drame, il y avait des situations où l'on riait. J'ai l'impression que le cinéma italien a cette capacité à avoir de l'ironie, du cynisme malgré le drame.*

IM : C'est la vieille comédie italienne, comme *Brutti, sporchi e cattivi* de Scola. J'aimerais réussir à le faire. Pas un film qui fait rire, pas un film qui fait pleurer, mais être entre les deux. Ça peut arriver : que je sois en train de te raconter une blague et que tu reçois un appel et c'est ton père qui est mort. Tu te mets à pleurer puis on apprend qu'ils se sont trompés et que ce n'était pas ton père, alors tu te mets à rire.

EL : *En France, j'ai l'impression que c'est différent. Si tu fais un film « social », il est forcément lourd. Alors qu'en Italie, on peut avoir cette distance critique, ironique par rapport à la réalité.*

IM : Exactement.

Il faut réussir à trouver l'ironie dans le drame. C'est ce que nous essayons de faire avec Valentina,

notamment sur le dernier film, divisé en deux parties, comme un livre : une première partie de comédie brillante et dans la seconde, il y a un twist complet et l'on découvre les personnages sous un nouvel angle. Ça peut étonner mais ce sera comme ça dans notre prochaine film.

EL : *Et d'après toi, à quoi est due cette capacité du cinéma italien d'avoir cette distance, cette ironie dans le regard ?*

IM : Pour moi, les Romains, les Napolitains, les gens du sud ont ce sens de l'auto-ironie, de se moquer, faire une blague même sur quelque chose de grave.

EL : *Pour toi, il y a une différence entre le sud et le nord ?*

IM : Oui. À Rome et à Naples, on se moque aussi dans le drame, on en rit. En tant que Romain, je ressens beaucoup ça. L'auto-ironie, se moquer. J'ai l'impression que c'est quelque chose de culturel.

EL : *Et quel lien as-tu avec les réalisateurs du passé ?*

IM : Scola est devenu un ami. Il était venu voir mon premier film et m'a appelé pour me dire « Ça m'a plu ». Et moi j'avais vu son film *Brutti, sporchi e cattivi* plein de fois. Et puis je l'ai connu, c'était quelqu'un plein d'ironie, intelligent. Mon cinéma lui plaisait. Je suis content de l'avoir connu. Mais je ne me suis jamais rattaché à quelqu'un. Je n'ai jamais été assistant pour d'autres, j'allais peu au cinéma donc je ne me suis pas créé de famille de cinéma. J'ai fait des mélanges. Mon premier film s'inspire à la fois de Bunuel et de Tarantino. J'aimais Bunuel pour son côté expérimental, il venait aussi du théâtre, avec *L'âge d'or*, *Le chien andalou*. Je cherchais une identité au début, donc je mettais un peu de tout ce que j'avais vu, un mélange des films que je voyais, des documentaires que je tournais. Et puis tu finis par te créer ta propre identité. Si tu as été l'assistant de Scola, Sorrentino, tu es porté naturellement à aller dans leur veine. Moi je n'ai jamais voulu copier, je ne sais pas le faire de toute façon, même à l'école je préférais mal faire plutôt que de copier.

EL : *Que penses-tu du système de production en Italie ?*

IM : Il a sans doute des lacunes, mais j'arrive à faire mes films. Je ne peux pas cracher dans la soupe. Je n'aime pas l'équation recettes-beauté/intérêt des films. Si le film fait de bonnes recettes = bon film = bon réalisateur devant lequel il faut s'incliner. Non ! Malheureusement, quand un film fait beaucoup d'entrées, on ne peut rien dire... « 10 millions d'euros de recettes. C'était nul, mais on ne peut rien dire ! ». « Toi, quand tu auras fait 10 millions de recettes, on en parlera ». Moi je dis « Non, j'ai gagné 1000 liras, et je parle ! ».

EL : *Mais as-tu du mal à trouver de l'argent pour tes films ?*

IM : J'en trouve, mais ça devient plus dur. Le producteur est obligé d'aller demander à la Rai pour mon prochain film, parce que ceux d'avant n'ont pas gagné assez avec mon film précédent. Si on arrive en disant « J'ai rapporté 10 millions », ils ne lisent même pas le scénario, ils font le film. Et même ils disent « Dépêche-toi de me sortir une autre histoire, comme ça on surfe sur la vague des 10 millions d'entrées ». Parfois ils font 6 ou 8 films sur le même modèle que celui qui a gagné 10 millions d'euros.

EL : *Donc il y a un vrai rapport de force.*

IM : Si tu fais un premier film qui rapporte 8, 10 millions, tu as une rente, et tu es sûr d'en faire un

deuxième, sans même rien écrire. Ils te disent « Apporte-nous une autre histoire et on la fait ». Et même si le deuxième ne marche pas très bien, ils te font quand même faire le troisième. Et si tu refais des recettes, ça repart.

EL : *Et par rapport à la distribution ?*

IM : Pour *La bella gente*, ça a été un cas anormal, je suis tombé sur un fou. Pour la distribution classique, c'est un peu délicat. Normalement si le film a été financé par le ministère ou autre, il doit légalement avoir une distribution, sinon c'est un non-sens. Ensuite il faut voir comment et où c'est distribué dans la réalité, dans combien de cinéma, pendant combien de temps, pourquoi certains filment restent à l'affiche et pas d'autres... Si tu fais un film nul et que tu fais des recettes, on le laisse, parce que le patron du cinéma dit « La salle est toujours pleine donc je le garde ». À côté, si toi tu remplis un tiers de la salle, tu ne peux pas faire le poids, même si tu as fait un très beau film. Le gérant appelle le distributeur pour lui dire qu'il ne le garde pas parce qu'il doit payer le projectionniste, payer l'électricité et qu'il s'en fout que le film soit beau. Ils préfèrent un film nul qui fasse gagner des sous.

EL : *Es-tu content de la distribution de tes films ?*

IM : Je suis content d'être distribué. Parce que certains films ne sont même pas distribués.

EL : *Parce que certains films italiens sont parfois plus distribués à l'étranger qu'en Italie.*

IM : Oui ça arrive. Surtout grâce aux festivals. Les petits films peuvent sortir seulement trois jours en Italie, et pendant l'été. Heureusement il y a les festivals. Ça permet parfois de trouver des distributeurs !

EL : *Et pourquoi as-tu créé ta société de production ?*

IM : Je n'en ai pas, elle est fausse !

EL : *Comment ça ?*

IM : Utopia est une utopie. C'était juste moi, parce que je voulais trouver des sous moi de mon côté, même si le crowdfunding n'existait pas encore. Mais je n'ai pas réussi. J'avais trouvé seulement 20 000 euros. Elle n'existe pas. Je n'ai jamais été coproducteur de mes films. Utopia a juste été mentionnée pour un court-métrage et un documentaire. Et une fois pour un autre court-métrage, j'ai demandé au producteur de pouvoir mettre Utopia parce que ça me plaisait. Mais c'est une utopie !

EL : *Et quelle est ta relation avec tes producteurs ?*

IM : Une relation d'amitié. On a déjà fait 4 films ensemble. Je suis quelqu'un de direct. Soit je plais, soit les gens me détestent parce qu'ils préfèrent quand tu te tais. Il n'y a pas de compromis dans le travail. Pour l'instant je travaille toujours avec le même producteur. J'ai fait un film avec un, un autre avec un autre, et quatre avec ce dernier producteur, et je prépare le 5ème avec lui. Et un autre film avec un autre, parce qu'il avait acheté les droits d'un film et qu'il m'a demandé de faire la réalisation. Donc je vais terminer le premier film et enchaîner avec l'autre tout de suite, enfin en théorie. Parce que dans le cinéma, tout peut arriver, tout peut s'écrouler...

EL : *Et tu disais qu'il n'y a pas de vraie industrie cinématographique en Italie.*

IM : Oui, il y en a une aux USA, mais pas en Italie. Tout est un peu artisanal, comme l'a été le cinéma dans les années 50. On trouve les sous un peu partout : ministère, fonds privés... Il n'y a pas une industrie nationale.

## Entretien avec Agnès De Sacy, scénariste de Valeria Bruni Tedeschi, réalisé le 4 décembre 2019 à Paris

Ellénore Loehr : *Depuis quand travaillez-vous avec Valeria ?*

Agnès De Sacy : Depuis son premier long-métrage, *Il est plus facile pour un chameau...*, en 1997 ou 98 je crois. L'écriture des films de Valeria dure pendant 3, 4 parfois 5 ans. C'est très long, avec de grandes périodes où on arrête et où elle part comme actrice pour tourner ou jouer au théâtre. Donc ce sont des strates d'écriture. Ça paraît très long. C'est long dans le temps, mais si on ramassait tout, c'est un temps normal en réalité.

On s'est rencontrées par Noémie Lvovski que je connaissais de la Fémis. On n'est pas de la même promotion mais elle connaissait mon travail. Elles se connaissent depuis très longtemps avec Valeria. Et c'est Noémie qui a pensé à moi. Je me souviens, on s'est rencontrées avec Valeria dans un café vers Pigalle et elle m'a fait lire des pages de dialogues. Elle n'avait pas de structure, pas de récit. C'était des pages de dialogues, même pas des scènes. Une espèce d'immense scène tentaculaire qui n'est pas découpée, qui était un flot de dialogues. Elle part très organiquement du dialogue, d'une chose incarnée, sans avoir toujours la situation justement. Et en même temps, j'ai tout de suite été très séduite. Il y avait un ton, une énergie, un humour. Et puis ensuite on s'est mises à écrire pour faire surgir les différents récits autour de cette scène initiale et composer le film.

EL : *Quand vous travaillez avec Valeria, c'est elle qui apporte une idée de départ et un flot de dialogues et ensuite vous travaillez avec elle ? Ou êtes-vous éventuellement l'instigatrice d'un sujet ?*

AS : Non, je ne suis pas l'instigatrice d'un sujet car avec Valeria ce sont des sujets très personnels, très liés à des éléments de sa vie. Mais en fait, le travail est plutôt d'arriver avec elle à cerner le sujet. C'est elle qui donne l'impulsion, qui cherche, qui tâtonne pour savoir de quoi elle a envie de parler, mais elle part d'éléments personnels. Elle-même parle d'autofiction imaginaire. Et c'est très juste, c'est-à-dire que ça s'inscrit dans son histoire, d'ailleurs elle en a besoin. Enfin jusqu'à présent, car ça va peut-être changer. Quand je proposais des idées trop loin d'elle, elle disait : je ne saurais pas faire. Et en même temps, tout le travail est à décaler, trouver la distance pour que de la fiction, de l'imaginaire, de l'humour puissent rentrer, ce qui est fondamental. Donc cette distance se trouve dès l'écriture. Elle est renforcée au tournage évidemment, mais dès l'écriture elle se pense dans chaque scène.

Donc il y a à la fois la volonté de prendre très très au sérieux le récit, parce que ce n'est pas parce que c'est une histoire en partie vécue qu'il ne faut pas travailler chaque étape, la construction du récit, la structure, les éléments dramatiques, les bascules. Et à l'intérieur des scènes, chercher perpétuellement ce point de déséquilibre qui fait que la scène est dangereuse, inquiétante, intéressante, drôle. Quelque chose d'autre que la littéralité.

EL : *Concrètement, comment travaillez-vous avec elle ?*

AS : ça dépend vraiment des films, ça bouge sur les années. Ça fait presque 20 ans maintenant et 4 films. En plus, on est un trio avec Noémie Lvovski, mais le trio ne fonctionne pas de la même manière d'un film à l'autre, pour des raisons de disponibilité aussi, et selon les sujets aussi. Comme l'écriture s'étend sur un temps très long, Valeria fait appel alternativement à Noémie et à moi. Parce que sur 3-4 ans, on ne peut pas être libres tout le temps, sachant que Noémie écrit et fait ses propres films, et que moi je travaille sur d'autres scénarios de long-métrages. Donc c'est plutôt Valeria qui est le moteur, qui tient les rennes et qui fait appel à nous et avec de temps en temps des réunions à

trois, des croisements.

EL : *Donc avec Noémie, vous avez réussi à créer une méthode de travail, un style qui fasse que le film ait une unité même si vous ne travaillez pas en même temps à l'écriture ?*

AS : Très honnêtement, l'unité vient de Valeria. Elle fait la synthèse et nous tient régulièrement au courant. Parfois je lui fais un retour et elle me dit « ah Noémie a dit la même chose » ou « elle ne pense pas la même chose ». Et petit à petit, c'est elle qui fait son choix et surtout qui prend chez nous ce qui lui convient dans sa musique. C'est un terme qu'elle emploie beaucoup quand on écrit. Elle dit parfois « ça c'est pas ma musique ». Et même dans ce qu'elle écrit, elle dit parfois « je ne trouve pas la musique de cette scène ».

C'est compliqué car elle a besoin évidemment de notre apport pour des questions de construction, de personnages même, de distance. Et perpétuellement aussi même pour lire, relire, remodifier les scènes. Sur *Les Estivants*, j'ai beaucoup travaillé dans la longueur car Noémie était moins disponible. Et très concrètement, il y a deux choses : la structure et la scène. Sur la scène, souvent Valeria fait un premier jet qu'elle m'envoie ou que je lis en arrivant chez elle ou au café, et à partir de là on travaille, on commence à le lire à voix haute, beaucoup elle mais moi aussi. Et perpétuellement on s'arrache l'ordinateur « non ça c'est pas bien... », on remodifie le dialogue, on le relit. Et on travaille non seulement le dialogue pour le mettre en bouche et trouver sa musique et son impact, mais on cherche aussi la scène : trouver la situation juste, qu'est-ce qu'elle raconte, comment elle s'articule, comment elle bascule si elle bascule – ce qui est quand même souvent souhaitable. Et Valeria ne l'a pas toujours quand elle propose un premier jet pour qu'il y ait un terrain, un territoire sur lequel travailler toutes les deux, sur lequel nos imaginaires s'agrègent. Et souvent, c'est quelque chose que je dis et Valeria est complètement d'accord, une des premières recherches sur une scène pour moi, c'est d'essayer de comprendre où elle se passe. Et j'ai l'impression que lorsqu'on a trouvé avec justesse où c'est... On peut avoir 15000 idées : une situation de rupture amoureuse, ça peut se passer au café, dans un bus, dans la rue. Et les personnages ne parleront pas de la même façon, ne s'adresseront pas à l'autre de la même manière, et on n'aura pas la même ironie dramatique entre eux dans la scène. C'est là où c'est étrange car il y a un décalage permanent qu'on cherche et une distance, et en même temps il faut qu'il y ait un sentiment de vérité. Valeria le dit beaucoup et j'ai le même ressenti, et en général on est assez d'accord, on sent qu'il y a une vérité de la scène qui n'est pas liée au réel, mais dans une véritable interaction.

EL : *Quand vous dites « pas lié au réel », c'est-à-dire pas lié à sa biographie à elle, mais à un sentiment de réalisme ?*

AS : Non, ce n'est pas ça non plus. Ça peut être lié à sa biographie, mais ça peut aussi être justement dans le décalage par rapport à sa biographie, qui n'est pas lié au réalisme, au contraire.

Dans *Le château en Italie*, une scène a été cherchée très longtemps, avec des modifications sur toutes les versions de scénarios quasiment : c'est la scène de rencontre amoureuse du début avec Louis Garrel qui est maintenant dans le film dans une forêt après le monastère. On savait qu'il y avait deux récits : une fille qui va perdre son frère, dont le château va être mis en vente, l'histoire familiale disons. Et on savait qu'il y avait l'histoire d'amour, et que les deux devaient s'articuler. Elle voulait raconter ces deux histoires-là. On a beaucoup cherché d'une part pour articuler ces deux histoires. C'est là où il y a un très gros travail sur la structure et on n'est plus du tout dans la biographie. Il y a vraiment des scènes de croisement entre les deux histoires qui sont complètement inventées. De façon à ce qu'il y ait une interaction mais pas au sens américain du terme, un effet, un ressenti que les deux histoires ne fonctionnent pas en parallèle, qu'il y a quelque chose qui passe de l'une à l'autre.

