

## Quelqu'un pour me regarder

André Roy

---

Numéro 71, février–mars 1994

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/22988ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

---

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)

1923-5097 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

---

Citer cet article

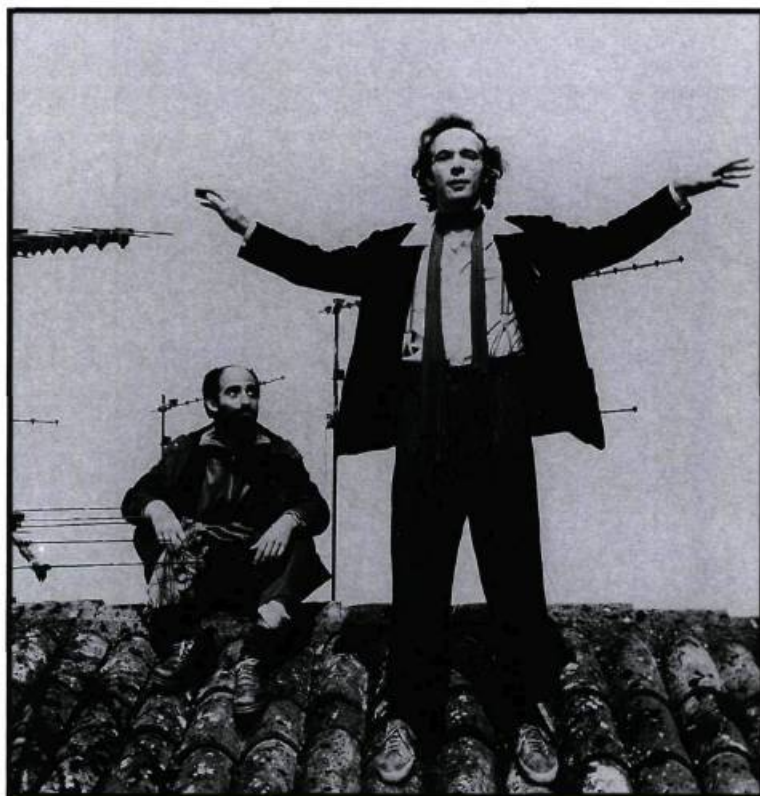
Roy, A. (1994). Quelqu'un pour me regarder. *24 images*, (71), 22–25.



PHOTO: BERTRAND CARRIÈRE

# Quelqu'un pour me regarder

par André Roy



Angelo Orlando et  
Roberto Benigni  
dans *La Voce  
della Luna*  
(1990).

**J'**ai longtemps cru que les films de Fellini n'étaient pas faits pour moi. Moins pour une question de culture (l'Italie, c'était le catholicisme, le Vatican que je connaissais, c'était la langue, la chaleur que j'aimais), que pour une question de vie: que ces films ne pouvaient m'accompagner, qu'ils ne pouvaient pas être un programme de vie. Trop de seins, de gros culs de femmes, trop de visions, de symboles, d'images surréalistes, que sais-je? Ses films demeuraient pour moi aussi étrangers qu'insuffisants parce que je regardais le monde par les yeux du réalisme, du néo-réalisme, ce cinéma qui travaillait le Temps et l'Histoire.

Il y a une dizaine d'années, Claude Chamberlan me racontait qu'il avait réussi à se faufiler sur le plateau de tournage de *E la Nave Va*, et, si j'ai bonne mémoire, le maestro lui avait promis un rôle de figuration dans son prochain film. Je ne trouvais Claude ni chan-

ceux ni enviable. J'ai toujours su que je ne deviendrais pas figurant dans un film de Fellini ou d'un autre — oui, j'ai, comment dire? parfois des désirs de figuration — sic! Le cinéma de Fellini ne m'avait pas encore adopté, ou plutôt pas tout à fait adopté car il y avait quand même eu *Amarcord* dix années auparavant (voir plus loin).

