

Le défi documentaire

Raul GRISOLIA¹

L'article s'interroge sur la présence massive de l'instance documentaire dans les médias, en explorant les formes et les modalités diverses par lesquelles cette instance se déploie dans l'espace télévisuel à l'aide de quelques exemples significatifs. La réflexion se développe sur deux axes : la forme et le format (la fragmentation intégrée, la diffusion intégrale et le format comme cadre) ; les interférences entre la réception et les formes. Pour revenir enfin sur les questions liées au défi que le documentaire doit lancer pour défendre son autonomie et son sens.

MOTS-CLÉS : CINÉMA, DISPOSITIFS, DOCUMENTAIRE, FORMATS, MÉDIAS, RÉCEPTION, TÉLÉVISION

The article discusses the massive presence of documentary appeal in the media. By using some significant examples, it explores the different ways in which documentary appeal is growing in television space, and the forms this may take. The discussion develops in two directions, the first being form and format (integrated fragmentation, complete diffusion, and format as a frame) and the second the interferences between reception and form. Finally, the article turns to discuss the strong challenge faced by documentary in order to defend its independence and its meaning.

KEYWORDS : CINEMA, SYSTEMS, DOCUMENTARY, FORMATS, MEDIA, RECEPTION, TELEVISION

¹ Raul Grisolia est enseignant au sein du Département des Arts et Sciences de La Sapienza (Université de Rome 1), habilité à diriger des recherches en cinéma et audiovisuel (Université de Provence, 2010).

La question du rapport entre format et documentaire implique une réflexion sur une nouvelle et puissante « obsession du réel » qui mobilise le regard des spectateurs, ainsi que sur la vaste et parallèle « obsession du réalisme » qui agit dans les divers dispositifs représentatifs de l'univers médiatique. La potentialité mimétique de l'audiovisuel est à nouveau au centre de la relation entre images et public, ce qui produit une instance documentaire qui traverse les médias sous des formes différentes, et induit une relation complexe avec le format. Nous prenons ici en considération la notion de format télévisuel à partir de sa définition couramment acceptée, en tant que produit reconnaissable par un dispositif qui reste constant par rapport aux possibles variantes locales. Dans le développement de cette réflexion, nous considérons la notion de format de manière élargie comme un dispositif de programmation télévisuelle, une chaîne, qui, par sa cohérence et sa spécificité, se présente aux spectateurs comme une sorte de macro-format. Si dans le cinéma, à de rares exceptions près, l'instance documentaire semble de moindre envergure, elle s'impose avec une force évidente pour la télévision et pour Internet. La possibilité théorique de doubler de manière continue et potentiellement infinie, et « en direct », la réalité, est l'un des facteurs, entre autres, qui finissent par la renforcer. Alors que nous nous trouvons en pleine révolution numérique, à un moment où les images audiovisuelles pourraient générer d'elles-mêmes des formes de réalité, auteurs et spectateurs semblent vouloir retrouver l'illusion du cinéma du début, les images Lumière, l'illusion d'un « vrai » miroir du monde.

La demande de réel et l'offre de réalisme se présentent aujourd'hui de manière protéiforme, dans tous les médias, et plus particulièrement à la télévision. Depuis les années 1990, les docusoaps² ont rendu explicite, et presque canonique, une mise en scène qui se déplace de la fiction à la non-fiction avec le but d'accentuer l'interaction entre l'œuvre, l'auteur et le spectateur, ce qui est probablement à la source de son succès (Bruzzi, 2000, p. 76). À différents degrés, l'hybridation explicite est devenue la forme la plus courante à travers laquelle se manifeste l'instance documentaire à la télévision. Le milieu ambiant³ télévisuel est centré surtout sur son « habitabilité ». Les dispositifs de mise en scène se combinent avec les stratégies de réception en modelant un espace qui inclut la télévision comme prolongation du quotidien. Le spectateur vit avec ou dans le milieu télévisuel avec lequel il peut entretenir une relation de proximité ou de distance. La discontinuité potentielle du temps de la vision fait ainsi que les images sont élaborées en tenant compte de cet aspect. Le téléspectateur a la possibilité de quitter ou de rejoindre le milieu ambiant qui lui est proposé selon l'esprit du moment. Les images sont donc structurées avec un haut niveau de perméabilité et, en même temps, de viscosité.