Et d'autre part, la scène de début, on en a inventé 10. Dans la première version, elle partait pour

l'Italie pour retrouver son frère. Elle partait en courant, elle traversait les Invalides à la recherche d'un taxi... Et elle se faisait renverser par un jeune homme en scooter. Il la heurtait, sa valise se répandait sur le sol, etc. Et puis, le dialogue commençait. Ce n'était évidemment pas le même dialogue. C'est là où je dis qu'il y a une interaction : un garçon et une fille qui se rencontrent en pleine montagne, après l'un un tournage, et l'autre une retraite spirituelle ou un accident de scooter place des Invalides. L'enjeu de la scène est le même : une rencontre amoureuse et l'envie de se revoir, et ça se termine à peu près pareil. Mais la scène ne s'écrit pas de la même manière.

On a inventé une dizaine de situations différentes et tout nous paraissait toujours un peu banal. Et puis est revenue cette idée de la retraite spirituelle qui était une chose très ancienne chez Valeria. Et petit à petit, on a trouvé la scène.

On sait quel est l'enjeu de la scène, mais après pour la trouver, ce n'est pas qu'une affaire de dialogue. Il faut trouver la situation qui tout d'un coup nous paraîtra à la fois forte, potentiellement intéressante pour son cinéma, et en même temps ensuite en la traitant sérieusement. Ça modifie la scène.

EL : *Et par exemple dans ce cas-là, comment avez-vous su que cette option était la meilleure ?*

AS : C'est compliqué. On écarte les choses au fur et à mesure. On n'est pas tout à fait contentes, sans savoir pourquoi parfois. Et puis, en tâtonnant arrive parfois une idée. Et ensuite c'est un truc de confiance : il y a une idée, une sorte d'enthousiasme, d'évidence sur le moment que « c'est ça ». Quelque chose qui s'impose. Mais on ne saura jamais. Ça pourrait encore autre chose.

EL : *C'est une sensation ?*

AS : C'est une sensation. Une sensation faite de réflexion. Mais fondamentalement, il y a quelque chose d'assez mystérieux qui est le propre de la co-écriture et qui en est la grande joie, c'est ce moment où on est à 2, 3 (pour les grands choix, Valeria les fait valider par nous deux, donc tout d'un coup on est 3) et où on dit « c'est super ! ». Et c'est aussi bête que ça parfois. Juste une idée qui nous donne de l'enthousiasme, l'envie, un élan, qui nous donne envie d'écrire la scène et à Valeria de la tourner. Et à ce moment-là, on dit « ok, on va le faire fonctionner ».

Bon, il arrive qu'on ait des élans et qu'après on change d'avis aussi. Mais malgré tout, souvent, il y a à l'issue de la recherche des hypothèses, quelque chose qui jaillit. C'est dans ce sens-là que je parlais de vérité de scène. Je pense qu'une scène a une vérité intrinsèque à un moment. On pourrait dire une vérité inconsciente, comme si le scénario avait un inconscient. Mais il est habité, il est fait de nos inconscients. Et avec le temps, nos inconscients sont dans des espèces de connexions un peu étranges. Il faut d'ailleurs pas complètement les maîtriser, il y a des libres associations, des choses qui arrivent comme ça, et heureusement. Ça rend l'écriture joyeuse – parce qu'il y a des moments angoissants. Et dans ces moments-là surgissent des idées où tout d'un coup on se dit « ça y est, c'est la bonne idée ! ».

EL : *Quand vous avez commencé à travailler avec Valeria, comment avez-vous réussi à vous fondre dans son imaginaire, dans sa manière d'écrire, de faire du cinéma ? Comment commence la co-écriture ? Comment arrive-t-on en tant que scénariste à se fondre ?*

AS : J'étais relativement jeune scénariste, j'avais déjà écrit quelques films, j'avais fait la Fémis, mais j'étais quand même plus jeune, donc pas avec une immense expérience. J'essaye de me souvenir. C'est compliqué car je pense qu'un scénariste est de toute façon dans une écoute avec le réalisateur. Ce n'est pas se fondre. Ça dépend aussi des réalisateurs avec qui je travaille. Mais même avec Valeria qui a une personnalité très forte, humaine et cinématographique et esthétique, je pense que le scénariste ne se fond pas. Je ne pense pas qu'on soit dissout dans l'univers du réalisateur. Je pense

qu'il y a une sorte évidemment de connexion, d'écoute profonde, de compréhension intime et en même temps d'addition. Ce n'est pas pour rien que Valeria cherche perpétuellement à conserver ce trio, sinon elle pourrait trouver quelqu'un d'autre qui l'écouterait très bien. C'est qu'il y a quelque chose qu'il m'est difficile de nommer moi qu'elle vient chercher chez moi et qui est aussi à un moment de résister sur certaines choses, qui est aussi une forme de rigueur sur la construction, pour nommer deux trois choses. Mais Valeria en parlerait mieux que moi. Et ça fait qu'à la fois profondément on aime et on cherche la même chose, et en même temps concrètement je ne suis pas perpétuellement au service de ce qu'elle fait. Je me sens presque tout autant auteure qu'elle, et si elle me fait des propositions que je n'aime pas, je le dis et j'explique pourquoi évidemment, et elle écoute. Même si elle est complètement ébranlée. Et du coup, elle met de côté et elle va chercher autre chose.

Mais il y a 20 ans, je ne connaissais pas l'univers de Valeria, c'était son premier film. C'est une découverte qu'on a faite ensemble, pas à pas. Et elle-même ne le savait pas non plus je pense. Et si ça n'avait pas fonctionné, on n'aurait pas poursuivi. C'est aussi simple que ça. Il se trouve qu'on a des points communs très profonds, une passion absolue pour le théâtre, vraiment très intime, très profonde. Elle a fait l'école de Chéreau, moi j'ai commencé par des études de comédienne avant de faire des études universitaires en théâtre puis la Fémis. Donc j'aime aussi ce qui passe par le corps et les mots. J'ai été dévoreuse de spectacles à l'époque où elle était jeune actrice. J'ai vu tous les spectacles de Chéreau. Donc on a une sorte de culture commune. On est exactement de la même génération. Et on a une passion sans borne, une admiration pour le théâtre de Tchekov, pour l'écriture (pour les mises en scène, ça dépend desquelles), c'est un génie absolu pour moi et pour Valeria aussi. Donc il y a de vraies intersections...

EL : *Un socle commun.*

AS : Oui, c'est ça, un socle commun, c'est bien dit. Et je pense que sans ce socle commun, c'est très difficile. Et c'est vrai pour toutes les co-écritures.

EL : *C'était une chance que ça fonctionne dès le départ entre vous.*

AS : Oui, mais je pense que Noémie a dû avoir une bonne intuition. Elle la connaissait très bien, Valeria avait déjà joué dans les films de Noémie. Et Noémie connaissait mon travail sur les court-métrages et les premiers long-métrages. Elle ne me connaissait pas bien, mais elle a eu une bonne intuition. Donc ce n'est pas que du hasard.

Mais c'est ça, il faut un socle commun, c'est très important. Et ensuite c'est un mouvement perpétuel d'écoute et dans cette écoute d'exigence, de ne jamais baisser les bras, d'énergie, de trouver le fil. Mais moi, les éléments de sa vie, de sa biographie, je les traite comme des éléments de fiction en réalité. Ça ne change pas grand chose pour moi. Moi je m'en fous. On peut s'en amuser parfois ou s'en effrayer avec Valeria quand ce sont des choses très intimes, mais dans le fond très vite je lui dis « bon ok, mais comment on le fait fonctionner ? ». Parce ce n'est pas parce que c'est vrai que c'est intéressant. Il faut le rendre intéressant.

EL : *Et est-ce que vous savez toujours quand Valeria propose un élément si ça vient d'un récit ou si c'est complètement inventé ?*

AS : Non, justement. Au bout du compte, je finis par le savoir, mais ce n'est pas la première question que je pose. Je le traite de la même manière. Quand elle me fait lire quelque chose, je n'essaye pas de savoir si ça a eu lieu de cette façon-là. J'essaye de voir si ça fonctionne, si ça raconte quelque chose, si c'est émouvant, si c'est drôle, ce que ça raconte sur les personnages. Presque comme si c'était un matériau brut. Comme une adaptation d'un roman qui serait sa vie d'une certaine

façon. On essaye d'en faire une très libre adaptation.

EL : *Quand vous travaillez à l'écriture, est-ce que Valeria vous donne des références de films, de pièces, de musiques pour créer un univers ?*

AS : Oui. On les voit ensemble. On essaye, en plus du socle commun fondamental, de se faire un petit socle commun spécifique à chaque film, qu'on invente au fur et à mesure. On découvre aussi le film au fur et à mesure qu'on l'écrit. On fait des petites projections de films ensemble, des vacances mi-vacances mi-travail où on regarde des films le soir. Et il arrive qu'il y ait des films qui soient déterminants, importants. C'est souvent le cas dans l'écriture.

EL : *Y a-t-il certaines références au cinéma italien ?*

AS : Dans *Les Estivants*, en début d'écriture on a revu *La règle du jeu* et *8 et demi*. C'étaient les deux grandes références : *La règle du jeu* pour l'unité de lieu et les rapports sociaux. Et *8 et demi* n'est pas venu tout de suite. On y a pensé avec cette femme metteur en scène en panne d'inspiration, qui est dans une rupture, dans cette fuite dans *Les Estivants*. Et on a voulu revoir ensemble le film. C'était une claque d'ailleurs face à cette liberté.

EL : *Est-ce que c'est un type d'imaginaire que Valeria revendique par exemple, comme héritage ou comme inconscient ?*

AS : Je pense que oui. Elle ne revendique pas grand chose, mais plutôt comme une sensibilité. Pour moi, le cinéma de Valeria est italo-russe. Il prend ses racines là. Elle n'est pas du tout russe, mais on pense souvent à Tchekov mais aussi à Dostoïevski, moi en tout cas. Souvent en cours d'écriture, et elle adore ça, je lui envoie des livres. Je lis beaucoup en général, mais quand on est en phase d'écriture, on est un peu vampire. Tout fait des échos très étranges. Donc régulièrement la nuit, je fais des mails avec des pages que je suis en train de lire. Et ça aussi, ça fait un petit socle commun. Et on a beaucoup parlé de Dostoïevski.

Pour moi, elle a ces deux influences italienne et russe. Mais en terme de cinéma, c'est le cinéma italien évidemment. Et la fin des *Estivants*, la musique, la mise en abyme, c'est un hommage... Il faudrait lui poser la question. Ce n'est pas une femme qui travaille dans l'analyse, elle s'en méfie beaucoup. Elle aime ça a posteriori mais pas dans le processus de création. Elle fonctionne de façon organique et rigoureuse. Elle a besoin de rigueur de construction du récit, des personnages... Donc on n'a jamais cette discussion en cours d'écriture sur où sont précisément ses références, mais il est évident qu'elle a une admiration sans borne pour Fellini. C'est un cinéaste qui m'a aussi énormément influencée quand j'ai commencé. J'ai passé le concours de la Fémis, le grand oral en parlant de Tonino Guerra, le scénariste d'une partie des films de Fellini, d'Antonioni et de Tarkovski (de nouveau quelque chose d'italo-russe).

Il y a une des phrases de Tchekov qu'on se disait souvent autour de la comédie humaine, ne pas avoir peur des excès, chercher toujours le clown et le point de déséquilibre, et ne pas avoir peur du ridicule. Sur l'écriture du *Château en Italie*, on se l'était mise sur le mur, sur le thème du ridicule.

EL : *Et qu'est-ce que vous trouvez qu'il y a d'italien chez elle, plus que de français ? Qu'est-ce qui ferait qu'on puisse la définir comme une cinéaste italienne par exemple ?*

AS : Je ne saurais pas vraiment répondre parce que je connais mal l'Italie, à part les références dont on a parlé, et le fait qu'il y ait cette double-langue et double-culture dans le récit-même. Je ne saurais dire où est la frontière. Pour moi, elle n'est pas plus une cinéaste italienne qu'une cinéaste française qui a une liberté, une insolence, qui viennent peut-être de sa part italienne. Elle adore

aussi Woody Allen. Il y a des cinéastes qui ont une influence sur elle.

EL : *Je trouve qu'il y a un ton qu'on ne retrouve pas chez d'autres cinéastes français de la même génération. On le retrouve plus chez les cinéastes italiens que chez les cinéastes français, et je me demandais si ça venait de sa part italienne, de sa construction, de sa culture, de sa personnalité...*

AS : ça vient certainement de son histoire, de sa personnalité, de sa culture. Après, elle est arrivée en France très jeune quand même. Mais évidemment elle est sur les deux langues. Et puis c'est un imaginaire et un inconscient familial. Elle vient du Nord de l'Italie, elle n'est pas du tout napolitaine. Moi je la trouve plus parisienne que napolitaine. Mais je ne maîtrise pas non plus complètement la notion du cinéma italien, surtout contemporain. Mais évidemment que ça fait partie de son histoire.

EL : *Ma piste était de dire, dans le cinéma italien, on a l'impression que rien n'est totalement dramatique et tout n'est jamais vraiment comique.*

AS : Oui c'est vrai.

EL : *C'est aussi le déséquilibre dont vous parliez tout à l'heure.*

AS : Tout à fait. On est toujours sur un fil, sur la corde raide, et le personnage peut basculer, et la scène peut basculer du côté du drame comme de la comédie. Et c'est ça qui est passionnant, c'est vivant et inquiétant. Et les films, c'est exactement ça, même s'il y a une profonde mélancolie dans le fond qui travaille les films de Valeria. En tout cas, il y a un sens de la comédie, avec des vraies scènes burlesques aussi. Dans quasiment tous les films il y a ça. Elle ose les scènes burlesques. Et il y a peu de cinéastes, femmes en plus, qui font ça. Et il y a vraiment un sens de ça, que ce soit les tartes à la crème, la scène de la bonne sœur avec la chaise, c'est une scène inouïe, et dans *Les Estivants* avec le contrôleur de gare, la scène dans le train est complètement burlesque. Après c'est une question de goût, on aime plus ou moins. Mais il y a quand même dans chaque film des scènes totalement folles, avec un sens du rythme, un sens du burlesque, une insolence totale. Et en même temps, ça pourrait basculer après du côté du tragique, et en même temps elle parle de la mort : la mort de son père, la mort de son frère, les fantômes.

Donc effectivement, c'est ce que vous dites, rien n'est absolument dramatique. En tout cas, le grand truc que Valeria redoute dans l'écriture comme après au montage, c'est que ce soit plombé et que ce soit excessivement dramatique, dans le sens où ça puisse être complaisant ou trop lourd. Elle a besoin de casser ça et d'y introduire au moins de l'ironie, voire du burlesque encore mieux. Donc il y a toujours l'idée de casser quelque chose et de ne pas le prendre de façon évidente. Et quand la scène est comique, on y cherche de la profondeur.

Vous me dites que c'est italien, pourquoi pas, mais en même temps, il y a des Américains qui font ça aussi, notamment l'humour juif. Il y a beaucoup d'auteurs juifs, Philipp Roth, Woody Allen qui sont sur cette crête d'une autre façon. Donc elle est sur cette crête-là, ça c'est sûr. Peut-être que c'est italien, c'est possible.