Je suis toujours travaillé par le sentiment d'appartenance — mot qui n'a aucun sens ni lien avec celui employé dans les années 60 au Québec, particulièrement en poésie; sentiment d'appartenir au film que je vois — et non par l'idée que le film m'appartienne. Parenthèse: penser que tout nous appartient me paraît relever d'une erreur morale, d'une idéologie molle et de la bêtise consensuelle petite-bourgeoise. Cette manifestation d'égoïsme expliquerait — restons dans les faits du cinéma — l'attitude des chroniqueurs et chroniqueuses à la radio et à la télévision, dont la multiplication s'avère effarante et inquiétante, qui ne connaissent rien en cinéma, mais qui se permettent de pontifier sur lui — on aurait envie que Nanni Moretti les engueule comme il le fait avec la journaliste dans *Palombella Rossa*, on aurait envie comme lui de les gifler pour leur vulgarité et leur médiocrité — parce qu'on leur a constamment clamé que tout leur appartenait. (Tout? Tout. L'État, l'école, les politiciens, les ministres, les présidents de compagnies, les préposés aux bénéficiaires, les vendeurs, les acteurs, ainsi que le droit à l'éducation, à la culture, les revues, les journaux, l'information, le théâtre, le cinéma, etc. Tout. *Ils* pensent que tout leur appartient et qu'on leur doit tout, que tout doit leur ressembler et se confondre avec ce qu'ils désirent. Manque d'altruisme. On n'a pas à chercher loin l'explication sur l'émergence des mouvements politiquement corrects qui prolifèrent actuellement.)

\*\*\*

Longtemps donc orphelin de Fellini.

Nous qui regardons un film du maître, nous sommes aussi improbables que les clowns qu'il exhibe, ceux, certes, des *Clowns*, mais aussi tous les autres: metteur en scène dans *Huit et demi*, prêtres dans *Fellini Roma*, hommes de pouvoir (les fascistes d'*Amarcord*), japonais (des Martiens plutôt que des clowns, dans *Intervista*), etc.



Fellini sur le tournage d'*Intervista* (1987).

Des clowns? Avez-vous vu au petit écran ceux et celles qui assistaient au service funéraire de Fellini?

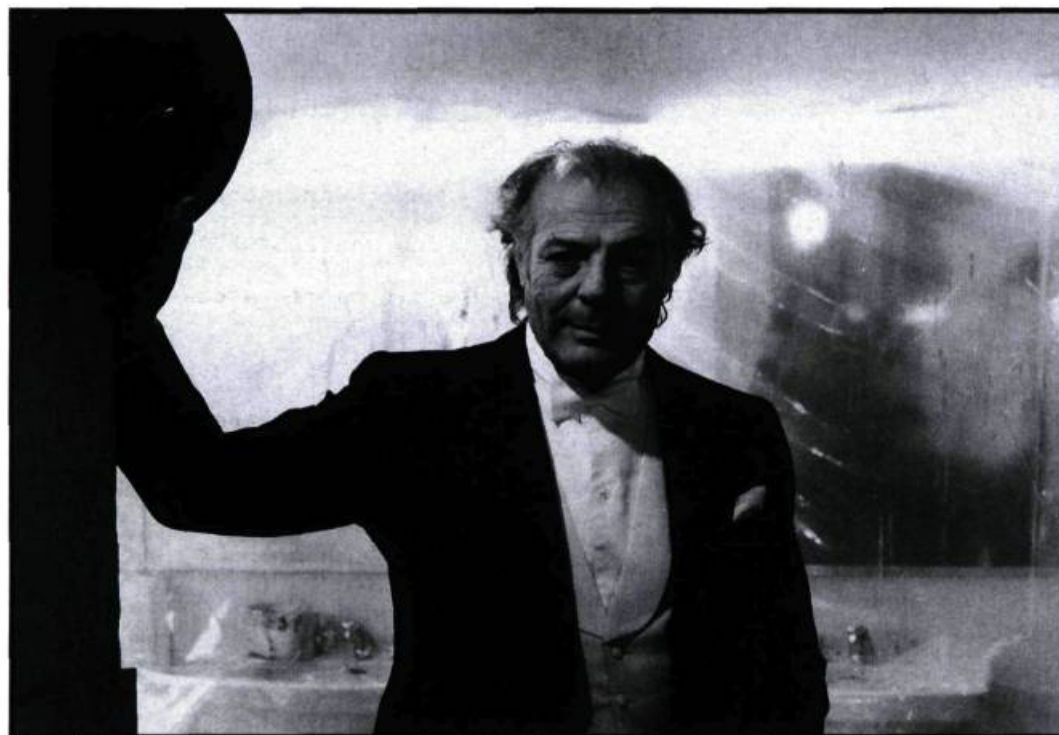
M'avaient longtemps ulcéré les critiques qui avaient fait la fine bouche devant *Ginger et Fred*, pas seulement parce qu'ils n'y avaient pas discerné un grand film sur notre temps (et notre temps, c'est la télévision, pie voleuse), pas seulement parce que leurs propos de journalistes échetiers ressemblaient à une caricature de la critique, mais peut-être surtout à cause de leur mépris, produit de leur grossièreté et de leur sottise indécrottables, qui insinuaient que le cinéaste était devenu gâteux. Cela avait commencé chez eux avec *Casanova*, soit justement au milieu des années 70, au moment où la télé devient cette simulation généralisée des événements en abandonnant son devoir civil (l'éducation), film donc, on s'en doute bien, mal reçu — parce que probablement trop cruel.

