



HAL
open science

Cinéphilie ou téléphobie dans le cinéma d'auteur en Italie: Nanni Moretti et Matteo Garrone

Hélène Dayan

► **To cite this version:**

Hélène Dayan. Cinéphilie ou téléphobie dans le cinéma d'auteur en Italie: Nanni Moretti et Matteo Garrone. *Cycnos*, 2018, Les représentations de la cinéphilie, 34 (1), pp.75-94. hal-03169305

HAL Id: hal-03169305

<https://hal.science/hal-03169305>

Submitted on 3 Feb 2023

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.

Cinéphilie ou téléphobie dans le cinéma d'auteur en Italie :

Nanni Moretti et Matteo Garrone

Hélène Dayan

La Sorbonne Nouvelle – Paris 3

Les différentes incarnations de la cinéphilie chez Moretti

Nanni Moretti est certainement la première personnalité du cinéma italien contemporain qui nous vient à l'esprit quand on évoque la notion de cinéphilie. Outre le fait de s'être opposé toute sa vie à l'idée d'un cinéma italien en crise, par son statut de cinéaste mais aussi de producteur, d'exploitant de salle ou encore de directeur de festival, il a exprimé son amour pour le cinéma dans la majeure partie de ses films, notamment en choisissant de faire de ses protagonistes des réalisateurs (dès *Sogni d'oro* en 1981 et jusqu'à son dernier film, *Mia madre*, en 2015). Les mises en abîme où l'on voit Moretti interpréter le jeune réalisateur Michele Apicella¹ puis Moretti lui-même², l'hommage rendu à Pasolini dans *Caro Diario*, l'intervention de personnalités du cinéma dans ses films³, sont autant de formes d'expression de cette cinéphilie.

Mais outre ces formes d'expression, on peut parler chez Moretti de véritables incarnations de la cinéphilie. Le personnage de Moretti lui-même – celui situé devant la caméra – en est le premier exemple. C'est dans le film *Caro diario (Journal intime)*, en 1993, que le cinéaste révèle pour la première fois sans filtre (Moretti abandonne alors le personnage de Michele Apicella pour parler à la première personne) un amour, quasi obsessionnel, pour le cinéma. Le premier chapitre du film (« En Vespa »), qui nous invite à suivre les divagations spatiales et mentales de Moretti flânant dans Rome sur sa Vespa, pourrait s'intituler « Vingt-quatre heures de la vie d'un cinéphile ». La seule et unique tenue vestimentaire de Moretti pendant toute la durée de ce chapitre et la linéarité du récit suggérée par la promenade donnent au spectateur l'impression d'accompagner le protagoniste tout au long de sa journée. Si la Vespa apparaît comme le fil conducteur spatial de cette première partie du film, le cinéma en est sans nul doute le fil rouge mental. Ce n'est pas un hasard si la voix de Moretti ouvre le récit en évoquant la fermeture des cinémas à Rome durant l'été et le conclut en rendant hommage à Pasolini : de la première à la dernière minute, le spectateur est face à un cinéphile.

Bien que les œuvres de Moretti constituent un ensemble relativement homogène dans lequel on retrouve toujours le style de l'auteur, il est intéressant de remarquer que la cinéphilie représentée

¹Dans *Sogni d'oro*.

²Dans *Caro Diario*, *Aprile* et *Il Caimano*.

³Nous pensons notamment au film *Il Caimano* où le spectateur peut reconnaître Carlo Mazzacurati, Paolo Sorrentino, Paolo Virzì, Matteo Garrone, Tatti Sanguinetti ou encore Giuliano Montaldo.

dans *Caro diario* est large et variée. Moretti cinéphile s'intéresse à des films radicalement différents qui vont du cinéma italien aux films d'horreur américains, en passant par *Flashdance* qui, confie-t-il, lui « a définitivement changé la vie »⁴. Son amour pour le cinéma n'a donc aucune limite et ne suit aucune règle : le cinéphile trouve tout aussi beau un « music-hall sur un pâtissier trotskiste dans l'Italie conformiste des années 50 » qu'un « film fait seulement de panoramiques sur des maisons »⁵. C'est sans nul doute pour cette raison que le cinéaste se plaît à insérer dans plusieurs films des extraits de fictions aux styles radicalement différents. On pense notamment à *La mamma di Freud* dans *Sogni d'oro*, au music-hall sur le pâtissier trotskiste qui prend forme dans *Aprile* en 1998, au film engagé de Margherita dans *Mia Madre*, ou encore aux films de série B de Bruno Bonomo et au *Caimano* de Teresa dans *Il Caimano* en 2006.

Il Caimano constitue un autre exemple de film, tout aussi éloquent, dans lequel Moretti représente la cinéphilie. Ce film – explique le réalisateur – a été associé par la critique à l'image de Berlusconi avant même sa sortie en salle mais la personnalité politique ne représente qu'un thème parmi d'autres : « Très schématiquement il y a trois choses dans ce film. Il y a l'histoire d'une séparation, il y a un hommage au cinéma – ce producteur de *Maciste contro Freud*, *Cataratte*, *Mocassini assassini*, *La poliziotta con i tacchi a spillo* – et il y a Berlusconi » (Dayan 224). Moretti rend hommage au cinéma à travers les deux protagonistes du film, Bruno et Teresa, deux incarnations différentes de la cinéphilie.

La cinéphilie de Bruno est représentée comme un amour d'enfant qui, à travers le récit d'aventures, continue à rêver et à vivre dans un monde à part. En effet, Bruno préfère se réfugier dans la fiction de ses films d'horreur plutôt que se confronter à la réalité, notamment à la séparation de sa femme et à la faillite de sa maison de production. C'est d'ailleurs sa fascination enfantine et ingénue pour les éléments spectaculaires⁶, et non ses convictions idéologiques, qui le pousse à produire le film de Teresa.

Son amour pour le cinéma est à la fois spirituel et physique. On le voit renaître quand il évolue parmi les décors de ses films, notamment aux côtés de Teresa quand il évoque certaines scènes de ses films passés ou avec ses enfants quand il leur montre les décors du *Caimano*. Si Bruno semble en effet ennuyé par la partie administrative et logistique de la préparation du film, il est en revanche passionné et fasciné par les éléments de la scénographie⁷. Avec le même regard d'enfant naïf, sa cinéphilie le pousse à amplifier et à transformer la réalité : Bruno imagine tourner un film grandiose sur le retour

⁴« *Flashdance* si chiamava il film che mi ha definitivamente cambiato la vita » (*Caro diario*, 1993, Nanni Moretti).

⁵Moretti évoque ces deux exemples de films (« un music-hall su un pasticcere trozkista nell'Italia conformista degli anni Cinquanta », « un film fatto solo di panoramiche su case ») dans *Caro Diario*.

⁶Notamment l'arrivée de Berlusconi en hélicoptère au milieu du stade de football avec un ballon géant, et la valise pleine d'argent qui tombe du ciel.