EL : *Et dans l'écriture par exemple, est-ce que vous vous dites : là, ça va être la scène où on va partir dans l'aspect fou, dans le récit, dans la construction ? « Là il faut la scène du train, là la scène de la chaise ». Y a-t-il des moments comme ceux-là ou est-ce que ça vient naturellement ?*

AS : On ne se dit pas « il faudrait une scène comme ça ». Parce qu'en fait, pour parler concrètement, Valeria démarre par des bouts de scène, des notes et on essaye de faire une première esquisse de récit avec des bouts de dialogues, et des bouts pas dialogués. Pour essayer de comprendre de quoi ça parle, et comment ça se raconte. Très vite, parce qu'elle est comédienne probablement et parce

que c'est sa façon de travailler, certains cinéastes ont besoin d'avoir tout le récit très structuré, elle pas du tout. Elle part des dialogues. Avec l'idée que je trouve très juste que ce sont les personnages qui mènent le récit et pas l'inverse. Si on se dit « il faudrait une scène burlesque », ça veut dire que c'est le récit qui mène et pas les personnages. Or on part exactement du postulat inverse: c'est les personnages et la vérité des personnages qui nous amène le récit. Donc il faut attraper les personnages. Et on les attrape par de l'écriture, des scènes qui nous surprennent, des scènes contradictoires, et puis on se retrouve avec un énorme matériau et ensuite on refait. On a souvent une version 1, une version 2 très brouillonnes. Et à partir de là, on se remet au travail sur la structure. Et on refait un séquençier très précis, comme un tableau. Elle le refait aussi au montage. On y résume les scènes. On essaye de trouver une phrase pour résumer chaque scène. Ce n'est pas facile, c'est un bon exercice. Et à partir de là, on a la scène de la gare qui est arrivée dans le processus d'écriture à un moment. Mais on ne sait pas à quelle place exacte, même si on sent qu'elle sera plutôt au début du troisième acte. On sent que musicalement ce ne sera pas au début du film parce qu'il faut amener le personnage à cet état-là. Et donc ensuite, on bouge les scènes aussi bien dans une logique de trajectoire de personnages, que de raccord de scène à scène. « Ce serait beau de passer de cette scène à cette scène, il y a un contraste saisissant qui produit une énergie et fait avancer le récit ». On refait donc un travail très précis sur la structure. Et ensuite on remet les scènes dialoguées dans l'ordre qu'on a trouvé. Mais ce sont des semaines de boulot sur ce tableau. Et évidemment ça ne marche pas exactement comme sur le tableau, donc on réadapte les dialogues.

EL : *Faites-vous des lectures régulières pendant l'écriture ? Une fois que vous avez écrit, est-ce que vous dites les phrases à voix haute ?*

AS : Oui. On les dit ensemble. Valeria beaucoup. On commence à deux et Valeria finit par tout dire, tous les personnages.

EL : *Savez-vous dès le départ qui seront les acteurs qui joueront les personnages ?*

AS : Non.

EL : *Donc vous ne savez pas pour qui vous écrivez.*

AS : C'est pas vrai, pardon, je dis des bêtises. Le personnage de sa mère, on sait que c'est toujours sa mère. Quand on écrivait le personnage de Louis Garrel dans *Le château*, elle espérait que ce serait lui, et elle écrivait pour Louis. Et pour son rôle, c'est elle. Donc oui, on sait pour qui on écrit parmi les personnages principaux.

Mais par exemple, dans *Un château en Italie*, on ne savait pas qui jouerait le frère, c'est quand même un personnage très important.

EL : *Est-ce que ça influence votre manière d'écrire de savoir quel acteur va incarner le personnage ?*

AS : Pas tellement. À la marge, sur des petits dialogues. Par exemple pour Louis, on peut se dire « ça, il en fera quelque chose », parce qu'on l'entend, on le connaît, mais c'est vraiment sur des détails de dialogues. Sur l'écriture, fondamentalement, non. Et en plus, ça peut changer. La preuve, pour *Les Estivants*, ça a changé, ce n'est pas Louis qui a joué finalement.

EL : *Est-ce que le fait que certaines séquences soient en italien change l'écriture ?*

AS : Oui c'est compliqué d'ailleurs. On écrit tout en français. Elle sait parfois dès le début pour

quelques scènes qu'elles seront en italien. Mais il y a des tas de scènes où elle ne sait pas véritablement en écrivant dans quelle langue ce sera. Evidemment pour les scènes en Italie dans *Un château en Italie*, elle savait que ce serait en italien. Mais pour les scènes entre Valeria, sa mère, sa sœur, etc, elle ne sait pas forcément, parce que dans la vraie vie elle passe de l'italien au français. Ça se décide sur la toute dernière version du scénario, une fois que le casting est fait. Donc tout est écrit en français, et ensuite elle fait traduire ou elle traduit, et elle dit que ça change pour elle. Elle est obligée de retravailler le dialogue. Par exemple dans *Les Estivants*, la grande scène de rupture qui se passe dans le café en bas du CNC a été écrite en français. Elle pensait que ce serait Louis Garrel, donc c'était écrit en français. Quand Louis a dit qu'il ne le ferait pas, elle a eu la bonne idée de décaler vraiment, plutôt que de chercher quelqu'un avec le regret de Louis. Elle a pris un comédien italien. Et je me souviens qu'elle disait « ça modifie des choses dans la scène ». Après, c'est aussi l'acteur qui est plus grave que Louis. Mais en cours de tournage, elle me renvoyait des choses car elle avait le sentiment que la scène changeait, un dialogue ne passait pas. Mais elle seule peut en parler car c'est elle qui fait le passage entre les deux langues. Mais oui, ça modifie l'incarnation, le rapport au texte, et même le ressenti de la scène. Valeria ne ressent pas la scène de la même façon dans les deux langues.

EL : *Est-ce que vous lui dites parfois « dans cette scène, ce serait mieux que ton personnage parle en italien ? » ?*

AS : Non, c'est elle qui décide ça. Je ne m'en mêle pas. Elle me sollicite parfois, mais plutôt sur le casting, elle montre les essais et me dit « en italien ça donne ça... ». Je donne mon avis, comme Anne Weil peut le faire aussi.

EL : *Elle vous consulte au moment du casting, et vous avez des échanges pendant le tournage et le montage ?*

AS : Oui. C'est un travail sur toute la durée du film. Après, c'est aussi le caractère de Valeria, elle me consulte car elle estime mon avis. Mais c'est sa façon d'avancer. Elle a besoin de demander, d'échanger profondément avec les quelques personnes qui comptent dans ce processus. C'est étonnant d'ailleurs comme c'est à la fois très personnel, et en même temps c'est une des réalisatrices qui partage le plus. C'est étonnant. Elle est très généreuse sur toute l'ampleur du processus et très en demande. Et elle est dans une vraie écoute, ce n'est pas une politesse « je prends ton avis mais je m'en fous ». Elle écoute vraiment, elle fait évidemment ses choix, mais ils se construisent lentement à partir des échanges avec Noémie, Anne, moi, avec la directrice de casting. Elle a une sorte de famille, une équipe qui est toujours la même à peu de choses près. Et qui est très importante pour elle. Elle s'appuie sur nous pour pouvoir oser, avancer.

La monteuse Anne Weil a monté tous les films sauf *Le château en Italie*, depuis *Le Chameau* jusqu'aux *Estivants*. Elles sont très proches avec Valeria Bruni Tedeschi. Et il y a vraiment un travail d'écriture au montage. Évidemment il y a une telle profusion de matière, une telle réinvention au tournage. Et d'ailleurs je viens aux projections de montage, on discute beaucoup. Y compris Anne et moi, parfois sans Valeria. Il y a des complicités de pensée et de recherche.

EL : *Et pensez-vous que le fait de partir d'un matériau personnel à l'origine crée une fragilité supplémentaire par rapport à quelqu'un qui ferait une fiction totalement inventée ?*

AS : Oui, c'est un élément. Mais l'essentiel est vraiment lié à sa personnalité d'actrice. Elle travaille comme elle travaille un rôle. Elle compose petit à petit, elle avance. C'est elle la metteur en scène et en même temps elle se nourrit.

EL : *Avec l'idée d'une troupe ?*

AS : Oui, c'est ça.

EL : *Ce n'est pas un travail solitaire, elle est dans une dynamique de groupe dès le début.*

AS : Oui. C'est Valeria la chef de troupe, mais c'est vraiment quelqu'un qui construit, avec parfois des loupés, des engueulades comme dans toutes les troupes. Et il y a aussi des interactions entre Anne et moi, avec Marion du casting et moi... On se connaît un peu tous. Pour la plupart des films que j'écris, je ne connais pas les autres personnes, on se rencontre aux projections, mais on ne se connaît pas bien. Alors que là, on a des vrais échanges de boulot. Elle a vraiment constitué ça, et c'est important pour elle, elle le dit. C'est important artistiquement. Ce serait intéressant de comprendre en quoi et pourquoi cette notion de troupe est importante.

EL : *Est-ce que vous pensez que ça vient de son expérience théâtrale avec Chéreau ? J'ai remarqué que les réalisateurs qui venaient du théâtre avaient souvent cette idée de famille, en reprenant la même équipe, en créant un groupe.*

AS : Oui, je crois tout à fait. D'ailleurs, un témoignage de ça, c'est des acteurs qui reviennent dans la plupart de ses films. Elle trouve toujours un moment, et on se casse la tête parfois pour lui trouver un rôle. Parfois ça change en cours d'écriture. Valeria est reliée à cette école.

Finalement on pense quand même pas mal aux acteurs en écrivant. Mais ça ne change pas l'écriture. Enfin, un petit peu, car c'est plaisant. C'est une écriture de personnages très incarnés dans son cinéma donc c'est plaisant d'imaginer Bernard dans tel ou tel personnage. Mais il y a de vraies surprises. Dans *Les Estivants*, quand on a commencé à écrire, Bernard devait jouer le policier qui est maintenant joué par Franck Demules, celui qui est dans la guérite à l'entrée et qui tombe amoureux de Yolande Moreau. Il s'appelle Bernard car on pensait à Bernard pour le jouer. Mais finalement, il joue le jardinier, pas l'amoureux mais le mari. Donc on écrit parfois avec quelqu'un en tête mais il y a des surprises.

EL : *Vous parliez de trouver la vérité du personnage. Comment vous la trouvez ?*

AS : Peut-être que je me suis mal exprimée, je voulais parler de la vérité d'une scène. La vérité du personnage, je ne la connais pas. On cherche à aller le plus loin possible avec un personnage, mais on ne travaille pas qu'avec des éléments psychologiques. Il y a bien sûr des éléments biographiques, il faut trouver où il en est dans sa vie. Là aussi, il y a un truc très important sur les personnages qu'on dit souvent avec Valeria et qui est très vrai sur l'écriture : on part toujours, souvent, malheureusement d'une idée générale. Mais si on reste dans le général, on n'avance pas. Donc on est obligées de passer par quelque chose de très précis. Et plus on est précis, plus on trouve la vérité, notre vérité, la justesse de cette situation et de ce film. C'est être vraiment précis, de comprendre pourquoi il est là, dans quelle pièce ça se passe, qu'est-ce qu'il veut dire, qu'est-ce qu'il ne dit pas, comment il est habillé. Des choses très concrètes. On pousse aussi les personnages dans des contradictions pour faire apparaître un personnage. On ne le connaît pas de façon théorique, on en parle, mais ensuite c'est tout d'un coup dans un mensonge, dans sa folie, dans son désespoir qu'on l'attrape, et ensuite ça modifie les scènes d'avant et d'après. Mais il arrive qu'on cherche un personnage en tâtonnant, en écrivant. Et puis tout d'un coup dans une scène, il y a une sorte de vérité. Il y a une chose importante qu'on se dit, qui n'est pas propre à nous, qui vient de Renoir et qui est propre à beaucoup de cinéastes et d'hommes et femmes de récit, qui est de donner à chaque personnage son moment de vérité, d'avoir une scène où même les personnages les plus insaisissables, petits, effrayants, les plus noirs aient quelque chose, qu'on attrape quelque chose de

leur solitude, de leur âme, qu'il y ait un moment de dévoilement. Comme nous dans la vie, nous avons des masques. Valeria travaille avec ces effets de masques et de mensonges. Mais aussi avec l'idée qu'il y ait au moins une scène où le personnage se dévoile de façon très intime, très crue. Par exemple, pour le personnage de la sœur dans *Les estivants*, c'est la scène dans la nuit, après le grand dîner, où elle est dans la baignoire avec son mari, elle a bu et elle voit apparaître le fantôme de son frère. On a mis du temps à trouver cette scène. On savait qu'il fallait que ce personnage de sœur, qui est très éloigné de la vraie sœur de Valeria, ait un moment de mise à nu. On imaginait ce personnage fort et en même temps très désespéré. Il fallait attraper ce désespoir.

EL : *Est-ce que vous inventez une histoire aux personnages pour les construire ? Est-ce que vous leur imaginez un passé ?*

AS : Non, pas forcément. Un peu, mais brièvement.

EL : *Et quand les personnages repassent d'un film à l'autre, comment vous jouez sur cette continuité ou discontinuité ?*

AS : Comme la mère. Ou le personnage de Valeria.

On fait attention à chaque début d'écriture de changer les prénoms. C'est une des grandes questions à chaque fois : comment elle va s'appeler ? Et on essaye de changer, car c'est le même et pas tout à fait le même personnage. C'est plutôt une sorte de variation autour d'une thématique, d'une histoire qui se déroulerait sur 4 films pour l'instant. Marceline n'est pas Federica, Federica n'est pas Aurore. Elles ne font pas le même métier. Parfois, elle a un frère, parfois une sœur.

EL : *Donc il n'y a pas de jeu à l'écriture pour reprendre le fil d'un film à l'autre.*

AS : Non. On joue avec, c'est dans nos souvenirs, dans notre ADN, mais on essaye de ne pas faire exactement la même chose, sinon on s'ennuie. On essaye de se décaler un peu.

Federica du *Chameau* est auteure de théâtre, elle veut écrire du théâtre. Dans *Actrices*, elle est actrice. Dans *Le château en Italie*, c'est une actrice qui a arrêté de jouer pour essayer de laisser place à la vie. Dans *Les Estivants*, c'est une femme metteur en scène de cinéma qui est en panne et n'arrive pas à terminer son scénario. Ce n'est pas exactement la même femme. Et dans *Le château*, elle a un frère et pas de sœur. La sœur apparaît dans *Les Estivants*. Ce sont des variations importantes, elles structurent le personnage.

Bien sûr qu'une pensée se construit pendant l'écriture, et aussi entre chaque film avec une réinterrogation avant le prochain, mais c'est un éternel aller-retour entre de la pensée et du concret, du bricolage presque. C'est de l'artisanat avec un élan artistique. Mais le processus est de l'artisanat. L'écriture du prochain film a commencé avec Noémie, car j'étais prise, mais je lis régulièrement, et ensuite en février on basculera Valeria et moi.

EL : *Comment définiriez-vous les grands thèmes de l'écriture et du cinéma de Valeria Bruni-Tedeschi ? Est-ce que c'est la famille ?*

AS : La quête essentielle de l'amour. L'héritage au sens littéral et métaphorique, ça traverse la plupart de ses films, la lignée, l'histoire familiale, et l'héritage qu'elle traite au sens littéral dans *Le château*. L'argent de famille aussi. Ça fait partie des thèmes. Dans *Le chameau*, c'est une des scènes d'ouverture avec la fille qui vient se confesser pour dire « je suis immensément riche, je suis coupable, je suis riche ». On peut dire que le thème est la culpabilité. Beaucoup de cinéastes écrivent sur la culpabilité, c'est notre lot à tous, mais ce qu'il y a de très particulier et très passionnant chez Valeria, c'est que ça s'articule sur une histoire familiale dont l'argent fait partie, ce

n'est pas l'unique ressort de culpabilité. Mais je connais peu de cinéastes qui parlent avec aussi d'insolence, d'ouverture, de façon aussi courageuse de l'argent. Ça agace d'ailleurs. De façon libre, intime, dangereuse de l'argent, quand on en a. Et de ce que ça ^pèse, de comment on ne s'en libère pas, de ce que ça entrave.

Donc c'est un vrai thème qui n'est pas suffisamment étudié, mais qui est très important.

Donc l'amour, l'argent, le jeu, la vérité et l'illusion, c'est d'ailleurs très italien ce dernier thème.

EL : *Mais même l'argent. On voit peu une manière d'en parler aussi libre dans les films français.*

AS : C'est vrai, vous avez raison.

EL : *Il y a un rapport assez déculpabilisé par rapport à l'argent justement.*

AS : C'est vrai, toutes les grandes comédies italiennes en parlent de façon satirique, féroce, avec *L'argent de la vieille*, tous ces films qui ne pourraient pas être faits en France. Et le jeu, le masque, l'illusion, la vérité et ça vient de Pirandello. C'est dans tous ses films.