Naturellement, les chaînes de télévision n'ont pas présenté *Ginger et Fred* dans leurs hommages. Cela aurait été se mettre la corde autour du cou tant cette œuvre demeure plus que jamais pertinente et précise sur elles. Certes, en 1985, à sa sortie, les shows télé du film paraissaient relever de la science-fiction, et c'est vrai, *Ginger et Fred* s'apparentait à de l'exploration, à

une expédition scientifique en pays étranger. Avec *La Voce della Luna* — quand on pense que c'est le dernier opus fellinien on est envahi de tristesse —, ces shows ne sont plus que ce qu'ils étaient: des ordures, de la merde. Berlusconi et consorts ont réussi à faire de la télévision une poubelle. (Faut-il se surprendre que l'Éminence ait donné son appui au M.S.I., parti néofasciste, aux élections municipales de décembre dernier?).

Parlant politique, le bientôt ex-président de la République italienne, Oscar Luigi Scalfaro, s'est rendu parmi les premiers auprès de la dépouille du réalisateur. Il s'était fendu quelques heures auparavant d'un communiqué sur le grand génie. Il n'a pas manqué d'être présent au service funéraire, avec la gravité qu'il faut sur son visage (il aurait fait un bon figurant dans une production signée Fellini). Tout ça, ce que je vous raconte, vu et entendu à la télévision — que je regarde, oui —, cette télévision qui n'a pourtant pas rappelé que Scalfaro avait écrit dans *L'Osservatore romano* deux articles contre *La Dolce Vita* que Rome espérait à l'époque faire interdire par l'État italien.

J'ai eu cette impression que tous ces hommages à la mort de Fellini n'étaient que mensonges, feintes, lar-



Marcello Mastroianni dans *Ginger et Fred* (1986).

mes de crocodile. Comment peut-on aimer un être aussi gênant que lui — gênant parce que moraliste. (La télé n'a pas de morale, elle n'est préoccupée que de déontologie, et si elle consacre tant d'heures à son antenne à Fellini, c'est que c'est un événement et qu'elle ne doit pas passer à côté.)

*Ginger et Fred* est aussi juste sur la télévision que *La cité des femmes* l'est sur le féminisme.

Les films de Fellini sont peuplés de figurants, pas vraiment de personnages.

Federico Fellini est le cinéaste du conditionnel: il a montré comment le monde deviendrait.

Le cinéma de Fellini devenait de plus en plus impur — et donc de plus en plus insupportable pour la critique.

Fellini si moderne, et pourtant si populaire! Fusion de Hollywood et de l'avant-garde!

\*\*\*

En revoyant à l'occasion de sa mort quelques-uns de ses films, j'ai été fort surpris de constater encore une fois combien le cinéma de Fellini était moderne dans sa structure, avec ses récits absolument non linéaires, sans progression ni points nodaux, surtout depuis *La Dolce Vita* où la narration allait exploser définitivement. Combien il était audacieux! Et s'il en a été véritablement ainsi, je me demande toujours pourquoi,

moi qui pourfendais déjà au milieu des années 60, dans les journaux étudiants (je désirais devenir critique), le cinéma traditionnel, je n'ai pas adhéré aux œuvres avant 1974, année de sortie d'*Amarcord*.

Mon «baptême» fellinien, ce qui m'a fait entrer dans son univers comme on dit «entrer en religion», là où je me suis senti admis — et depuis je ne cesserai de défendre ce cinéma —

est la projection d'*Amarcord*, dans ce haut-lieu du cinéma qu'est le Festival de Cannes, où j'allais pour la première fois en 1974, grand rêve enfin concrétisé.

Avec *Amarcord*, je suis passé de l'exotisme à l'intime.