2 Voir Bruzzi, 2000, p. 76-86 et Chapman, 2009, p. 13.

3 Nous utilisons ici la notion de « milieu ambiant » pour souligner l'aspect cardinal de la relation œuvre-auteur-spectateur sur ce sujet. La définition est la suivante : « Milieu ambiant (définition commune aux différents médias audiovisuels), un espace dont les caractéristiques spécifiques sont déterminées par les dispositifs de mise en scène en relation dynamique avec les stratégies de réception. » La notion a été réélaborée à partir de la recherche que nous avons menée dans le cadre d'une Habilitation à Diriger des Recherches (Grisolia, 2010, p. 26).

L'instance documentaire peut ainsi contribuer à renforcer ces caractéristiques relationnelles et c'est à partir de cette instance que *Big Brother*, par exemple, a connu un si grand succès. Le tournage en continuité, qui est à la base de l'émission, fonctionne pour le spectateur comme un appât auquel il est difficile d'échapper. Ce dernier peut appréhender l'émission à partir d'une grande variété de points de vue, qui se situent entre deux extrêmes : « voir tout comme si tout était vrai » ou bien au contraire « voir tout comme si tout était faux », en participant à ce que l'on pourrait appeler le « jeu du réel ». Ce jeu consiste à mesurer la distance entre ce que l'on voit et ce qui est « vrai ». *Big Brother* est l'un des exemples possibles où l'instance documentaire devient le moteur d'un format télévisuel. D'ailleurs, le documentaire, avec son instabilité épistémologique, incarne le désir profond du voir⁴, et l'idée de le représenter devient centrale pour les stratégies d'élaboration d'un format télévisuel. Ce désir se déploie dans l'espace télévisuel, qui est le lieu privilégié de son existence, sous différentes formes et selon diverses modalités, que nous tenterons d'appréhender à travers des exemples concrets. Le corpus de la recherche a été choisi pour son caractère hétérogène, ce qui permet de mieux vérifier l'extension et l'ampleur de l'instance documentaire telle qu'elle se présente dans l'espace télévisuel.

Les exemples seront choisis parmi plusieurs autres possibles dans le cadre des émissions diffusées par la télévision italienne. Néanmoins, l'indigénisation culturelle des formats et des modalités ne devrait pas entamer la validité plus générale des interprétations proposées.

Fragmentation intégrée

L'instance documentaire imprègne le tissu de la programmation télévisuelle en se donnant à voir selon une modalité particulière, que l'on pourrait définir comme celle de la fragmentation intégrée. L'instance documentaire se révèle au regard du spectateur sous la forme de courts reportages, intégrés, parcellisés, fragmentés à l'intérieur de formats différents (émissions de variétés, *talk-shows*, journaux télévisés, journaux satiriques). Or, si dans un journal ce système est tout à fait classique, sa présence dans les autres formats a pour effet de configurer des stratégies de mise en scène spécifiques qui s'imposent de plus en plus dans les émissions télévisées.

Le Iene, l'un des formats en pointe des chaînes MEDIASET en Italie, constitue un exemple intéressant en ce sens. Il s'agit d'une émission diffusée en *primetime* sur Italia 1 depuis 1997. Version italienne du format argentin *Caiga quien Caiga*, diffusé aussi en Espagne, *Le Iene* propose de rapides approfondissements sur des sujets d'actualité, en s'efforçant d'adopter un style ironique et transgressif. Le

4 John Ellis a bien saisi cet aspect : « Documentary is based upon an epistemologically unstable foundation, so the genre is perpetually shifting to take account of its own impossibility. Documentary is based on fallacy as the result of a desire. » (2002, p. 115)

choix du nom de l'émission, « Le Iene » (titre italien de *Reservoir Dogs* de Quentin Tarantino), le logo de l'émission qui reproduit l'affiche du film, les vestes noires des animateurs (mais pas des animatrices) rendent explicite la référence à cette œuvre célèbre. L'émission alterne, à un rythme rapide, des gags effectués sur le plateau devant un public et de courts reportages (dont la durée varie généralement entre 4 et 7 minutes) sur des sujets divers. Ces derniers peuvent être consacrés à des urgences sociales, des faits divers, de petits ou grands scandales. Les reportages privilégient une approche ironique par rapport au sujet filmé et se présentent aux téléspectateurs comme un acte de dévoilement du mensonge, voire comme un acte de dénonciation. Leur forme cherche toutefois à se rapprocher d'un style « documentaire », en multipliant les indices suggérant une dimension « véridique » : caméra à la main, prise directe, caméra cachée, plans tremblants, éclairage naturel, voix off, voix over. Souvent, les envoyés déguisés de *Le Iene* démasquent les tricheries et les scandales grâce à une caméra cachée, en direct, en proposant une sorte de scène de reconnaissance finale dans laquelle ils se révèlent et interpellent les coupables. Dès que le sujet se termine, on revient sur le plateau, on revient au show.