EL : *Dans une interview, Valeria Bruni-Tedeschi avait dit qu'elle travaillait beaucoup avec la honte aussi. Est-ce que ça peut être aussi une des marques de son cinéma ou vous ne le ressentez pas comme tel à l'écriture ?*

AS : Je dirais plutôt la culpabilité. Mais oui, la honte est un terme qu'elle emploie facilement. L'idée centrale, et c'est ce qu'il y a de beau chez ses personnages et notamment ceux qu'elle incarne, c'est qu'à la fois, évidemment c'est ce qui les sauve, ce sont des femmes oisives et qui essayent de survivre, d'écrire, de mettre en scène, mais qui sont dans des problèmes de riches. Mais fondamentalement, il y a un point aveugle de honte et de culpabilité avec cet argent. Et il n'y a jamais d'arrogance, et ce n'est pas une posture. Il y a un point étonnant de honte, pas honte d'exister car il y a une véritable énergie de l'existence. L'énergie est importante dans son cinéma, notamment sur la fin. Elle veut toujours trouver une fin qui tire vers le haut.

EL : *Ça aussi, je trouve que c'est très italien, de toujours laisser un espoir. Je pense aux Équilibristes d'Ivano De Matteo, un peu La loi du marché version italienne, au dernier moment il y a un espoir, la vie reprend le dessus.*

AS : C'est exactement ça, c'est tout à fait quelque chose qu'on pourrait se dire dans une séance : chercher le truc pour que la vie reprenne le dessus. Et pour le coup, si vraiment on veut l'inscrire dans un lien avec une italianité, je pense que ça vient du théâtre. Il y a quelque chose de la pirouette, et au sens physique ça fait penser à la commedia dell'arte. Organiquement, c'est lié à la situation de jeu, à un rapport à la vie qui est que la vie est tragique, mais on peut malgré tout en rire. Et chercher le fil ou la pirouette. Oui, c'est très italien, et c'est très Valeria.

EL : *Et est-ce que dans son rapport à l'autofiction, l'autobiographie, quelle est la distance qu'elle trouve par rapport au réel ? Est-ce qu'elle réussit à s'en détacher complètement pour en faire quelque chose de plus grand, de plus drôle, de plus fou, de plus tragique ?*

AS : Oui. Même si elle ne s'en détache pas complètement. Le travail de l'écriture est ce travail de métamorphose et de dénarcissisation (c'est un terme de Philipp Roth dans ses écrits sur l'autofiction). Il fait la comparaison avec les peintres qui font des autoportraits toute leur vie, comme Rembrandt, et personne ne leur fait le reproche de faire des autoportraits. L'important c'est de regarder son reflet. C'est la force du regard. C'est pas se peindre soi-même, c'est comment on se

regarde. Et cette distance-là, ce comment on se regarde, ça dure 2-3 ans, le temps de l'écriture, c'est cette tension qui est introduite par la distance qui permet parfois d'inventer complètement des personnages, ou de les décaler totalement, ou juste parfois à partir de situations réelles d'en trouver la puissance dramatique en les modifiant, avec l'ironie, l'humour, l'émotion.

EL : *Donc on peut dire que vous partez d'un matériau réel pour ensuite complètement vous en détacher.*

AS : C'est ça. Mais pas complètement. En lui donnant un ton, une organisation. Les scènes sont modifiées par rapport au réel. Mais même si elles restaient dans un rapport au réel proche, l'organisation des scènes change et fait que ça n'est pas le réel, car il y a un regard et une écriture. Je pense que c'est ça fondamentalement : il y a un travail, donc modification. Ce n'est pas un documentaire. Et même un documentaire utilise de la mise en scène.

EL : *Mais il y a cette acceptation de dire « on part d'événements ou de situations réelles pour ensuite en faire une fiction ».*

AS : Oui, on part de quelques éléments importants de sa vie – la vente du château... - qu'elle nous raconte. Et après, ce qu'il y a dans *Un château en Italie*, on a synchronisé des éléments qui ne l'étaient pas du tout dans cet ordre-là, dans ce temps-là de sa vie ni au même moment. C'est un mélange permanent, et parfois je ne sais plus ce qui est réel ou pas. Et peu importe au bout d'un moment. Ce qui compte, c'est ce qui a une puissance dramatique ou pas.

Dans *Le château en Italie*, la scène avec l'avocat fiscaliste en parlant du thème de l'argent, c'est une scène que j'aime énormément, complètement dingue, assez osée. Je pense que Valeria avait eu des réunions de ce genre avec sa famille, mais elle ne se souvenait absolument pas de comment ça s'était passé. Donc elle était incapable de l'écrire. Et dans l'écriture, je lui ai dit : c'est quand même passionnant, allons voir cet avocat. Donc nous sommes allées toutes les deux en cours d'écriture rencontrer cet avocat qui joue son propre rôle dans le film. Et il nous a raconté comment ça se passait. Donc dans la scène il y a quelques éléments inspirés de son histoire, mais c'est très fictionné, à partir d'un autre réel, à partir de ce qu'il nous a raconté de ce qui pourrait se passer dans cette situation-là. Et on a écrit à partir de ça. Avec la mère qui prend une position, le frère et la sœur comme deux sales gosses qui font des blagues et ne prennent pas du tout au sérieux ce problème d'argent « sale ». Ce sont vraiment des intentions dramatiques qui sont venues à l'écriture.

EL : *Est-ce que vous faites ça souvent d'aller consulter des gens qui ont ce vrai « rôle » dans la réalité pour écrire un personnage ?*

AS : Oui oui.

EL : *Donc il y a quand même cette recherche de « vérité du réel » en allant voir un vrai avocat, pour voir comment il parlerait, comment ça se passerait...*

AS : Oui, je le fais pour tous les scénarios, et je pousse Valeria à le faire aussi. C'est très important. Après il faut le travailler quand même. Mais je pense que dans le réel il y a des choses extraordinaires dont on n'aurait jamais l'idée. C'est une question de regard, de qu'est-ce qu'on entend et qu'est-ce qu'on retient. Parce que si on commence à écouter attentivement, à faire des entretiens avec les policiers qui sont à l'entrée de la guérite de la propriété, ils disent des choses qu'on n'aurait jamais imaginées.

EL : *Et ce sont des entretiens que vous menez toutes les deux ?*

AS : Oui, parce que pour Valeria c'est gênant parce qu'elle connaît les policiers de la propriété par exemple. Elle a besoin d'être accompagnée.

EL : *Et vous le faites pour plusieurs personnages ?*

AS : Oui. Mais pas pour le personnage de la mère, de Valeria, pas pour les proches car c'est le territoire de Valeria. Mais dès qu'il y a des personnages plus éloignés socialement, pour ne pas plaquer des choses, on a le souci de les faire exister, même s'il y a très peu de scènes. Et je trouve ça juste. Et puis le réel donne des idées extraordinaires, donc il faut le respecter d'une part, puis le réinventer. Mais il faut commencer par le respecter.

EL : *Et l'idée de ces entretiens est venue d'elle ou de vous ?*

AS : L'avocat, c'est venu de moi. Parce qu'elle essayait d'écrire, mais je ne comprenais pas la scène. Et parce que c'est quelque chose que je fais. Pour trouver une justesse dans la manière de parler, et parce que j'ai besoin de comprendre. À un moment, je ne comprenais rien à ce problème d'héritage avec de l'argent en Suisse, parce qu'elle-même n'y comprend rien. Et à un moment j'ai dit : on ne peut pas écrire une scène comme ça.

Après, on peut la traiter avec beaucoup d'humour mais il faut en comprendre les enjeux du réel : il y a une famille qui a de l'argent caché, à qui on propose d'en réintégrer une partie... C'est une question très complexe, je voulais comprendre les enjeux fiscaux, d'argent, donc allons voir quelqu'un qui va nous expliquer, et après on invente. Mais si on ne comprend pas, on écrit n'importe quoi. C'est ce que je disais aussi pour le général et le précis : on reste sur une idée générale si on n'approfondit pas. Ce n'est pas que pour Valeria, c'est dans tous les scénarios.

Là j'écris un scénario où un personnage sort de prison, on a été rencontrer hier quelqu'un qui s'occupe du SPIP, le service d'insertion, et les détails qu'il nous donnait sur la procédure, le temps, l'accompagnement pour les détenus qui vont sortir, notamment la semi-liberté qu'on comprenait mal, on ne peut pas l'inventer. Et on avait écrit des scènes qui étaient ridicules. Ce n'était pas avec Valeria. Ce qu'il nous a raconté hier, on va ensuite le remodifier, mais il faut respecter les choses du réel et il y a des tas de choses passionnantes.

Valeria est demandeuse de ça.

EL : *Par exemple, sur les « pouvoirs surnaturels du cinéma », faire réapparaître des morts, des fantômes, les mélanger avec la réalité, comment vous le travaillez à l'écriture ? Quelle place ça a dans la construction ? Comment travaillez-vous cette matière qui est assez particulière du cinéma de Valeria Bruni-Tedeschi à mon avis et qu'on ne voit pas souvent à l'écran ?*

AS : C'est compliqué. Une des caractéristiques du cinéma de Valeria au-delà des thèmes, dans son style, sa forme, elle traite à égalité tous les matériaux quelle que soit l'origine. Ce qu'on appelle des scènes réelles ou dites réalistes, ce qu'on appelait les « rêves éveillés » dans *Il est plus facile pour un chameau...* (les petites scènes où elle s'imagine dans le lit de son amant avec sa femme), qu'ils soient joués par elle ou en animation, les souvenirs d'enfants réinventés et, si je poursuis de film en film, la fiction avec les scènes jouées lorsqu'elle est actrice et enfin le monde des morts : d'une certaine façon, il y a une interpénétration, un dialogue permanent entre tous ces personnages qui sont à égalité, qui ont autant d'importance dans son monde mental, dans son imaginaire, dans son monde. Et c'est avec tout ça : les personnages de fiction, les personnages qu'elle incarne, les souvenirs d'enfant, les rêves éveillés (ce ne sont pas les rêves nocturnes classiques, ce sont des bouffées d'imaginaire pur) et les morts. Ces quatre strates sont dans un dialogue permanent et selon les films, ce seront plus les morts ou plus les personnages de fiction dans *Actrices* avec le

personnage joué par Valeria Golino qui est un personnage pirandellien. Mais par exemple, dans *Les Estivants*, il y avait une très longue scène qui a été coupée en grande partie au montage pour plein de raisons (de toute façon, le film était trop long), elle était vraiment longue, mais j'aimais beaucoup le principe à l'écriture, une scène entre l'acteur qui vient pour jouer le rôle du frère dans le film à venir, et elle n'est pas là, il est reçu par Gérard, puis il est seul sur la véranda et c'est le fantôme du frère qui lui apparaît. Ça reste dans le film, c'est une toute petite scène dans le film, mais elle était beaucoup plus longue et justement le fantôme le dissuadait d'interpréter son propre rôle en lui disant que ça pouvait porter malheur, qu'un accident était vite arrivé, qu'on ne jouait pas un mort impunément. Et je m'étais inspirée des lettres extraordinaires de Fellini à Simenon, ils avaient une admiration totale l'un pour l'autre, Simenon étant plus âgé. Et Fellini est dans des états de suffocation, de difficulté, d'impuissance créatrice sur certains films au moment où il écrit et notamment un film sur lequel il y a eu une sorte de malédiction avec la mort d'un acteur, je crois que c'est un film qu'il n'a jamais réussi à tourner et il en parle à Simenon, et parle de la puissance des morts, de l'effet de malédiction. J'en ai parlé à Valeria, et est arrivée cette grande scène. Pour plein de raisons, elle n'est pas restée. Mais on aurait même pu faire dialoguer un personnage et un mort car je pense qu'ils sont sincèrement à égalité dans la tête et l'esprit de Valeria. Ils cohabitent totalement dans notre monde, ils ont le même réel, la même puissance.

EL : *Dans les scènes en français et celles en italien, est-ce qu'il y a un rapport plus fort avec l'italien quand il s'agit de l'enfance ou de sa propre histoire ?*

AS : Sûrement plus fort avec l'enfance.

EL : *En revenant à la langue dans laquelle elle a grandi.*

AS : Oui. Elle ne pourrait pas écrire des scènes d'enfance en français. Elle les écrit en français mais on ne pourrait pas les tourner en français.

EL : *En ce qui concerne la dimension « politique » de son cinéma, les affrontements de classes sociales, est-ce que vous en parlez dès l'écriture ?*

AS : On en parle beaucoup, c'est important.

EL : *Dans ses films, les classes sociales sont très marquées.*

AS : Dans *Le Château*, il y avait les personnages du gardien et de la gardienne du château, et le film se terminait avec eux d'ailleurs dans le scénario. C'est comme les personnages de Tchekov, ce sont des familles, des structures sociales qui sont en réalité la fin d'un monde. Plus qu'un regard politique, c'est la fin d'un monde dans son cinéma. Avec des très grands bourgeois. Dans *Les Estivants*, on l'a vraiment pensé comme trois classes sociales dans ce lieu : les possédants (c'est même pas une histoire de bourgeoisie, la famille), la classe moyenne qui travaille avec les intellectuels (la scénariste et le secrétaire de Jean joué par Laurent Stocker) et les serviteurs.

EL : *C'est presque maîtres et serviteurs.*

AS : Oui, mais les deux personnages de la classe moyenne sont importants dans l'histoire. Ce n'est pas pour rien qu'il y a la scène burlesque dans l'escalier où il essaye de...

Oui, c'est tout à fait maîtres et serviteurs. On a d'ailleurs revu *La règle du jeu* de Renoir. Et l'un des enjeux des *Estivants*, c'était de donner la parole plus que dans les films précédents et de construire véritablement une histoire à chacun des personnages, y compris aux personnages des serviteurs,

ceux qui travaillent pour les possédants. Et en même temps, on reste fondamentalement dans le point de vue du personnage joué par Valeria, et je pense que c'est un peu attrapé dans le film : regarder sans indulgence l'indifférence parfois absolue, l'égoïsme absolu de ces grands bourgeois qui repoussent éternellement la fameuse réunion pour parler des heures supplémentaires, qui ne s'intéressent pas en réalité, qui font semblant. Chacun est enfermé dans ses préoccupations. Évidemment on essaye de juger davantage les possédants que les autres. Et on y pense dès l'écriture. Mais ce n'est pas un cinéma politique.

EL : *Sans doute plus une vision et une conscience politiques.*

AS : Absolument. Il y a une conscience des classes. Honnêtement, c'est la moindre des choses. Je pense que c'est quelque chose que Valeria est venue très vite chercher chez Noémie surtout parce qu'elle la pousse féroce vers cette conscience-là. Et ensuite chez moi aussi. Nous ne sommes pas au même endroit qu'elle socialement, et évidemment on interroge tout le temps ça. On l'oblige à se moquer, à ne jamais être complaisante avec sa classe sociale au moins, c'est ça l'enjeu principal.

EL : *Et avez-vous des approches différentes avec Noémie ou êtes-vous sur la même longueur d'ondes pour la pousser sur certains sujets ou questionnements ?*

AS : Je pense qu'on est plutôt raccord dans le fond. Après, on a des personnalités différentes. Mais sur le fond de là où on veut emmener Valeria, on va plutôt l'emmener dans la même direction.

EL : *Vous dites que vous êtes rarement à 3 pour travailler, ça veut dire que vous retravaillez aussi des choses que Noémie a écrites ?*

AS : Bien sûr. Et vice-versa. Il peut y avoir de longues périodes de 6 mois où c'est Valeria et moi, et ensuite on repasse le bébé. Noémie lit, retravaille.

EL : *Et à quel moment on décide que le travail s'arrête et que la scène est correcte ?*

AS : On fait des réunions à trois pour décider. Valeria a le sentiment que ça avance, elle nous renvoie des versions qu'elle-même a retravaillées. On fait des lectures séparées, le plus froidement possible, ce qui est difficile, et puis on se voit à trois pendant quelques jours et on sent à un moment que la scène est bien. Il y a un moment où on se dit « c'est bon », et ça part en production, le scénario est là, donc elle peut chercher les acteurs, l'argent. Mais le scénario n'est jamais fini, avec Valeria il se travaille jusqu'au casting, aux lectures avec les acteurs, parfois pendant les répétitions et même au tournage.

