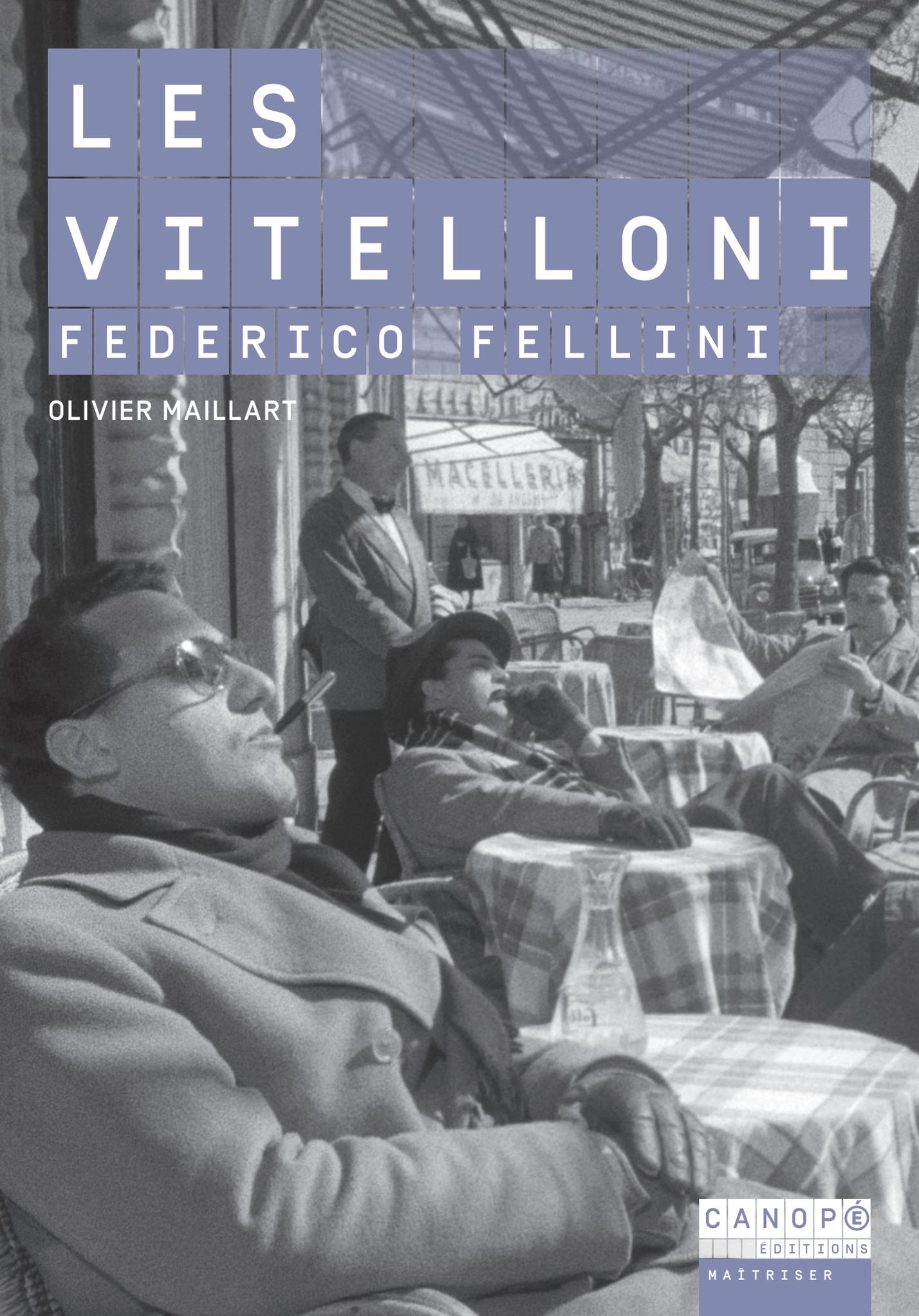


LES

VITELLONI

FEDERICO FELLINI

OLIVIER MAILLART



CANOPÉ
ÉDITIONS
MAÎTRISER

OLIVIER MAILLART

Professeur de lettres et de cinéma en classes préparatoires littéraires au lycée Jean-Pierre-Vernant de Sèvres (92), Olivier Maillart a produit une thèse sur les représentations du fascisme dans la littérature et le cinéma italiens (thèse dirigée par M^{me} Laurence Schifano et soutenue en 2008). Il est l'auteur de nombreux ouvrages sur des metteurs en scène italiens (Pier Paolo Pasolini, Luchino Visconti) et européen (Max Ophüls). Il a également codirigé un *Dictionnaire du cinéma italien* (2014) et rédigé de nombreux articles portant aussi bien sur la littérature que sur le cinéma, dans des revues telles que *Trafic*, *L'Infini*, *L'Atelier du roman*, *Le Magazine littéraire*, *Cinémaction*, la *Revue des deux mondes*, etc.

Directrice de publication

Marie-Caroline Missir

Directrice de l'édition transmédia

Tatiana Joly

Coordination éditoriale

Tania Lécuyer

Suivi éditorial

Maud Barbarin

Iconographie

Adeline Riou

Mise en pages

Isabelle Soléra

Conception graphique

DES SIGNES studio Muchir et Desclouds

Sous la conduite de l'inspection générale de l'Éducation, du Sport et de la Recherche

Renaud Ferreira de Oliveira et Marie-Laure Lepetit,
IGÉSR chargés de l'enseignement des lettres
et du cinéma-audiovisuel

Photographie de couverture

La bande d'amis des *Vitelloni* à la terrasse d'un café.
© Cité Films

ISSN : 2416-6448

ISBN : 978-2-240-05574-3

© Réseau Canopé, 2022

(établissement public à caractère administratif)

Téléport 1 – Bât. @ 4

1, avenue du Futuroscope

CS 80158

86961 Futuroscope Cedex

Tous droits de traduction, de reproduction et d'adaptation réservés pour tous pays.

Le Code de la propriété intellectuelle n'autorisant, aux termes des articles L.122-4 et L.122-5, d'une part, que les « copies ou reproductions strictement réservées à l'usage privé du copiste et non destinées à une utilisation collective », et, d'autre part, que les analyses et les courtes citations dans un but d'exemple et d'illustration, « toute représentation ou reproduction intégrale, ou partielle, faite sans le consentement de l'auteur ou de ses ayants droit ou ayants cause, est illicite ».

Cette représentation ou reproduction par quelque procédé que ce soit, sans autorisation de l'éditeur ou du Centre français de l'exploitation du droit de copie (20, rue des Grands-Augustins, 75006 Paris) constituerait donc une contrefaçon sanctionnée par les articles 425 et suivants du Code pénal.

Le choix d'un film italien du xx^e siècle au programme limitatif de l'enseignement de spécialité en terminale aurait pu se porter sur un grand « classique », sur une œuvre inscrite dans un courant déterminé ou encore sur un fleuron de l'âge d'or du cinéma italien des années 1960. Parmi les « Fellini », un titre plus célèbre et plus exemplaire de l'art du cinéaste aurait pu légitimement être retenu. Tel n'a pas été le cas. Le film *Les Vitelloni* est une œuvre un peu décalée, un peu moins connue que *La Strada* ou *La Dolce Vita*, mais ouvrant des perspectives stimulantes sur les questionnements qui y sont associés, c'est-à-dire « Périodes et courant » et « Un cinéaste au travail ».

Pourquoi ce choix ? D'abord, parce qu'avec ce film Fellini crée un type de personnages nouveaux, *i vitelloni*, « les gros veaux », que rend fort mal – car bien en deçà en matière de connotation et de registre de langue – la traduction française « les inutiles ». Ces personnages masculins vont dès lors se cristalliser dans l'histoire du cinéma et dans celle du réalisateur, qui ne cessera de mettre en scène des figures d'Italiens puérils, enfantins et lâches. Cependant, s'en tenir à cette lecture légère serait réducteur. Dans son ouvrage, Olivier Maillart, spécialiste du cinéma italien¹, montre combien ce type, rattaché « à la jeunesse du cinéaste [...] autrement dit au fascisme² », permet à Fellini de « penser le fascisme de l'intérieur. Non simplement comme un mal historique et politique [...], mais comme un mal existentiel³ ». C'est éclairer là d'une lumière nouvelle – et blafarde – cette œuvre du désœuvrement en interrogeant sa portée politique et personnelle.

Ensuite, parce que, comme bien souvent chez Fellini – on pense notamment à la Rome de *La Dolce Vita* ou à celle de *Roma*, mais également à la Venise de *Casanova* –, il existe un autre personnage central dans *Les Vitelloni* : la ville. Celle-ci fait ici songer à Rimini où le réalisateur est né et que l'on retrouvera dans *Amarcord*. Ce rapprochement avec le film de 1973 à partir de ce motif urbain est un moyen – et Olivier Maillart développe cet aspect dans la partie qu'il consacre au cinéaste au travail⁴ – de sensibiliser les élèves à ce qui rattache *Les Vitelloni* à d'autres œuvres de Fellini, notamment sa trilogie de la mémoire ou encore *Huit et demi*. En effet, le film *Les Vitelloni* offre bien des éléments qui s'épanouiront plus tard. Par ailleurs, sa richesse provient des multiples arts qu'il fait dialoguer : le mime, le cirque, le sketch, le théâtre, la comédie, notamment avec ses clin d'œil à la *commedia dell'arte*, la danse et la musique.

Enfin et surtout, n'appartenant à aucun courant, mais se situant à la charnière d'une époque, « entre néoréalisme et modernité », pour reprendre l'intitulé de la seconde partie de cet ouvrage, il permet de problématiser finement l'objet d'étude « Périodes et courants » et de réfléchir avec les élèves à la manière dont se coalise et s'écrit l'histoire du cinéma : moins que les fractures nettes et les manifestes tranchés, ce sont les mutations de fond et les

1 On ne saurait trop recommander le *Dictionnaire du cinéma italien. Ses créateurs de 1943 à nos jours*, sous la direction de Mathias Sabourdin, Paris, Nouveau monde éditions, 2014, dont Olivier Maillart est l'un des auteurs.

2 Voir p. 27.

3 *Ibid.*

4 Voir p. 6-20.

glissements subtils qui orchestrent la tectonique des courants artistiques. Ainsi fera-t-on prendre conscience aux élèves que ces *Vitelloni* occupent une place pivot dans la succession du néoréalisme : ouvert cruellement par le spectacle non-obvié du supplice d'un résistant sous le regard d'un prêtre (*Rome, ville ouverte* de Roberto Rossellini), poursuivi par la reconquête visuelle d'un paysage perdu (*Païsa* du même réalisateur romain), il continue – par-delà le changement d'ère politique signalé par *Umberto D.* de Vittorio De Sica – à interroger sans relâche l'enlèvement d'une « génération perdue » dans la honte du fascisme. L'enfant suicidé d'*Allemagne année zéro* (de Rossellini) et la bande de Fausto sont bien, à cinq ans d'intervalle, frères d'errance et de pitié.

Dans son ambition et sa réalisation, l'ouvrage qui accompagne la mise au programme des *Vitelloni* rappelle que le travail sur les films du baccalauréat ne vise pas la lecture exhaustive de l'œuvre, séquence par séquence. Ainsi, de nombreuses pistes d'étude et activités pédagogiques jalonnent ici le propos avec le souci manifeste d'en resituer l'analyse dans l'écrin des objets d'étude et des questionnements qui en permettent l'approfondissement et l'appropriation personnelle.

*Renaud Ferreira de Oliveira et Marie-Laure Lepetit,
inspecteurs généraux de l'Éducation, du Sport et de la Recherche,
en charge des lettres et du cinéma-audiovisuel.*

S O M M A I R E

6	FELLINI AU TRAVAIL	
6	Le grand cirque du cinéma	
10	La stylisation du monde	
14	Entre souvenirs et inventions	
17	Une cité balnéaire factice	
21	ENTRE NÉORÉALISME ET MODERNITÉ	
21	Les liens avec le néoréalisme	
24	<i>Les Vitelloni</i> et la comédie	
26	Des Ulysse sans aventures	
28	La réception	
31	L'invention d'un type (filiations imaginaires)	
34	BIBLIOGRAPHIE ET FILMOGRAPHIE	
34	Bibliographie	
35	Filmographie complémentaire	

« La vérité, c'est que je ne sais pas théoriser mes tics, je ne réussis pas à reconnaître un système dans les divers rituels qui accompagnent mon travail et même, bien plus, qui constituent mon travail. »

Federico Fellini, *Faire un film*, Paris, Seuil, 1996, p. 123.