⁷Moretti affirme d'ailleurs : « Bruno fait ce film parce qu'il est impatient d'être à nouveau sur un set » (Dayan 232).

de Christophe Colomb avec pour seul élément de décor un bateau miniature et envisage la présence de neuf-cents figurants pour *Il Caimano* alors qu'ils n'ont aucun financement pour le film.

La cinéphilie de Bruno se présente donc pour lui comme un refuge psychologique et physique⁸ et la fiction apparaît comme un exutoire lui permettant d'évacuer sa colère et sa frustration, un moyen de vivre hors de son temps et de la réalité. Ce n'est pas un hasard si sept séquences du *Caimano* (soit quasiment un tiers du film si l'on tient compte de leur durée respective) sont constituées d'extraits d'autres films (*Cataratte*⁹, *Il Caimano* de Teresa dans l'imaginaire de Bruno, *Il Caimano* de Teresa). Le fait que *Il Caimano* de Moretti commence et se termine sur un des films de Bruno¹⁰ met aussi en évidence l'importance du cinéma pour cet homme. Malgré les difficultés économiques et les portes qui se ferment¹¹, Bruno ne renonce d'ailleurs jamais à sa passion. Il est prêt à tout pour monter à nouveau sur un plateau de tournage, même s'il lui faut produire un film politique sans adhérer à son idéologie.

Comme Bruno, Teresa est déterminée elle aussi à affronter les obstacles. Elle est prête à tout pour tourner son *Caimano*, notamment à passer par un producteur qui a voté pour Berlusconi et à proposer le rôle de Berlusconi à un acteur vulgaire et ignorant, à savoir Marco Pulici.

Elle incarne cependant un autre type de cinéphilie. Son amour pour le cinéma répond avant tout à un sentiment d'urgence. Cette jeune réalisatrice, qui n'a derrière elle que deux courts métrages, se bat pour monter son film car, selon elle, « ce qui est important c'est de raconter ce que cet homme [Berlusconi] a fait à notre pays »¹². Contrairement à Bruno et à Nanni Moretti¹³, elle réalise *Il Caimano* avec la conviction que le public attend ce film et que ce dernier pourra influencer le vote des électeurs. Le cinéma, pour elle, est donc un cinéma d'intervention. Ce n'est pas un hasard si son dernier mot dans le film est « Azione ! ». Prononcé avec force et détermination, ce mot semble inviter non seulement son équipe à commencer le tournage, mais aussi tous les spectateurs à se réveiller et à réagir.

Dans le film, l'acteur Moretti décrit la jeune réalisatrice comme rigide et ferme sur ses

⁸Contraint à quitter le domicile conjugal suite à sa séparation avec sa femme, Bruno dort dans sa maison de production ou sur le plateau de tournage du *Caimano*.

⁹*Cataratte* fait partie des films réalisés et produits par Bruno. La protagoniste, Aidra, est interprétée par la femme de Bruno.

¹⁰*Il Caimano* s'ouvre sur la dernière séquence de *Cataratte* et se conclut par l'unique séquence du *Caimano* de Teresa.

¹¹Bruno est abandonné progressivement par tout son entourage, tant sur le plan personnel (sa femme, ses amis) que professionnel. Son metteur en scène, Franco Caspio, quitte la maison de production, suivi par la Rai qui refuse de financer le nouveau projet de Bruno et par les banquiers qui transmettent son dossier aux huissiers. C'est alors au tour de l'acteur Marco Pulici, puis du producteur Jerzy Stuhr, d'abandonner Bruno.

¹²« La cosa importante è raccontare che cosa quest'uomo ha fatto al nostro Paese » (*Il Caimano*, 2006, Nanni Moretti).

¹³Moretti tient à se dissocier du personnage de Teresa : « Il y a une différence entre le personnage de Teresa, interprété par Jasmine Trinca, et moi. Teresa fait *Il Caimano* dans un souci de justice, car elle pense que c'est important et utile pour les autres. Elle le fait plus pour les autres. (...) Moi, au contraire, j'ai fait mon *Caiman* non pas pour les autres mais pour moi » (Dayan 225).

positions. L'amour de Teresa pour le cinéma est représenté de la même façon. Loin du Moretti fasciné par des films d'horizons différents, Teresa semble aimer le cinéma uniquement pour sa portée politique. Elle propose d'ailleurs son scénario à Bruno sans même avoir eu la curiosité de regarder ses films et exprime des préjugés sur plusieurs genres cinématographiques, notamment sur les films de pirates, d'action ou d'horreur dont lui parle Bruno.

Sans être pour autant moins profonde, la cinéphilie de Teresa est beaucoup plus confinée et réductrice que chez Nanni Moretti et Bruno. La seule et unique chose qui compte pour elle, c'est de réaliser son film.

Bruno, Teresa et Nanni Moretti apparaissent donc comme trois réalisateurs au style radicalement différent, voire opposé, et le cinéma ne représente pas la même chose pour chacun d'entre eux. Pourtant, leur amour pour le cinéma les réunit, un amour entier, envahissant et caractérisé dans les trois cas par un rapport viscéral avec le septième art.

La cinéphilie comme rapport exclusif entre le cinéophile et le cinéma

Nanni Moretti revient sur le personnage de Bruno Bonomo et évoque son rapport quasi fusionnel avec le cinéma :

Je suis évidemment différent du producteur Bruno Bonomo, en tant que réalisateur et producteur (...) mais son rapport presque physique au cinéma m'intéressait et je voulais le raconter. À un moment, il dort dans la pièce à côté de son bureau, entouré par les bobines de ses films, il prend son café, va dans son bureau et regarde les plateaux de tournage. (...) Ça aussi, je le sentais comme quelque chose de très personnel, l'image d'un homme qui ne se détache jamais de son travail. (Dayan 224-225)

Le cinéma est omniprésent dans la vie et dans l'esprit de Bruno : il dort sur son lieu de travail, y travaille tous les jours et pour ainsi dire toutes les nuits (on le voit s'assoupir en lisant le scénario de Teresa). Bruno semble vivre dans le huis clos de sa maison de production. L'amour de ce protagoniste pour le cinéma dépasse ainsi largement le cadre professionnel et envahit sa vie personnelle. Terrain de complicité avec ses enfants à qui il raconte chaque soir de façon passionnée les aventures des protagonistes de ses fictions, le cinéma représente également un trait d'union avec sa femme. Paola est l'interprète principale de ses films passés et Bruno tente en vain de la convaincre d'interpréter un nouveau rôle.

Comme nous l'avons vu, le cinéma occupe aussi toutes les pensées et la journée du cinéophile Moretti dans *Caro diario*. Dès la quatrième minute du film, celui-ci est assis dans un fauteuil de cinéma et commente ouvertement les propos tenus par les personnages de la fiction. Il est très intéressant d'analyser le rapport exclusif qui s'instaure entre le film et le cinéophile dans cette séquence. Moretti, assis dans une salle quasiment vide, semble être en immersion totale dans la fiction. L'écran

du cinéma apparaît d'ailleurs en plein écran et Moretti est cadré en plan rapproché avec un arrière-plan flouté. Ces plans excluent tout le reste de la salle et du public. Le champ/contrechamp donnant l'illusion d'un face à face entre le cinéphile et les personnages du film évoque ce rapport exclusif. Moretti s'énerve à voix haute contre les personnages comme si ces derniers pouvaient l'entendre et sans se soucier des autres spectateurs. Pour le cinéphile, la fiction et la réalité sont au même niveau.

