

Federico Fellini

Numéro 20, février 1960

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/52140ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (imprimé)

1923-5100 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

(1960). Federico Fellini. *Séquences*, (20), 17–20.

PLONGÉE DANS LE CINÉMA

*"La plus misérable créature possède
une étincelle divine."*

Federico Fellini

Federico Fellini

La Strada fit jaillir en vedette le nom de Fellini. Ni ses participations importantes comme scénariste, ni ses films précédents n'avaient provoqué cette promotion du cinéaste italien : on se mit à "attendre" ses oeuvres comme on "attend" toujours celles de Renoir, de Bunuel, de Sica.

Et devant le miroir de ses détracteurs ou de ses admirateurs, Fellini, génie bouillonnant, hanté, terriblement fécond, nous livre les grimaces du monde et les sursauts de l'homme. Essentiellement actuel, visionnaire de l'envers de son temps, il pourrait à son tour appeler comme le *Roland furieux* de l'Arioste : "Tournez-vous, voyez les tourbillons affreux de fumée qui s'élèvent de toutes parts, signes certains de la flamme dévorante. Écoutez ces cris douloureux qui percent la vue et qui me servent de témoins."

1. Débuts et naissance de l'équipe.

Né en 1920 à Rimini sur l'Adriatique où sa jeunesse fut celle des Vitelloni, il fut successivement clown, acteur, caricaturiste. En effet, dans sa douzième année, Fellini fut engagé dans une troupe de saltimbanques : peut-être eut-il à l'époque le regard de Gelsomina lorsque sur la plage, au début de *La Strada*, on lui annonce qu'elle va jouer, "faire le clown".

Il fallait encore que Fellini passât par le "Magazine" pour bien connaître la cocasserie et les ravages d'un "Cheik blanc" ; il fallait aussi qu'il ait suivi des petites tournées théâtrales sans importance pour nous rendre la pitoyable et savoureuse dérision des spectacles Natali et Co., clou des Vitelloni.

Enfin, c'est peut-être à force de caricaturer le visage des hommes qu'il est devenu ce troublant arracheur de masques.

En même temps que sa naissance et sa jeunesse, les premiers pas de la vie cinématographique de Fellini nous éclairent singulièrement sur ce qui sera sa propre création. Il travaille d'abord avec l'équipe de scénaristes Pietro Germi et Mario Mattoli. Avec Lattuada, il est scénariste, assistant puis metteur en scène. Enfin, et ce n'est pas la

moindre rencontre de sa vie, il travaille avec Rossellini.

Co-scénariste et assistant pour *Païsa*, Fellini a proposé le sujet du *Miracle* dont il a été le scénariste, l'assistant et l'interprète avec Anna Magnani.

À partir du moment où Fellini travaille pour son propre compte il s'entoura d'une équipe qui ne devait plus le quitter dans aucun de ses films et dont l'excellence en même temps que l'harmonie lui valurent les succès qui l'on sait : Tullio Pinelli, co-auteur de tous les sujets, scénarios et dialogues qu'on pourrait appeler "l'ordonnateur" de Fellini, tant il respire à côté de l'éternel adolescent éruptif, déchiré, inquiet, une sensibilité plus lucide et plus sereine ; Otello Martelli pour les images ; Nino Rota pour la musique, sans laquelle on ne pourrait imaginer une seule séquence fellinienne.

C'est avec cette équipe que Fellini va tenter de capter derrière un univers dont il ne refuse aucune présence, les monstres qui le hantent et les eaux purificatrices qu'il recherche comme un inlassable sourcier. 1

1 GENEVIÈVE AGEL. Cet article s'est inspiré de deux études sur Fellini : *Federico Fellini* par Geneviève Agel, Collection *Les Grands Créateurs au Cinéma* et les *Chemins de Fellini* du même auteur, Collection *7e Art*.