LE GRAND CIRQUE DU CINÉMA

S'il est un motif qui revient dans toute l'œuvre fellinienne – motif nullement secret, mais bel et bien exhibé de film en film, de scène en scène –, c'est celui du cirque. Non seulement parce que ce dernier est lié aux souvenirs personnels de Federico Fellini, à l'enfance¹, tout comme il permet à l'auteur de développer une certaine conception grotesque des hommes et du monde, qui voit proliférer des êtres difformes, des clowns monstrueux et extravagants, à la fois hideux et attachants : femmes énormes qui dansent sur la plage, hommes-sauterelles priapiques, prêtres et évêques mystérieusement androgynes, féministes furibardes, journalistes hystériques, etc. C'est toute une farandole qui défile alors sous nos yeux, comme à la parade.

Cela étant, si l'on quitte un instant l'espace profil-mique² pour s'intéresser à ce que l'on nomme le hors-cadre³, on découvre que, chez Fellini, c'est encore et toujours le cirque qui règne en maître. Pourquoi cela ? En ce sens que le cirque semble fournir la métaphore idéale pour décrire le mode de création du cinéaste italien.

Lorsque Jean A. Gili entame un chapitre consacré au travail de l'auteur des *Vitelloni*, il commence par écrire que « l'aventure du film est pour Fellini une



Leopoldo (Leopoldo Trieste) et Alberto (Alberto Sordi) déguisés et dansant lors du carnaval.

© Cité Films

expérience totale, préméditée et improvisée, au gré de la fantaisie du créateur⁴ ». Le cinéma a beau être, comme le rappelait André Malraux dans son *Esquisse d'une psychologie du cinéma*⁵, une « industrie »⁶, pour Fellini il faut également s'y montrer capable d'accueillir les aléas du tournage, les hasards, l'inattendu. Le tournage doit donc toujours s'apparenter à un joyeux désordre – un cirque chaotique, incertain, dont la beauté éphémère et maladroite jaillira, infailliblement, d'un savant mélange entre maîtrise et laisser-faire.

1 Ainsi le petit écolier joueur de flûte sur qui se termine *Huit et demi*, seul dans l'arène où viennent de défiler magiquement tous les protagonistes du film ; ou encore l'enfant que réveillent, dans *Les Clowns*, les bruits causés par l'élévation de la vaste toile d'un chapiteau sous ses fenêtres.

2 Terme qui désigne tout ce qui se situe devant la caméra, en vue d'être filmé par cette dernière.

3 Mot qui évoque l'espace où se déroulent les opérations techniques de filmage, tout ce qui ne relève pas du monde de fiction mis en scène par le film.

4 Jean A. Gili, *Fellini. Le magicien du réel*, Paris, © Éditions Gallimard, 2009, p. 61.

5 Paris, Éditions Gallimard, 1946.

6 Les principaux soucis de l'« industrie » du cinéma sont la maîtrise des coûts, la rentabilité à court terme et l'efficacité reposant sur une organisation la plus rationalisée possible.



Federico Fellini sur le tournage de *La Voce della luna* avec Roberto Benigni, 1990.

© Cecchi Gori Group Tiger Cinematografica/Films A2/La Sept Cinéma. Photo : © Collection Christophel

FELLINI ET LES TOURNAGES

« Le cinéma ressemble très fort au cirque. Il est probable que si le cinéma n'avait pas existé, si je n'avais pas rencontré Rossellini et si le cirque était encore un genre de spectacle d'une certaine actualité, j'aurais beaucoup aimé être le directeur d'un grand cirque car le cirque est exactement un mélange de technique, de précision et d'improvisation. En même temps que se déroule le spectacle préparé et répété, on risque vraiment quelque chose : c'est-à-dire que, en même temps, on vit. Il y a, bien entendu, des choses qui n'ont rien à voir avec la création de la fantaisie : il y a les girafes et les tigres, il y a les animaux. Et cette façon de créer et de vivre en même temps, sans les mesures fixes que doit avoir un homme de lettres ou un peintre, mais d'être plongé dans l'action, voilà ce qu'est le spectacle du cirque. Il y a cette force, ce courage... et il me semble que le cinéma est exactement la même chose. En effet, qu'est-ce que faire un film ? C'est, bien entendu, tenter de mettre de l'ordre dans certaines fantaisies et les raconter avec une certaine précision. Cependant, au moment où l'on fait le film, la vie de la troupe, les rencontres qu'on fait, les nouvelles villes qu'on doit visiter pour camper ses histoires, toute la vie cinématographique nous émotionne, nous enrichit et ce pendant qu'on travaille. »

« Entretiens avec Federico Fellini », *Les cahiers RTB (Radiodiffusion Télévision belge)*, 1962.

S'il s'efforce encore en début de carrière, comme lorsqu'il tourne *Les Vitelloni*, de prouver aux producteurs son sérieux et sa capacité à respecter le budget qu'on lui a offert, le succès aidant⁷, Fellini s'autorisera des tournages de plus en plus fous et extravagants. Ce phénomène sera facilité par le fait qu'il tourne – comme la majorité des réalisateurs italiens de son temps – sans enregistrer le son en direct⁸. Le bruit et la confusion sur le plateau sont donc la règle, ce dont témoignent bien des documentaires, même s'ils concernent plus volontiers des tournages plus tardifs, une fois Fellini reconnu comme l'un des grands maîtres de l'extraordinaire floraison du cinéma italien des décennies 1950, 1960 et 1970. On songe notamment à ce que l'on voit du tournage du *Satyricon* dans le *Bloc-notes d'un cinéaste*, ou encore à son travail sur cette *America* de Kafka jamais tournée, mais dont *Intervista* nous offre quelques fragments sur lesquels rêver.

Il n'y a généralement pas beaucoup de prises sur un tournage de Fellini. Les comédiens⁹ se voient conseiller de débiter des séries de chiffres plutôt que d'essayer d'annoncer un texte qui ne sera de toute manière pas entendu, puisque réinterprété par un autre comédien au doublage. En revanche, Fellini montrera à chacun comment bouger, grimacer, se tenir. Un travail de stylisation qui rejoint une fois de plus le cirque et les arts de la scène les plus « primitifs » (théâtre de marionnettes, pantomimes, etc.). Ce que la caméra va saisir, plutôt que l'expression psychologique que l'on attend souvent d'un comédien pour définir son personnage, c'est une silhouette, une attitude qui, comme dessinée pour la caméra, va permettre au réalisateur d'obtenir à l'image l'émotion, la sensation, le souvenir qu'il cherche à atteindre, leur donnant forme pour mieux les communiquer à son spectateur.

Bien sûr, ce joyeux désordre a été précédé par un travail méticuleux du réalisateur avec ses scénaristes, soit à l'époque des *Vitelloni* le duo formé par Tullio Pinelli et Ennio Flaiano. Si l'élaboration des

projets peut démarrer sous la forme de conversations informelles, on en arrive progressivement à un scénario solide qui conserve – si l'on en croit les témoignages de l'époque – les qualités respectives des trois hommes. Ainsi, Vittorio De Sica¹⁰ écrira en 1960 : « Dans la collaboration entre Flaiano, Pinelli et Fellini, il est facile de discerner les apports respectifs de chacun. Les qualités de narrateur limpide de Flaiano se remarquent distinctement dans les films de Fellini. Le dialogue, un peu théâtral, porte la marque de cet habile homme de théâtre qu'est Pinelli, et tout le provincialisme, le maniérisme, le symbolisme, le chaplinisme et l'ambiguïté idéologique sont propres à Fellini¹¹. »

Enfin, après le tournage, vient le moment du montage et du doublage, où le film trouve sa forme achevée. C'est Rolando Benedetti qui monte *Les Vitelloni*¹². Quant à la postsynchronisation, elle donne à entendre de beaux effets dans les scènes d'extérieur et de foule, promenades le long de la mer, errances nocturnes, carnivals et fêtes de fin de saison. Du doublage, Fellini disait qu'il était le moment lui permettant d'accorder enfin toute son importance au son, de lui conférer la même place qu'à l'image, de manière à composer une véritable polyphonie entre l'un et l'autre. Et d'ajouter : « C'est pourquoi bien souvent, je suis contre l'utilisation du visage et de la voix du même comédien. Ce qui importe, c'est que le personnage ait une voix qui le rende encore plus expressif¹³. » Ainsi, dans *Les Vitelloni*, le personnage du séducteur impénitent Fausto est interprété par Franco Fabrizi¹⁴, mais c'est Nino Manfredi – ce dernier deviendra l'un des grands noms de la comédie à l'italienne – qui lui prête sa voix. L'être « double » ainsi créé, invisible jointure du corps et du visage d'un homme avec la voix d'un autre, était pour le réalisateur le meilleur moyen de donner à sentir la personnalité un peu veule, à la fois séduisante et décevante, de son don Juan de province. Cela en fait aussi, notons-le au passage, une créature purement cinématographique.

7 Celui des mêmes *Vitelloni*, puis ceux, grandissant, de *La Strada* en 1954, et plus encore de *La Dolce Vita* en 1960.

8 En effet, l'intégralité de la bande-son sera retravaillée – les voix comme les bruitsages – en studio, après le tournage.

9 Ils sont parfois non professionnels, ou encore étrangers et ne maîtrisant pas la langue italienne, comme Anthony Quinn dans *La Strada* ou Donald Sutherland dans le *Casanova*.

10 Ce réalisateur, metteur en scène et acteur italien, fut par ailleurs approché pour jouer un petit rôle dans *Les Vitelloni*, nous y reviendrons.

11 De Sica in Jean A. Gili, *Fellini. Le magicien du réel*, op. cit., p. 63.

12 Il avait déjà travaillé sur *Le Cheick blanc*, le précédent film du réalisateur.

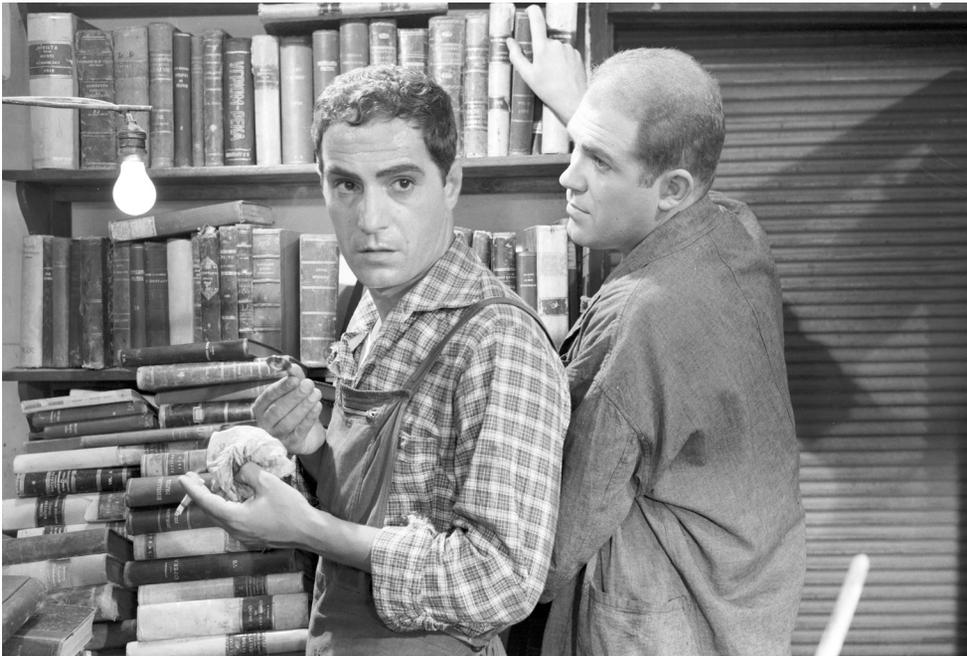
13 Fellini in Jean A. Gili, *Fellini. Le magicien du réel*, op. cit., p. 79.

14 Fabrizi est un ancien meneur de revue de music-hall, préféré par Fellini à Raf Vallone et Walter Chiari, pourtant plus célèbres à l'époque.



Le visage de Fausto : Franco Fabrizi dans *Les Vitelloni*, 1953.