Il est intéressant de remarquer en outre que Moretti reste plongé dans la fiction au-delà du cadre de la salle de cinéma. Le film poursuit mentalement le cinéphile à l'extérieur du cinéma et l'accompagne sur sa Vespa. Nous pouvons entendre Moretti répondre encore, dans ses pensées, aux personnages du film.

Nous observons exactement ce même rapport du cinéphile à la fiction (traduit par les mêmes procédés techniques) dans la scène où Moretti retourne au cinéma pour voir *Henry : Portrait of a Serial Killer*. La scène se déroule seulement une dizaine de minutes après celle que nous venons d'analyser. L'immersion totale du cinéphile est cette fois accompagnée d'un sentiment de malaise et de dégoût face à la violence sans nuance proposée par la fiction. Moretti sort du film choqué et s'assoit sur un banc devant le cinéma. Tout comme pour le film précédent, le cinéphile ne se sépare pas d'*Henry* à la fin de la séance. Il y pense pendant plusieurs heures et retrouve la critique qui l'avait incité à aller voir ce film. Il exprime alors son fantasme en imaginant qu'il torture psychologiquement l'auteur de l'article dans son lit. Le cinéphile s'acharne contre l'homme en question en lui relisant des critiques dont il est l'auteur et qui, selon lui, ne correspondent absolument pas à la valeur de l'œuvre.

À travers ces deux scènes, le cinéaste nous fait comprendre qu'un rapport entier et réciproque¹⁴ unit le cinéphile à la fiction. Ce dernier ne regarde pas le film d'une manière passive mais toujours de façon critique et passionnée.

Dans l'œuvre de Moretti, nous pouvons remarquer que le traitement de l'image télévisée est opposé à celui de l'image cinématographique. Tandis que les scènes de fiction intégrées dans *Caro diario* ou dans *Il Caimano* apparaissent en plein écran afin d'exprimer l'immersion totale du cinéphile dans la fiction, les images télévisées sont cadrées dans un premier temps en plein écran puis sont toujours insérées dans un décor où se trouvent les téléspectateurs. C'est le cas par exemple dans *Il Caimano* quand Bruno, Teresa et Marisa (l'assistante de Bruno) regardent l'incident survenu au Parlement européen¹⁵. Moretti, et du même coup le cinéphile, semblent ainsi refuser de se livrer entièrement à l'image télévisée¹⁶.

¹⁴Dans la mesure où il répond à ceux qui sont liés de façon directe (les personnages du film) ou indirecte (le critique) à cette fiction.

¹⁵Le 2 juillet 2003, Martin Shulz (politicien allemand Président du Parlement européen depuis 2012) adresse différents reproches à Silvio Berlusconi qui présidait alors le Conseil de l'Union Européenne. Ces reproches (au sujet du conflit d'intérêts de Berlusconi et des lois *ad personam*) sont approuvés ouvertement par de nombreux députés européens. La réaction de Berlusconi provoque un scandale. Celui-ci répond en effet à Martin Shulz qu'un producteur est en train de réaliser un film en Italie sur les camps de concentration et que Shulz serait parfait pour interpréter le rôle de kapo.

¹⁶L'incident au Parlement européen, diffusé à la télévision, apparaît dans un premier temps en plein écran, mais

En adoptant une perspective opposée, Matteo Garrone concentre sa réflexion sur la télévision dans le film *Reality*, en 2012. À la différence de Moretti, Garrone choisit pour protagoniste de son film un *téléphile*, prénommé Luciano, et dénonce les effets pervers de la télévision à travers le parcours de ce personnage. Il est intéressant d'analyser la façon dont le cinéaste traite à son tour l'image télévisée. Lors de la diffusion du premier épisode du « Grande Fratello », Garrone emploie dans un premier temps les mêmes procédés techniques que Moretti¹⁷ mais s'en éloigne en établissant un champ/contrechamp entre les personnages télévisés (les participants et la présentatrice de la télé-réalité) et Luciano cadré en plan rapproché. Cette alternance de plans montre que Luciano est plongé dans l'émission et rappelle l'immersion totale du cinéphile face à la fiction dans l'œuvre de Moretti. Garrone met en évidence la fascination – inexistante chez Moretti¹⁸ – exercée par le média sur les téléspectateurs.

Bien que les deux cinéastes choisissent des points de vue et des styles radicalement différents, tous deux affirment dans leurs œuvres une association entre cinéphilie et *téléphobie*.

La cinéphilie comme *téléphobie*

a. La cinéphilie comme amour des mots

Dès ses premiers films, Moretti montre que l'amour du cinéma passe par l'amour des mots et dénonce l'altération à laquelle l'homme a soumis le langage.

En 1981, dans *Sogni d'oro*, il interprète de façon autobiographique le rôle d'un jeune réalisateur, Michele Apicella, tournant un drame psychanalytique sur les rapports entre Freud et sa mère. Michele défend de façon virulente l'importance de la justesse des mots et du respect de l'œuvre cinématographique. On le voit notamment frapper sa mère après l'avoir entendue prononcer un discours – dit-il – « d'autobus » sur la politique (en employant le pronom « loro » (ils) sans être précise) et s'énervant contre un technicien d'une salle de cinéma car le format de la pellicule choisi par

Moretti choisit par la suite de prendre de la distance et cadre Bruno, Teresa et Marisa (l'assistante de Bruno) devant le téléviseur. En montrant les réactions de ces personnages et en coupant le son de la télévision, Moretti prend du recul face aux images diffusées et face à l'actualité du pays. À travers les commentaires de Teresa et la consternation des trois Italiens, le réalisateur insiste non seulement sur la gravité des propos tenus par Berlusconi mais aussi sur le besoin de garder un esprit critique face aux messages véhiculés par la télévision.

Cette prise de distance apparaît déjà dans la première scène de *Aprile*. Nanni Moretti et sa mère sont devant la télévision, le soir des résultats des élections du 28 mars 1994, et écoutent silencieusement les félicitations du journaliste Emilio Fede à Silvio Berlusconi. Dans cette scène, comme dans *Il Caimano*, l'écran de la télévision apparaît en plein écran dans un premier temps, puis le cinéaste décide de s'en éloigner en optant pour un plan d'ensemble où l'on voit Moretti et sa mère face au téléviseur.

¹⁷Garrone alterne gros plans sur l'écran du téléviseur (en plein écran) et plans d'ensemble cadrant la famille de Luciano face au téléviseur.

