

8½
Le vol onirique
***Otto e mezzo*, Italie, 1963, 1 h 54**

Mario Patry

Number 282, January–February 2013

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/68550ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (print)

1923-5100 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Patry, M. (2013). Review of [8½ : le vol onirique / *Otto e mezzo*, Italie, 1963, 1 h 54]. *Séquences*, (282), 36–37.

8½

Le vol onirique

Tourné du 9 mai au 14 octobre 1962, le dernier film de Federico Fellini, *8½*, va sortir le 14 février 1963 à Milan en avant-première mondiale et va provoquer un bouleversement cinématographique inégalé à l'échelle mondiale. Le film marque une date importante, aussi importante que le 21^e Concile Œcuménique Vatican II pour l'Histoire de l'Église catholique. *8½* marque le début du cinéma contemporain occidental. Le cinéma ne s'en remettra jamais. Le choc est tellement violent qu'aucune étude de fond, même 50 ans après sa sortie commerciale, ne réussira à comprendre ce qui vient de se passer. Fellini n'a pas encore eu son Gaston Bachelard pour discerner l'onde de choc qui va se propager des deux côtés de l'Atlantique. La consternation est totale et le silence, absolu!

Mario Patry

Non, le titre ne renvoie pas à l'âge de la première relation sexuelle de Fellini, et encore moins à la longueur de son membre viril, mais tout simplement au nombre de films qu'il a tournés depuis son entrée dans le métier avec *Les Feux du music-hall* qu'il coréalise avec Alberto Lattuada. Sa véritable vocation débute de façon fracassante pourtant avec *Courrier de cœur* ou *Le Cheik blanc*. À partir de *I Vitelloni*, l'on ne désigne plus les films de Fellini qu'en italien, sauf exception. Viennent ensuite *La strada*, *Il bidone*, *Le notti di cabiria*, puis enfin son plus grand succès public

L'idée que l'on puisse retrouver dans une œuvre d'art, transposée à l'échelle des personnages, le sujet même de cette œuvre me plaît... » – André Gide (*Les Faux Monnayeurs*, 1925).

(malgré sa durée de trois heures !): *La dolce vita*. Ce film lui assure une réputation internationale et la gloire assurée pour sa carrière, durant et même après. Aucun film de Sergio Leone ne réussira à surpasser son box-office qui totalise en 1970 pas moins de 5 milliards et demi de lires... Il avait, en outre, tourné deux courts métrages dans des films à sketches, ce que Fellini «comptabilise» pour la moitié d'un film. Le titre fait aussi allusion à la spirale «infernale» d'une piste de cirque, thème récurrent dans son œuvre.

Il suffit d'observer et surtout comparer le générique d'ouverture de *La dolce vita*, et ses «*titoli di testa*» que souligne un florilège musical composé du medley habituel synthétisant les principaux thèmes du film, avec la sobriété du générique de *8½*, où le nom du cinéaste précède le titre, dessiné de façon abstraite et peint en style Art déco sur fond neutre et sans musique aucune. Puis cela commence comme cela, pour paraphraser Ferdinand Céline, au début de *Voyage au bout de la nuit*. Nous voyons Guido, un cinéaste réputé en panne



Une spirale d'archétypes

d'inspiration et participant à une cure thermale, qui se voit prisonnier dans un embouteillage monstre à l'entrée de la métropole romaine et s'imagine survolant au-dessus des automobiles immobilisées sur une large voie rapide. Ce «vol onirique» résume l'ensemble de ce film de rupture, où Fellini nous confie avec brio les méandres de la création ou plutôt – et surtout – le syndrome de l'impuissance créatrice d'un cinéaste entouré de gens de peu d'estime. L'on a parlé de ce film comme d'une «spirale d'archétypes». Le long métrage est la confession de Guido, mais toute ressemblance avec la vie réelle de Fellini n'est que pure «affabulation» et invention !



« Je suis toujours autobiographique... »

Le film se déploie sur deux lignes directrices. D'une part, sur le plan diachronique, «le cinéma dans le cinéma», tout comme l'avait précédé Luigi Pirandello avec *Six personnages en quête d'auteur* qui introduisit «le théâtre dans le théâtre». Sous cet aspect, Fellini va créer un genre cinématographique de fiction nouveau (ce qui n'est pas banal du tout), le genre 8^{1/2}, avec sa variation documentaire popularisée dans les années 1970, «Making of...».