© Cité Films



La voix de Fausto : Nino Manfredi ici, à gauche, dans le film *Fiasco in Milan* réalisé par Nanni Loy, 1959.

© Reporters Associati & Archivi/Mondadori Portfolio/Getty Images

LA STYLISATION DU MONDE

Même si le film *Les Vitelloni* se situe encore au commencement du vaste corpus fellinien, il n'en constitue pas moins sa première œuvre véritablement personnelle en tant que réalisateur. On y perçoit, encore discrète, la mise en place d'une perception du monde à la fois outrée et empathique, caricaturale et complice, ambiguë donc, comme ne cessent de le lui dire, avec un ton qui ressemble parfois à un reproche, ses amis Vittorio De Sica ou Pier Paolo Pasolini. Cette manière de ressentir et de représenter les choses, qui donnera naissance à l'adjectif « fellinien », trouve largement ses sources dans la pratique du dessin et de la caricature par l'artiste, et ce dès son plus jeune âge.

« J'ai toujours griffonné¹⁵ », confesse-t-il volontiers. Peuplant chaque marge de ses cahiers, lorsqu'il est encore écolier, de femmes charnues et provocantes, de cardinaux sévères, de hiéroglyphes indéchiffrables, il se fera volontiers portraitiste de plage, l'été à Rimini, proposant ses services aux estivants pour gagner quelques sous. Jeune adulte débarquant à Rome¹⁶, c'est comme dessinateur d'affiches publicitaires et comme caricaturiste au *Marc'Aurelio*, un journal satirique alors toléré par le régime fasciste, qu'il se lance dans la vie professionnelle.

Cette approche du monde et de la foule humaine, Fellini la conserve une fois devenu réalisateur. Il choisit ses acteurs moins pour leur célébrité ou leur talent avéré pour la comédie que parce que leur visage, leur gestuelle, leur silhouette expriment déjà, en eux-mêmes, ce qu'il souhaite faire passer via ses personnages. La manière dont il récusera, pour le rôle de son Casanova, tous les grands acteurs italiens des années 1970 (Alberto Sordi, Vittorio Gassman, et même son cher Marcello Mastroianni) au profit du Canadien Donald Sutherland est de ce point de vue significative : c'est en effet Sutherland, indépendamment de ses qualités de comédien, qui correspondait le mieux au « dessin » que le réalisateur avait en tête.

Les Vitelloni appartenant au début de la carrière de Fellini, nous sommes encore loin de l'image, que la postérité a conservée, du cinéaste-démiurge recréant le monde selon sa fantaisie dans le fameux studio 5



Vittorio De Sica, dessin de Federico Fellini, 1950.

© Adapp, Paris 2022. Source du dessin : Museo Fellini, Rimini.



Federico Fellini et Donald Sutherland sur le tournage du *Casanova de Fellini*, 1976.

© Pierluigi Praturlon/Reporters Associati & Archivi/Mondadori Portfolio/Bridgeman Images

15 Federico Fellini, *Faire un film*, Paris, Seuil, 1996, p. 126.

16 La scène est racontée dans *Roma*, mais à dire vrai on en a l'amorce avec le départ de Moraldo, à la toute fin des *Vitelloni*.

À L'ORIGINE DU FILM, LE DESSIN

« Vous me demandez pourquoi je dessine les personnages de mes films ? Pourquoi je note graphiquement les visages, les nez, les moustaches, les cravates, les sacs à main, la façon qu'ont de croiser les jambes les gens qui viennent me voir dans mon bureau ?

J'ai peut-être déjà dit que c'est une manière pour moi de commencer à regarder le film dans les yeux, pour voir quel être c'est, une tentative de fixer quelque chose, même minuscule, à la limite de l'insignifiant, mais qui me semble, quoi qu'il en soit, avoir affaire avec le film et me parle de lui de façon voilée ; je ne sais pas, c'est peut-être aussi un prétexte pour amorcer un rapport, un expédient pour retenir le film ou, mieux encore, pour l'entretenir. »

Federico Fellini, *Faire un film*, Paris, Seuil, 1996, p. 123.



1

1. À la mer, dessin de Federico Fellini pour *Les Vitelloni*.

© Adagp, Paris 2022.

Source du dessin : Museo Fellini, Rimini.

2. Une scène du film *Les Vitelloni* reprenant le dessin À la mer.

© Cité Films



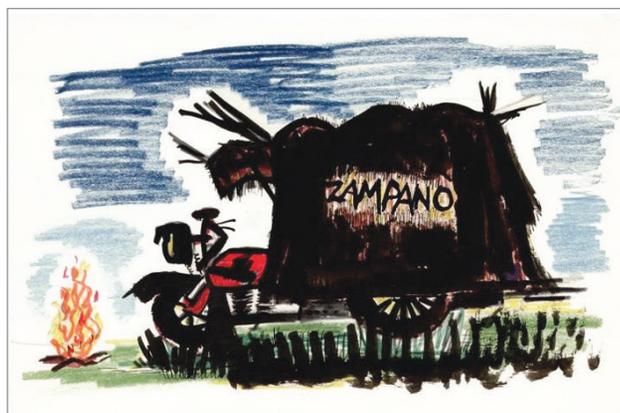
2



1



2



4



3

1. Gelsomina, dessin de Federico Fellini pour *La Strada*.
© Adagp, Paris 2022. Source du dessin : Museo Fellini, Rimini.

2. Giulietta Masina dans le rôle de Gelsomina dans *La Strada*, 1954.
© Ponti De Laurentiis Cinematografica. Photo : © Collection Christophel

3. L'automobile de Zampano dans *La Strada*, 1954.
© Ponti-De Laurentiis Cinematografica. Photo : © Prod DB/KCS/Aurimages

4. L'automobile de Zampano, dessin de Federico Fellini pour *La Strada*.
© Adagp, Paris 2022. Source du dessin : Museo Fellini, Rimini.

de Cinecittà, avec une galerie de personnages monstrueux, des couchers de soleil sur des toiles peintes¹⁷ et des fausses mers constituées de bâches en plastique remuées par des techniciens. Le troisième long-métrage de Fellini constitue cependant un premier pas dans cette direction. Il dit bien le paradoxe de la carrière fellinienne : démarrée aux côtés de Rossellini, sous les auspices du néoréalisme, elle s'en éloigne de plus en plus pour s'épanouir du côté d'une théâtralité aussi outrancière que candidement avouée. André Bazin, dans son grand article sur « Le réalisme cinématographique et l'école italienne de la Libération¹⁸ », opposait l'« hérésie » de l'expressionnisme mourant à la vitalité du réalisme neuf dont les films de De Sica, Blasetti et Rossellini arboraient alors les couleurs. On pourrait croire, et cela lui fut d'ailleurs plus d'une fois reproché, que Fellini, au fil de sa carrière, parcourut un chemin qui s'apparente à une trahison, quittant le néoréalisme pour « régresser » jusqu'à l'expressionnisme le plus outré¹⁹. Proposons pour l'instant une autre piste de lecture, qui serait celle, non de l'abandon progressif du réalisme, mais de son affirmation à un niveau supérieur, celui que Mikhaïl Bakhtine avait choisi de nommer, dans sa célèbre étude consacrée à François Rabelais et la culture du Moyen Âge, le « réalisme grotesque²⁰ ».

À mesure que l'artiste prendra confiance en ses propres moyens, on va en effet voir s'affirmer dans son œuvre un réalisme corporel à la fois grossier et joyeux, scatologique et sexuel, rabaisant et vivifiant : femmes énormes, désirs infantiles, boues et excréments, morts et résurrections, carnivals tourbillonnants... Le monde fellinien répond par bien des aspects à la définition proposée par Bakhtine du réalisme grotesque : « Rabaisser consiste à rapprocher de la terre, à communier avec la terre comprise comme un principe d'absorption en même temps que de naissance : en rabaisant, on ensevelit et on sème du même coup, on donne la mort pour redonner le jour ensuite, mieux et plus. Rabaisser, cela veut dire faire communier avec la vie de la partie inférieure du

corps, celle du ventre et des organes génitaux, par conséquent avec des actes comme l'accouplement, la conception, la grossesse, l'accouchement, l'absorption de nourriture, la satisfaction des besoins naturels. Le rabaissement creuse la tombe corporelle pour une nouvelle naissance. C'est la raison pour laquelle il n'a pas seulement une valeur destructive, négative, mais encore positive, régénératrice : il est ambivalent, il est à la fois négation et affirmation²¹. »

Voilà qui pourrait aussi bien décrire l'esthétique rabelaisienne que l'art fellinien. Qu'en est-il dans *Les Vitelloni* ? On pourrait dire que le film offre comme une version « sage », encore rattachée à un réalisme plus « traditionnel », ce qui sera appelé à s'épanouir plus tard, dès *Huit et demi* et peut-être plus encore à partir du *Satyricon*, lorsque le réel sera proposé au spectateur, non plus tel qu'il est, non pas tel qu'il devrait être, mais tel que la subjectivité de l'artiste le déforme pour lui faire avouer, sous les traits d'une recreation outrée, une vérité plus profonde. Déjà, certaines silhouettes caricaturées affleurent : la femme provocante que va séduire Fausto au cinéma est comme un premier brouillon de la Gradisca d'*Amarcord*. De même que le simple d'esprit qui aide Moraldo et Fausto à voler la statue pieuse reviendra plusieurs fois, dans *Les Clowns*, dans *Amarcord* encore, sous les traits des mille et un « fous » qui parsèment le petit monde de Fellini. Toute une humanité encore bien « humaine » s'affaire, donc, à l'écran. Mais, déjà, un grotesque plus animal affleure, çà et là, ce que la connaissance de l'œuvre à venir permet de repérer.

Après avoir vu les premiers rushes du film, le producteur Lorenzo Pegoraro écrira d'ailleurs au metteur en scène un définitif : « Vous avez le sadisme de la laideur, Fellini²²... » Ce n'était pas si mal vu. De même que Ravel aurait soufflé « celle-là, elle a tout compris » à la première du *Boléro* tandis qu'une spectatrice s'écriait « au fou ! » quelques rangées plus loin, on peut estimer que Pegoraro avait sans le vouloir mis le doigt sur l'une des singularités du film, une singularité qui distinguait ce dernier du tout-venant de la production néoréaliste de l'époque, un trait qui était appelé à s'affirmer de film en film dans l'œuvre fellinienne : pas exactement un sadisme de la laideur, certes, mais bien un amour du grotesque embrassant tout, le haut comme le bas, le beau comme le laid. Fruit d'une stylisation

17 Une des cantatrices d'*Et vogue le navire*, captivée par semblable spectacle, dira : « c'est tellement beau, on croirait que c'est faux. »

18 *Revue Esprit*, n° 141, janvier 1948.

19 De même que l'on reprocha à Luchino Visconti, d'abord avec *Senso*, puis avec *Le Guépard*, et plus encore à partir des *Damnés*, de dériver d'un grand réalisme hérité du XIX^e siècle vers un décadentisme de plus en plus marqué, hérissé d'éclats expressionnistes.

20 *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, © Éditions Gallimard, 1970 (traduction Andrée Robel).

21 *Ibid.*, p. 30.

22 Tullio Kezich, *Fellini. Sa vie et ses films*, Paris, Éditions Gallimard, 2007, p. 144.

du monde qui trouvait son origine dans l'atelier d'un artiste dont la conception du cinéma devait tant au dessin et à la caricature de ses contemporains.

ACTIVITÉ PÉDAGOGIQUE

Si la pratique du story-board est encouragée pour la préparation des tournages et la prévisualisation du découpage qu'elle facilite, le rapport entre caricature et cinéma est plus ambigu, en ce que la caricature repose sur une stylisation du monde que la caméra, outil mécanique ou numérique d'enregistrement du monde « tel qu'il est », rend plus difficile. Aussi, il pourrait être stimulant d'imaginer pour les élèves un exercice de réalisation se fondant sur un travail préparatoire constitué de caricatures qu'ils auraient dessinées eux-mêmes (caricatures représentant leurs camarades, par exemple, histoire de renouer avec l'imaginaire fellinien tel qu'il se déploie dans *Amarcord*). Tout le problème résidera ensuite dans leur capacité à proposer une « traduction » de ce rendu stylisé des êtres et du monde par un petit film sur les mêmes personnages. Tout devra être mis en œuvre (costumes et maquillages, mais aussi mimiques, direction d'acteurs, rapport entre image et voix, avec découplage possible de l'un et de l'autre au montage, et bien entendu récit et mise en scène) pour parvenir à un résultat qui ne renonce ni à la caricature, ni à l'enregistrement de la réalité auquel le cinéma est par nature contraint.