Pourquoi *Amarcord*? Je risque ceci: parce que ce film a vu une partie de mon enfance, pourtant très éloignée temporellement (près de vingt ans) de celle évoquée, mais qui y ressemble sous plusieurs points: importance du catholicisme, découverte de la sexualité, vision fantasmagique du monde, et que sais-je encore. Partage mutuel, le film et moi, de l'enfance, du temps, de la mémoire, du deuil également (la mort de ma mère annoncée). Peut-être pour la première fois, et Cannes y pèse de tout son poids (symbolique?), j'ai surtout su que ma vie passait à travers le cinéma, qu'elle y avait sans que je le sache déjà passé, qu'elle y repasserait encore. Je croyais au cinéma depuis longtemps, et voilà qu'il commençait à me donner une place en ce bas-monde. Mon vrai moi *bis* se réfugiait définitivement là, là sur l'écran. Quelqu'un accueillait bienveillamment mon être seul. Pouvait me garder. Me regarder.

\*\*\*

Je me suis demandé qui pouvaient être les fils (cinématographiques) de Fellini actuellement, et je me suis creusé les méninges pour me rappeler quelques propos de jeunes cinéastes se réclamant du maître. On

peut rattacher tel et tel jeunes auteurs à Godard, à Duras (les deux réalisateurs les plus pillés), à Rossellini, à Visconti, mais à Fellini, qui? Il y a bien eu Woody Allen et son *Stardust Memories*, mais *Huit et demi* y était une référence morte, et, quoi qu'il en soit, on ne peut établir une filiation forte entre ces deux noms. Nanni Moretti? Il parle des mêmes choses (le cinéma, la communication, l'audiovisuel, pensons à *Palombella Rossa*), mais en rossellinien. Tim Burton peut-être (et pourquoi pas?).

Ce cinéma burlesque, carnavalesque, n'est pas un cinéma de l'image, telle qu'on l'entend aujourd'hui, bien apprêtée, soft, transparente, chosifiée, sans aucune immanence. L'image chez Fellini n'est pas belle, mais elle est poétique, donc d'une autre beauté que seuls savent voir ceux qui connaissent la valeur du *voir*; poésie par la rencontre inattendue de deux éléments (le paon et la neige, dans *Amarcord*) dans l'émouvante illusion de la réalité dont elle est porteuse.

\*\*\*

Ce cinéma en était un de l'inachèvement, comme si tous les films de Fellini se dispersaient dans des fragments d'un *patchwork*, d'une œuvre toujours en train de se faire, d'un unique film. Fellini n'était pas obsédé par le chef-d'œuvre à faire. Il me donnait souvent l'impression d'être un artisan, celui qui connaît la valeur du travail qu'il doit accomplir, pour qui faire un film répond à un sens du devoir pour celui ayant un projet de vie. D'où son extrême humilité (regardez comment il se cache dans *Intervista*). Je ne dis pas modestie. Humilité donc du travailleur qui se sert en tout temps de ses outils. Je n'oublierai pas la scène qui clôt *Intervista* où le cinéaste raconte la demande du producteur qui, trouvant ses films trop noirs, trop sombres, lui enjoint de mettre un soleil dans le prochain. Et le cinéaste de montrer son soleil: un projecteur. Et ce n'est pas un tour de passe-passe, une



pirouette de la part de Fellini. La scène relève de la réelle sincérité du créateur qui tente de trouver un compromis et voit son problème résolu par la coïncidence entre ce qu'il peut et ce que l'autre veut. Altruisme, son beau souci. Cette scène devrait être donnée en exemple à tous les apprentis et prétendus cinéastes car elle est une vraie *leçon de choses*.

Marcello Mastroianni dans *La cité des femmes* (1980). «Un regard juste sur le féminisme.»

Tous les grands nous en ont donné, de ces leçons de choses. Hitchcock par exemple, auquel je pense puisque je viens de revoir pour la seconde fois en vingt ans *Rebecca*, qui est bien plus qu'un «gothic film», mais un vrai document sur le Mal. Premier film de «Hitch» produit par David O. Selznick qui ne s'est pas gêné pour «aider le cinéaste» en exerçant sur lui de nombreuses pressions. Pour le dernier plan du film, celui du château de Manderley qui brûle, le producteur a envoyé un mémo demandant que la fumée de l'incendie trace une grande lettre R dans le ciel, idée qui devait déplaire suprêmement à Hitchcock. Comment faire? Le réalisateur a fait broder la lettre sur les oreillers de satin du lit de Rebecca et montré le feu les consumant. Humilité de l'artisan, qui ne lui donne peut-être pas du génie mais permet qu'un jour, après de longs chemins, après l'angoisse, le doute, il nous émerveille. C'est là que réside tout le secret de l'enfance de l'art.

Il a fallu toute une vie à Fellini — qui n'a cessé de fouiller dans la sienne — pour conquérir cette enfance se continuant dorénavant dans notre regard. ■