¹⁸Cela n'a rien de surprenant étant donné que Moretti adopte le point de vue du cinéphile alors que Garrone choisit celui de *l'Italietta berlusconiana* (Cf. Chapitre intitulé *La cinéphilie comme réponse à la télécratie*).

le réalisateur n'est pas respecté.

Quelques années plus tard, dans *Palombella rossa* (1989), le même protagoniste Michele Apicella gifle une journaliste qui utilise, sans en connaître véritablement les sens, les mots « cheap » et « kitsch ». Dans cette scène, Michele insiste sur l'importance d'employer les bons mots et dénonce la déformation du langage notamment par les médias : « Les mots sont importants ! (...) Celui qui parle mal, pense et vit mal. (...) Nous devons lutter contre le journalisme, contre les mots incorrects »¹⁹.

Dans le premier chapitre de *Caro diario*²⁰, le cinéphile se révolte contre le caractère inapproprié des mots, ceux utilisés par les personnages du film italien (notamment la généralisation évoquée par l'adjectif « tous ») et ceux employés par le critique de *Henry : Portrait of a Serial Killer*. Comme Michele Apicella, le cinéphile Moretti tient à la justesse des mots et s'en prend à ceux qui ne la respectent pas : la violence physique contre la journaliste dans *Palombella rossa* ou contre sa mère dans *Sogni d'oro* devient ici une torture psychologique infligée au critique.

Il n'y a rien de surprenant au fait que la dernière image du cinéphile proposée dans ce chapitre soit celle de Moretti se rendant sur le lieu de l'assassinat de Pasolini. Ce dernier, devenu symbole de l'intellectuel engagé, critiqua de façon visionnaire dès 1970 (Manzoli 63) l'altération du langage et de la culture par la télévision. Celle-ci exerçait d'après lui « une œuvre d'homologation destructrice » (Pasolini 3). Le cinéphile de *Caro diario* rend donc hommage à cette personnalité : après avoir feuilleté des dizaines de coupures de presse qu'il a réunies à son sujet, il conclut sa promenade en Vespa et donne finalement un but à son errance en allant à Ostia, là où Pasolini trouve la mort en 1975. Ce long moment de recueillement²¹, accompagné par le silence de Moretti et la composition au piano de Nicola Piovani, marque la fin du récit : fin des commentaires du Moretti cinéphile, fin de la promenade en Vespa, fin du chapitre.

b. La cinéphilie comme réponse à la télécratie

Le rejet de la télévision et l'annihilation de son langage sont une autre expression de la cinéphilie. Il est très intéressant d'observer en effet la façon dont cet amour pour le cinéma est représenté, à l'envers, à travers le bannissement de la télévision²² et de la télécratie.

¹⁹« Le parole sono importanti! (...) Chi parla male, pensa male e vive male. (...) Dobbiamo lottare contro il giornalismo, contro le parole sbagliate » (*Palombella rossa*, 1989, Nanni Moretti).

²⁰Cf. *La cinéphilie comme rapport exclusif entre le cinéphile et le cinéma*.

²¹La scène dure environ cinq minutes.

²²Rappelons que le développement de la télévision commerciale à partir de la fin des années 1970 est perçu comme la cause principale de la crise du cinéma, de la baisse de fréquentation des salles et de la standardisation des programmes télévisés. La chute la plus brutale de la vente des billets a lieu entre 1974 et 1988, précisément quand la télévision commerciale apparaît et se développe en Italie. Par ailleurs, le système de production et de distribution italien est problématique depuis de nombreuses années : la relation de dépendance qui unit le cinéma à la télévision apparaît comme la cause majeure de la

Dans *Il Caimano*, ce média apparaît dans des contextes différents, tantôt comme un obstacle pour le cinéma, tantôt comme un danger pour la société. On le voit notamment envahir l'espace du cinéma à travers l'exemple de la maison de production de Bruno dont les plateaux de tournage sont désormais destinés à la réalisation de publicités. De la même façon dans *Reality* de Matteo Garrone, nous pouvons remarquer que Cinecittà est envahie par la télévision, notamment par les castings du « Grande Fratello », et que l'entourage de Luciano passe des heures devant la télévision mais ne va jamais au cinéma.

La télévision semble par ailleurs représenter une des conditions essentielles pour pouvoir réaliser une œuvre cinématographique. Dans *Il Caimano*, le refus de la Rai de financer le film de Teresa contraint la réalisatrice à réduire considérablement la trame du film et à se contenter de raconter une journée de la vie de Berlusconi (et non plus son ascension au pouvoir).

La télévision apparaît enfin, et surtout, comme le symbole de « l'Italietta berlusconiana »²³ mise à nue tout au long du film. Cette *Italietta* est associée tout de suite à l'image de la télévision, c'est l'Italie du « folklore » des shows télévisés, l'Italie des paillettes et des *veline*²⁴... Elle est représentée notamment lors d'une émission où Berlusconi (interprété par Elio De Capitani) est entouré de danseuses à demi-nues. La scène insiste sur la responsabilité de l'homme politique dans l'appauvrissement des émissions télévisées. Par les plans choisis, Moretti montre que Berlusconi règne en maître sur le public et occupe une position à la fois dominatrice et centrale : debout au milieu des spectateurs assis, filmé en contre-plongée, il est au centre de tous les regards. Les mêmes réponses prononcées en chœur par les spectateurs mettent en évidence leur absence de discernement. Dans cette scène, le cinéaste montre ainsi comment l'homme politique exerce grâce à ce média une influence sans pareille. Comme le dit l'acteur Moretti dans le film, « Berlusconi a déjà gagné il y a trente ans avec ses télévisions »²⁵.

Outre l'influence culturelle, ce média lui permet de remporter les élections de 1994²⁶. Le

fragilité du cinéma aujourd'hui. Le duopole Rai/Mediaset constitue la barrière principale à l'existence d'un cinéma d'auteur, dans la mesure où les cinéastes passent de manière quasi systématique par ces entreprises pour réaliser leurs films et doivent donc se plier aux exigences de celles-ci.

²³Cette expression est utilisée dans *Il Caimano* par le producteur polonais Jerzy Stuhr. Ce dernier associe tout de suite le terme *Italietta* à l'Italie de Berlusconi. Il exprime très rapidement son enthousiasme à l'idée de faire un film sur cette Italie anormale et grotesque : « L'idée de raconter votre 'Italie d'opérette' m'amuse. Tu ne peux pas imaginer à quel point ça m'amuse ! Vous êtes tellement ridicules ! Vous ne parlez que de télévision et de Berlusconi. Vous êtes un peuple à mi-chemin entre l'horreur et le folklore ». (« Mi diverte l'idea di raccontare la vostra Italietta berlusconiana. Non hai idea di quanto mi diverta! Siete così buffi, ridicoli! Tra di voi parlate solo di televisione e di Berlusconi. Caro Bruno, siete un popolo a metà tra orrore e folklore ».)

²⁴Les « veline » sont les jeunes femmes, en général très peu vêtues, qui agrémentent les émissions télévisées populaires en Italie et dans d'autres pays.