ENTRE SOUVENIRS ET INVENTIONS

Il y a pratiquement autant de versions de la genèse des *Vitelloni* que d'occasions où Fellini l'a racontée. Cette manière de relater, d'imaginer, de mentir aussi²³ sur les origines d'un film, le réalisateur l'aura pratiquée tout au long de sa carrière. Avec *Les Vitelloni*, qui plus est, Fellini propose pour la première fois un film dont on sent affleurer les aspects biographiques, quoique, comme on vient de le voir pour la dimension caricaturale et grotesque, sans que cela ne soit encore aussi appuyé qu'à l'avenir. L'élaboration du film

²³ Le titre de ses derniers grands entretiens, avec le Canadien Damian Pettigrew, n'est-il pas justement *Je suis un grand menteur* ?



L'errance de la bande d'amis des *Vitelloni* dans les rues de la ville.
© Cité Films

oscille donc entre sources biographiques réelles et souvenirs réinventés. Les uns et les autres irrigueront des pans entiers de l'œuvre à venir : Fellini reviendra sans cesse sur ses pas, reprendra les mêmes figures, rejouera les mêmes scènes, imposera à la rétine de son public les mêmes décors, les mêmes images, au point sans doute que sa mémoire personnelle finira par se confondre avec une filmographie qui s'en était auparavant abondamment nourrie.

Le titre même du film est sujet à différentes explications. Selon Tullio Kezich, il pourrait venir du mot « *vidlòn* » qui désigne dans le dialecte de Rimini (la ville d'origine de Fellini) les étudiants, jeunes bourgeois de province et autres bons à rien traînant leur nonchalance tout le long d'une vie sympathiquement parasitaire. Il pourrait aussi bien s'agir, si l'on en croit le scénariste Ennio Flaiano (lui-même originaire des Marches) d'un mot dérivé de « *vudellone* », soit « gros boudin », terme désignant une personne habituée à manger énormément, par conséquent un fils de famille qui vit aux crochets des siens, un bon à rien... Sur ce point, le mystère demeure.

Quant à la dimension autobiographique... Évoquant les modèles du groupe formé par Moraldo, Fausto, Alberto, Leopoldo et Riccardo, Fellini les décrit tantôt comme des amis à lui, tantôt comme des gens qu'il observa de loin. Ainsi, déclare-t-il : « Ce sont aussi des amis à moi, et je leur veux du bien. Un soir, avec mes collaborateurs Flaiano et Pinelli, nous nous sommes mis à parler d'eux, et chacun de nous, comme

ex-Vitellone, avait une foule de choses à raconter²⁴. » Et à une autre occasion : « Ayant quitté Rimini à dix-sept ans, je n'ai pas connu ces jeunes gens qui traînaient aux coins des rues [...], mais je les ai observés. Étant plus vieux que moi, ils n'étaient pas mes amis, mais j'ai écrit ce que je savais d'eux, de leurs vies, et j'ai ajouté ce que j'imaginai²⁵. »

Là encore, les variantes et nuances importent peu au regard de ce qui demeure d'une version ou l'autre : retenons que les « gros veaux » – sens littéral du mot « vitelloni » – du film sont les fruits apathiques, à la fois drôles et légèrement désolants, de la province italienne. Fellini fait son miel de ses souvenirs, auxquels il n'assigne nulle rigueur d'historien, les mêlant sans vergogne à son imagination comme à ses fantasmes : aussi son atelier de cinéaste est-il peuplé de figures ressurgies de sa jeunesse, qui ne cesseront d'ailleurs de revenir par la suite, sous différents atours, dans *Huit et demi*, *Les Clowns*, *Roma*, *Amarcord* et tant d'autres films²⁶. Le processus de création, chez lui, s'il est un équilibre précaire entre ordre et désordre, une paradoxale caricature aimante et une recreation du monde à travers le filtre d'une sensibilité carnavalesque, est également un tressage entre souvenirs, choses vues, inventions – et, pour une part croissante dans la suite de sa carrière, rêves. Cette manière peut nous rappeler ce que Barthes disait du fantasme, ce « petit roman de poche que l'on transporte toujours avec soi²⁷ », qui « reste concomitant à la conscience de la réalité²⁸ » tout en proposant, « sans plume ni papier, un début d'écriture²⁹ ».

Cette fidélité à une veine personnelle – qu'il s'agisse de choses directement vécues ou bien simplement observées – qui commence avec *Les Vitelloni* trouve sa pleine confirmation dans la reprise de motifs qui s'observent dans ce que Jean A. Gili a choisi d'intituler la « trilogie de la mémoire³⁰ » : *Les Clowns*, *Roma* et *Amarcord*. Parmi ces motifs, citons :

24 Federico Fellini, Paris, Rivages, 1988, p. 40.

25 Charlotte Chandler, *Moi, Fellini. Treize ans de confidences*, Paris, Robert Laffont, 1994, p. 120.

26 *Roma* et *Amarcord* comportent chacun un bel exemple de « gros veau ». L'oncle, chemise noire, de Titta, dans le second demeure un cas d'école.

27 Roland Barthes par Roland Barthes, in *Œuvres complètes*, vol. 4, Paris, Seuil, 2002, p. 665.

28 *Ibid.*

29 *Ibid.*

30 Jean A. Gili, « Paris-Rome-Rimini : clowns blancs et augustes », in *Positif*, n° 507, janvier 2003, p. 100-103.

- ces provinciaux qui jouent au billard que l'on retrouvera dans *Les Clowns* puis dans *Roma* ;
- un moine perché sur son arbre (lors de l'épisode de la statue volée) qui annonce l'oncle fou de Titta dans *Amarcord*, hurlant à tue-tête à toute la campagne environnante qu'il veut une femme ;
- la femme provocante de la salle de cinéma que l'on retrouvera au début de *Roma*, en Messaline des années 1930, et surtout dans l'inoubliable interprétation de Magali Noël en Gradisca, dans *Amarcord*.

Le jeu de pistes peut ainsi se prolonger à l'infini, tant *Les Vitelloni* semblent faire le pont entre l'enfance provinciale de Fellini et l'œuvre de sa maturité, au cours de laquelle il ne cessera de revenir à la première. Jean A. Gili a, par exemple, bien raison de nous faire remarquer combien le jeune cheminot des *Vitelloni*, avec « son sourire angélique³¹ », apparaît comme une préfiguration de la jeune serveuse de *La Dolce Vita* : même innocence, même rôle de contrepoint qui permet au spectateur de juger de l'inanité de la quête des antihéros felliniens, qu'il s'agisse du Moraldo fuyant sa petite ville ou de Marcello (Mastroianni dans *La Dolce Vita*) incapable de renoncer à sa vie superficielle et mortifère pour se consacrer enfin à l'écriture.

De même, Tullio Kezich nous apprend que, lors d'une pause dans le tournage qui suivit celui des *Vitelloni* (celui de *La Strada*, donc), en janvier 1954, Fellini, Pinelli et Flaiano imaginèrent une suite au film, rédigeant un synopsis intitulé *Moraldo in città* (« Moraldo dans la ville »), qui démarrerait précisément là où s'arrête le film de 1953. Largement inspiré des débuts romains du réalisateur, le film entendait raconter ses premiers pas dans le journalisme, ses amitiés avec la bohème romaine, ses aventures galantes... Le film ne put se faire (jugé par les producteurs trop mélancolique et décousu), mais on en retrouve une partie dans *La Dolce Vita* (le chroniqueur mondain, blasé, interprété par Mastroianni, c'est Moraldo « arrivé »). De même, certaines séquences de *Roma* en semblent directement issues à commencer par l'arrivée du jeune homme à Rome. Cependant, ces scènes se situent cette fois non plus dans les années 1950 (choix que seules les contraintes budgétaires d'alors expliquaient) mais bien à la fin des années 1930, sous le fascisme, soulignant un peu plus la dimension autobiographique du projet pour son auteur.

31 Jean A. Gili, *Fellini. Le magicien du réel*, op. cit., p. 20.



1



2



3

1. La femme « fatale » (Arlette Sauvage) placée à la droite de Fausto (Franco Fabrizi) au cinéma.

© Cité Films

2. La Gradisca (Magali Noël) dans *Amarcord*, 1973.

© FC Produzioni/PECF. Photo : © Collection Christophel

3. Le jeune cheminot (Guido Martufi) conversant avec Moraldo (Franco Interlenghi).

© Cité Films

4. La jeune serveuse (Valeria Ciangottini) dans *La Dolce Vita*, 1960.

© The Picture Art Collection/Riama Film



4

UNE CITÉ BALNÉAIRE FACTICE

Pour clore notre évocation de l'atelier du cinéaste, depuis sa manière de tourner jusqu'à sa façon de puiser dans ses souvenirs, on peut s'intéresser à un aspect des *Vitelloni* qui marque bien l'entrelacement entre invention et fidélité au passé, entre expression d'une vision personnelle et contraintes pratiques.

Faire un film, en effet, c'est nécessairement en passer par ce que Pier Paolo Pasolini appelait la « langue écrite de la réalité³² », puisque le cinéma est cette technique (et, incidemment, cet art) qui « exprime la réalité par la réalité³³ ». Pour offrir au spectateur l'image d'un arbre, il faut qu'un arbre réel soit filmé par la caméra – de même un visage, une ville, un sexe, une action. Cependant, le cinéma peut et doit souvent « tricher » avec la réalité afin de réussir à représenter d'une façon « satisfaisante » – c'est-à-dire qui corresponde aux attentes du spectateur de son temps, à ses habitudes comme à son désir de vraisemblance – le monde et les actions qui s'y déroulent.

Il y a donc, d'un côté, des codes de représentation qui sont à la fois historiques, contextuels et changeants, et, de l'autre côté, des capacités artistiques, techniques et financières (toujours limitées). Le public comme l'industrie du spectacle contribuent ainsi à forger ce qu'est le cinéma « possible » d'une époque. L'artiste authentique, pris dans l'étau (puisque industrie et public s'influencent l'un l'autre en permanence, notamment par le jeu combiné de la fréquentation et de la publicité), se doit de composer, afin d'exprimer malgré tout une vision qui soit personnelle.

Dans *Les Vitelloni*, Federico Fellini puise dans ses souvenirs personnels et ceux de ses scénaristes, souvenirs liés à la ville de Rimini, alors station balnéaire populaire sur la côte adriatique. Le film, pourtant, n'y a pas été tourné – le cinéaste, si l'on en croit Tullio Kezich, n'a même jamais tourné une seule image de sa vie dans sa ville natale ! La plage que l'on voit à l'écran est celle d'Ostie, la campagne celle de Rome, quant aux villes traversées pendant le tournage, il s'agit de Viterbe, Florence, Fiesole et Fiumicino. Le monde de fiction recoud ensemble ce patchwork issu de divers morceaux de la réalité pour ne plus constituer qu'une seule ville

imaginaire, qui n'aura d'existence que le temps de la projection du film. Bien sûr, l'effet n'est pas aussi bigarré que celui qu'obtenait, à la même époque, Orson Welles avec son *Othello* (1951) tourné sur trois ans entre le Maroc, Venise, la Toscane et Rome. Pour autant, l'idée est la même : un cinéaste reconstitue un monde de fiction viable à partir de morceaux de réalité qu'il réajuste ensemble par la seule grâce du montage et du récit.

Ce collage permet à Fellini de reconstruire une Rimini rêvée sans y jamais tourner, et sans le recours massif au studio qui sera davantage le fait de ses films plus tardifs³⁴. Cela signifie, comme pour les personnages, d'user d'une stylisation tempérée du monde représenté et de conférer au paysage, qu'il soit urbain ou campagnard, une signification plus profonde que l'effet d'ancrage rendu possible par sa seule présence. Une signification non exclusivement réaliste, qui lorgnerait plutôt du côté du paysage « état d'âme » dont parlait Henri-Frédéric Amiel³⁵. Selon l'historien Jean A. Gili, le réalisateur italien explore à chaque fois pour ses films « les possibilités expressives des paysages naturels. Sa vision des plages désolées, des faubourgs aux masures délabrées, des terrains vagues et des campagnes dépouillées³⁶ ». Cela lui permet de dire aussi bien la misère matérielle de ses personnages que leur vide intérieur, leur désarroi existentiel³⁷.