Ces reportages se présentent comme un élément distinctif de l'émission, et sont au service d'une double logique d'authentification : ils garantissent que tout ce qui est dit dans l'émission est véridique et, de manière symétrique, le format garantit leur caractère véridique. L'usage que les formats font des reportages répond à la nécessité de s'authentifier comme médiateurs entre l'événement et les spectateurs, et de consolider cette position. Or, il n'est pas question ici de discuter de la véracité des reportages, qui d'ailleurs a été rarement démentie, mais de la modalité de leur intégration dans le format.

Le milieu ambiant de *Le Iene* construit un espace communicationnel dans lequel l'instance documentaire est enfermée dans un procédé que nous pouvons définir comme celui de la « vue entre parenthèses ». La mise en scène des reportages et leur intégration dans la structure de l'émission limitent leur possibilité de représenter un réel complexe et stratifié. Le format arrive à orienter les reportages à l'intérieur d'un seul discours : celui du format. Bien qu'ils contiennent une ouverture effective sur le réel, la possibilité de les interpréter demeure univoque. Dans ce cas, l'instance documentaire joue un rôle subalterne au service du renforcement de la structure nucléaire des formats. Nous avons choisi l'exemple d'une émission de variétés comme *Le Iene* pour vérifier à quel point l'instance documentaire (sans que l'on puisse parler ici de « film documentaire ») s'est répandue dans le flux télévisuel, mais la même modalité peut être étendue à plusieurs autres formats. Dans les *talk-shows* politiques, la *persona*⁵ de l'animateur gère la disposition et la mise en scène des reportages en fonction d'un seul discours : les ambiguïtés et les stratifications de sens sont très nuancées ou effacées. D'ailleurs, les reportages n'ont pas de nom : les auteurs sont précipités dans l'oubli juste après le passage du générique.

5 Au sens de : « quiconque se présente et/ou agit à l'intérieur du milieu ambiant d'une œuvre audiovisuelle comme élément distinctif et structurant de sa cohérence » (Grisolia, 2010, p. 80-81).

La modalité de la fragmentation intégrée est utilisée aussi dans les émissions centrées sur l'emploi d'images d'archives, qui, différemment des émissions de variétés, ont un but explicitement documentaire. Un exemple intéressant en ce sens est offert par *La storia siamo noi* (première diffusion en 1997) qui peut compter sur des passages transversaux dans les chaînes généralistes et sur la chaîne numérique Rai storia. L'émission parcourt l'histoire italienne et mondiale à travers des micro et macro-histoires, en s'appuyant sur l'immense matériel des archives de la RAI. La mise en scène peut utiliser des reconstructions filmées enchaînées avec des images d'archives, des entretiens avec des experts et des témoins. Ce sont justement ces images qui constituent la source à partir de laquelle la mise en scène se construit et s'organise par le montage. L'intervention directe de l'auteur qui présente le sujet, la voix off qui accompagne et dirige la vision du téléspectateur arrivent difficilement à affaiblir la force et le charme des images d'archives.

La plupart des spectateurs (en Italie) connaissent, et reconnaissent, cette seule modalité comme porteuse de l'instance documentaire : c'est-à-dire une fragmentation intégrée et organisée intégralement par un discours fort. Quel que soit le sujet choisi, la vision offerte, à des niveaux différents d'efficacité et de complexité, est porteuse d'une interprétation univoque, plus ou moins explicite, des événements montrés. Les meilleures émissions qui font du journalisme d'enquête (comme *Report* de Milena Gabanelli, diffusée par Raitre) utilisent cette modalité avec une grande efficacité. L'instance documentaire est renvoyée sur l'horizon de réception sans qu'elle se transforme en source de questionnement : l'on peut être informé, horrifié, indigné, mais très rarement mis en question.