²⁵« Trent'anni fa Berlusconi ha già vinto con le sue televisioni » (*Il Caimano*, 2006, Nanni Moretti).

À partir de la fin des années 1970, l'empire télévisé de Silvio Berlusconi commence à s'agrandir. En 1984, il est déjà propriétaire de trois chaînes télévisées nationales (Canale 5 depuis 1976, Italia 1 et Rete 4).

²⁶L'historien Marc Lazar revient lui aussi sur le discours du 26 janvier 1994 et analyse la campagne politique médiatique mise en place par Silvio Berlusconi pour gagner les élections : « Ces techniques seront utilisées

réalisateur met en évidence dans *Il Caimano* la manière dont Berlusconi arrive au pouvoir grâce à la télévision. Dans la scène où l'homme annonce sa « descente sur le terrain »²⁷, Moretti propose de longs panoramiques latéraux (accompagnés d'une musique tragique) sur des séries d'immeubles dont les lumières sont allumées. La plupart des Italiens sont chez eux, devant leur téléviseur, et écoutent le discours de cet homme politique nouveau. Les panoramiques mettent en évidence la façon dont Berlusconi s'immisce au sein de chaque foyer et influence l'opinion publique par le biais du discours télévisé que l'on entend en voix off.

Dans le cinéma de Moretti et de Garrone, la télécratie (Lazar 11) est donc contrée par la cinéphilie. L'amour du cinéma passe, comme nous l'avons vu précédemment, par l'amour des mots mais il se traduit également, et de façon indissociable, par le rejet de la télévision.

c. *La cinéphilie comme démantèlement idéologique de la télévision*

Nous pouvons remarquer que, de façon plus ou moins directe, il y a dans quasiment chaque film de Moretti²⁸ une allusion aux effets négatifs de la télévision ou au contenu vide et inquiétant de ses émissions.

Lorsque Moretti interprète le rôle d'un réalisateur, son discours méta-cinématographique s'étoffe en parallèle à celui contre la télévision, comme si la cinéphilie allait de pair avec la *téléphobie*.

Dans *Sogni d'oro*, Moretti propose une caricature du média dans la séquence où Michele est en compétition avec un autre réalisateur sur un plateau télévisé. On y voit les deux cinéastes s'affronter verbalement et physiquement lors de jeux grossiers et grotesques. Moretti dresse un portrait terrifiant des spectateurs qui assistent au duel et les présente comme un public hébété n'appréciant que la vulgarité²⁹. Après avoir essuyé une défaite, Michele s'adresse au public du plateau, sous l'invitation du présentateur, et se met à hurler à plusieurs reprises « public de merde ! ». Les spectateurs, surpris dans un premier temps par cette apostrophe, répètent alors en chœur la vocifération de Michele tel un slogan de manifestation.

Comme dans *Il Caimano*, le public du plateau télévisé est constitué de personnes privées de discernement. La figure du cinéphile, que ce soit celle incarnée par Teresa, Nanni Moretti ou Michele

et perfectionnées lors de toutes les autres campagnes. Silvio Berlusconi fait entrer de manière spectaculaire la politique dans l'ère de la médiatisation, de la personnalisation à outrance. Sa victoire éclair de 1994 paraît consacrer le règne de la 'télécratie' » (Lazar 11).

²⁷Lors d'un discours télévisé tenu le 26 janvier 1994, Berlusconi annonce aux Italiens sa « descente sur le terrain » (« discesa in campo »), c'est à dire son entrée en politique et sa candidature au poste de président du Conseil.

²⁸La critique du média est exprimée notamment dans *La messa è finita* en 1985 quand Don Giulio, interprété par Nanni Moretti, dit à la maîtresse de son père : « Vous laissez toujours le téléviseur allumé. Ce n'est pas une bonne habitude. Ça fait beaucoup de mal ».

²⁹Quand Michele prononce un discours insensé où s'enchaînent les insultes et les grossièretés, le public exulte et vote pour lui.

Apicella, s'y oppose dans la mesure où elle rejette la télévision et propose un langage alternatif.

Tout au long du deuxième chapitre de *Caro diario* (intitulé « Îles »), Moretti analyse en outre l'effet de la télévision sur son ami Gerardo. Ce dernier, après avoir critiqué et rejeté ce média pendant une trentaine d'années, se laisse charmer par la *telenovela Beautiful* jusqu'à en devenir totalement dépendant. Le cinéaste relate la façon dont son ami se laisse prendre au piège et projette ses fantasmes et frustrations sur les personnages de la série télévisée. Comme il l'explique lors d'une interview, il « fait faire à Gerardo en quelques jours le parcours que beaucoup d'intellectuels font en quelques années » (Gili 11).

À la fin du chapitre, c'est à Alicudi, « l'île la plus sauvage [sur laquelle] les hommes savent rester seuls »³⁰, que le cinéphile Moretti est venu trouver son inspiration pour écrire et que Gerardo, à l'opposé, entre en crise et ne supporte plus le manque de télévision³¹. Après avoir été informé de l'absence du média sur l'île, Gerardo part en courant pour prendre le ferry et hurle : « Karl Popper, ce n'est pas vrai que la télévision est un monstre qui corrompt les enfants. Au contraire, les enfants ne s'abrutissent pas devant la télévision. Ils rêvent les yeux ouverts comme autrefois ils rêvaient en écoutant les fables et les légendes »³².

Presque vingt ans plus tard, *Reality* poursuit la réflexion de Moretti mais Garrone, en revanche, choisit d'adopter le point de vue du public, celui des téléspectateurs vulgaires et abrutis présentés dans *Il Caimano*. Laisant de côté les cinéphiles dépeints par Moretti, Garrone se concentre sur son aversion pour la télévision et le démantèlement idéologique et physique du média pour représenter son amour pour le cinéma. Comme le personnage de Gerardo, Luciano, protagoniste de *Reality*, devient obsédé et dépendant de la télévision, et à partir du moment où il participe aux castings du « Grande Fratello », sa vie en est complètement bouleversée. Cette opportunité et sa conviction – qui s'avèrera erronée – d'être sélectionné le font se sentir, dit-il, « comme dans une fable »³³. Cette expression, qui fait écho au monologue prononcé par Gerardo quand il s'enfuit d'Alicudi, représente le nœud du récit. D'après Luciano, l'univers de la télévision apparaît comme une fable. Le cinéaste le met en évidence de différentes façons.

Dès la première scène du film, le réalisateur évoque un univers féérique tant par la composition musicale d'Alexandre Desplat que par certains éléments du décor³⁴. Le morceau de

³⁰« L'isola più selvaggia [su cui] gli uomini sanno stare da soli » : propos tenus par l'un des habitants d'Alicudi dans le film *Caro diario*.

³¹Comme le premier chapitre du film, le deuxième chapitre se termine par le choix du silence du cinéphile – Moretti reste sur l'île – et la fuite de Gerardo devenu dépendant de la télévision et réfractaire à la solitude.