C'est d'ailleurs le recours à ces lieux mornes qui signe l'appartenance de Fellini à la modernité cinématographique, selon la lecture deleuzienne. Déjà, en effet, la caméra fellinienne s'entend à faire de l'exploration de la part visible du monde la métaphore cinématographique parfaite d'une plongée au cœur de la vie intérieure de ses personnages – tout comme un Alain Resnais qui, avec des procédés filmiques bien différents par ailleurs, allait s'y atteler dans les mêmes années...

³² *L'Expérience hérétique*, Paris, Payot, 1976, p. 47-76.

³³ *Ibid.*

³⁴ Ainsi, sur un sujet proche, pour *Amarcord*.

³⁵ L'expression « Chaque paysage est un état d'âme » provient du *Journal intime* de l'écrivain et philosophe suisse, tenu entre 1839 et 1881.

³⁶ Jean A. Gili, *Fellini. Le magicien du réel*, op. cit., p. 22.

³⁷ Ce phénomène vaut pour la plupart des premiers films personnels de Fellini : *Les Vitelloni*, mais aussi *La Strada* ou *Les Nuits de Cabiria*.



1



2



3



4

1. La place avec la fontaine.

© Cité Films

2. À la campagne, chez la nourrice du bébé de Sandra (Leonora Ruffo).

© Cité Films

3. La gare.

© Cité Films

4. La plage désertée.

© Cité Films

5. La Promenade de Rimini dans les années 1930.

© Mondadori/Getty Images



5

NÉORÉALISME,
LIEUX VIDÉS ET MODERNITÉ
SELON GILLES DELEUZE

« Dans la situation de la fin de la guerre, Rossellini découvre une réalité dispersive et lacunaire, déjà dans *Rome ville ouverte*, mais surtout dans *Païsa*, série de rencontres fragmentaires, hachées, qui mettent en question la forme SAS* de l'image-action. Et c'est plutôt la crise économique d'après guerre qui inspire De Sica, et l'amène à briser la forme ASA* : il n'y a plus de vecteur ou de ligne d'univers qui prolonge et raccorde les événements du *Voleur de bicyclette* ; la pluie peut toujours interrompre ou dévier la recherche au hasard, la balade de l'homme et de l'enfant. La pluie italienne devient le signe du temps mort et de l'interruption possible. Et encore le vol de bicyclette, ou même les événements insignifiants d'*Umberto D.*, ont une importance vitale pour les protagonistes. Pourtant, *Les Vitelloni* de Fellini ne témoignent pas seulement de l'insignifiance des événements, mais aussi de l'incertitude de leur enchaînement, et de leur non-appartenance à ceux qui les subissent, sous cette nouvelle forme de la balade. Dans la ville en démolition ou en reconstruction, le néoréalisme fait proliférer les espaces quelconques, cancer urbain, tissu différencié, terrains vagues, qui s'opposent aux espaces déterminés de l'ancien réalisme. Et ce qui monte à l'horizon, ce qui se profile dans ce monde, ce qui va s'imposer dans un troisième moment, ce n'est même pas la réalité crue, mais sa doublure, le règne des clichés, tant à l'intérieur qu'à l'extérieur, dans la tête et le cœur des gens autant que dans l'espace tout entier. »

Gilles Deleuze, *L'Image-mouvement*, Paris, Éditions de minuit, 1983, p. 285-286.

* Par ces sigles, Deleuze désigne des schémas narratifs et formels propres à l'image cinématographique : quand on va de la situation à une action qui modifie la situation (SAS), ou, au contraire, quand on passe d'une action à une situation puis à une nouvelle action (ASA).

Au sein de cette prolifération des « espaces quelconques, cancer urbain, tissu différencié, terrains vagues³⁸ » dont parle Deleuze, *Les Vitelloni* accordent une place de choix à la plage hivernale désertée, non-lieu comme vidé de son sens par l'absence même des

estivants qui s'y ruent à la belle saison³⁹, lui conférant ainsi sa justification. La plage vide et la séquence de promenade qui s'y déroule permettent ainsi à Fellini d'inscrire dans son film le motif si capital et obsédant pour lui de la mer : toujours présente, même si elle ne motive aucun départ vers un ailleurs quelconque. Ainsi, Fausto et son épouse reviennent après leur voyage de noces, et lorsque le seul Moraldo s'en ira, à la fin, ce sera par le train. La mer dit donc le désarroi des personnages. Fellini, bien conscient de l'importance de ce thème que n'aurait pas renié Baudelaire, aurait pu contresigner les lignes de ce dernier, décrivant dans « Le Port » le « plaisir mystérieux et aristocratique pour celui qui n'a plus ni curiosité ni ambition, à contempler, couché dans le belvédère ou accoudé sur le môle, tous ces mouvements de ceux qui partent et de ceux qui reviennent, de ceux qui ont encore la force de vouloir, le désir de voyager ou de s'enrichir⁴⁰ ». En effet, ceux chez qui cette force de vouloir et ce désir de voyager semblent irrémédiablement manquer, ce sont, justement, Fausto, Alberto, Leopoldo et Riccardo...

À propos de sa ville et de la mer, le réalisateur déclara : « Rimini n'est pas seulement présente dans *Les Vitelloni*, *La Strada*, *Amarcord* ou *Roma*, mais même dans les films où l'on ne trouve aucune référence à ma ville natale, comme *La Dolce Vita*, *Satyricon*, *Et vogue le navire* ou *Casanova*, où l'action suppose toujours à l'arrière-plan la présence lointaine de la mer, comme un élément primordial, une ligne bleue qui se découpe contre le ciel et d'où arrivent les bateaux pirates, les Turcs, le Roi, les destroyers américains, avec Ginger Rogers et Fred Astaire qui dansent à l'ombre des canons⁴¹. »

La station balnéaire hors saison devient l'expression d'une situation existentielle, d'autant – si ce n'est plus – qu'elle est aussi un décor réaliste que le cinéaste entreprend de décrire de manière documentée (cette dimension n'étant pas pour autant absente des *Vitelloni*). Sans évoquer dès à présent la fameuse séquence du départ de Moraldo, on peut considérer la séquence d'errance nocturne de Leopoldo avec le vieux comédien, qui se situe à environ vingt minutes de la fin du film, comme moment caractéristique de ce rapport au lieu.

39 On n'aperçoit les estivants que dans l'ouverture du film.

40 Poème en prose repris dans *Le Spleen de Paris*, in *Œuvres complètes*, Paris, Michel Levy, 1868-1869.

41 Chris Wiegand, *Federico Fellini. Le faiseur de rêves, 1920-1993*, Cologne, Taschen, 2003, p. 34.

38 Gilles Deleuze, *L'Image-mouvement*, Paris, Éditions de minuit, 1983, p. 286. Voir l'encadré ci-dessus.



La marche nocturne de Leopoldo (Leopoldo Trieste) avec le vieil acteur (Achille Majeroni).

© Cité Films

Leopoldo est celui qui, au sein de la petite bande d'amis, nourrit des ambitions littéraires. Le passage en ville d'un comédien célèbre lui donne l'espoir de faire lire ses pièces, qui pourraient être montées par la vedette sur le déclin. Celle-ci mime l'intérêt pour mieux entraîner le naïf par les rues, vers la mer, et finalement tenter de l'attirer sur la digue, pour une lecture du quatrième acte de sa pièce, dont on devine qu'elle s'associe à des ambitions de séduction homosexuelle. La désillusion du malheureux Leopoldo s'achève ainsi sur une note comique et grotesque : le personnage s'enfuit tandis que résonnent les rires du comédien.

Cependant, c'est la marche nocturne – précédant la chute farcesque – qui témoigne le mieux de cette hésitation fellinienne entre réalisme et expressionnisme, à ce stade de sa carrière. La ville est bien là. Elle n'est pas une recreation de studio à Cinecittà. Elle est composée de places authentiques, de ruelles, de promenades de bord de mer... Pourtant, le son du vent, mixé bizarrement fort, l'étrange désaccord des voix des deux protagonistes (Leopoldo balbutiant comme un enfant, en accord avec sa gestuelle maladroite ; le comédien à la voix impériale, la forçant comme s'il cherchait à couvrir le vent par ses paroles), les lumières mouvantes sur les murs qui donnent le sentiment que l'éclairage urbain est comme ballotté par les bourrasques, tout cela confère à la séquence une connotation quasi fantastique. Il faut dire que

la ville contribue à donner l'impression d'un vaste labyrinthe dont on chercherait la sortie en vain : elle ne présente que des espaces vides de toute présence humaine (excepté les deux protagonistes qui ne croisent sur leur chemin que des débris balayés par le vent) ; elle est filmée par des cadrages interdisant toute perspective lointaine et refusant à notre regard de s'élever jusqu'aux toits des maisons pour voir se dessiner ne serait-ce qu'un morceau de ciel noir. Or, que souhaitait justement Leopoldo, comme il le confie naïvement au comédien ? Fuir, là-bas, fuir ! Quitter cette ville désertée la moitié de l'année, ces compagnons mesquins et grossiers, cet hiver interminable... Malheureusement pour lui, tout cela lui sera refusé.

Ce vent marin qui couvre les voix reviendra régulièrement hanter le cinéma de Fellini, bien au-delà des *Vitelloni*. Il est presque toujours le signe singulier (aux racines ô combien autobiographiques, peut-on penser, pour l'ancien enfant de Rimini) d'un glissement vers le monde intérieur du personnage, qu'il s'agisse de Guido dans *Huit et demi*, de Giacomo dans *Le Casanova de Fellini*, de tant d'autres... Soufflement on ne peut plus familier, reconnaissable par tous, il dit pourtant le passage vers le monde plus intime du rêve, de la pensée, du fantasme, le basculement dans ce qui n'est pas tout à fait là, dans ce qui est un peu plus, ou un peu moins que la simple réalité observable. La ville, la mer et le vent : ou comment, une fois de plus, Federico Fellini aura su tirer de sa propre expérience sensible de quoi nourrir son atelier personnel, et l'aider à façonner une œuvre cinématographique unique.

POUR ALLER PLUS LOIN

Prolongez votre réflexion sur la séquence « L'errance nocturne de Leopoldo avec le vieux comédien » en découvrant une analyse vidéo détaillée sur le site de Réseau Canopé : reseau-canope.fr/les-vitelloni-de-federico-fellini

ENTRE NÉORÉALISME ET MODERNITÉ

« Je n'ai jamais eu la préoccupation de fuir le néoréalisme auquel je ne me suis jamais identifié même si j'ai travaillé aux côtés de Rossellini. Cela a été une grande expérience de vie, comme tant d'autres choses, mais je ne l'ai jamais ressentie comme relevant d'une esthétique. »

Federico Fellini, *Je suis un grand menteur. Entretien avec Damien Pettigrew*, Paris, L'Arche, 1994, p. 105.

LES LIENS AVEC LE NÉORÉALISME

La critique et les spécialistes ont pour habitude de raconter l'histoire du néoréalisme comme suit :

- prolégomènes⁴² sous le fascisme finissant ;
- naissance du courant grâce à une nouvelle génération de cinéastes qui se lancent dans la réalisation en pleine guerre (Luchino Visconti avec *Ossessione/ Les Amants diaboliques* en 1943 et Vittorio De Sica avec *Les enfants nous regardent* en 1944), donnant à voir de manière crue une Italie méconnue, pauvre, criminelle, coupable, qui n'avait pas droit de citer sur les écrans d'alors, occupés qu'ils étaient par les sucreries lénifiantes des « téléphones blancs⁴³ » et des mélodrames factices ;
- « explosion » à la Libération, avec la « trilogie de la guerre » de Roberto Rossellini (*Rome ville ouverte* en 1945, *Païsa* en 1946, *Allemagne année zéro* en 1948), accompagnée des films de Vittorio De Sica (*Sciuscià* en 1946, *Le Voleur de bicyclette* en 1948), Luchino Visconti (*La terre tremble* en 1948), Giuseppe De Santis (*Riz amer*, 1949) ;
- épanouissement et éparpillement jusqu'au début des années 1950 ;
- « crise » de 1954, lorsque sortirent la même année *La Strada* de Fellini, *Senso* de Visconti et *Voyage en Italie* de Rossellini. Alors, ce qui avait pu apparaître comme « l'école italienne de la Libération », soit l'exacte traduction des idéaux de la résistance projetée sur les écrans, se vit accuser de tourner le dos aux exigences du jour, aux luttes sociales, à la description humaniste de la misère, au réalisme

désespéré, tout cela au profit de la peinture des tourments petits-bourgeois de l'âme humaine, des charmes capiteux d'un décadentisme nécessairement réactionnaire, quand il ne s'agissait pas de céder (pour Rossellini) à une coupable sensibilité aussi catholique qu'idéaliste...