D'autre part, sur le plan synchronique, la relation boulimique et frustrée du cinéaste avec la gent féminine qui sera complétée avec le film suivant, le premier en couleur du cinéaste, *Juliette des esprits*. Sous ce chapitre, il y a la révélation insinuante avec l'invalidation présomptueuse de son principal biographe, Tullio Kesich (*Federico Fellini, sa vie et ses films*). Cette biographie affirme que, suite à la mort prématurée de leur premier enfant, «le couple aurait prématurément mis fin à toutes relations physiques», ce dont nous pouvons douter avec de sérieuses réserves et réfuter vivement. Un historien du cinéma ne peut affirmer que ce qui est prouvable hors de tout doute, comme le ferait un avocat, et il existe des dizaines de témoignages de la part de Fellini et de Giulietta Masina qui invalident incontestablement cette supposition impertinente. Fellini a entretenu de nombreuses liaisons extraconjugales, personne ne peut en douter, mais que Federico et Giulietta n'aient pas été heureux ensemble et ne vivaient pas en couple dans une relation charnelle, il s'agit là d'un pas que nous ne pouvons franchir. C'est le cas d'un «mystère douloureux» d'obédience chrétienne incompatible avec un homme qui affirme avoir une vie sexuelle active et une libido aussi vigoureuse.

Ce qui a été malheureusement négligé, c'est l'aspect formel du chef d'œuvre absolu de Fellini, son côté profondément cubique, comme une toile de Pablo Picasso qu'affectionnait Fellini. Chaque séquence se présente à la fois comme le morceau d'un puzzle ou d'un cube Rubik dont l'on remonte la structure

hybride et désarticulée, qui prend à la fin tout son sens véritable, et nous laisse pantois comme un badaud. Il y a un «Fellini qui sommeille dans chaque spectateur» (et chaque réalisateur en puissance...) et qui aspire à une liberté d'inspiration et de création aussi divinatoire que prodigieuse. Avant le «cas Leone», il y a eu le «cas Fellini». Sans Fellini, il n'y aurait pas eu un Leone. Pour comprendre le cinéma contemporain, l'étude de 8^{1/2} est incontournable et il est inadmissible que ce film ne soit pas présenté plus souvent sur les ondes télévisuelles : ARTV, Télé-Québec, TFO, ou même la Société Radio-Canada.

Aujourd'hui encore, le cas Fellini résiste à la subtilité de la critique cinématographique; on n'a pas résolu l'énigme de la stupéfiante vitalité d'une œuvre qui a profondément marqué le cinéma italien et occidental tout entier. «Tout ce que l'on peut dire contre le film est déjà dans le film», a pu écrire un critique un peu plus avisé que les autres (Pierre Kast). Nous en voulons pour preuve cette citation admirable d'humour sarcastique et de détachement plein de sérénité : «À la première lecture, il apparaît évident que l'absence d'une problématique précise ou, si l'on veut, d'une prémisse philosophique, confère au film l'allure d'une suite d'épisodes tout à fait fortuits, et probablement... 'amusants', dans la mesure où leur réalisme est ambigu.» On se demande en effet ce que visent les auteurs : veulent-ils nous faire penser ? veulent-ils nous faire peur ? Ce jeu dévoile depuis le début l'absence d'une inspiration poétique. Pardonne-moi, veux-tu ? C'est peut-être la démonstration la plus pathétique que le cinéma est en retard de cinquante ans sur les autres arts... comme le démontre Jean Rougeul dans *L'Intellectuel Carini* (pp. 41-42).

Federico Fellini avait pris la précaution de placer un carton près de la caméra où il avait écrit cette consigne aux comédiens perplexes et décontenancés, auxquels il présentait quotidiennement des bribes de dialogues improvisés durant ses élucubrations nocturnes : «Souvenez-vous que c'est un film comique!» Le titre de travail était d'ailleurs *La bella confusione* (*La Belle Confusion*). Il faut dire que Fellini entretenait la plus grande répulsion à l'égard des «démolisseurs de films» ou les excès de l'analyse. Il décrit ainsi son œuvre en ces termes : «Quelque chose qui oscille entre une séance décousue de psychanalyse et un examen de conscience désordonné; c'est un film mélancolique, quasi funèbre, mais résolument comique. Je suis toujours autobiographique, même si je me mets à raconter la vie d'un poisson. Et cependant, je suis à même de déclarer que ce film est une œuvre de fantaisie, que c'est celui de mes films qui se réfère le moins à de menus faits personnels. J'ai raconté une fable et il n'y a rien à comprendre au-delà de ce que l'on voit. Peut-être est-ce au fond le récit d'un film que je n'ai pas réalisé» (*Dictionnaire des films* de Georges Sadoul, remis à jour par Émile Breton en 1981, p. 144) ☺

■ OTTO E MEZZO | Origine : Italie — Année : 1963 — Durée : 1h 54 — Réal. : Federico Fellini — Scén. : Federico Fellini, Tullio Pinelli, Ennio Flaiano, Brunello Rondi, sur une idée de Federico Fellini — Images : Gianni Di Venanzo — Mont. : Leo Catozzo — Mus. : Nino Rota — Déc. : Piero Gherardi — Cost. : Piero Gherardi — Int. : Marcello Mastroianni (Guido Anselmi), Anouk Aimée (Luisa, sa femme), Sandra Milo (Carla, sa maîtresse), Claudia Cardinale (Claudia, dans son propre rôle, la belle inconnue de la cure thermale), Rossella Falk (Rossella), Barbara Steele (Gloria Morin, la reine de l'épouvante) — Prod. : Angelo Rizzoli — Dist. / Contact : Criterion.