³²« Karl Popper, non è vero che la televisione è un mostro che corrompe i bambini! Anzi, i bambini non si rincretiniscono davanti alla televisione, ma sognano ad occhi aperti, come un tempo sognavano ascoltando le fiabe e le leggende » (*Caro diario*, 1993, Nanni Moretti).

³³« Come in una favola » (*Reality*, 2012, Matteo Garrone).

³⁴Le film commence en effet par un plan séquence aérien sur Naples qui se resserre peu à peu sur un carrosse de style baroque conduit par un cocher en costume d'époque et deux chevaux. La caméra se rapproche peu à peu du carrosse qui entre dans une propriété privée et laisse derrière lui le monde moderne (évoqué notamment par les voitures). Deux personnes en costumes d'époque ouvrent alors les portes d'une villa et

musique revient de façon récurrente et fait partie des éléments qui associent la télévision au monde de la fable : il accompagne notamment Luciano lors de son casting à Cinecittà et à son retour chez lui quand il est acclamé et applaudi telle une star, et lors de la dernière séquence quand il arrive près de la maison du « Grande Fratello ».

Les propos des téléspectateurs confirment cette idée tout au long du film. Luciano apparaît comme le porte-parole d'une génération qui rêve par le biais de la télévision. Parmi sa famille, ses amis et la société qui l'entoure, très rares sont les personnes critiques envers la télé-réalité. À en croire les participants du casting de « Grande Fratello », cette émission permet de « devenir P.D.G », de « se faire remarquer » et de « devenir riche et célèbre »³⁵. Un des candidats sélectionnés dira d'ailleurs, une fois dans l'appartement du « Grande Fratello », « c'est un rêve qui devient réalité »³⁶.

Garrone met en évidence la fascination exercée par le média sur les téléspectateurs notamment, comme nous l'avons vu³⁷, à travers la façon dont il traite l'image télévisée. Dans la scène où Luciano et son entourage regardent le premier épisode du « Grande Fratello », l'univers proposé à l'écran entre en opposition avec la réalité de la famille de Luciano. Un champ/contrechamp confronte en effet l'atmosphère joyeuse (avec des éclairages très forts) du plateau télévisé³⁸ et de l'appartement du « Grande Fratello » à la tristesse et à la déception de la famille de Luciano³⁹ plongée dans l'obscurité. La présentatrice, cadrée en gros plan et le regard face caméra, redonne alors espoir à l'entourage de Luciano en annonçant l'arrivée à venir de deux nouvelles personnes dans l'émission. Le cadrage et le zoom sur le regard de la présentatrice invitent le téléspectateur, ici Luciano, à croire qu'il est le destinataire de ce message, et indirectement, le prochain candidat sélectionné. Cette stratégie communicative du média, mise à nue par Garrone, rappelle l'analyse faite par Francesco Piccolo en 2007 dans l'essai *L'Italia spensierata*. L'auteur, par ailleurs scénariste du *Caimano*, y décrit son expérience de téléspectateur et l'impact que l'émission « Domenica In »⁴⁰, et notamment la présentatrice Mara Venier, ont eu sur lui (Piccolo 7-59).

La fascination exercée par la télévision est incarnée en outre par le personnage de Enzo. Ce dernier, qui a pour seul mérite d'avoir participé au « Grande Fratello », suscite l'admiration de tous. Différentes contre-plongées⁴¹ le présentent en position de supériorité et évoquent l'idolâtrie du public

permettent au carrosse, et au spectateur, de pénétrer dans un monde semble-t-il féérique.

³⁵« Diventare amministratore delegato », « parmi notare », « diventare famosa e ricca » : propos tenus dans *Reality* par les participants à un casting du « Grande Fratello », dans un centre commercial.

³⁶« Questo è un sogno che sta diventando realtà » (*Reality*, 2012, Matteo Garrone).

³⁷Cf. Analyse du traitement de l'image télévisée par Matteo Garrone dans le chapitre intitulé *La cinéphilie comme rapport exclusif entre le cinéphile et le cinéma*.

³⁸Cf. Analyse faite par Francesco Piccolo suite à son expérience sur le plateau télévisé de « Domenica In » (Piccolo 7-59).

³⁹Après des semaines d'espoir, Luciano et sa famille comprennent en effet que Luciano n'a pas été sélectionné.

⁴⁰« Domenica in » est une émission de divertissement à succès diffusée sur Rai Uno depuis 1976.

⁴¹Nous pensons notamment à la scène où Luciano et sa fille regardent, admiratifs, l'hélicoptère de Enzo s'envoler au-dessus de leur tête, et à la scène où Enzo fait son entrée dans une discothèque en étant suspendu par une corde au-dessus de la piste.

à son égard.

Nanni Moretti et Matteo Garrone mettent donc en évidence les effets néfastes de la télévision et expriment clairement un rejet idéologique de ce média.

d. *La cinéphilie comme annihilation du langage télévisé*

Les deux cinéastes expriment en outre d'un point de vue formel la nécessité de prendre du recul face à la télévision⁴² et de rompre avec les représentations qu'elle véhicule.

Dans *Il Caimano*, nous pouvons remarquer non seulement que Teresa réussit à réaliser son film sans la contribution de la Rai, mais aussi que la représentation de Berlusconi dans son film s'oppose à celle proposée quotidiennement par la télévision. L'interprétation finale de l'homme politique par Moretti ne reprend en effet aucun trait connu de ce dernier mais se concentre sur le contenu, authentique, de ses discours. Le réalisateur revient sur cette interprétation :

À la fin, sans vouloir faire une parodie, sans vouloir l'imiter ni ressembler au modèle réel de Silvio Berlusconi, j'interprète cet homme, en essayant de restituer avec froideur le danger et la menace de ses propos et de ses gestes. Le public n'arrivait plus à percevoir ce danger, non seulement car Berlusconi contrôlait la majeure partie des télévisions mais aussi car il était devenu, comme tant d'autres politiciens, journalistes et personnages télévisés, un personnage familier à travers cet instrument tout-puissant et familier qu'est la télévision, tout-puissant précisément parce qu'il est familier. (Dayan 226)

Cette dernière interprétation de l'homme politique, loin de la représentation grotesque et vulgaire à laquelle les Italiens sont habitués, répond donc à une conviction profonde de Moretti selon laquelle « un des devoirs du cinéma est de représenter, avec ses moyens expressifs, une réalité que nous ne réussissons pas à voir ou, comme dans ce cas, une réalité que nous ne réussissons plus à voir. (...) La télévision en Italie a réussi à rendre familiers et presque sympathiques des personnages violents et médiocres » (Lazar 427).

La cinéphilie apparaît ainsi chez Moretti comme une revanche sur la télévision. Après avoir été mis à nu et après que ses stratégies communicatives aient été analysées, le langage télévisé est annihilé pour laisser place au cinéma, au film de Teresa et à l'interprétation de Moretti.