2. L'écriture de Fellini

On appréciera mieux le langage de Fellini si l'on essaie de retrouver les appartenances de l'auteur : dans ce domaine, trois éléments sont à retenir qui apparaissent dans l'ensemble de ses oeuvres : une tradition, celle du cinéma italien ; un style, le baroque ; une recherche, la spiritualité.

a/ **Une tradition.** Tout en étant extrêmement attentif au monde actuel, et appartenant au courant néo-réaliste de l'immédiat après-guerre, Fellini est l'héritier du cinéma italien d'avant-guerre.

Ainsi, par son attention à la misère humaine, au spectacle de la vie courante, il rejoint le naturalisme traditionnel, devenu le néo-réalisme actuel ; d'autre part, son expression lyrique le rend assez proche de la période d'Annunzienne : chez lui, le climat fantastique, la vision épique naissent d'une appréhension sur-réelle de la réalité ; cependant l'une et l'autre aboutissent à la même signification : c'est ce regard de poète douloureux qui a choisi de "chanter" là où les mots n'étaient plus assez forts. Il tend au désir de nous happer dans l'univers tragique d'une épopée à travers la condition humaine.

De ce que l'on pourrait appeler son hérité filmique, Fellini garde le goût des vedettes-moines. Ces énormes matrones qui parcourent tous ses films, le Natali des **Vitelloni**, acteur aux moeurs troubles, au visage diabolique et suave, et surtout l'admirable Alberto Sordi des **Vitelloni**, qui est aussi le **Scicco Bianco**. Cet acteur est une "rencontre" de Fellini, sorti tout vivant de son rêve : beau et hideux, féminin, algue et animal, tout un univers visqueux et brillant, il est bien le reflet des miroirs séduisants et déformants de Fellini. Il est venu pour exprimer dans les rues du néo-réalisme actuel, un certain malaise métaphysique du cinéaste, comme une apparition fantastique émanée de la tradition d'avant-guerre.

À côté d'Alberto Sordi dans ses créations monstrueuses, il y a le jeu tout en mimique de Giulietta Masina, sa femme et principale interprète ; la perpétuelle hystérie de Richard Basehart, douloureuse et fébrile dans **La Strada**, inconsciente et joyeuse au début d'**Il Bidone** ; il y a encore l'effroi cauchemardesque de Leopoldo, le mari dans **Scicco Bianco**, enfin la mort très appuyée de Broderick Crawford, Augusto d'**Il Bidone**. Mais surtout, il y a ces silhouettes de passage : la maîtresse-fermière de **La Strada** et le petit malade, la "rencontre" de Zampano au restaurant ; et puis toutes ces toiles de fond lourdes, ondoyantes comme des océans noirs et peuplées de personnages étranges et outrés, jusqu'à ne plus représenter à nos yeux que des présences symboliques.

Ainsi, dans ce seul domaine de l'acteur, les tendances de Fellini correspondent davantage au lyrisme d'avant-guerre qu'au dépouillement d'après-guerre et recourent les tendances baroques de son style.

b/ **Un style.** Son tempérament généreux, éruptif, visionnaire, devait amener Fellini à s'exprimer dans une forme baroque.

L'oeuvre baroque est mouvante, écartelée, chaotique, généreuse, essentiellement mobile, et parfois outrée jusqu'à l'emphase. Si l'on reprend les trois thèmes principaux le plus souvent indiqués comme caractéristiques du baroque, dynamisme, pittoresque, profondeur, on s'aperçoit qu'ils sont absolument accordés à l'oeuvre fellinienne.

La fantaisie dynamique qui appartenait au tout premier cinéma italien, passant chez Fellini par une conscience chrétienne, devient une nécessité dynamique.