EL : *Et vous allez sur le tournage ?*

AS : Oui, mais comme ça, pas en tant que scénariste, pas spécialement pour travailler. Mais il arrive que Valeria m'appelle le soir ou me renvoie des trucs, ou elle travaille même sans me demander.

EL : *Et vous avez combien de versions du scénario ?*

AS : Énormément, on peut arriver à 215. Mais fondamentalement, il y en a 8-10, ce qui est beaucoup déjà. Mais dès que Valeria modifie quelque chose, ça change de version.

EL : *Donc le travail d'écriture est vraiment fondamental dans son œuvre.*

AS : Oui, il est extrêmement important. Tout est très important, le tournage et le montage aussi.

EL : *Mais elle prend le temps qu'il faut avant de partir en tournage.*

AS : Oui, oui. Elle ne lâche rien. Si elle n'est pas contente, on retravaille.

EL : *Est-ce que vous pensez que le fait d'être des femmes pour écrire change quelque chose ?*

AS : Grande question. C'est une question que je me pose en général. Surtout en ce moment, je trouve que c'est important de se la poser. Mais je n'ai pas une réponse définitive. Je pense qu'évidemment le cinéma de Valeria propose un point de vue féminin. C'est intrinsèque, c'est une lapalissade. Le personnage qui est le fil directeur, le fil rouge, le point de vue central de tous les films qu'elle a faits jusqu'à présent, c'est le personnage interprété par elle et à certains moments de sa vie, et à chaque fois confronté à des difficultés : amoureuses, familiales, professionnelles dont je pense qu'elles sont vécues spécifiquement comme féminines, dans un contexte féminin. Je pense que la question de la rupture, de la rencontre, cette quête, cette angoisse que le travail puisse dévorer et empêcher (c'est une forte angoisse de Valeria) la vie d'entrer dans sa vie familiale, amoureuse, on pourrait avoir un homme qui se pose cette question, mais ça reste malgré tout une question plus féminine et de cette génération. Puisque les filles de 20 ans ne se la posent pas forcément.

EL : *Vous êtes trois scénaristes de la même génération.*

AS : Oui. Justement, je pense que ça raconte de façon involontaire et inconsciente (en tout cas on n'y travaille pas de façon consciente) du féminin. En plus, s'il y a un autre grand thème dont on n'a pas parlé, c'est la question de la fertilité. Ça traverse tous ses films. Un homme pourrait avoir le même type de questionnement, mais ne le raconterait jamais de la même façon. Là, pour le coup, il y a un rapport physique, fantasmé à l'héritage, à la descendance. Il y a tellement de scènes où sa mère lui reproche de ne pas avoir d'enfants, jusqu'à cette scène dans *Les Estivants* où la petite fille nage dans la piscine et la tante dit « quand je pense que c'est elle qui va hériter de tout ça ». C'est vertigineux, depuis le château dont elle a hérité et qui est vendu, et jusqu'à ce besoin comme lutte contre l'angoisse, la mort, le temps. C'est aussi un des grands thèmes. Mais c'est aussi intéressant sur la coexistence des morts et des vivants, un des matériaux dans le cinéma et l'écriture de Valeria, c'est le temps. Et le temps des vivants et le temps des morts se confondent d'une certaine façon. Il n'y a pas de linéarité du temps, il y a un temps subjectif, intériorisé qui est le sien, celui d'une existence et comment à l'intérieur d'elle-même (mais je pourrais aussi le dire car je le ressens profondément) coexiste la petite fille, la jeune fille, la femme, la mère, la fille de. Ce sont comme des poupées russes qui s'emboîtent les unes dans les autres et cohabitent totalement au même moment ensemble. Et selon les moments du récit, elle va chercher celle-ci ou celle-là. Les morts et les vivants cohabitent aussi. Donc le temps est un temps éminemment intériorisé et subjectif, et le véritable temps du récit pour moi n'est pas linéaire. Même s'il y a une chronologie du film.

EL : *Est-ce qu'aux différentes étapes du scénario, il y a des relectures par des hommes ? Ou c'est un univers féminin dès l'écriture ?*

AS : Oui, il y a des relectures pour les commissions... Mais la seule famille qu'elle a changé à chaque fois, ce sont les producteurs, des hommes à chaque fois. Le premier c'est Paolo, le deuxième *Actrices* c'est Olivier Delbosc Fidélité, le troisième Saïd Ben Saïd, et le quatrième c'est une coproduction *Les Estivants* entre un homme et une femme Patrick Sobelman et Alexandra.

EL : *Et les producteurs interviennent dans le scénario ?*

AS : Oui, ils lisent les grandes étapes. Il y a de grandes réunions de travail, on discute, elle écoute beaucoup et on reprend.

EL : *Est-ce que le fait qu'un regard masculin entre dans votre écriture très féminine change quelque chose ? Est-ce que vous le percevez comme un regard masculin ou c'est juste un regard extérieur ?*

AS : C'est un regard extérieur avant tout, un regard de producteur surtout. Mais un autre regard extérieur qui a beaucoup compté et qui comptera encore beaucoup dans l'écriture de Valeria je pense, c'est celui de Louis Garrel. Je pense que ce que pouvait dire Louis, pas dans le détail des scènes mais en général, Valeria y fait attention. Elle donne à lire à peu de gens, mais elle écoute les retours. Et du coup, elle ne va pas consciemment se dire « je vais chercher un regard masculin ». Elle ne le pense pas de cette façon-là. Parfois, c'est Noémie et moi qui la bousculons pour qu'elle soit plus féministe. Il y a quelque chose de très féministe, mais elle ne le revendique pas du tout et elle ne veut pas dire « je fais un cinéma de femme ». À un moment, ça l'agaçait qu'on lui parle de film de femme, d'être inscrite dans cette lignée. Mais malgré tout, quand elle était à Cannes, c'était le moment où il n'y avait qu'un ou deux films de femmes, donc ça reste très minoritaire. L'année du *Château*, je crois qu'il n'y avait que deux films faits par des femmes, dont elle. Donc fatalement tout le monde le rappelaient, mais elle botte en touche sur cette question. Mais je pense qu'elle a tort.

EL : *Donc vous la poussez à assumer ce regard féminin.*

AS : Oui, c'est ça. On n'a jamais eu la discussion avec Noémie, mais je pense qu'elle lui dirait la même chose. Valeria l'a en elle, mais ne l'assume pas. Ce sont des prises de position avec lesquelles elle a du mal. Mais par contre, si je lui dis « c'est important pour nos filles de prendre ces positions », elle dit « oui tu as raison », mais elle a peur de la honte, des étiquettes, d'être enfermée dans une case... Assumer une prise de position n'est pas dans sa nature. Mais si on la met face au truc, elle le reconnaît. Mais ce n'est pas une démarche volontariste, ce n'est pas une Céline Sciamma dans la démarche.

## Entretien avec Alice Rohrwacher, réalisé le 6 novembre 2018 à Paris

Ellénore Loehr : *Voyez-vous un renouvellement du rapport au réel depuis 2001 parmi la nouvelle génération de réalisateurs ?*

Alice Rohrwacher : Je pense que chaque génération veut se renouveler. Je ne sais pas si c'est un changement d'époque réellement. C'est une vague continue, comme les vagues de la mer. Par exemple Nanni Moretti a fait ce grand changement et puis d'autres sont arrivés, et encore d'autres. Chaque époque apporte un renouvellement : parfois il est plus paresseux, moins fort. Parfois la vague repart en arrière et on rétrograde.

EL : *Mais vous avez l'impression qu'il y a cette vague d'une nouvelle génération ?*

AR : Non, je ne sais pas. Depuis 2001, c'est long, ce sont plusieurs générations, ce sont peut-être 6 vagues, une seule, dix... Il y a eu des années d'extase, des années avec plus de mouvement. Je ne peux pas généraliser autant.

EL : *Aujourd'hui sentez-vous le partage de quelque chose avec les réalisateurs qui travaillent en ce moment ?*

AR : La crise du cinéma, ça c'est sûr ! Nous avons en commun la crise du cinéma. C'est connu qu'il y a toute une génération qui a commencé avec le documentaire et qui s'est ensuite dirigée vers la fiction. Mais ça ne veut pas dire qu'ils étaient plus intéressés par le réel par rapport à la fiction. Mais c'est simplement qu'on parle de personnes, dont je fais partie, qui n'ont pas fait d'école de cinéma, et donc c'était plus facile de commencer par le documentaire parce qu'il est plus accessible et que tu peux le faire tout seul. On peut aussi faire de la fiction tout seul, mais c'est encore plus long, alors que ce qu'il y a de beau dans la fiction c'est de travailler avec une troupe.

De Garrone à Pietro Marcello, Jonas Carpignano, même si Garrone est d'une autre génération par rapport à nous, mais il a aussi commencé par le documentaire. Je crois que Sorrentino aussi : beaucoup ont commencé par le documentaire mais ça me semble banal de dire que c'est par intérêt pour la réalité, parce que ça pourrait être simplement une coïncidence pour toutes ces personnes qui n'ont pas fait d'école de cinéma, ou qui n'y ont pas été pris, ou qui n'ont pas voulu en faire, ou qui n'avaient pas l'argent pour, pour mille raisons. Chacun a la sienne.

Pietro Marcello voulait faire du documentaire, puis il a utilisé les archives et il a trouvé sa manière de faire du cinéma.

Moi je suis partie du documentaire ; puis je suis allée vers la fiction par timidité, par rapport au fait de filmer les gens dans leur vie. Alors j'ai fait en sorte d'aller de plus en plus vers la fiction parce que je m'y sentais plus stable, plus forte, plus heureuse de demander à quelqu'un d'être un autre que de lui demander d'être lui-même. Pour moi, c'était plus beau de rencontrer quelqu'un et de lui demander « tu veux être quelqu'un d'autre ? ».

EL : *Justement, comment choisissez-vous vos acteurs ? Ce sont des gens « pris dans la rue » ?*

AR : C'est toujours un mélange. Je ne pense pas qu'on puisse établir une théorie.

EL : *Mais vous n'êtes pas opposée à prendre des gens qui ne viennent pas d'une école de cinéma ?*

AR : Non, non.

EL : *N'importe qui pourrait être un personnage d'un de vos films futurs ?*

AR : Oui, oui. Dans *Lazzaro felice*, il y a une scène avec 54 non-acteurs au début. Et le personnage de Lazzaro aussi.

EL : *Vous saviez dès le départ que vous vouliez un personnage choisi « au hasard » ?*

AR : Non, je n'étais pas fermée. J'ai cherché parmi les acteurs, puis j'ai compris que ce ne serait pas parmi les acteurs. Puis j'ai cherché parmi les étudiants, j'ai cherché un peu partout.

Pour le personnage de Lazzaro, le casting a été compliqué : il fallait quelqu'un qui ait une intensité. Je ne l'ai pas trouvé chez les acteurs. J'ai ensuite fait un casting ouvert mais quelqu'un comme Lazzaro ne vient pas au casting. Il n'est pas attiré par les castings alors il fallait le chercher : dans une école de comptabilité. Quand je lui ai proposé le rôle, il a dit non, il a donné le numéro d'un de ses amis pour le lui proposer. Puis il a accepté de nous connaître. J'ai essayé d'être la plus sympa possible et il a eu de la compassion. Il avait peur d'être au centre de l'attention mais souvent être acteur c'est justement ne pas être au centre de l'attention, c'est ne pas montrer aux autres, mais montrer à soi.

Dans le film, il a des attitudes, des gestes, des façons de parler qu'aucun acteur ne pourrait faire.

Il y a du désir quand on fait un film. Et même si on ne comprend pas tout, ça accompagne le spectateur.

EL : *Travaillez-vous souvent avec la même troupe ? Vous entourez-vous d'une « famille de cinéma » au-delà de votre sœur ?*

AR : Oui, j'essaie d'avoir toujours la même troupe, le plus possible.

EL : *Y compris pour le montage ?*

AR : Non, j'ai changé de monteur. Cette année, j'ai travaillé avec Nelly Quettier qui est française, ça a été très important de l'avoir, elle. Mais maintenir la troupe ensemble le plus possible, c'est la chose la plus belle qu'on puisse faire dans la vie.

On a eu un prix pour l'écriture, mais c'est surtout la monteuse qui a écrit le film au montage. C'était notre premier film ensemble. Chaque montage est un voyage, plein de méandres. Ce film n'était pas évident à cause des dialectes tous en même temps. La monteuse trouvait certains gestes « overacting », mais après elle a appris à comprendre ces gestuelles.

Le film a été tourné en super 16. J'ai fait trois films avec ma directrice de la photo, une Française. J'ai grandi dans le monde digital mais ma dernière rencontre, c'est avec la pellicule et c'est la plus belle. C'est agréable de ne pas maîtriser totalement cette technologie. C'est important pour moi de travailler avec un matériel vivant avec un temps (un temps pour les costumes...) : il faut un temps pour l'image grâce à la pellicule.

Avec le digital, beaucoup de choses sont réglées après, au montage. Avec la pellicule, il faut tout régler au tournage. Sans effets spéciaux, sans se retrouver toute seule au montage à décider.

Le film n'est pas l'expression d'une seule personne, mais des rencontres et la pellicule protège ces rencontres.

EL : *On parle de néo-néoréalisme aujourd'hui. Qu'en pensez-vous ? Est-ce que c'est adapté pour définir votre cinéma ?*

AR : Je ne sais pas, je ne crois pas.

EL : *Mais vous sentez-vous héritière du néoréalisme ?*

AR : Je pense qu'on fait un cinéma extrême, je ne pourrais pas le définir, je ne sais pas ce qu'il est. Il est extrême car il continue à croire dans le cinéma, dans un monde qui y croit de moins en moins. Il est peut-être post-réaliste plus que néo-néoréaliste.

EL : *Et à travers le cinéma, quel regard voulez-vous donner sur le monde, sur la société ? Quelle est la relation entre la réalité et vos films ?*

AR : Je ne veux pas faire de théories ou de morale théorique avec mes films. Je crois que ça se voit tout seul que ce sont des films qui cherchent à donner au public des questionnements, un regard sur le monde. Mais c'est un peu la base du cinéma, non ?

EL : *Oui, mais certains peuvent avoir envie de faire changer des choses en posant des questions justement au spectateur...*

AR : Oui. Si je dois trouver un terme, je dirais la lutte.

EL : *Et est-ce ainsi depuis que vous avez commencé ou ça s'est développé au fur et à mesure ?*

AR : Oui, depuis que j'ai commencé.

EL : *Dans l'esthétique que vous développez dans vos films, quelle serait la chose la plus importante ? Parce que vous tournez souvent en décors réels, avec des lumières naturelles.*

AR : Au départ, c'est un grand respect, de la pudeur, du respect. Depuis toute petite, on m'a toujours dit : « il ne faut pas toucher, touche avec les yeux ». Et donc, j'ai touché les choses avec les yeux. Et je voudrais faire un cinéma dans lequel les images touchent les choses pour le spectateur. Comme s'il pouvait toucher les choses.

EL : *Votre volonté de faire du cinéma, ce serait donc pour toucher avec les yeux ce que vous ne pouvez pas toucher dans la vie réelle ?*

AR : Oui.

EL : *Vous écrivez vos films, sans scénariste. Comment inventez-vous vos histoires ? D'où naissent-elles ?*

AR : De différentes choses à chaque fois.

EL : *Mais ça peut être d'un fait-divers, de quelque chose que vous avez lu ?*

AR : Ce sont des questions trop générales, je ne sais pas quoi répondre. À chaque fois, ça a été différent, il me faudrait une heure pour vous raconter ma vie.

EL : *Alors pour Les merveilles, comment est née l'histoire ?*

AR : Il y a beaucoup de ma vie, de mon enfance. Mais l'histoire inventée est née toujours de cette question : que faisons-nous du passé, comment le vend-on, à quoi sert-il : à faire des affaires ou à apprendre des choses, à se souvenir ou faut-il plutôt l'oublier ? Mes trois films posent un peu cette

question : qu'est-ce que le passé, qu'est-ce que le présent, qu'est-ce que le temps ?