Cette dichotomie entre langage télévisé et langage cinématographique apparaît clairement dans *Sogni d'oro*. Tout au long du film, Michele est harcelé par un personnage qui, sous des traits différents, lui adresse sans cesse le même reproche : « Nous, peut-être, nous pouvons comprendre vos jeux intellectuels, vos expérimentations linguistiques. Mais une femme au foyer de Trévise, qu'est-ce qu'elle comprend à votre nouveau langage ? Qu'est-ce qu'elle en a à faire, elle qui a travaillé toute

⁴²Cf. Analyse du traitement de l'image télévisée par Nanni Moretti dans le chapitre intitulé *La cinéphilie comme rapport exclusif entre le cinéphile et le cinéma*.

la journée, qui est fatiguée et a envie de se détendre ? »⁴³. Le critique, interprété par Dario Cantarelli, apparaît comme le porte-parole de Berlusconi qui, à l'époque, cherche à proposer par le biais de la télévision des programmes de divertissement populaires⁴⁴. Le langage cinématographique de Michele Apicella, et indirectement de Moretti, semble donc s'affirmer en opposition à celui de la télévision commerciale.

Dans cette bataille, le septième art semble toujours sortir vainqueur⁴⁵. Les accusations du critique sont en effet démenties dans la scène où une mère au foyer de Trévise vient à Rome, *comme dans un rêve*, pour assister à la projection du film de Michele. Cette scène est très intéressante car elle évoque à la fois la liberté du cinéaste et la fantaisie du cinéphile. Par l'intervention d'un élément irréaliste, voire onirique⁴⁶, Nanni Moretti décide de faire taire définitivement le critique.

On retrouve cette même liberté créatrice⁴⁷ du cinéaste/cinéphile dans *Caro diario*. Il suffit que Moretti se laisse aller à ses divagations et imagine un film proposant des panoramiques sur des maisons pour que ce film prenne forme sous nos yeux. La création coïncide avec la conception, de façon – semble-t-il – tout à fait improvisée. La liberté totale du cinéaste apparaît en outre à travers le choix, récurrent chez Moretti, du silence opposé au bombardement permanent d'informations imposé par la télévision. L'hommage à Pasolini en est un exemple éloquent : le cinéphile décide de se taire et observe cinq minutes de silence. L'absence de commentaire va de pair avec une économie de plans tout aussi remarquable. La séquence est en effet constituée seulement de cinq plans, dont un travelling avant qui dure environ quatre minutes⁴⁸.

⁴³« Forse noi possiamo capire questi Suoi giochi intellettuali, questi esperimenti linguistici. Ma una casalinga di Treviso, cosa capisce di questo Suo linguaggio nuovo? Cosa gliene importa, a lei che ha lavorato tutto il giorno, la sera è stanca, ha voglia di divertirsi? » (*Sogni d'oro*, 1981, Nanni Moretti).

⁴⁴Il est important de connaître le contexte dans lequel s'insère *Sogni d'oro* pour comprendre les questions du critique à Michele. En effet, à l'époque où le film est réalisé, Berlusconi fait passer tous les jours entre 20h30 et 22h30 cent appels à cent téléspectateurs différents pour savoir ce qu'ils ont fait pendant ces deux heures. Ces enquêtes téléphoniques ont pour objectif de préparer les futurs programmes télévisés des chaînes commerciales de Berlusconi, destinés essentiellement aux femmes au foyer de toute l'Italie qui passent leurs soirées chez elles.

⁴⁵Nous avons vu que dans *Il Caimano*, Teresa parvient à réaliser son film malgré le refus de la Rai. Le film de Moretti se conclut en outre par l'unique séquence du *Caimano* de Teresa, dans laquelle elle propose une interprétation de Berlusconi opposée à l'image traditionnelle télévisée.

⁴⁶Après les harcèlements du critique interprété par Dario Cantarelli, on voit une femme au foyer de Trévise laisser tomber un plat de pâtes qu'elle vient de préparer devant ses enfants et sortir brusquement de chez elle pour aller voir le film de Michele. Cette scène semble sortir tout droit d'un rêve.

⁴⁷Matteo Garrone évoque cette liberté créatrice du cinéaste lors d'une interview : « Tourner un film, c'est comme faire un voyage : il y a une part d'imprévisibilité qui devient la substance essentielle, la vie du film (...). Pour moi, c'est la chose la plus importante quand je fais un film : la possibilité de me surprendre, de dépasser ce qui est écrit sur la page et de faire en sorte que l'acteur fasse quelque chose d'inattendu » (Garrone 41).

⁴⁸On retrouve ces mêmes caractéristiques formelles dans une scène du chapitre intitulé « Îles », au moment où Nanni Moretti marche seul sur un terrain de football laissé à l'abandon face à la mer. Le silence du personnage et le plan séquence qui cadre Moretti marchant lentement dans ce décor naturel et délaissé traduisent la solitude du personnage et imposent un moment de réflexion.

Ces moments de silence sont récurrents aussi dans *Il Caimano* et expriment la souffrance de Bruno face à la séparation de sa femme et à *l'Italietta berlusconiana*. Nous pensons notamment au moment où Bruno va chez Paola et l'acère un pull qu'il lui a offert, et à la scène, d'une durée de 5min30, où Bruno assiste au

La cinéphilie, représentée comme *téléphobie*, s'exprime à travers ces choix formels. L'agitation, les commentaires incessants et la vulgarité imposés par les émissions télévisées sont anéantis par les moments de silence et de réflexion voulus par le cinéophile, tout comme la liberté du cinéaste s'oppose aux contraintes imposées par la télévision.

Tout au long de *Reality*, Garrone tend lui aussi à analyser les stratégies communicatives de la télévision pour finalement, grâce à la magie du cinéma, les réduire à néant. Dès la première séquence⁴⁹, le cinéaste révèle à quel point l'univers de la télévision est superficiel et faux, et choisit de nous montrer la réalité⁵⁰. Nous pouvons observer, en effet, que la musique féérique prend fin dès que les portes de la villa sont franchies, le plan séquence en plongée s'interrompt brutalement pour laisser place à un plan en pieds sur les chevaux à l'arrêt, et le monde merveilleux de la fable est remplacé par une réalité médiocre et vulgaire. Des formules toutes faites à l'américaine⁵¹ aux instructions annoncées au haut-parleur, en passant par les sourires de circonstance et les compliments répétés à l'identique par Enzo, nombreux sont les éléments qui détonnent dans cette première scène de mariage qui se voudrait grandiose. La scène suivante confirme cette disharmonie et nous invite à observer les personnages tels qu'ils sont vraiment⁵², non des stars télévisées mais de pauvres gens issus des quartiers populaires de Naples.

Comme Moretti dans *Sogni d'oro* ou *Il Caimano*, Matteo Garrone représente son amour pour le cinéma à travers le démantèlement des artifices mis en place par la télévision. Si, dans un premier temps, il met en évidence l'invasion du média sur le terrain du septième art, il en démonte les stratégies communicatives et les décors par la suite. En effet, la dissolution de la télévision passe aussi par une déconstruction physique, concrète. Le moment le plus symbolique du film est sans nul doute quand Luciano escalade les échafaudages du décor de « Grande Fratello » et en fait tomber des morceaux sur son passage, comme s'il faisait disparaître peu à peu le maquillage de cet univers en apparence féérique.