1



2

42 « Longue introduction présentant les notions nécessaires à la compréhension de l'ouvrage » (Larousse en ligne, consulté le 9 septembre 2022).

43 On désigne par cette expression les films de divertissement des années 1930, sous le fascisme, qui ne représentaient en rien la réalité de la société d'alors.

1. Pina (Anna Magnani) dans le film *Rome, ville ouverte* réalisé par Roberto Rossellini, 1945.

© Minerva. Photo : © Collection Christophel

2. Les pêcheurs siciliens dans le film *La terre tremble* réalisé par Luchino Visconti, 1948.

© Collection Christophel



Antonio Ricci (Lamberto Maggiorani) dans le film *Le Voleur de bicyclette* réalisé par Vittorio De Sica, 1948.

© Produzioni De Sica. Photo : @ Everett Collection/Aurimages



Le bras d'honneur d'Alberto (Alberto Sordi) à des ouvriers.

© Cité Films

Dès 1951, Cesare Zavattini, le scénariste, entre autres, des premiers grands films de De Sica, exprimait des craintes qui disaient bien la condamnation esthétique-morale du basculement qui pointait à l'horizon : « Le problème n'est plus celui du beau film et même pas celui du chef-d'œuvre, mais il s'agit de continuer le discours commencé après la guerre. Qu'ils [les réalisateurs néoréalistes] aient foi dans les illuminations que leur a données la guerre, et le cinéma italien contribuera vraiment à nous faire voir la durée réelle de la douleur de l'homme et de sa présence dans le jour. Non pas d'un homme métaphysique, mais de l'homme que nous rencontrons au coin de notre rue et, pour cette raison, à cette durée réelle devra correspondre un rapport réel à notre solidarité⁴⁴. »

Les Vitelloni, assurément, s'éloignent de ce noble programme. Cependant, si le film précède d'un an la date généralement retenue pour dire la rupture des chefs de file du courant néoréaliste avec les idéaux de l'après-guerre, il n'en témoigne pas moins d'une approche qui poursuit l'effort d'œuvres comme *Le Voleur de bicyclette* de De Sica ou *Bellissima* de Visconti (1951), avec sa forme de chronique, son réalisme qui passe par une narration dépassionnée, attentive aux personnages comme à leur milieu. Dans le même temps, il s'éloigne des personnages populaires, travailleurs ou pauvres, pour se concentrer sur des oisifs appartenant à la bourgeoisie : êtres parasitaires

et égoïstes, veules, insultant les travailleurs quand ils en croisent (l'hilarante scène de la voiture), renâclant à chercher un emploi, surtout préoccupés de fêtes, de plaisanteries adolescentes et de conquêtes féminines. L'analyse marxisante cède la place à l'analyse psychologique, la condamnation humaniste d'un certain état de la société, à une complicité ambiguë avec des personnages que nous ne pouvons manquer de trouver à la fois grotesques et touchants.

Le film a donc à la fois un pied dedans et un pied en dehors du mouvement – ce sera encore le cas avec *La Strada*, puis *Les Nuits de Cabiria* en 1957 (films qui ont au moins le mérite, du point de vue de l'orthodoxie néoréaliste, de mettre en scène des pauvres et des humiliés, saltimbanques ou prostituées), et même d'une certaine manière avec *La Dolce Vita*, chronique ironique et désabusée de la jet-set romaine, avant le grand basculement que représentera *Huit et demi* pour l'esthétique fellinienne. Comme souvent, dès que l'on s'approche d'un peu plus près des œuvres, il faut réajuster et nuancer des bornes que toute histoire artistique se doit par ailleurs, par nécessité synthétique, de proposer. Oui, *Les Vitelloni* amorcent bien un glissement qui verra Fellini gagner progressivement son identité d'auteur, partant s'émanciper du courant qui le vit faire ses débuts dans l'industrie (notamment comme scénariste de Rossellini). Oui, néanmoins, le film appartient par bien des aspects au courant néoréaliste qui après tout se poursuivra lui-même au-delà de l'année 1954, avec par exemple des films comme *Rocco et ses frères* de Visconti (1960) ou les premiers longs-métrages de Pier Paolo Pasolini et de Francesco Rosi, au moins par certains de leurs aspects.

44 Cité in Mathias Sabourdin (dir.), *Dictionnaire du cinéma italien. Ses créateurs de 1943 à nos jours*, Paris, Nouveau Monde Éditions, 2014, p. 36.

RENCONTRE AVEC ROSSELLINI

« Un soir, il y avait beaucoup de monde dans le local et j'étais affalé là-dedans en train de dessiner : soudain, au milieu des uniformes des soldats, des aviateurs canadiens, Boers, sud-africains, anglais, j'ai vu quelqu'un en civil avec un petit chapeau, le visage tout pâle, un menton pointu, l'air d'un émigrant. C'était Rossellini. Je l'avais connu juste avant la guerre à l'Ací Film, une société cinématographique de Vittorio Mussolini où il travaillait et où moi je venais d'être engagé au bureau des scénarios. Il y avait eu alors une présentation distraite dans un couloir et il m'avait même félicité pour ma collaboration au *Marc'Aurelio*. En réalité, il me prenait pour quelqu'un d'autre. Un peu pour ne pas le décevoir, un peu pour accepter les compliments, je le lui laissai croire et les choses en restèrent là.

[...]

Se glissant, donc, au milieu de toute cette soldatesque et me faisant signe qu'il voulait me parler, Rossellini s'approcha lentement et se plaça derrière moi. Je faisais le portrait d'un Chinois, un soldat chinois, et Rossellini, pour créer une atmosphère favorable à mon travail, faisait des signes d'approbation, comme pour lui dire d'avance que le portrait venait bien. Puis, sans cesser de suivre mon travail, il se pencha un peu plus vers moi pour se faire entendre dans tout ce vacarme, et il me demanda si je voulais collaborer à un scénario sur la vie de don Morosini. [...] je répondais à Rossellini, qui continuait à chuchoter au-dessus de mon épaule, par monosyllabes, nonchalamment, à cause du fait aussi que le Chinois, entre-temps, qui m'avait vu tremper le pinceau dans le flacon d'encre de Chine jaune, donnait des signes d'énervement. Rossellini me disait qu'il aurait aimé avoir Aldo Fabrizi dans le rôle de don Morosini : moi qui le connaissais, pourquoi n'irais-je pas le voir et le convaincre d'accepter le rôle ? Je n'eus pas le temps de répondre. Le Chinois avait grimpé comme un chat sur la table avec un rasoir à la main et il hurlait en agitant la lame en l'air : *"I'm not yellow ! I'm not yellow !"* Rossellini chercha à l'approcher, prudemment, et essaya de le calmer avec quelques mots en anglais : *"You not yellow ! It's true ! You not yellow !"*, mais le Chinois, en indiquant le dessin, hurlait encore plus fort : *"He made me yellow !"*, et Rossellini s'adressant à moi, un peu inquiet : *"Fais-le rose, t'as pas du rose ?"* Heureusement, deux policiers arrivèrent et finirent par désarmer le poignardeur.

Le film sur la vie de don Morosini avec Aldo Fabrizi était *Roma città aperta* [Rome ville ouverte]. »

Federico Fellini, *Faire un film*, Paris, Seuil, 1996, p. 130-132.

Si l'on cherche à être plus précis, on peut même constater que *Les Vitelloni* entretiennent des liens discrets mais réels avec le cinéma de Vittorio De Sica, sur lesquels nous pouvons nous arrêter. D'abord, il y a le choix de Franco Interlenghi pour interpréter le jeune Moraldo – le personnage le plus proche, comme on l'a vu, de Fellini lui-même, et qui préfigure par bien des aspects la figure du jeune homme provincial qui partira tenter sa chance à la grande ville, que l'on retrouvera une quinzaine d'années plus tard descendant du train dans *Roma*. Interlenghi fut en effet, à quinze ans, le bouleversant interprète du jeune Pasquale dans *Sciucià* de De Sica, histoire typiquement zavattinienne de deux adolescents cireurs de chaussures se livrant à divers petits trafics pour survivre dans la Rome de l'après-guerre.

Moraldo (Franco Interlenghi) dans la rue.

© Cité Films



De même, on sait que Fellini souhaitait voir De Sica lui-même⁴⁵ interpréter le rôle du vieux comédien homosexuel qui tente de séduire Leopoldo. Quand Fellini raconte l'anecdote à Giovanni Grazzini (dans *Fellini par Fellini*), il présente ce choix comme une manière d'accéder aux suppliques de son producteur qui se désespérait de ne voir aucune vedette au générique du film – sachant en plus que Sordi, auquel Fellini tenait pour le rôle d'Alberto, avait alors la réputation de faire fuir le public. La rencontre avec De Sica a donc lieu : dans le récit qu'il en donne, Fellini insiste avec humour sur le charme de la vedette, sa manière de conserver dans la vie la magie qu'il dégage à l'écran, sa sympathique légèreté, maintenue malgré le statut de « poète de l'Italie de la guerre, des ruines et de la misère⁴⁶ » que ses films récents (en tant que réalisateur) lui avaient fait acquérir...

Comme chacun sait, De Sica ne fut finalement pas embauché dans ce film sans vedettes (à l'époque, car Sordi finit par en devenir une, et notamment grâce aux *Vitelloni* justement). Comme le précise Tullio Kezich, le comédien avait sans doute compris que la production était désargentée, de même qu'il pouvait craindre d'être assimilé à un rôle d'homosexuel, chose encore difficile, à l'époque, à faire accepter au public. De son côté, Fellini finit par se dire que cela valut sans doute mieux, car De Sica aurait rendu, pour le coup, le personnage du vieux cabotin réellement séduisant, ce qui changeait la signification de la séquence, et pouvait lui faire perdre en puissance comique. Retenons néanmoins que cette hypothèse, qui ouvre comme une autre séquence possible dans notre esprit, une variante qui n'existera jamais, témoigne encore, dans ce film de 1953, d'une filiation souterraine avec le néoréalisme dont Fellini demeurera toujours, et ce même dans ses films les plus baroques et les plus extravagants, l'un des héritiers.

LES VITELLONI ET LA COMÉDIE

Il a fallu de nombreuses années pour rééquilibrer notre perception de l'industrie cinématographique italienne de l'après-guerre. La cinéphilie donnant

le ton, pendant longtemps on ne parla pour cette époque que du triomphe du néoréalisme. Ce triomphe était pourtant très relatif car, à côté de quelques véritables succès populaires, d'autres films, à dire vrai la majorité d'entre eux, ne trouvèrent pas leur public. Par ailleurs, les films dits néoréalistes ne formaient qu'une partie de la production italienne de l'époque : partie certes significative, mais pas dominante, le public continuant à réclamer sa part de comédies, de policiers, de mélodrames, et bientôt (ce sera l'un des genres phares de la décennie 1950) de péplums.

De ce point de vue, et même si assurément *Les Vitelloni* se présentent comme un film d'auteur se rattachant par plusieurs aspects au courant néoréaliste, il peut être intéressant de le considérer également sous l'angle de ses liens avec la comédie italienne alors en gestation, juste avant que ne triomphent, et ce pour plusieurs décennies, les films de Dino Risi, Mario Monicelli, Luigi Comencini, Pietro Germi, plus tard Ettore Scola, qui se verront tantôt loués, tantôt vilipendés sous l'étiquette de « comédie à l'italienne ».

En effet, l'industrie cinématographique est ainsi faite qu'un genre se reconnaît s'il répond à un certain nombre de traits formels et thématiques, ceux-ci étant dessinés tant par le cadre rationalisé de fabrication des films (le système des studios, l'organisation de la production) que par les attentes du public (qui se dirigera plus volontiers vers tel type d'histoires, tel sujet, telle vedette s'illustrant plutôt dans tel ou tel registre). La comédie, de ce point de vue, se reconnaît généralement par ses liens tant avec la farce qu'avec la comédie de boulevard, ses résurgences du mime comme ses dialogues piquants, ses quiproquos et autres situations provoquant le rire, son rythme, sa fin le plus souvent heureuse, etc.