La diffusion intégrale de films documentaires existe, bien évidemment. Elle reste reléguée à certains sujets : l'histoire, la nature, les animaux (de préférence sauvages), la science, les mystères (le Saint-Graal, les traces d'une civilisation étrangère par exemple), plus rarement le sport. Dans ce paysage, il y a un manque évident : le documentaire d'auteur, qui apparaît seulement à des horaires nocturnes ou sur les chaînes thématiques.

La diffusion intégrale et le format comme cadre

La diffusion intégrale des documentaires pour le grand public semble donc être sélectionnée sur une base exclusivement thématique. La sélection est sans doute liée aux stratégies éditoriales des chaînes et de leurs patrons qui préfèrent éviter les sujets sensibles. On peut considérer aussi que certains films possèdent une plus grande malléabilité formelle, qu'il est plus facile de les formater. Les documentaires scientifiques, naturalistes, sportifs s'insèrent avec beaucoup plus de facilité dans un format télévisuel qui fonctionne comme cadre. Ces sujets font rarement appel au vécu du spectateur, et les documentaires sont vus comme un dépôt visuel d'informations. Ce côté aseptisé favorise leur insertion dans le milieu ambiant d'un format télévisuel.

Il en va différemment lorsqu'il s'agit de documentaires avec une mise en scène personnelle et formellement caractérisée. Dans ce cas, la diffusion intégrale du film favorise pendant la vision (même en discontinuité) le fait que son milieu ambiant s'installe et se renforce, en dépit du format qui voudrait le limiter ou le définir. La diffusion intégrale des films renforce leur résistance à une lecture institutionnelle et/ou contrôlée. À l'inverse, si le format s'impose sur la structure du film en le découpant avec le montage ou avec l'accompagnement d'un commentaire lourd et invasif, le film perd en efficacité et en autonomie artistique. On se trouve face à un paradoxe dans lequel le documentaire d'auteur supporte difficilement un contact avec un format télévisuel sans que l'un des deux pôles perde son identité.

Ces différents aspects concourent à ce que le documentaire d'auteur soit diffusé de manière presque exclusive par les chaînes thématiques, les chaînes à vocation culturelle et les chaînes généralistes de niche. En ce qui concerne les chaînes thématiques et les chaînes culturelles, la possibilité de diffuser des documentaires sur des sujets différents sans leur imposer nécessairement un cadre contraignant est favorisée par le fait que, plutôt que d'avoir un format pour chaque documentaire, c'est la chaîne, elle-même, qui fonctionne comme une sorte de macro-format⁶. À l'intérieur de cet espace, les documentaires peuvent se mettre en scène les uns par rapport aux autres.

Les chaînes généralistes de niche, en revanche, nécessitent un encadrement plus défini pour pouvoir détacher et distinguer la diffusion des documentaires du reste de la programmation. Les documentaires trouvent, à différents degrés, la possibilité de présenter leur regard sur le réel, même s'ils sont souvent utilisés comme support d'un discours, plus ou moins sobre. Cette résistance modifie la relation entre le documentaire et le format, qui se rééquilibre en faveur de l'œuvre.

L'existence de ces chaînes ne fait que confirmer l'importance essentielle que la télévision a acquise pour la diffusion (et la production) documentaire. Néanmoins, la relation entre œuvre et réception semble inéluctable pour approfondir une réflexion entre documentaire et format.

La question qui se pose est celle qui concerne, surtout pour les chaînes thématiques (culturelles et de niche) la possibilité de sortir d'un horizon de réception calé sur un public spécialisé. Il ne s'agit pas d'élaborer des stratégies pour augmenter le taux d'*audience*, stratégies dont toute chaîne doit tenir compte, mais plutôt de penser le film documentaire en dehors d'un espace strictement culturalisé, de rechercher de nouvelles formes et de nouveaux langages. Cela veut dire que les auteurs envisagent comme destinataire potentiel de l'œuvre un public généraliste, sans pour autant faire perdre à cette œuvre son regard originel sur

⁶ Rai storia est la chaîne thématique publique qui consacre dans sa programmation un espace important au documentaire. La chaîne s'adresse à des spectateurs avertis et son taux d'audience est vraiment réduit (en 2012, entre 0,13 et 0,20 % selon les données AUDITEL : www.auditel.it). Cela favorise la perception de Rai storia comme une chaîne formellement et thématiquement caractérisée.

le réel. Il s'agit sans doute d'une question qui touche aussi à la programmation et aux stratégies de médiation que les auteurs peuvent mettre en œuvre entre les diverses exigences économiques, productives et idéologiques qui entrent en jeu quand il s'agit d'audiovisuel et de télévision en particulier. Le cas du documentaire *Cocaina* (2007) de Roberto Burchielli, diffusé par Raitre, qui est devenu le docufiction *Sbirri* (2009), diffusé en *primetime* par Canale 5 (MEDIASET) pour le grand public généraliste, est l'exemple d'une métamorphose à la fois ambiguë et intéressante.