Le pittoresque, ici et là, rejoint le dynamisme dont il est même en quelque sorte l'inspirateur ; il est évident que cette appréhension totale de l'univers, cette attention parfaite à tout ce qui vibre autour de soi ne peuvent s'exprimer que par un perpétuel éclatement qui découvre et délivre à la fois toute chose. C'est pourquoi, on pourrait très bien appliquer à Fellini ce que Hautecoeur dit du baroque : "qu'il est à la fois réaliste et irréaliste".

c/ **Une recherche.** Si nous avons admis la tendance baroque de Fellini, elle peut nous aider à mieux comprendre sa spiritualité particulière. Nier l'obsession spirituelle qui domine toute son oeuvre serait sans doute aussi faux et aussi limitatif sur le plan de la création, que de se l'annexer comme un catholique orthodoxe. Lorsque l'on a demandé à Fellini quels personnages il aurait voulu rencontrer, il a répondu : "Saint François et Cagliostro". Franciscain et magique, tel est bien le sentiment religieux qui peut surgir d'une nature baroque. Et ceci correspond encore à ce qu'écrit Hautecoeur sur ce sujet : "On a accusé le baroque d'avoir manqué de sentiment religieux ; certes, le baroque n'a pas de la religion la conception théologique rationnelle des classiques ; il est mysticisme, expansion de l'âme, il est au sens philosophique du terme : affection, il aime tout ce qui se peut toucher, capter le coeur et le regard, par la musique, le décor, la lumière, la couleur des effets mouvants."

Ainsi, dans l'oeuvre fellinienne, trouverons-nous cette percée catholique, dynamique, amoureuse des choses visibles, pour atteindre ce domaine mystérieux où se confondent le magique et l'authentique surnaturel.

3. La mythologie de Fellini

Pour exprimer le lancinant problème intérieur qui occupe l'homme mais le dépasse, Fellini ne pouvait s'arrêter au seul réel ; il fallait l'entourer d'un espace qui lui donne sa vraie mesure, d'objets qui le signifient, d'événements qui le justifient. Tels sont les éléments chez Fellini, de ce qu'on pourrait appeler sa mythologie. Les souvenirs, le folklore, les symboles la composent. On pourrait dire qu'elle est italienne et magique.

Il y a l'événement religieux : dans *Lo Sceicco Bianco*, le point d'aboutissement du film est la visite au Pape : on ne passe pas à Rome sans s'arrêter là. Dans *Les Vitelloni*, le héros trouve du travail dans une boutique d'objets pieux : on ne pouvait se ranger plus bourgeoisement. Dans *La Strada*, l'épisode de la procession est un des points centraux du film ; nombreux sont les thèmes qu'il nous suggère : divertissement (au sens pascalien du terme), solitude, dérision, rencontre encore mal définie de Gelsomina et de sa véritable vocation. Il faudrait mentionner aussi la procession des *Nuits de Cabiria* et l'épisode de la statue dans les *Vitelloni*.

Les lieux psychologiques, en particulier la **place nocturne** : elle est tellement une constante chez Fellini, qu'on a l'impression de la retrouver, toujours la même, dans chacun de ses films. Cette place, centre de la vie diurne, devient au contraire le centre même de la solitude quand la nuit avance.

Les objets-signes : l'arbre isolé, dénudé, comme partiellement foudroyé (ce qu'il appelle l'arbre-éclair), fantôme insolite jailli du désert comme la source ou le geyser, objet dont on ne peut affirmer s'il est menace ou tendre rappel du Paradis perdu. Cet arbre-là joue un très grand rôle dans les décors de *La Strada* et d'*Il Bidone*, sans doute parce que ces deux films sont plus nettement orientés vers une méditation spirituelle.

Les éléments naturels : ils semblent également se mettre au service de Fellini. Les landes de pierre, de neige ou de sable sont des lieux métaphysiques où l'être se perd, se cherche et se retrouve. Ces lieux réels deviennent mythologiques lorsque, par la lenteur du temps qui nous les découvre, le vent (autre élément toujours présent chez Fellini) qui les déserte ou les soulève, la lumière qui s'y épanouit ou s'y voile, ils représentent la notion même d'espace, d'un espace qui peut être celui du rêve (*Sceicco Bianco*), de l'ennui (*Vitelloni*), de la mort et de la purification (*Strada*), de la solitude et des remords (*Il Bidone*), du mal et du mystère (*Cabiria*).