EL : *Pensez-vous qu'on peut dire que votre cinéma est engagé ?*

AR : On peut le dire, oui, mais j'espère que l'engagement c'est ce que je fais dans la vie, plus que mes films.

EL : *Est-ce que la critique dans le cinéma vous aide, est-ce un soutien pour vos films ?*

AR : Les critiques sont toujours intéressantes. C'est important de se confronter à la critique parce que si les films sont un peu nos rêves, la critique est notre psychanalyste. La critique est donc importante.

EL : *Vous n'avez donc pas de relation de détestation envers la critique ?*

AR : Non, au contraire, j'apprends beaucoup de choses grâce à elle.

EL : *Quand vous écrivez les histoires, pensez-vous déjà aux acteurs ? Comment naît le film dans votre tête ?*

AR : Non, je pense d'abord à l'histoire et après je cherche les acteurs.

EL : *Et vous faites beaucoup de repérages ?*

AR : Oui.

EL : *Vous commencez donc d'abord par le contexte et les personnages viennent par la suite ?*

AR : Oui.

EL : *Daniele Luchetti avait dit que le « cinéma est le miroir de l'esprit du temps ». Qu'en pensez-vous ?*

AR : Le cinéma reflète la multiplicité des yeux des personnes et tout ce que peut être le cinéma : pour certains, c'est juste un divertissement, certains vont au cinéma pour oublier, certains pour se souvenir... Il y a plein de possibilités. Mais c'est une très belle expression.

EL : *Le cinéma pour vous, même si c'est raconter des histoires, faire rêver, faire que les rêves deviennent réalité à l'écran, pourrait donc aussi avoir un pouvoir, une puissance politique au sens de la vie de la cité ?*

AR : Oui.

EL : *Vous ne rejetez pas le lien entre cinéma et politique ?*

AR : Non.

EL : *Pensez-vous que le cinéma puisse changer le monde ?*

AR : J'aimerais bien. Mais la seule chose qu'il peut faire peut-être, c'est travailler sur l'être humain.

Et en changeant l'être humain, on peut aussi changer le monde. C'est un parcours de l'intérieur, donc plus lent. Je ne sais pas si le cinéma vivra assez longtemps pour réussir à accomplir ce changement. Le changement c'est simplement faire regarder quelqu'un à travers les yeux d'un autre. Ça permet de créer des symboles, des images avec lesquelles interpréter le monde de manière moins fermée. Le cinéma n'œuvre peut-être pas pour changer le monde, mais pour la paix. Pas tous les cinémas, mais le mien en tout cas oui.

EL : *Est-ce que le fait d'être une femme change la manière de faire du cinéma ou d'écrire peut-être, dans le regard sur les choses ?*

AR : Je n'ai jamais été un homme, je ne sais pas. C'est une chose que beaucoup manipulent. Bien sûr qu'une femme voit les choses différemment. Mais pourquoi faudrait-il le dire ? Il y a aussi des secrets dans la vie, non ? Donc il vaut mieux répondre non. C'est comme quand on dit que les gauchers sont plus intelligents. Ce n'est pas vrai, mais le gaucher vit malheureusement dans un monde de droitiers. Donc les choses auxquelles il a affaire ne sont pas créées pour lui. Il saurait faire les choses à sa manière, mais il doit apprendre aussi à les faire à la manière des autres parce que c'est la seule solution pour survivre. De la même manière, la femme a dû s'adapter à un monde qui n'était pas conçu pour elle, historiquement. Elle a donc développé un double regard. C'est sans doute la condition historique qui fait qu'on a porté sur elle un regard différent.

EL : *On dit que le cinéma est un monde plutôt masculin. Avez-vous déjà ressenti que le fait d'être une femme était plus compliqué, avec votre équipe, les producteurs... ?*

AR : Pour certaines choses dans une troupe, être une femme, c'est un point positif, pour d'autres négatif. Ce n'est pas tranché.

EL : *Vous travaillez avec une équipe mixte ?*

AR : Je travaille avec de belles personnes, peu importe que ce soient des hommes ou des femmes.

EL : *S'imposer comme chef d'orchestre du tournage n'a pas été difficile ?*

AR : Non.

EL : *Vous avez fait du documentaire avant de passer à la fiction.*

AR : Oui, j'ai fait un documentaire avec Pierpaolo Giarolo et 3mn 30 de générique pour un documentaire d'Andrea Segre. Et ensuite du montage de documentaires.

EL : *Avez-vous envie de refaire du documentaire ?*

AR : Je ne sais pas. Peut-être.

EL : *Je trouve que dans votre cinéma, il y a une manière de filmer qui pourrait être documentaire. Le travail sans lumières de studio, avec des acteurs non professionnels...*

AR : Il y a des centaines de lumières, tout est faux. La sensation de naturel n'est pas vraie. Dans les scènes des paysans, dans leur maison où il n'y a pas de lumière, il y a un énorme travail d'éclairage. Parfois c'est en construisant un monde faux qu'on crée une impression de naturel. Quand cette impression de naturel est très forte, c'est un grand travail.

A mon avis, le style n'a pas beaucoup de lien avec le fait de faire du documentaire. Parce que ce style est tellement élaboré. C'est dans sa sensibilité qu'il nous fait penser au documentaire, parce qu'on sent qu'il y a une vie. Mais la vie est là parce qu'on l'a construite, et pas parce que c'est une vie volée comme dans le documentaire.

Mais les raisons pour lesquelles on fait un film ou un documentaire sont autres. Ce n'est pas une histoire de style. Ce n'est pas quelque chose d'accessoire. C'est une raison plus profonde. Si vous rencontrez une histoire et que vous pensez qu'elle doit être faite en documentaire, vous faites un documentaire. Si vous pensez que l'histoire sera plus importante si elle est racontée en fiction, vous ferez une fiction.

*EL : J'ai l'impression que la part d'enfance et de rêves dans vos films est importante. Est-ce qu'on peut dire que votre cinéma est fait d'un imaginaire très fort ?*

*AR : C'est un travail dans lequel la réalité cherche l'imagination et où l'imagination cherche la réalité.*

# LISTE DES FILMS ITALIENS SÉLECTIONNÉS DANS LES GRANDS FESTIVALS INTERNATIONAUX

Feuille 1  
VENISE

Année	2001	2002	2003	2004	2005	2006
<b>Mostra de Venise</b>						
<b>Sélection officielle</b>	<i>Luce dei miei occhi</i> , Giuseppe Piccioni – <i>Luna Rossa</i> , Antonio Capuano	<i>Un viaggio chiamato amore</i> , Michele Placido – <i>Velocità</i> , Massima, Daniele Vicari – <i>Due amici</i> , Spiro Scimone et Francesco Sframeli	<i>Buongiorno notte</i> , Marco Bellocchio – <i>Il miracolo</i> , Edoardo Winspeare – <i>Segreti di stato</i> , Paolo Benvenuti	<i>Le chiavi di casa</i> , Gianni Amelio – <i>Ovunque sei</i> , Michele Placido – <i>Lavorare con lentezza</i> , Guido Chiesa	<i>La bestia nel cuore</i> , Cristina Comencini – <i>I giorni dell'abbandono</i> , Roberto Faenza – <i>La seconda notte di nozze</i> , Pupi Avati	<i>La stella che non c'è</i> , Gianni Amelio – <i>Nuovomondo</i> , Emanuele Crialese
<b>Section Orizzonti</b>				<i>Vento di terra</i> , Vincenzo Marra – <i>Saimir</i> , Francesco Munzi – <i>Te lo leggo negli occhi</i> , Valia Santella	<i>Musikanten</i> , Franco Battiato – <i>Texas</i> , Fausto Paravidino	
<b>Hors compétition</b>			<i>The Dreamers</i> , Bernardo Bertolucci	<i>Come inguaiammo il cinema italiano</i> , Daniele Cipri et Franco Maresco – <i>Il resto di niente</i> , Antonietta De Lillo – <i>L'amore ritrovato</i> , Carlo Mazzacurati		
<b>Section Venezia Mezzanotte</b>				<i>Volevo solo dormire addosso</i> , Eugenio Cappuccio – <i>Occhi di cristallo</i> , Eros Puglielli		

Année	2001	2002	2003	2004	2005	2006
Giornate degli autori/Venice days (créé en 2004)				Caro Vittorio, Marco Risi – <i>Il giorno del falco</i> , Rodolfo Bisatti – <i>In Kurdistan è difficile</i> , Giuliana Gamba – <i>L'imperatore di Roma</i> , Nico D'Alessandria – <i>Nemmeno il destino</i> , Daniele Gaglianone – <i>Tartarughe sul dorso</i> , Stefano Pasetto	<i>Before it had a name</i> , Giada Colagrande – <i>Craji Domani</i> , Davide Marengo – <i>Elio Piatti Appunti su un autore</i> , Federico Bacchi, Stefano Leone, Nicola Guarneri – <i>Giacomo l'idealista</i> , Alberto Lattuada – <i>La passione di Giosuè l'ebrao</i> , Pasquale Scimeca	<i>Chicha tua madre</i> , Gianfranco Quatrini – <i>Come l'ombra</i> , Marina Spada – <i>L'udienza è aperta</i> , Vincenzo Marra
Villa degli autori (giornate degli autori)						
Eventi Speciali Giornate degli autori						
Venice nights						
Premio Lux						
Semaine internationale de la critique						
Controcorrente			<i>Il ritorno di Cagliostro</i> , Daniele Cipri et Franco Maresco – <i>Liberi</i> , Gianluca Maria Tavarelli			

Année	2001	2002	2003	2004	2005	2006
Lion d'or						
Coupe Volpi meilleur acteur	Luigi Lo Cascio, <i>Luce dei miei occhi</i>	Stefano Accorsi, <i>Un viaggio chiamato amore</i>				
Coupe Volpi meilleure actrice	Sandra Ceccarelli, <i>Luce dei miei occhi</i>				Giovanna Mezzogiorno, <i>La bestia nel cuore</i>	
Grand prix du jury						
Prix Luigi De Laurentiis de la meilleure première œuvre		<i>Due amici</i> , Spiro Scimone et Francesco Strameli				
Lion d'argent spécial pour la révélation cinématographique						Emanuele Crialesi, <i>Nuovomondo</i>
Prix Marcello Mastroianni (jeune acteur/actrice)				Marco Luisi et Tommaso Ramenghi, <i>Lavorare con lentezza</i> , Guido Chiesa		
Prix Horizons Meilleur réalisateur						
Prix spécial du jury sections parallèles						
(Giornate degli autori) Premio Arca Cinema Giovani per il Miglior lungometraggio italiano;				<i>Nemmeno il destino</i> , Daniele Gaglianone		
(Giornate degli autori) Premio Lino Micciché - Centro Sperimentale di Cinematografia "Per il coraggio mostrato nel fondere istanze neorealistiche --recita la motivazione del premio --ad un linguaggio visivo e narrativo moderno"				<i>Nemmeno il destino</i> , Daniele Gaglianone		
Giornate degli autori Prix Label Europa Cinemas						
Premio Laguna Sud, Scoperta Italiana						

Année	2007	2008	2009	2010	2011	2012
<b>Mostra de Venise</b>						
<b>Sélection officielle</b>	L'ora di punta, Vincenzo Marra – Il dolce e l'amaro, Andrea Porporati – Nessuna qualità agli eroi, Paolo Franchi	Un giorno perfetto, Ferzan Ozpetek – Il papà di Giovanna, Pupi Avati – Il seme della discordia, Pappi Corsicato	La doppia ora, Giuseppe Capolondi – Lo spazio bianco, Francesca Comencini – Il grande sogno, Michele Placido – Baaria, Giuseppe Tornatore	La pecora nera, Ascanio Celestini – La solitudine dei numeri primi, Saverio Costanzo – Noi credevamo, Mario Martone – La passione, Carlo Mazzacurati	Terraferma, Emanuele Crialese – L'ultimo terrestre, Gipi – Quando la notte, Cristina Comencini	Bella addormentata, Marco Bellocchio – Un giorno speciale, Cristina Comencini – È stato il figlio, Daniele Cipri?
<b>Section Orizzonti</b>		Antonioni su Antonioni, Carlo Di Carlo – Below Sea Level, Gianfranco Rosi – La fabbrica dei tedeschi, Mimmo Calogresi – Soltanto un nome nei titoli di testa, Daniele Di Biasio – ThyssenKrupp Blues, Pietro Balla et Monica Repetto – Venezia '68, Antonello Sarno et Steve Della Casa – Verso Est, Laura Angiulli				
<b>Hors compétition</b>						
<b>Section Venezia Mezzanotte</b>						

Anno	2007	2008	2009	2010	2011	2012
Giornate degli autori/Venice days (créé en 2004)	Bianciardi, Massimo Coppola - Le ragioni dell'aragosta, Sabina Guzzanti - Non pensarci, Gianni Zanasi - Valzer, Salvatore Maira - Viaggio in corso nel cinema di Carlo Lizzani, Francesca del Sette	Il passato è il mio bastone, Flavia Mastrella et Antonio Rezza - Macha, Uberto Pasolini - Un altro pianeta, Stefano Tummolini	Di me cosa sai, Valerio Jalongò - I magliari, Francesco Rosi - L'amore e basta, Stefano Consiglio - Mille giorni di Vito, Elisabetta Pandimiglio - Poesia che mi guardi, Marina Spada - Ragazze la vita tremi, Paola Sangiovanni - Videocracy, Erik Gandini - Vittorio D., Mario Canale, Annarosa Morri	Cielo senza terra, Giovanni Maderna et Sara Pozzoli - Et in terra pax, Matteo Boltrugno & Daniele Coluccini - Il sangue verde, Andrea Segre - L'amore buio, Antonio Capuano - La vita al tempo della morte, Andrea Caccia - Lisetta, Carmi un'anima in cammino, Daniele Segre	Cuba in the age of Obama, Gianni Minà - Di là dal vetro, Andrea Di Bari - Io sono lì, Andrea Segre - Ruggine, Daniele Gaglianone - Voi siete qui, Francesco Matera	Il gemello, Vincenzo Marra - Acciaio, Stefano Mordini - Pinocchio, Enzo D'Alò
Villa degli autori (giornate degli autori)		Un paese diverso, Silvio Soldini et Giorgio Garini - Lo stato d'eccezione, Germano Maccioni - Emilia Galotti: dal Settecento ad oggi, Alessandro Berdini - Adius Piero Ciampi e altre storie, Ezio Alevi				
Eventi Speciali Giornate degli autori						Bob Wilson's life and death of Marina Abramovic, Giada Colagrande - Terramatta, Costanza Quattriglio - L'uomo che amava il cinema, Marco Segato - Non mi avete convinto, Filippo Vendemmiati - 6 sull'autobus, collectif
Venice nights						My friend Johnny, Alessandra Cardone - Le cose belle, Agostino Ferrente et Giovanni Piperno - Tralalà, Masbedo - The golden temple, Enrico Masi - Nozze d'agosto, Andrea Parenà - Francesco De Gregori - Finestre notte, Stefano Picolini - Il risveglio del fiume sacreto, Alessandro Scillitani
Premio Lux						Io sono lì, Andrea Segre
Semaine internationale de la critique						
Controcorrente						

Année	2007	2008	2009	2010	2011	2012
Lion d'or						
Coupe Volpi meilleur acteur		Silvio Orlando pour <i>Il Papà di Giovanna</i>				
Coupe Volpi meilleure actrice			Kseniya Rappoport, <i>La doppia ora</i>			
Grand prix du jury						
Prix Luigi De Laurentiis de la meilleure première œuvre		Gianni Di Gregorio, <i>Pranzo di ferragosto</i>			<i>Terraferma</i> , Emanuele Crialese	
Lion d'argent spécial pour la révélation cinématographique						
Prix Marcello Mastroianni (jeune actrice/acteur)						
Prix Horizons Meilleur réalisateur			Jasmine Trinca, <i>Il grande sogno</i>			Fabrizio Falco pour <i>Bella Addormentata</i> et <i>È stato il figlio</i>
Prix spécial du jury sections parallèles						
(Giornate degli autori) Premio Arca Cinema Giovani per il Miglior lungometraggio italiano;						
(Giornate degli autori) Premio Lino Micciché - Centro Sperimentale di Cinematografia "Per il coraggio mostrato nel fondere istanze neorealistiche -recita la motivazione del premio -ad un linguaggio visivo e narrativo moderno"						
Giornate degli autori Prix Label Europa Cinemas						
Premio Laguna Sud, Scoperta Italiana		Machan, Uberto Pasolini				