Dans le documentaire *Cocaina*, l'auteur suit la piste de la cocaïne entre Milan et Brescia. La tentative, réussie, est celle de saisir sur le vif l'ensemble des relations sociales et criminelles autour de cette drogue, qui, depuis longtemps, a perdu l'image de « drogue des riches » pour devenir la drogue de tout un chacun. De courts entretiens avec des spécialistes donnent un cadre scientifique à l'enquête de terrain. Le film se développe selon des axes narratifs parallèles qui convergent tous vers la cocaïne en suivant la vie quotidienne de certains personnages clés : un policier de la brigade des stupéfiants de Milan, un ex-trafiquant, un ouvrier drogué. Ces personnages fonctionnent comme des guides et des filtres pour parcourir le monde de la cocaïne. Leur potentiel narratif donne un fort cachet d'authenticité et de vraisemblance aux événements filmés. Le film débute et finit par une analogie, entre la neige qui tombe et qui recouvre Milan, et la cocaïne qui de la même façon recouvre la ville avec sa poudre blanche. L'analogie est construite par le montage entre des plans d'ensemble de la ville, des détails d'une prise de drogue et un entretien avec un médecin. Il n'y a pas de relation directe entre les termes de l'analogie, si ce n'est la voix off du policier qui parle d'une ville pleine de neige. Le film est tourné en prise directe, à la main, en caméra cachée et en éclairage naturel. La mise en scène utilise les modalités du documentaire d'observation : les protagonistes déclenchent les dialogues avec les autres personnages et parfois dialoguent avec les auteurs qui les suivent pour témoigner de leurs actions sans intervenir directement. La mise en scène est toute entière vouée à évoquer un contact avec le réel, avec une proximité qui tend à raccourcir, voire à éliminer, la distance entre les images et le spectateur. Si cette proximité limite la possibilité d'une distance, la suspension d'un jugement éthique préconstitué rend, en revanche, la représentation vivante et complexe. Il faut noter au passage que la typologie visuelle de *Cocaina* est assez semblable à celle des reportages de *Le Iene* (s'agit-il d'une simple coïncidence ?).

Cocaina est donc une œuvre documentaire à part entière, et la décision de la diffuser un dimanche de décembre à 21h30 est l'indice d'une stratégie de la chaîne pour toucher un large public. Il s'agit néanmoins d'un public averti, lié à l'image véhiculée par la chaîne (intellectuelle, plutôt de gauche, sensible aux questions sociales). Deux ans après, en 2009, Roberto Burchielli réalise le même film sous une nouvelle forme, celle du docufiction : *Sbirri (Flics)*. Le film sort dans les salles en avril 2009. En août 2010, il est diffusé en *primetime* sur Canale 5. Pensé pour

la télévision, il adapte la structure du documentaire *Cocaina*. L'histoire est centrée sur un journaliste d'enquête (Raoul Bova, une star du cinéma et de la télévision italienne) qui apprend que son fils est mort à cause d'une pilule d'ecstasy. Le journaliste n'hésite pas à suivre la brigade anti-drogue de Milan pour témoigner et filmer l'action des policiers afin de mieux comprendre le monde qui a porté son fils à la mort. Tout le film est tourné en prise directe, y compris les enquêtes des policiers qui constituent la partie strictement documentaire, pendant laquelle l'acteur a été obligé de se camoufler pour ne pas être reconnu. En ce qui concerne la structure, la mise en scène, les protagonistes, le sujet, il n'y a pas de différences significatives entre la partie documentaire de *Sbirri* et *Cocaina*. La fiction qui s'intègre au documentaire n'ajoute pas un surplus d'intensité ou d'approfondissement au film (au contraire, elle amplifie parfois une sensation d'inauthenticité) et il semble difficile de considérer que ce choix de contamination est lié à des nécessités expressives : il s'agit plutôt de toucher un public différent de celui de *Cocaina*. La diffusion sur Canale 5, la chaîne de fictions télévisuelles et de séries policières italiennes, s'adresse à un public qui cherche une médiation avec le réel à l'intérieur de formats reconnaissables et, en quelque sorte, rassurants.