Enfin, l'événement symbolique que représente la fête chez Fellini. Carnaval des *Vitelloni*, réveillon d'*Il Bidone*, night-club des *Nuits de Cabiria*, autant de points culminants où le jeu libérant toutes les forces dionysiaques envahit l'univers fellinien d'une atmosphère à la fois pétillante et visqueuse où le fantastique, l'hystérie, le tragique et l'humour se mêlent.

4. Le message de Fellini

Toute l'oeuvre de Fellini nous paraît inscrite entre la peur et la tentation. Dans *Lo Sceicco Bianco*, ceci prend la forme d'une aventure romanesque que vit la jeune femme. Dans *La Strada*, Zampano, homme déchu, subit ces deux complexes à l'état brut. Dans les *Vitelloni*, ils sont le malaise même des jeunes hommes, mais ils n'arrivent pas à le définir. Dans *Il Bidone*, qui continue *Les Vitelloni*, et les "termine", en quelque sorte, la conscien-

ce du malaise éclate ; il est évident qu'Augusto l'analyse au fur et à mesure qu'il le vit. Enfin, dans les *Nuits de Cabiria*, la tentation permanente donne fissure à l'accueil de la grâce : c'est l'appel à la pureté.

Fellini témoigne à sa manière de l'Incarnation. Si l'on reprenait chacun de ses personnages, on y verrait les signes contradictoires ou complémentaires des autres : à vrai dire il n'y a qu'un seul personnage chez Fellini, un seul personnage à plusieurs facettes, et c'est l'Homme : l'homme à des degrés divers de sa conscience d'homme. Rien de ce qui est humain et rien de ce qui est terrestre n'est étranger à Fellini. C'est pourquoi l'homme qu'il nous présente, le monde qu'il nous propose sont essentiellement écartelés entre les différentes forces qui les sollicitent : il sait bien que le salut en même temps que l'harmonie retrouvée ne peut aboutir qu'après une longue succession de dépouillements, d'où l'on sort enfin transparent et réceptif comme un vitrail à l'unique lumière, et Gelsomina, elle, a fait ce chemin ; elle l'a fait cependant plus comme une messagère que comme un être incarné ; il se peut qu'Augusto après avoir bu jusqu'à la lie toute sa conscience d'homme déchu, refasse, à rebours de sa vie de péché, sa vie de rachat ; et pourquoi Cabiria n'aurait-elle pas retrouvé cette petite soeur qu'est l'espérance ?

* * *

En terminant, laissons la parole à Fellini lui-même. Quelqu'un l'interrogeait sur la "conclusion" de ses films : "La conclusion, dit-il, ne me regarde pas. Elle regarde chaque spectateur". Si on s'inquiète de l'ambiguïté de ses finales, il répond : "Tous mes films vont susciter de la curiosité et une approche de l'amour, au sens noble du terme. Je redis sans cesse que la créature la plus indigne est digne de notre affection, que la plus misérable possède une étincelle divine". Veut-on connaître le témoignage que portent ses oeuvres, il déclare : "Je voudrais répondre au public que je me montre dans mes films tel que je suis, que j'enlève tout masque, tout vêtement, tout voile et que je lui demande sa sympathie, son amitié, sa compréhension, pour qu'il entre dans ce jeu et se retrouve lui aussi dans sa nudité, dépouillé de tout artifice et de tout faux semblant, prêt à comprendre et à aimer".²

² Interview de FELLINI à la *Revue Internationale du Cinéma*, numéro 27, p. 45.

* * *

FILMOGRAPHIE

- 1950 — *Luci del Varieta (Feux du music-hall)*
- 1951 — *Lo Sceicco bianco (Le Sheik blanc)*
- 1952 — *L'Amore in città (Agence matrimoniale)*
- 1953 — *I Vitelloni (Les Vitelloni)*
- 1954 — *La Strada*
- 1955 — *Il Bidone*
- 1956 — *Le Notti di Cabiria (Les nuits de Cabiria)*
- 1960 — *La Via Dolce (La vie douce)*



*Federico
Fellini*

Les Vitelloni flânant à une terrasse de café