Année	2013	2014	2015	2016	2017	2018
<b>Mostra de Venise</b>						
<b>Sélection officielle</b>	L'Intrapido, Gianni Amelio – Sacro GRA, Gianfranco Rosi – Via Castellana Bandiera, Emma Dante	Anime nere, Francesco Munzi Hungry hearts, Saverio Costanzo Il giovane favoloso, Mario Martone	Sangue del mio sangue, Marco Bellocchio – Per amor vostro, Giuseppe Gaudino – A bigger splash, Luca Guadagnino L'attesa, Piero Messina	Piuma, Roan Johnson – Questi giorni, Giuseppe Piccioni – Spiria Mirabilis, Massimo d'Anolfi et Martina Parenti	Ammore e malavita, Antonio et Marco Manetti – Hannah, Andrea Pallaro – Una famiglia, Sebastiano Riso – The leisure seeker, Paolo Virzì	Capri-Revolution, Mario Martone – Suspiria, Luca Guadagnino – What You Gonna Do When The World's on Fire, Roberto Minervini
<b>Section Orizzonti</b>	Piccola patria, Alessandro Rossetto – La prima neve, Andrea Segre – Quello che resta, Valeria Allievi – Still life, Uberto Pasolini – Il terzo tempo, Enrico Maria Artale – Medea, Andrea Pallaro	Senza nessuna pietà, Michele Alhaique – La vita oscena, Renato De Maria – Belluscione una storia siciliana, Franco Maresco – Io sto con la sposa, collectif (hors compétition)	Pecore in erba, Alberto Caviglia Italian Gangster, Renato De Maria	Kékszakállú, Michele Vannucci	Brutti e cattivi, Paolo Gomez – La vita in comune, Edoardo Winspeare – Gatta cenerentola, un collectif (film d'animation)	Sulla mia pelle, Alessio Cremonini – Un giorno all'improvviso, Ciro D'Emilio – La profezia dell'armadillo, Emanuele Scaringi
<b>Hors compétition</b>	Che strano chiamarsi Federico, Ettore Scola – Con il fiato sospeso, Costanza Quatriglio – Donne nel mito: Anna Magnani, Marco Spagnoli – Summer 82 when Zappa came to Sicily, Salvo Cuccia – La voce di Berlinguer, Mario Sesti et Theo Tardo	Un giorno da italiani, Gabriele Salvatores – Perez, Edoardo De Angelis – La trattativa, Sabina Guzzanti – La zuppa del demonio, David Ferraro	Non essere cattivo, Claudio Caligari – Gli uomini di questa città io non li conosco, Franco Maresco L'esercito più piccolo del mondo, Gianfranco Pannone	Our war, Bruno Chiaravalloti et Claudio Jampaglia – Assalto al cielo, Francesco Munzi Tommaso, Kim Rossi Stuart – The Young Pope, Paolo Sorrentino	Diva, Francesco Palerno – Il colore nascosto delle cose, Silvio Soldini – Happy winter, Giovanni Totaro – Il Signor Rotpeter, Antonietta De Lillo	Una storia senza nome, Roberto Andò – Les Estivants, Valeria Bruni Tedeschi
<b>Section Venezia Mezzanotte</b>						

Année	2013	2014	2015	2016	2017	2018
Giornate degli autori/Venice days (créé en 2004)	<i>La mia classe</i> , Daniele Gaglianone	<i>I nostri ragazzi</i> , Ivano De Matteo - <i>Patria</i> , Felice Farina	<i>Viva la sposa</i> , Ascanio Celestini - <i>Arianna</i> , Carlo Lavagna - <i>La prima luce</i> , Vincenzo Marra	<i>La ragazza del mondo</i> , Marco Danieli - <i>Indivisibili</i> , Edoardo De Angelis - <i>Ombre dal fondo</i> , Paola Piacenza	<i>Il contagio</i> , Matteo Botrugno et Daniele Calocci - <i>L'equilibrio</i> , Vincenzo Marra - <i>Dove cadono le ombre</i> , Valentina Pedicini	<i>Ricordi ?</i> , Valerio Mieli
Villa degli autori (giornate degli autori)						
Eventi Speciali Giornate degli autori	<i>Lino Micciché</i> , Francesco Micciché - <i>Secchi</i> , Edo Natoli - <i>Venezia salva</i> , Serena Nono - <i>L'arbitro</i> , Paolo Zucca	<i>The Lack</i> , Masbedo - <i>The show mas go on</i> , Rà di Martino - <i>9x10 Novanta</i> , collectif (Rohrwacher, Quatriglio, Marcello, Giovanni...)	<i>Milano 2015</i> , collectif - <i>Harry's bar</i> , Carlotta Cerquetti - <i>Viva Ingrid!</i> , Alessandro Rossellini - <i>I sogni del lago salato</i> , Andrea Segre - <i>Il paese dove gli alberi votano</i> , Davide Barfetti et Jacopo Quadri	<i>Caffè</i> , Cristiano Bortone - <i>Il profumo del tempo delle favole</i> , Mauro Caputo - <i>L'uomo che non cambiò la storia</i> , Enrico Caria - <i>Vangeio</i> , Pippo Delbono		
Venice nights						
Premio Lux	<i>Miele</i> , Valeria Golino			<i>Mediterranea</i> , Jonas Carpignano		
Semaine internationale de critique	<i>Zoran il mio nipote scemo</i> , Matteo Oleotto - <i>L'arte della felicità</i> , Alessandro Rak (hors concours)	<i>Dancing with Maria</i> , Ivan Gergolet - <i>Arance e martello</i> , Diego Bianchi (hors compétition)			<i>Il cratere</i> , Luca Bellino et Silvia Luzzi - <i>Veleno</i> , Diego Olivares	<i>Saremo giovani e bellissimi</i> , Lelizia Lamartire
Controcorrente						

Année	2013	2014	2015	2016	2017	2018
Lion d'or	Sacro GRA, Gianfranco Rosi					
Coupe Volpi meilleur acteur						
Coupe Volpi meilleure actrice	Elena Cotta pour <i>Via Castellana Bandiera</i>	Alba Rohrwacher pour <i>Hungry Hearts</i>	Valeria Golino pour <i>Per amor vostro</i>		Charlotte Rampling pour <i>Hannah</i>	
Grand prix du jury						
Prix Luigi De Laurentiis de la meilleure première œuvre						
Lion d'argent spécial pour la révélation cinématographique						
Prix Marcello Mastroianni (jeune acteur/actrice)						
Prix Horizons Meilleur réalisateur	Uberto Pasolini, <i>Still life</i>					
Prix spécial du jury sections parallèles		<i>Belluscane una storia siciliana</i> , Franco Maresco				
(Giornate degli autori) Premio Arca Cinema Giovani per il Miglior lungometraggio italiano;						
(Giornate degli autori) Premio Lino Micciché - Centro Sperimentale di Cinematografia "Per il coraggio mostrato nel fondere istanze neorealistiche –recita la motivazione del premio –ad un linguaggio visivo e narrativo moderno"						
Giornate degli autori Prix Label Europa Cinemas		<i>I nostri ragazzi</i> , Ivano De Matteo				
Premio Laguna Sud, Scoperta Italiana			<i>Arianna</i> , Carlo Lavagna			

Année	2001	2002	2003	2004
Festival de Cannes				
Compétition	<i>La stanza del figlio</i> , Nanni Moretti - <i>Il mestiere delle armi</i> , Ermanno Olmi	<i>L'ora di religione</i> , Marco Bellocchio	<i>Un cuore altrove</i> , Pupi Avati	<i>Le conseguenze dell'amore</i> , Paolo Sorrentino
Hors compétition	<i>Il mio viaggio in Italia</i> , Nanni Scorsese	<i>Caro Giuliani Ragazzo</i> , Francesca Comencini	<i>The last customer</i> , Nanni Moretti	
Quinzaine des réalisateurs			<i>L'isola</i> , Costanza Quatriglio	
Un certain regard	<i>Domani</i> , Francesca Archibugi - <i>Le parole di mio padre</i> , Francesca Comencini		<i>La meglio gioventù</i> , Marco Tullio Giordana	<i>Non ti muovere</i> , Sergio Castellitto
Séances spéciales			<i>(film de clôture) BB &amp; il Comorano</i> , Edoardo Gabbriellini	
Semaine de la critique				
Sélection Cinefondation				
Palme d'Or	<i>La stanza del figlio</i> , Nanni Moretti			
Grand Prix du Jury				
Prix du Jury			<i>La meglio gioventù</i> , Marco Tullio Giordana	
Prix Un certain regard				
Prix d'interprétation masculine				
Prix de la Fipresci Prix Art et essai de la Quinzaine des réalisateurs	<i>La stanza del figlio</i> , Nanni Moretti			
Prix du Jury occuménique				
Grand prix de la semaine de la critique				
Prix de la Cinéfondation				
Prix d'interprétation féminine Un certain regard				
Prix du scénario				
Prix Label Europa de la Quinzaine				

Année	2005	2006	2007	2008	2009	2010	2011	2012
Festival de Cannes								
Compétition	Quando sei nato non puoi più nasconderti. Marco Tullio Giordana	Il cainano, Nanni Moretti L'amico di famiglia, Paolo Sorrentino		Gomorra, Matteo Garrone Il Divo, Paolo Sorrentino	Vincere, Marco Bellocchio	La nostra vita, Daniele Luchetti	Haderius Pagani, Nanni Moretti - This must be the place, Paolo Sorrentino	Reality, Matteo Garrone
Hors compétition	Volere solo vivere, Mimmo Calopresti	Libero, Kim Rossi Stuart Transe, Teresa Villaverde		Sangue pazzo, Marco Tullio Giordana	La piovella, Tizza Cou et Palmer Fremmel	Le quattro volte, Michelangelo Frammartino	Io e te, Bernardo Bertolucci	
Quinzaine des réalisateurs								
Un certain regard		Il regista di matrimoni, Marco Bellocchio	Mio fratello è figlio unico, Daniele Luchetti					
Séances spéciales						Dragula - L'Italia che tremo, Sabina Guzzanti		
Semaine de la critique								
Sélection Cinéfondation								
Palme d'Or				Gomorra, Matteo Garrone Il Divo, Paolo Sorrentino				Reality, Matteo Garrone
Grand Prix du Jury								
Prix du Jury						Elio Germano pour La nostra vita, Daniele Luchetti		
Prix Un certain regard								
Prix d'interprétation masculine								
Prix de la Femis Prix Art et essai de la Quinzaine des réalisateurs		Libero, Kim Rossi Stuart						
Prix du Jury oecuménique								
Grand prix de la semaine de la critique							This must be the place, Paolo Sorrentino	
Prix de la Cinéfondation							L'estate che non viene, Pasquale Marino (Centro Sperimentale di Cinematografia)	Terra, Piero Messina (Centro Sperimentale di Cinematografia)
Prix d'interprétation féminine Un certain regard								
Prix du scénario								
Prix Label Europa de la Quinzaine								

Année	2013	2014	2015	2016	2017	2018
Festival de Cannes						
Compétition	La grande beauté, Paolo Sorrentino	Le meraviglie, Alice Rohrwacher	Tales of Talos, Matteo Garrone – Mia madre, Nanni Moretti – Youth, Paolo Sorrentino			Dogman, Matteo Garrone – L'azzurro felice, Alice Rohrwacher
Hors compétition					A cambra, Jonas Carpignano – Cuori puri, Roberto De Paulis – L'ironza, Leonardo Di Costanzo	Sammuri Road, Stefano Savona – Troppa grazia, Gianni Zanasi
Quinzaine des réalisateurs				Fiore, Claudio Giovannesi – La pazzia gioca, Paolo Virzì		
Un certain regard	Mele, Valeria Golino	L'incompresa, Asia Argento	The other side, Roberto Menevelli	Pende il Nero, Stefano Mordani	Fortunata, Sergio Castellitto	Euforia, Valeria Golino
Séances spéciales	Stop the pounding heart, Roberto Menevelli			L'ultima spiaggia, Thomas Assatonoulas et Davide Del Degan – (film d'ouverture) Fal del sogn, Marco Bellocchio – I tempi felici verranno presto, Alessandro Gornodini		
Semaine de la critique	Salvo, Fabio Grassadonia et Antonio Piazza	Mezzanotte, Sebastiano Riso	Mediterranea, Jonas Carpignano	La sedia dorme, Laura Samani (Centro Spérimentale di Cinematografia)		Così, in terra, Pier Lorenzo Pisano (Centro Spérimentale di Cinematografia)
Selection Cinéfondation		L'evento Madre, Fulvio Risuleo				
Palme d'Or						
Grand Prix du jury		Le meraviglie, Alice Rohrwacher				
Prix du jury						Marcello Fonte pour Dogman
Prix Un certain regard						
Prix d'interprétation masculine						
Prix de la Fipresci						
Prix Art et essai de la Quinzaine des réalisateurs			Mia madre, Nanni Moretti			
Prix du jury œcuménique						
Grand prix de la semaine de la critique	Salvo, Fabio Grassadonia et Antonio Piazza	L'evento Madre, Fulvio Risuleo				
Prix de la Cinéfondation						
Prix d'interprétation féminine Un certain regard					Uasmine Tricca pour Fortunata, Sergio Castellitto	Alice Rohrwacher pour L'azzurro felice Troppa grazia, Gianni Zanasi
Prix du scénario						
Prix Label Europa de la Quinzaine						



LOCARNO

Année	2004	2005	2006	2007	2008
Festival international du film de Locarno					
Sélection officielle	<i>Private</i> , Saverio Costanzo			<i>Haiti chérie</i> , Claudio Del Punta	<i>Mar nero</i> , Federico Bondi
Hors compétition					
Cinéastes du présent				<i>Imatra</i> , Corso Salani – <i>Tagliare le parti in grigio</i> , Vittorio Ritranti	
Léopard d'Or	<i>Private</i> , Saverio Costanzo				
Prix d'interprétation féminine					Llaria Occhini, pour <i>Mar nero</i>
Prix d'interprétation masculine	Mohammad Bakri, dans <i>Private</i>				
Prix spécial du jury « Cinéastes du présent »				<i>Imatra</i> , Corso Salani	

LOCARNO

Année	2004	2005	2006	2007	2008
Prix « L'environnement, c'est la qualité de la vie »				Haiti chérie, Claudio Del Punta Tagliare le parti in grigio, Vittorio Ritranti	
Léopard de la première œuvre					
Mention spéciale du jury jeune					
Troisième prix du jury jeune					Mar nero, Federico Bondi
Deuxième prix du jury jeune					
Premier prix du jury jeune					
Prix du jury oecuménique					Mar nero, Federico Bondi
Léopard d'Or					
Cinéastes du présent réalisateur émergent					
« Cinéastes du présent »					
Mention spéciale du jury oecuménique					
Mention spéciale du jury					

LOCARNO

Année	2009	2010	2011	2012	2013
Festival international du film de Locarno					
Selection officielle		Pietro, Gaiglianone	Sette opere di misericordia, Gianluca Massimiliano De Serio	Padroni di casa, Edoardo Gabbriellini	Sangue, Pippo Delbono
Hors compétition					La variabile umana, Bruno Olivero
Cinéastes du présent	Piornbo fuso, Savona Stefano		L'estate di Giacomo, Alessandro Comodin		The special need, Carlo Zoratti
Léopard d'Or					
Prix d'interprétation féminine					
Prix d'interprétation masculine					
Prix spécial du jury « Cinéastes du présent »	Piornbo fuso, Savona Stefano				