À l'intérieur de cet espace communicationnel, le documentaire en tant que tel n'a pas de place, mais on essaie de garder l'instance qu'il véhicule. Comme dans le cas des émissions de variétés (ou des *talk-shows*), on construit un cadre, ici un cadre fictionnel, qui fonctionne comme le lieu du discours de l'auteur, guidant de manière explicite ou implicite, le regard du spectateur. Malgré l'intention d'élaborer une texture narrative dans laquelle la fiction et le documentaire s'entrelacent grâce au passage de l'un à l'autre par le biais du personnage du journaliste (qui est aussi une star), la perception d'un écart de vraisemblance entre les deux niveaux persiste. On arrive encore une fois à une fragmentation intégrée de l'instance documentaire.

L'horizon potentiel de réception participe à la structuration de tout discours, de toute rhétorique, et il devient encore plus significatif dans l'audiovisuel avec ses procédés complexes de production et de distribution. Relativement à ce que nous venons de dire, il semblerait que l'instance documentaire puisse être diffusée et visionnée comme film à la télévision, en reproduisant le circuit œuvre-public extratélévisuel, celui des salles de festivals, des académies, des musées. À défaut, on peut voir cette instance circuler dans presque tous les formats audiovisuels en les modifiant, et en étant elle-même modifiée radicalement, pour finir par perdre en richesse et complexité.

Conclusion

L'analyse rapide que l'on vient de faire ne veut, ni ne peut, être prescriptive quant aux stratégies à suivre pour surmonter cette dichotomie.

Les possibilités à parcourir sont nombreuses : adapter la forme, adapter les formats, adapter la programmation. Ou bien refuser de chercher une relation organique avec le média télévisuel, qui garde pourtant un poids essentiel pour la production de documentaires. En ce sens, la création de plateformes web consacrées aux films documentaires peut offrir de nouvelles possibilités de production et de diffusion. Le Web favorise la vision fragmentée et rapide dans un conteneur à l'apparence plus flexible et légère. Néanmoins, si son interactivité diffuse et atomisée ouvre un grand espace de liberté, elle soulève en même temps un immense bruit audiovisuel qui risque de dévorer ce qu'elle produit.

L'instance documentaire, en somme, se trouve aujourd'hui au centre d'un paradoxe qui la bouscule entre deux extrêmes : la demande d'un « réel » intégral, immédiat, brut et parfois pornographique, et la recherche d'un regard d'auteur reconfiguré dans les frontières, restreintes et difficiles, mais rassurantes, d'un circuit autoréférentiel. Ce qui renouvelle un vieux défi, mais sous une forme nouvelle et avec une intensité jusque-là inconnue.

RÉFÉRENCES

Bruzzi, S. (2000). *New Documentary. A Critical Introduction*. Londres, RU : Routledge.

Chapman, J. (2009). *Issues in Contemporary Documentary*. Cambridge, RU : Policy Press.

Ellis, J. (2002). *Seeing Things. Television in the Age of Uncertainty*. Londres, RU : I.B. Tauris.

Grisolia, R. (2010). *Milieux ambiants : de l'image à l'espace, de l'espace à l'image* (mémoire pour l'habilitation à diriger des recherches). Université de Provence, France.

VIDÉO-FILMOGRAPHIE

Burchielli, R. (2007). *Cocaina*. Production : Agenzia h24 ; diffusion : Raitre.

Burchielli, R. (2009). *Sbirri*. Production : Sanmarco Film et Agenzia h24 ; diffusion : Canale 5

De Mol, J. (1999). *Big Brother*. Diffusion : Veronica TV.

Parascandalo, R. et Minoli, G. (1997). *La storia siamo noi*. Production : Rai Educational ; diffusion : Raidue, Raitre et Rai storia.

Minoli, G. et Gabanelli, M. (1997). *Report*. Production : RAI ; diffusion : Raitre.

Parenti, D. (1997). *Le Iene*. Production : RTI ; diffusion : Italia 1.

Pergolini, M., Guebel D. (1995). *Caiga quien caiga*. Production : Eyeworks et Cuatro Cabezas ; diffusion : América TV.

Tarantino, Q. (1992). *Reservoir Dogs*.