

Fellini et les années 1950

Filiation et rupture avec le néoréalisme

Carlo Mandolini

Numéro 288, janvier–février 2014

Federico Fellini : le poète, le rêveur et le magicien

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/71022ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (imprimé)

1923-5100 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Mandolini, C. (2014). Fellini et les années 1950 : filiation et rupture avec le néoréalisme. *Séquences*, (288), 8–9.



Fellini et les années 1950

FILIATION ET RUPTURE AVEC LE NÉORÉALISME

Dès la scène d'ouverture du film *Le Voleur de bicyclette* (*Ladri di biciclette*) de Vittorio de Sica, l'une des plus grandes incarnations cinématographiques du néoréalisme, Antonio Ricci (le personnage principal) est au sol. Accablé, abattu après deux ans de chômage, il ne daigne même plus se rendre au bureau d'emploi. Or, voilà que son nom est appelé mais, évidemment, il ne l'entend pas. Il faudra qu'un autre chômeur, dans un beau geste de solidarité, vienne l'appeler pour le ramener littéralement dans le cercle social. Cette scène traduit à elle seule l'esprit du néoréalisme: l'espoir de voir émerger une société solidaire qui, au lendemain de la guerre, travaille ensemble à l'effort de reconstruction sociale. Ce n'est qu'ainsi que l'Italie pourra se redécouvrir, comme le disait Pasolini.

Carlo Mandolini

DU NÉORÉALISME AU RÉALISME LYRIQUE

Federico Fellini a vécu les grandes années néoréalistes en tant que collaborateur et scénariste, pour Rossellini notamment. Mais lorsqu'il devient réalisateur, dès 1950, le néoréalisme se transforme déjà. On sent que le vent a tourné et que la modernité italienne, propulsée par le miracle économique, laisse apparaître la préoccupation que le projet collectif se serait peut-être soldé par un échec. N'est-ce pas en effet dans la fuite vers un ailleurs métaphorique que les personnages de *Miracle à Milan* (*Miracolo a Milano*) de De Sica trouvent refuge, mal à l'aise dans cette modernité qui semble vouloir les exclure? Le cinéma italien des années 1950, après s'être intéressé à la construction de l'individu *social*, semble maintenant vouloir observer le comportement de l'individu *psychologique* face aux transformations de la société moderne. Pensons simplement au cinéma d'Antonioni, par exemple.

La carrière de réalisateur de Federico Fellini s'amorce au tout début de cette période de transition où le réel devient rampe de lancement, plus qu'objet d'étude. Son cinéma est une envolée lyrique

où les personnages évoluent entre terre et ciel (concrètement, mais aussi spirituellement), dans un monde parallèle, presque surréaliste. L'envol onirique de Marcello, au début de *La dolce vita*, est particulièrement emblématique de cette intention.

Dans la démarche néoréaliste, l'espace réel et social de la représentation a toujours eu une très grande importance. Sortir le cinéma *dans* la rue et mettre les protagonistes *dans* leur contexte social propre étaient les signes d'une attitude autant *morale* qu'esthétique. Dans cet esprit, le Fellini de la décennie 1950 campe ses univers dans un contexte indéniablement réaliste (la vie de la province, les rues de Rome, les milieux bourgeois du miracle économique). Mais ces espaces ont une particularité: ils sont vidés de toute dimension anthropologique.

LA CITÉ RÉELLE, L'ESPACE IMAGINAIRE

C'est donc par l'entremise de cette stratégie de distanciation du réel et du tissu social que le cinéma de Fellini, entre *Les Feux du music-hall* (*Luci del varietà*) et *Les Nuits de Cabiria* (*Le notti di Cabiria*), prendra forme.

photo: *Le Voleur de bicyclette* – Dans l'esprit du néoréalisme social



Dès *Les Feux du music-ball*, cette fracture est évidente. Même s'il est difficile d'en attribuer entièrement la paternité à Fellini dans ce contexte de coréalisation, il y a néanmoins pour la première fois l'emblématique image fellinienne de la place publique la nuit, vidée de sa vie sociale habituelle et occupée (hantée??) par de véritables âmes en peine, exilées du monde en raison de leurs faiblesses, de leur médiocrité ou, au contraire, de leur folie créatrice. Il y a tellement de scènes nocturnes dans les rues et places publiques désertes chez Fellini qu'on n'en finirait plus de les analyser! Avec ces scènes, le réalisateur place ses protagonistes dans une dimension spatio-temporelle parallèle, où surviennent des événements déterminants pour les personnages, dans la mesure où ces manifestations, mettant en évidence un fort sentiment d'aliénation, contribueront à façonner l'identité psychologique des personnages, beaucoup plus que leur identité sociale. Les personnages sont donc mis à l'écart d'un monde qui n'est plus le leur ou qu'ils ne comprennent tout simplement pas. C'est particulièrement marquant au début de *La strada*, où le caractère archaïque de Zampanò et de son spectacle jure avec les indices de la modernité italienne: les voitures, les stations-service, le spectacle plus sophistiqué du funambule. Modernité qui s'estompera rapidement, il est vrai, signe de l'exclusion toujours plus marquée de Zampanò.