LOCARNO

Année	2009	2010	2011	2012	2013
Prix « L'environnement, c'est la qualité de la vie »					
Léopard de la première œuvre					
Mention spéciale du jury jeune					
Troisième prix du jury jeune					
Deuxième prix du jury jeune		<i>Pietro, Gaiglianone</i>	<i>Sette opere di misericordia, Gianluca et Massimiliano De Serio</i>		
Premier prix du jury jeune					
Prix du jury oecuménique					
Léopard d'Or Cinéastes du présent réalisateur émergent			<i>L'estate di Giacomo, Alessandro Comodin</i>		
« Cinéastes du présent »					
Mention spéciale du jury oecuménique					
Mention spéciale du jury					

LOCARNO

Année	2014	2015	2016	2017	2018
Festival International du film de Locarno					
Sélection officielle	<i>Perfidia</i> , Bonifacio Angius	<i>Bella e perduta</i> , Pietro Marcello	<i>Mister Universo</i> , Tizza Civi et Rainer Frimmel	<i>Gli asteroidi</i> , Germano Maccioni	<i>Menocchio</i> , Alberto Fasulo
Hors compétition	<i>Sul vulcano</i> , Gianfranco Pannone	<i>Pastorale cilentana</i> , Mario Martone – <i>I pugni in tasca</i> , Marco Bellochio – <i>Genitori</i> , Alberto Fasulo – <i>I sogni del lago salato</i> , Andrea Segre – <i>Romeo e Giulietta</i> , Massimo Coppola – <i>Vivere alla grande</i> , Fabio Leli		<i>Due soldati</i> , Marco Tullio Giordana – <i>Amori che non sanno stare al mondo</i> , Francesca Comencini – <i>Anatomia del miracolo</i> , Alessandra Celesia – <i>Ibi</i> , Andrea Segre – <i>Surbiles</i> , Giovanni Columbu	<i>L'ospite</i> , Duccio Chiarini – <i>Un nemico che ti vuole bene</i> , Denis Rabaglia – <i>My home, in Libya</i> , Martina Mellini – <i>Sembra mio figlio</i> , Costanza Quatriglio – <i>Ora e sempre riprendiamoci la vita</i> , Silvano Agosti
Cinéastes du présent	<i>La creazione del significato</i> , Simone Rapisarda Casanova	<i>Mio fratello</i> , Nazareno Manuel Nicoletti	<i>The Challenge</i> , Yuri Ancarani	<i>Easy</i> , Andrea Magnani – <i>Il monte delle formiche</i> , Riccardo Palladino	<i>Likemebæk</i> , Leonardo Guerra Seràgnoli
Léopard d'Or					
Prix d'interprétation féminine					
Prix d'interprétation masculine					
Prix spécial du jury « Cinéastes du présent »					

Année	2014	2015	2016	2017	2018
Prix « L'environnement, c'est la qualité de la vie »					
Leopard de la première œuvre					
Mention spéciale du jury jeune					<i>Menocchio</i> , Alberto Fasulo
Troisième prix du jury jeune	<i>Perfidia</i> , Bonifacio Angius				
Deuxième prix du jury jeune					
Premier prix du jury jeune		<i>Bella e perduta</i> , Pietro Marcello			
Prix du jury oecuménique					
Léopard d'Or Cinéastes du présent					
« Cinéastes du présent »	Simone Casanova, <i>La creazione del significato</i>				
Mention spéciale du jury oecuménique		<i>Bella e perduta</i> , Pietro Marcello	<i>Mister Universo</i> , Tizza Cwu et Rainer Frimmel		
Mention spéciale du jury			<i>Mister Universo</i> , Tizza Cwu et Rainer Frimmel		

# TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ.....	2
ABSTRACT.....	3
RIASSUNTO.....	4
REMERCIEMENTS.....	5
<b>SOMMAIRE.....</b>	<b>6</b>
<b>INTRODUCTION.....</b>	<b>8</b>
<b>1. Un cinéma qui se réinvente.....</b>	<b>16</b>
1.1 <u>Définitions</u> .....	17
1.1.1 Notion de réel.....	17
1.1.2 Réel <i>versus</i> réalité.....	19
1.2 <u>Cinéma, réel, réalité : une tradition italienne</u> .....	23
Un cinéma en quête de crédibilité.....	25
Cinéma du réel.....	26
1.3 <u>Cadre général, social et sociétal</u> .....	29
1.3.1 Alternances de crises et de faste.....	32
1.3.2 Le point sur la législation italienne de 1965 à 2016.....	41
Loi 1213/1965.....	41
Loi Mammì 1990.....	42
Loi 153/1994.....	44
Loi Maccanico 249/1997.....	44
Silvio Berlusconi Président du Conseil.....	46
Décret-loi Urbani 2004.....	47
Proposition de loi Colasio-Franco 2007.....	48
Loi Franceschini 220/2016 « Disciplina del cinema e dell'audiovisivo ».....	49
1.3.3 L'importance des producteurs.....	49
1.3.4 Un contexte de concurrence : le cinéma américain.....	51
1.3.5 Un public en baisse.....	53
1.3.6 L'évolution des salles.....	54
1.3.7 Quelques repères et dates clés.....	57
Les Oscars.....	58
Le tournant de <i>La vie est belle</i> .....	59

La situation en 2000.....	60
Une évolution en 2001.....	62
La création de Rai Cinema.....	63
Le retour en force du cinéma italien à Cannes à partir de 2001.....	64
2008, l'année du doublé.....	67
Du solo au trio.....	68
De 2006 à 2012, l'arrivée en force des réalisatrices.....	69
Les années 2010-2015.....	70
1.3.8 Regain d'intérêt pour le cinéma italien.....	73
<u>1.4 Cadre de production</u> .....	75
1.4.1 Contexte de production.....	75
2004.....	79
2006.....	80
Le rôle des régions.....	83
Les autres financements.....	84
Les difficultés d'accès aux financements et à la distribution.....	84
2015-2017 : d'importants changements.....	87
La nouvelle génération de producteurs.....	90
Le problème du duopole.....	95
1.4.2 Reconnaissance institutionnelle mais diffusion restreinte.....	97
Les grands festivals et les Oscars.....	98
Les ventes à l'étranger.....	98
Le rôle des réalisateurs dans la diffusion.....	100
Les autres moyens de diffusion.....	102
La nécessité d'un soutien institutionnel et d'une éducation à l'image.....	104
1.4.3 La France et le cinéma d'auteur italien.....	106
Les festivals.....	107
Une attention particulière aux nouveaux talents transalpins.....	108
Les coproductions.....	109
1.5 <u>Un nouveau vivier de cinéastes italiens</u> .....	113
1.5.1 Cohabitation entre générations.....	113
Comment faire émerger une nouvelle génération et trouver une identité.....	114
Des générations multiples.....	117
1.5.2 Les « passeurs ».....	118

Nanni Moretti.....	118
Roberto Benigni.....	125
Les autres passeurs.....	127
Une génération de transition.....	131
1.5.3 La formation des cinéastes contemporains.....	132
a) Parcours classiques.....	134
Paolo Sorrentino.....	134
Paolo Virzì.....	135
Laura Bispuri.....	135
Michelangelo Frammartino.....	136
b) Parcours à l'étranger.....	137
Gianfranco Rosi.....	137
Jonas Carpignano.....	137
Emanuele Crialese.....	138
Alessandro Comodin.....	138
c) Parcours de théâtre et d'acteurs.....	138
Ivano De Matteo.....	138
Valeria Bruni Tedeschi.....	139
Valeria Golino.....	140
d) Parcours documentaire.....	140
Leonardo Di Costanzo.....	140
Francesca Comencini.....	140
Matteo Garrone.....	141
Alice Rohrwacher.....	141
Francesco Munzi.....	141
e) Parcours universitaires.....	142
Andrea Segre.....	142
Federica Di Giacomo.....	143
f) Parcours atypiques.....	143
Les Frères D'Innocenzo (Damiano et Fabio).....	143
Pietro Marcello.....	144
Roberto De Paolis.....	144
<b>2. Un cinéma italien pour le nouveau millénaire.....</b>	<b>147</b>
2.1 <u>Omniprésence du néoréalisme</u> .....	149

2.1.1 Permanence des liens avec le néoréalisme.....	151
2.1.2 Quels héritages néoréalistes ?.....	158
Une exigence de vérité et d'authenticité.....	159
Des acteurs non-professionnels.....	165
Des thématiques ancrées dans l'époque.....	169
Un cinéma qui inspire encore aujourd'hui.....	170
2.2 <u>Naissance d'un néo-néoréalisme ?</u> .....	171
La notion de néo-néoréalisme.....	171
Des films qui questionnent la société.....	174
L'utilisation des dialectes.....	176
De longs repérages.....	179
Une inspiration nourrie par les faits divers.....	183
Dépasser l'héritage néoréaliste.....	184
2.3 <u>Autres héritages</u> .....	187
2.3.1 La comédie à l'italienne.....	188
Ettore Scola.....	190
L'héritier désigné : Paolo Virzì.....	194
2.3.2 Federico Fellini.....	196
Le corps « fellinien » chez Sorrentino.....	197
2.3.3 Le cinéma politique.....	205
Marco Bellocchio.....	206
Marco Tullio Giordana.....	207
Andrea Segre.....	207
Paolo Sorrentino et Matteo Garrone.....	208
2.3.4 Nanni Moretti.....	210
2.3.5 Territoires d'inspiration.....	212
Naples.....	212
La France.....	215
Bilan : Des héritages malgré tout présents.....	217
2.4 <u>Les lieux du cinéma italien contemporain</u> .....	218
2.4.1 Décentralisation de l'industrie cinématographique.....	218
De l'âge d'or aux difficultés.....	218
La grève et la reprise.....	220
2.4.2 Tournages en décors naturels.....	224

2.4.3 Lumières et couleurs.....	226
Le traitement des couleurs.....	228
2.4.4 La mer.....	228
2.4.5 Le travail des chefs-opérateurs.....	232
Luca Bigazzi.....	233
Daniele Cipri.....	235
« Et puis ça s'appelle un film, pas un fichier ».....	237
2.4.6 Des lieux de tournage identifiables ?.....	238
2.5 <u>Visages du cinéma italien contemporain</u> .....	243
2.5.1 Acteurs.....	246
Elio Germano et Riccardo Scamarcio.....	246
Stefano Accorsi.....	247
Pierfrancesco Favino.....	247
Valerio Mastandrea.....	248
Toni Servillo.....	250
2.5.2 Actrices.....	254
Margherita Buy.....	254
Jasmine Trinca.....	256
Giovanna Mezzogiorno.....	256
Valeria Golino.....	258
Valeria Bruni Tedeschi.....	260
Alba Rohrwacher.....	263
Barbora Bobulova.....	264
2.5.3 Des visages à modeler.....	265
Des cinéastes découvreurs d'acteurs.....	266
Des icônes et des inconnus.....	267
2.5.4 Acteurs / auteurs.....	268
2.5.5 Un rayonnement international.....	270
2.5.6 D'interprètes à cinéastes.....	272
2.6 <u>Géographie des cinéastes italiens</u> .....	274
2.6.1 Le Sud.....	275
2.6.2 Le foyer napolitain.....	278
2.6.3 Le rêve français ou le rêve américain ?.....	280
2.7 <u>Une nouvelle dynamique</u> .....	283

2.7.1 Un cinéma du présent.....	284
2.7.2 Le rôle des scénaristes.....	287
2.7.3 Une co-écriture au féminin.....	292
2.7.4 Un cinéma en quête (aussi) d'esthétisme.....	296
2.7.5 La place des réalisatrices.....	303
2.8 <u>L'imaginaire dans le cinéma italien du 21<sup>e</sup> siècle</u> .....	304
2.8.1 Le précurseur.....	304
2.8.2 Au troisième millénaire : les « successeurs ».....	307
La fable angoissante.....	307
Les « rêves éveillés ».....	307
Le conte moral et la fable mythique.....	309
La fable documentaire.....	310
Le conte philosophique.....	311
Des « fables noires ».....	313
Autres utilisations de la fable.....	317
<b>3. Naissance d'une nouvelle vague « fabuleuse » ?.....</b>	<b>319</b>
3.1 <u>Une prédilection pour les personnages excentriques</u> .....	320
3.1.1 Chez les réalisateurs.....	320
Paolo Sorrentino.....	320
Matteo Garrone.....	324
Paolo Virzì.....	326
D'autres personnages marquants.....	328
3.1.2 Chez les réalisatrices.....	329
Valeria Golino.....	330
Laura Bispuri.....	330
Alice Rohrwacher.....	331
Valeria Bruni Tedeschi.....	333
Le rôle des actrices.....	334
3.2 <u>Se réapproprié la télévision</u> .....	337
3.2.1 Un bouc-émissaire (trop) facile.....	337
3.2.2 ... mais un risque réel ?.....	340
3.2.3 Les séries, une nouvelle opportunité cinématographique.....	342
<i>L'amica geniale</i> .....	345
3.2.4 Un renouveau.....	348

3.3 <u>Toujours plus de réalisatrices</u> .....	349
3.3.1 Contexte général.....	349
Censure et autocensure.....	353
Le documentaire comme échappatoire ?.....	354
3.3.2 Une égalité difficile.....	355
Prendre le pouvoir.....	357
3.3.3 Films faits <i>par des femmes</i> , films <i>de femmes</i> ?.....	358
Une écriture singulière.....	360
Une « responsabilité envers l'imaginaire ».....	362
Une écriture qui n'exclut pas les hommes.....	363
2018, une année charnière pour les femmes.....	364
3.4 <u>Grandes thématiques du cinéma italien contemporain</u> .....	366
3.4.1 Villes et Périphéries.....	366
Évolution des lieux.....	366
Naples.....	368
Milan.....	372
Rome.....	373
Les campagnes.....	377
3.4.2 Migrations.....	378
Trois regards sur migrants et migrations.....	382
3.4.3 Le pouvoir : politique et religion.....	398
La représentation de la figure des chefs.....	398
Berlusconi.....	399
Andreotti.....	403
Le pape, un homme (presque) comme les autres ?.....	407
3.4.4 Les classes sociales et leurs rapports.....	414
3.4.5 Précarité et monde du travail.....	419
3.4.6 Vieillesse et fin de vie.....	425
3.4.7 La famille.....	429
3.4.8 L'Histoire.....	437
Les années de plomb.....	438
Le fascisme.....	440
3.4.9 La mafia.....	441
3.5 <u>Un désir de collectif</u> .....	448

Mieux qu'un collectif, une troupe.....	454
3.6 <u>Nouveau regard sur le réel</u> .....	456
3.6.1 Culture du sud de l'Italie.....	456
La culture napolitaine.....	457
« Napolitude ».....	460
Un cinéma humaniste.....	463
3.6.2 Influence de la <i>commedia dell'arte</i> .....	464
L'improvisation.....	466
Le burlesque et le comique.....	467
Le rapport au corps.....	469
3.6.3 Abolition des frontières entre fiction et documentaire, entre réel et imagination.....	471
Des éléments personnels en fiction.....	479
Hors des sentiers traditionnels.....	482
« Je suis un caïd à l'extérieur et à l'intérieur du film ».....	483
Personne <i>versus</i> personnage.....	485
Le retour du documentaire.....	486
<b>CONCLUSION : la symphonie du réel</b> .....	<b>494</b>
<b>BIBLIOGRAPHIE</b> .....	<b>505</b>
1. Ouvrages et articles sur les cinéastes.....	505
2. Ouvrages et articles sur les scénaristes.....	515
3. Ouvrages et articles sur les interprètes.....	518
4. Les thématiques.....	519
5. Histoire du cinéma italien.....	521
6. L'industrie cinématographique italienne.....	526
7. Ouvrages et articles théoriques sur le cinéma.....	528
8. Ouvrages et articles sur la culture italienne.....	529
9. Ouvrages généraux.....	529
10. Dictionnaires et encyclopédies.....	530
<b>INDEX</b> .....	<b>531</b>
<b>ANNEXES</b> .....	<b>538</b>
Entretien avec Alessandra Celesia.....	538
Entretien avec Ivano De Matteo.....	546
Entretien avec Agnès De Sacy.....	567

Entretien avec Alice Rohrwacher.....	584
Liste des films italiens sélectionnés dans les grands festivals internationaux.....	590
<b>TABLE DES MATIÈRES.....</b>	<b>609</b>