Une certaine veine du néoréalisme lui-même, taxée par la critique de « néoréalisme rose », sut se mâtiner de comédie dans les réussites d'un Comencini réalisant *Pain, amour et fantaisie* puis *Pain, amour et jalousie* (respectivement en 1953 et 1954) avec Vittorio De Sica et Gina Lollobrigida dans les rôles principaux, série achevée par Dino Risi avec *Pain, amour, ainsi soit-il* en 1955. De fait, *Les Vitelloni* comportent plusieurs séquences de comédie des plus réjouissantes :

- le carnaval, qui permet l'entrecroisement de plusieurs narratifs, notamment le marivaudage de Fausto avec la femme de son patron ;
- le travestissement grotesque du personnage d'Alberto ;

45 De Sica était un comédien vedette avant de passer à la réalisation, un des premiers rôles des meilleures comédies italiennes des années 1930, celles de Mario Camerini notamment. Lors de l'après-guerre, il a poursuivi une carrière d'acteur en même temps que celle de réalisateur de premier plan.

46 *Fellini par Fellini. Entretiens avec Giovanni Grazzini*, Paris, Calmann-Lévy, 1984, p. 94.



Alberto (Alberto Sordi) au retour du carnaval après avoir appris le départ de sa sœur Olga (Claude Farell).

© Cité Films

- la virée en voiture, avec Alberto qui insulte les ouvriers avant que la voiture ne tombe en panne et que les travailleurs ne s'en viennent corriger nos antihéros ;
- tout l'épisode du vol de la statue du saint par Fausto et Moraldo.

On remarque que ces séquences mettent volontiers en avant les personnages de Fausto (interprété par Franco Fabrizi, mais doublé par Nino Manfredi, future grande vedette de la comédie à l'italienne, notamment chez Risi et Scola) et Alberto. Ce dernier, interprété par Sordi, correspond parfaitement au type comique que ne cessera par la suite de mettre en scène la comédie à l'italienne : pleutre, méchant, geignard, conformiste, il offre au public une sorte de miroir déformant, pas particulièrement flatteur, où ce dernier se plaît cependant à voir représenter ses propres tares et ses petites bassesses, de manière légèrement outrée – tout ce que développera Sordi dans les années suivantes, notamment dans des classiques comme *La Grande Guerre* (Mario Monicelli, 1959) ou *Une vie difficile* (Dino Risi, 1961). Le fait que *Les Vitelloni*, par leur succès, aient aidé au lancement de la carrière de l'acteur contribue à orienter notre regard sur le film au point d'en faire un jalon de la comédie à l'italienne, ce qu'il est pourtant difficile d'affirmer pleinement, notamment pour des questions narratives. Rappelons au passage que c'est d'ailleurs Fellini qui imposa le comédien contre les avis de la production et des distributeurs, ces derniers se plaignant d'un acteur antipathique qui avait la réputation de nuire au succès de tous les films où on l'engageait (sur les premières affiches du film, ainsi que le raconte Fellini dans *Faire un film*, le nom du comédien n'était même pas indiqué !).

PASOLINI À PROPOS D'ALBERTO SORDI

« Mais quel genre de rire Alberto Sordi suscite-t-il donc ? Réfléchissez-y bien : c'est un rire dont on a un peu honte. Et l'on boit toute sa honte – vous souvenez-vous ? – dans le rire angoissé et un peu hystérique que Sordi arrache au public dans deux épisodes de *Magliari*, lorsqu'il vend la marchandise des pauvres Allemands ingénus et, de plus, sous le coup d'un deuil. Il est vrai que ce rôle de colporteur (de "magliaro") a été la pire interprétation de Sordi, et on comprend mal comment celui-ci ait pu ainsi glisser des mains d'un metteur en scène de bon goût, et même d'un goût raffiné, comme Risi. Néanmoins, c'est justement parce que c'est la plus mauvaise interprétation de Sordi qu'elle est représentative. Par son caractère excessif, elle montre clairement la structure du comique de Sordi. Ce comique naît du conflit entre la société moderne, bariolée et standardisée, et un homme que son infantilisme, au lieu de rendre ingénu, candide, bon, disponible, a rendu égoïste, lâche, opportuniste et cruel. Ce qui est une déviation de l'infantilisme.

[...] il n'y a que nous pour rire du comique de Sordi, parce que comme on connaît ses saints on les honore. Nous rions, et puis nous sortons du cinéma en ayant honte de nous, parce que nous avons ri de notre propre bassesse, de notre propre qualunquisme [idéologie de l'homme quelconque, sur laquelle nous reviendrons plus loin], et de notre propre infantilisme. »

Pier Paolo Pasolini, « Le comique de Sordi : il n'amuse que les Italiens » in *Écrits sur le cinéma. Petits dialogues avec les films, 1957-1974*, Paris, Cahiers du cinéma, 2000, p. 50-52.

Ainsi, le film est un bon exemple de cette articulation entre signes de reconnaissance d'un genre et affirmation de la singularité d'un auteur. Pour éclairer ce point, on peut faire un dernier détour par la littérature, et notamment à ce qu'écrit Albert Thibaudet dans sa *Physiologie de la critique* à propos de la notion de genre et de son rapport conflictuel à la création artistique : « Un sculpteur pense à sa statue avant de la faire et en la faisant, mais il ne la voit qu'au moment où nous la voyons nous-mêmes, c'est-à-dire quand elle est faite. Il en est de même des genres littéraires. Créer dans un genre, c'est ajouter à ce genre. Ajouter à ce genre ce n'est pas se conformer à ce qu'il était avant nous, c'est le déformer, le dépasser. Si l'art

est l'homme ajouté à la nature, la création c'est l'artiste ajouté au genre. Le génie immanent de l'artiste, au lieu de diriger sa main à la ressemblance du genre, la dirigerait plutôt à sa dissemblance. Le genre, il est derrière l'artiste ; il n'est pas devant lui⁴⁷. »

Federico Fellini, avec *Les Vitelloni*, lorgne certes du côté de la comédie – et, de fait, la plupart de ses films seront toujours emplis d'humour. Il ne réalise pourtant pas exactement une comédie, parce qu'il y met trop d'autres éléments qui rompent avec cette seule forme, telle que la production et le public en définissent plus ou moins consciemment les contours. L'étude de la dimension « moderne » du film, de ce point de vue, nous aidera à y voir plus clair dans l'inscription de l'œuvre dans les courants et formes de son temps.

DES ULYSSE SANS AVENTURES

La comédie n'est pas l'un des grands genres du cinéma classique (qu'il soit américain, européen ou autre) pour rien. Il est de ceux dont la mise en scène est la plus rigoureusement tributaire du récit, de ses péripéties et rebondissements. La modernité esthétique, à l'inverse, est souvent perçue comme ce moment (en littérature comme au cinéma) où les articulations fortes du récit se défont progressivement, au profit de la pure perception du monde. Comme si l'on s'éloignait peu à peu des « règles » telles que les repère Aristote dans sa *Poétique* pour mieux laisser les choses et les êtres advenir, sans être déjà « pris » par une intrigue qui les assujettit, les contraint, et contraint par la même occasion le regard que nous portons sur eux.

Cette vision des choses est, grossièrement résumée, celle que propose de livre en livre le philosophe Jacques Rancière, dont l'intérêt pour la littérature comme pour le cinéma a donné naissance à nombre d'ouvrages importants. Ainsi, dans *Béla Tarr, le temps d'après*, explique-t-il : « Un style, on le sait depuis Flaubert, ce n'est pas l'ornement d'un discours mais une manière de voir les choses : une manière "absolue" dit le romancier, une manière d'absolutiser l'acte de voir et la transcription de la perception, contre la tradition du récit pressé d'aller à l'effet qui suit la cause. » De même, pour le cinéaste, « il y a le choix entre deux manières de voir : la relative, celle qui instrumentalise le visible au service de

l'enchaînement des actions, et l'absolue, celle qui donne au visible le temps de produire son propre effet⁴⁸. ».

Or, la manière dont Fellini mène son récit dans *Les Vitelloni* marque bien la position ambiguë du film, entre comédie, chronique néoréaliste et errance moderne. Certes, on peut bien deviner les itinéraires de certains personnages (le volage Fausto contraint d'épouser la naïve Sandra qu'il a mise enceinte, sa quête de travail, sa manière très nonchalante d'accéder progressivement à l'âge adulte ; le départ final de Moraldo, qui lui confère soudain un relief inattendu), mais l'ensemble donne plutôt l'impression d'une lenteur et d'une mollesse qui épousent parfaitement l'ennui ressenti par la petite bande d'amis.

En se concentrant sur l'arrière-saison d'une station balnéaire, Fellini commence à développer un type de récit qui va devenir sa marque de fabrique, reléguant l'intrigue classique aux oubliettes pour mieux se concentrer sur le climat existentiel dans lequel baignent ses protagonistes. André Bazin, avec une remarquable prescience, le résume parfaitement dans son étude sur *Les Nuits de Cabiria* quand il écrit que des termes comme « intrigue » ou « action » ne s'appliquent plus à l'art fellinien. Et d'ajouter que, dans un tel cinéma, « le temps existe seulement comme milieu amorphe des accidents qui modifient, sans nécessité externe, le destin des héros. Les événements n'y "arrivent" pas, ils y tombent, ou ils en surgissent, c'est-à-dire toujours selon une gravité verticale et non point pour obéir aux lois d'une causalité horizontale⁴⁹. ».

De fait, on pourrait sans difficulté imaginer d'autres épisodes aux aventures de Moraldo, Fausto, Alberto, Leopoldo et Riccardo, de même que l'on pourrait en supprimer certains, ou en inverser l'ordre. Quand la vie s'écoule de si morne manière, avec, en voix off, ce « nous » qui indifférencie autant qu'il engluie les êtres, rien ne s'élève, rien ne se distingue, rien ne semble valoir la peine d'être vécu. Le mode narratif des *Vitelloni*, évidemment rattachable à la chronique, peut se comprendre comme l'exact inverse du modèle épique. Là où le héros se forge dans l'adversité et les épreuves, là où chaque moment du récit témoigne d'une progression en vue de l'obtention d'un but,

48 Paris/Avignon, *Capricci/l'Âge d'or*, 2011, p. 32-33.

49 « Cabiria ou le voyage au bout du néoréalisme », in André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Cerf, 1999, p. 338.

Fellini nous propose en lieu et place une suite de micropéripéties éparses, volatiles, qui expriment à la perfection le caractère falot de ses héros.

On connaît la terrible fable de La Fontaine qui raconte comment Ulysse, ayant séduit Circée, obtient d'elle le droit de ramener à l'état d'hommes les membres de son équipage changés en bêtes⁵⁰. Seulement, tous autant qu'ils sont devenus lion, ours, loup et renard refusent de se refaire homme, répétant de manière lancinante : « Je ne veux pas changer d'état. » Les « gros veaux » de Fellini, eux non plus, ne veulent pas changer d'état – à l'exception du jeune Moraldo, le moins usé, le moins corrompu des cinq. Leur animalité, encore discrète si on la compare aux femmes-baleines et autres hommes-oiseaux qui peupleront le cinéma fellinien à venir, leur est une province, et beaucoup davantage. Ils n'en sortiront donc pas. Quand Ulysse disait à Polyphème : « Mon nom est personne⁵¹ », c'était une ruse pour triompher. En revanche, quand Alberto se lamente en déclarant « nous ne sommes personne ! », il dit simplement la vérité...