Le Cheik blanc (*Lo sceicco bianco*) met en contraste, comme le rappelle le critique Alberto Crespi, deux visions idéalisées de la ville de Rome. La Rome de Ivan est un lieu historique, social et politique. La Rome de Wanda, au contraire, est un espace métaphorique qui permet d'entrer dans le monde exotique et fantaisiste de ses photoromans. Elle n'a que faire de la Rome concrète et monumentale.

LA DÉSOLIDARISATION

À la fin de *Le Cheik blanc*, Ivan et Wanda, bras dessus bras dessous, mènent cette étrange *procession* vers la Basilique Saint-Pierre. Wanda assure à son mari qu'elle a toujours été pure et que «mon Cheik blanc, c'est toi», lui mentant sur sa ferveur amoureuse, tout comme Ivan lui a menti à propos de sa pureté (perdue lors d'une scène de nuit, à nouveau dans une place romaine déserte, avec une prostituée). Wanda regarde ensuite devant elle et ferme les yeux. Dans le plan suivant, le dernier dans lequel Wanda apparaît, la jeune femme a toujours les yeux fermés. Nous la voyons donc fermer les yeux sur le réel, déterminée à garder son rêve (d'un ailleurs) bien vivant en elle, et prête à vivre une vie familiale et sociale faite de conventions et de mensonge.

Le noyau familial comme symbole collectif est aussi durement abordé dans *La strada*. Le film s'ouvre en effet sur la désunion de la famille de Gelsomina. Vendue à Zampanò, comme l'avait été sa sœur, la jeune femme devra suivre son nouveau mari sur des routes toujours plus reculées et arides (et même enneigées), obligée de vivre la vie marginale que s'impose Zampanò. Lorsqu'elle s'échappe et tente d'intégrer la communauté (comme voudra le faire dans un autre film *Cabiria*, sa sœur spirituelle), Gelsomina sera retrouvée et violemment réprimée par le saltimbanque. La scène, de façon significative, se déroule en pleine nuit dans une place publique pratiquement déserte et sur laquelle souffle le mystérieux vent fellinien.

Dans *I Vitelloni* (*Les Inutiles*), Moraldo prend enfin un train pour *quelque part*. Les frasques de son groupe d'amis désœuvrés et désespérés l'ont désorienté. Il lui faut partir, quitter son monde provincial... mais pour aller où? La destination finale, évidemment, importe peu. Fellini souligne ici ce qui deviendra l'une des ses thématiques narratives les plus fondamentales: la quête d'identité individuelle, psychologique, qui prendra la forme, on l'a beaucoup écrit, d'un espoir de rédemption. Certes, cette quête individuelle (et individualiste) est peut-être préalable à un effort social à venir. Mais, pour l'instant, les protagonistes felliniens ne cherchent pas à adhérer à une quelconque action sociale ou collective. Et certainement pas dans un esprit néoréaliste.



Les personnages de Fellini ne sont pas anarchistes, ils sont désabusés. (Marcello, en allant rejoindre Sylvia dans la fontaine de Trevi, ne constate-t-il pas l'échec de sa génération? «Mais oui, Sylvia, je viens aussi. C'est elle qui a raison. Je me trompe, nous nous trompons tous.»). Le constat est douloureux, on le voit.

Mais est-ce du pessimisme ou une terrible lucidité? Que reste-t-il en effet à sauver pour les protagonistes felliniens? À la fin de *Il bidone*, Augusto, battu à mort, voit au loin une procession religieuse. Dans un dernier souffle de vie, il leur demande de l'attendre. Il voudrait se joindre à eux, mais il est trop tard.

Dans la dernière scène de *Les Nuits de Cabiria*, qui ressemble à la finale de *Il bidone*, la pauvre Cabiria, malgré tous ses efforts, n'a pas réussi à intégrer la société (qui lui fut cruelle, il faut le dire). Aussi, son sourire final est peut-être provoqué non pas par l'espoir que demain sera meilleur, mais peut-être plutôt par la prise de conscience que c'est parmi les saltimbanques et les marginaux qu'elle trouvera un sens à sa vie.

Et c'est cette marginalité que Fellini illustrera par la suite dans tous ses films, mais d'une façon toujours plus baroque, débridée. Laisant loin derrière le néoréalisme.