Il est intéressant de remarquer par ailleurs que si la musique féérique de Desplat s'interrompt au moment même où Luciano entre dans l'appartement tant convoité et se confronte à la réalité, celle-ci reprend lors du zoom arrière final en s'éloignant de Luciano et du décor télévisé. La féerie est donc finalement associée à l'univers cinématographique et non télévisé. La caméra du cinéaste s'éloigne de la réalité qu'elle a observée tout au long du film pour s'élever vers d'autres perspectives et reprendre sa position de supériorité initiale⁵³.

concert de Paola.

⁴⁹Cf. Analyse de la première séquence de *Reality* dans le chapitre intitulé *La cinéphilie comme démantèlement idéologique de la télévision*.

⁵⁰Le titre du film est d'ailleurs ambigu : le terme anglais « reality » évoque à la fois le genre télévisé de la télé-réalité mais aussi la réalité elle-même.

⁵¹Nous pensons à l'expression « Never give up » que Enzo répète sans cesse tel un slogan.

⁵²Dans la séquence suivante, nous voyons Luciano et son entourage en train de se démaquiller et de se déshabiller, comme des acteurs (d'un jour) quittant leurs costumes.

⁵³Comme le premier plan du film, le dernier plan est un plan aérien. Mais si dans la première scène la caméra

Bibliographie

AGUSTO, Serena ; MORSIANI, Alberto. *Cronache dal sottosuolo. Il cinema di Matteo Garrone*, Alessandria : Falsopiano, 2013.

AUBERT, Jean-Paul ; TAILLIBERT, Christel (dir.). *La cinéphilie des cinéastes* (tomes 1 et 2), Paris : L'Harmattan, Les Cahiers de Champs visuels, n°6/7 et n°8/9, 2013.

BAECQUE, Antoine de ; FREMAUX, Thierry. « La cinéphilie ou l'invention d'une culture ». *Vingtième Siècle, revue d'histoire*, n° 46, (1995) :133-142.

BRUNETTA, Gian Piero. *Guida alla storia del cinema italiano 1905 – 2003*, Torino : Einaudi, 2003.

CERETTO, Luisa ; CHIESI, Roberto (eds). *Una distanza estranea : il cinema di Emanuele Crialese, Matteo Garrone e Paolo Sorrentino*, Bergamo: Federazione Italiana Cineforum, 2006.

D'ARCANGELI, Luciana. «The films of Matteo Garrone: Italian Cinema is Not Embalmed». *Italian Film Directors in the New Millenium*. Ed. William HOPE. Cambridge : Cambridge Scholars Press, 2010 : 175-187.

DAYAN, Hélène. « Interview de Nanni Moretti. Autour du film *Le Caïman* ». *Chroniques italiennes*, n°85/86 (2010) : 221-235.

GARRONE, Matteo. *Le fiabe sono vere. Conversazione con Italo Moscati*, Roma : Castelvecchi, 2016.

GILI, Jean Antoine. « Entretien avec Nanni Moretti. Le plaisir de raconter plus librement ». *Positif*, n°399 (1994) : 11.

LAZAR, Marc (ed.). *L'Italie contemporaine de 1945 à nos jours*, Paris : Fayard, 2009.

MANZOLI, Giacomo. « From *Salò* to *Gomorra* : the Influence of Pier Paolo Pasolini's Political Perspective on Independent Italian Cinema ». *Cinema and Politics*. Ed. Deniz Bayrakdar. Cambridge :

du cinéaste se rapproche de la terre pour suivre le carrosse qui nous mène vers l'univers de Luciano, elle s'en éloigne à la fin.

Cambridge Scholars Publishing, 2009: 51-70.

MAZZOLENI, Gianpietro ; SFARDINI, Anna. *Politica pop. Da «Porta a porta» a «L'isola dei famosi»*, Bologna : Il Mulino, 2009.

MENARINI, Roy. *Il cinema dopo il cinema. Dieci idee sul cinema italiano 2001-2010*, Genova : Le Mani, 2010.

MENARINI, Roy. « Generi nascosti ed espliciti nel recente cinema italiano ». *Lo spazio del reale nel cinema italiano contemporaneo*. Eds. Riccardo GUERRINI, Giacomo TAGLIANI, Francesco ZUCCONI. Genova : Le Mani, 2009 : 42-51.

MISSIKA, Jean-Louis. *La fin de la télévision*, Paris : Seuil, 2006.

MONTINI, Franco ; ZAGARRIO, Vito (eds). *Istantanee sul cinema italiano : film, volti, idee del nuovo millennio*. Soveria Mannelli : Rubbettino, 2012.

MOUREN, Yannick. « *Sogni d'oro 'L'autobiographie, d'accord, l'autothérapie, non' »*. *Contre Bande*, n°15 (2006) : 41-54.

PASOLINI, Pierpaolo. « Sfida ai dirigenti della televisione ». *Corriere della Sera* (9 dicembre 1973) : 3.

http://media2.corriere.it/corriere/pdf/2015/CORSERA_19731209_L_NAZ_NUL_03_00_A.pdf

Consulté le 30 novembre 2016.

PICCOLO, Francesco. *L'Italia spensierata*, Roma : Laterza, 2007.

SPAGNOLETTI, Giovanni (ed.). « Forme della politica nel cinema italiano contemporaneo », *Close Up*, n°23, Torino : Kaplan, 2008.

UVA, Christian. « Nuovo cinema Italia: Per una mappa della produzione contemporanea, tra tendenze, formule e linguaggi », *The Italianist*, volume 29 (2009) : 306-324.

UVA, Christian ; MAIO, Barbara. *Fiction TV. Manuale della fiction televisiva*, Faenza : Cinetecnica, 2003.

ZAGARRIO, Vito (ed.). *Nanni Moretti, lo sguardo morale*, Venezia : Marsilio, 2012.

Filmographie :

FELLINI, Federico. *Ginger e Fred*, 1986.

GARRONE, Matteo. *Il racconto dei racconti (Tale of tales)*, 2015.

GARRONE, Matteo. *Reality*, 2012.

GARRONE, Matteo. *Gomorra*, 2008.

MORETTI, Nanni. *Mia madre*, 2015.

MORETTI, Nanni. *Il Caimano (Le Caiman)*, 2006.

MORETTI, Nanni. *Aprile*, 1998.

MORETTI, Nanni. *Caro diario (Journal intime)*, 1993.

MORETTI, Nanni. *Palombella rossa*, 1989.

MORETTI, Nanni. *La messa è finita*, 1985.

MORETTI, Nanni. *Sogni d'oro*, 1981.

MORETTI, Nanni. *Ecce bombo*, 1978.

MORETTI, Nanni. *Io sono un autarchico (Je suis un autarcique)*, 1976.