D'une certaine façon, et même s'il ne semble pas que Fellini et ses scénaristes n'aient jamais clamé cette influence, ce film délibérément anti-épique, et par conséquent éminemment moderne, peut évoquer un roman paru une dizaine d'années plus tôt, dans la deuxième décennie du fascisme italien : *Les Années perdues* de Vitaliano Brancati (1941). Rédigé entre 1934 et 1936, ce dernier raconte l'irréversible ennui d'une bande d'amis provinciaux, cette fois siciliens. Dans une petite ville où, comme l'écrit méchamment le narrateur, « les chiens errants, avec leur course droite, leur air d'avoir un projet, une destination (au point que les citadins se demandaient avec un sentiment d'envie : mais où vont-ils donc, tous ces chiens ?) étaient les seuls à relever le prestige de l'Occident⁵² », quatre jeunes gens cherchent mollement à échapper à la médiocrité à laquelle leur époque et leur milieu semblent les condamner. Après avoir échafaudé, pour certains, de vagues projets hors de leur ville, à Rome ou ailleurs, ils se retrouvent pour se consacrer à une tâche noble, un but supérieur. Celui-ci se présente sous la forme d'un projet architectural d'envergure : l'élévation d'une tour panoramique. Une fois l'édifice péniblement achevé au bout d'une dizaine d'années,



L'errance en bord de mer de la bande d'amis des *Vitelloni*.
© Cité Films

il apparaît qu'il est interdit de l'ouvrir au public, car ce type de lieu serait (selon la loi) à même d'encourager au suicide. L'échec est donc patent, et la plupart des personnages abandonnent toute ambition, voire s'abîment dans la folie.

Ce rapprochement avec le roman comique de Brancati a l'avantage de mettre en lumière un aspect des *Vitelloni*, qui ne deviendra parfaitement explicite dans l'œuvre de Fellini qu'avec *Amarcord* – cet autre film étant assurément celui dont le dialogue avec le film de 1953 est le plus évident : même description de l'ennui provincial, même caractère autobiographique assumé, même figures d'éternels adolescents, tout cela en poussant de manière plus radicale tant le grotesque des personnages et des situations que le caractère anti-épique de la trame narrative. En effet, si *Les Vitelloni* se déroulent dans les années 1950, les types existentiels qu'ils dépeignent sont rattachés à la jeunesse du cinéaste et de ses coscénaristes, autrement dit au fascisme. Ainsi, le projet *Moraldo in città* devra attendre pour les mêmes raisons *Roma* afin d'être replacé dans son cadre, celui de la fin des années 1930. Les rêves de grandeur des Siciliens de Brancati comme les farces stupides des Romagnols de Fellini sont une manière, originale, ambiguë, aussi éloignée qu'il est possible de l'art traditionnellement antifasciste (qu'il s'agisse des romans engagés d'un Elio Vittorini ou des films néoréalistes d'un Carlo Lizzani) de penser le fascisme de l'intérieur. Non simplement comme un mal historique et politique (cela, la fiction de gauche le fait déjà très bien), mais comme un mal existentiel. Fellini s'en expliquera parfaitement dans une lettre au critique Gian Luigi Rondi, au sujet d'*Amarcord* : « le film reflète ce qu'était le fascisme, la manière d'être

50 « Les Compagnons d'Ulysse », dans le douzième et dernier livre des *Fables*.

51 Homère, *Odyssée*, dans le neuvième chant.

52 Vitaliano Brancati, *Les Années perdues*, Paris, Fayard, 1988, p. 24.



Le départ de Moraldo (Franco Interlenghi), à la gare.
© Cité Films

fascistes, psychologique, émotive, et donc d'être ignorants, violents, exhibitionnistes, puérils. Je considère le fascisme comme une dégénérescence au niveau historique – d'une saison individuelle – celle de l'adolescence – qui se corrompt et pourrit en proliférant monstrueusement, sans réussir à évoluer et à devenir adulte. Aussi fascisme et adolescence sont-ils surtout des représentations de nos complexes les plus enfouis, expressions d'un état psychique confus et réprimé, donc stupidement agressif⁵³. »

Reprenons quelques termes du Maître : « être ignorants », « puérils », « dégénérescence au niveau historique [...] de l'adolescence »... Si l'on excepte la question de la violence, on peut en effet bien voir comment, avec *Les Vitelloni*, Fellini met en place la représentation d'un type qui sera sa contribution à la compréhension du phénomène fasciste – comme si ce dernier avait été, à l'échelle de tout un pays et pour un quart de siècle, une sorte de « vitellonisme » triomphant... Et le seul qui s'en tirera, au cours d'une ultime et mémorable séquence, c'est justement le personnage dont les traits et l'itinéraire évoquent le plus directement le destin du cinéaste lui-même, à savoir Moraldo.

POUR ALLER PLUS LOIN

Découvrez ou redécouvrez la séquence de fin du film « Le départ de Moraldo » grâce à une analyse vidéo détaillée sur le site de Réseau Canopé : reseau-canope.fr/les-vitelloni-de-federico-fellini

53 Federico Fellini, « Lettre à Gian Luigi Rondi », in *Cinéma Québec*, vol. 4, n° 1, décembre 1974, p. 43-44.

LA RÉCEPTION

Un positionnement si original au sein de la création fellinienne (son premier film personnel, sorte de « brouillon » de tout un pan de l'œuvre à venir) comme de la production italienne des années 1950, entre comédie et chronique de mœurs, entre néoréalisme et aspiration, pour son auteur, à suivre une voie plus personnelle, ne pouvait qu'entraîner une réception contrastée des *Vitelloni*. On peut s'amuser, côté français, à relire l'avis prémonitoire d'un Georges Sadoul (« Il manquait encore un grand satirique au néoréalisme, Federico Fellini sera celui-là s'il tient et développe les promesses d'une œuvre déjà aussi accomplie que ses *Vitelloni*⁵⁴. ») tout comme les âneries proverbiales de Jean de Baroncelli dans *Le Monde* (pour qui le « film est terne et lent et bourbeux. On ne sait vraiment à qui ou à quoi accrocher son intérêt⁵⁵ »). Encore, s'agit-il là de réactions à distance, loin de la petite bataille culturelle qu'a pu représenter le film dans son propre pays.

Il y avait, en effet, accompagnant le mouvement libérateur et vivifiant du néoréalisme (qui entendait porter par la culture et les arts les idéaux de la résistance italienne, rompant avec les récits lénifiants de l'époque fasciste⁵⁶ comme avec l'imagerie héroïque et pompière du régime héritée du dannunziannisme⁵⁷ finissant) un certain rigorisme moralisateur, typique des politiques culturelles des partis communistes européens de l'après-guerre, qui entendait encadrer avec vigilance les évolutions de cette renaissance. Moins bornés que les tenants de l'art engagé en France⁵⁸, les critiques et penseurs italiens, marqués par la lecture d'Antonio Gramsci et de Georg Lukács, n'en demeuraient pas moins des lecteurs et des spectateurs pointilleux et susceptibles. Laurence Schifano rappelle ainsi que l'éloignement progressif de Fellini d'un certain néoréalisme orthodoxe fut largement perçu, sur le moment, comme une « trahison »⁵⁹.

54 *Les Lettres françaises*, 29 avril 1954.

55 *Le Monde*, 28 avril 1954.

56 Dans le cinéma italien d'alors, il n'y avait ni pauvres, ni chômeurs, ni adultères, etc.

57 Gabriele D'Annunzio est un écrivain italien, qui a soutenu le fascisme et qui est le principal représentant du mouvement décadent italien.

58 Ceux qui s'exprimaient notamment dans les pages des *Temps modernes* de Sartre ou des *Lettres françaises* d'Aragon.

59 Laurence Schifano, *Le Cinéma italien de 1945 à nos jours* © Armand Colin, 2022 pour la 5^e édition, Malakoff.



1

1. L'affiche italienne des *Vitelloni*, 1953.

© Hulton Fine Art Collection/Mondadori Portfolio/Getty Images

2. L'affiche française des *Vitelloni*, 1953.

© Peter Horree/Cité Films/Ampelio Ciolfi/Alamy/Photo12



2

Ainsi, Carlo Lizzani (par ailleurs cinéaste honorable) put écrire à propos des films de Fellini des années 1950 qu'ils étaient la manifestation du « retour des quatre cavaliers de l'Apocalypse, non seulement du cinéma, mais de toute la culture italienne : le mysticisme, le naturalisme, la "littérature", la rhétorique⁶⁰ », toute chose que résumait à ses yeux l'infâmante étiquette de « décadentisme » – étiquette qui ne tarderait pas à resservir à satiété pour conspuer les métamorphoses du cinéma de Luchino Visconti à partir de *Senso*, et plus encore du *Guépard*... Guido Aristarco, alors le critique communiste le plus respecté et craint du pays, ira quant à lui jusqu'à écrire à propos des *Vitelloni* : « L'Italien moyen, avec ses caractères particuliers, sa position acritique et apolitique, a trouvé en Fellini sa "démocratie sentimentale"⁶¹. »

60 Cité in : *ibid.*, p. 74.

61 *Idem*.

Ce qui affleure ici systématiquement, c'est l'idée qu'avec un film comme *Les Vitelloni*, Fellini s'en retourne au monde d'avant, à la culture d'avant, à tout ce qu'il faudrait dépasser pour vaincre ce qui reste de fascisme dans les esprits, afin de bâtir un monde nouveau, celui auquel aspirent les forces populaires dont le communisme entend se faire le porte-parole. Son ambiguïté, son absence de jugement, sa manière ironique de raconter le monde et les hommes, toutes ces choses qui expliquent pourquoi Fellini allait devenir le cinéaste de cœur d'un romancier comme Milan Kundera, étaient alors perçues comme autant d'erreurs à combattre – le Parti communiste italien ayant conservé de son modèle catholique inavoué l'idée qu'il fallait réformer l'homme, l'aider à s'amender, l'accompagner sur le chemin d'une possible rédemption.

Ces attaques contre le film et son auteur n'étaient que le prélude à une gêne qui accompagnera pendant longtemps la réception des films de Fellini par la



Federico Fellini lisant la critique de son film *Les Vitelloni* dans la presse, Rome.

© Farabola/Bridgeman Images



Federico Fellini signant des autographes avec l'acteur italien Alberto Sordi, lors de la présentation du film *Les Vitelloni* à la Mostra de Venise, 1953.

© Cameraphoto Archives Epoche/Bridgeman Images

gauche italienne⁶². L'apolitisme, le catholicisme, la vision délibérément enfantine et régressive des femmes, tout cela n'était jamais aux yeux des moralistes de gauche que l'expression d'un indéracinable qualunquisme provincial. Par ce terme qui vient de « *qualunquo* » et qui signifie « quelconque », on désignait dans l'Italie de l'après-guerre un hypothétique « parti de l'homme quelconque⁶³ » (dont l'équivalent français de la même époque serait plus ou moins le poujadisme), qui, comme le rappelle Laurence Schifano, recrutait « ses adhérents et sympathisants parmi les mécontents du nouveau système démocratique. Par la suite, le terme a été utilisé pour dénoncer l'opportunisme et le désengagement voire la lâcheté face aux grands enjeux politiques⁶⁴ ». Détail intéressant : cette figure repoussoir, tant du point de vue politique que moral et culturel, se vit fréquemment associée, au cinéma, à la figure de Sordi, dont *Les Vitelloni* allaient précisément faire une vedette (d'où la réflexion de Nanni Moretti dans *Ecce Bombo*, en 1978 : « Vous vous le méritez, Alberto Sordi ! »).

62 On en trouve encore des traces dans l'article, évidemment plus tardif, que Pier Paolo Pasolini consacra à *Amarcord*, ce film sur les années 1930 un peu trop faiblement antifasciste, un peu trop sentimental aussi, à son goût (Pasolini Pier Paolo, *Écrits sur le cinéma. Petits dialogues avec les films (1957-1974)*, Paris, Cahiers du cinéma, 2000, p. 173-180).

63 Laurence Schifano, *op. cit.*, p. 188.

64 *Ibid.*, p. 188.

Sentimentalisme, apolitisme, plaisanterie grossière à l'encontre des ouvriers lors de la séquence de l'automobile, le film fut donc attaqué – notons au passage que cela n'était rien encore, si l'on compare cette attaque au tir de barrage qui accueillera quelques années plus tard *La Dolce Vita*, cette fois de la part du Vatican et de la presse catholique, ce dont témoigne de manière très drôle Pietro Germi dans son *Divorce à l'italienne* (1961), et dont Fellini lui-même se vengera avec sa *Tentation du Docteur Antonio* (1962). Tout cela changea cependant lorsque le film, présenté à la quatorzième Mostra de Venise, remporta le Lion d'argent en 1953 (la même année que *Les Contes de la lune vague après la pluie* de Kenji Mizoguchi). Ce fut le véritable lancement du succès du film en Italie comme à l'étranger, mais aussi, par conséquent, de la carrière de son réalisateur. Après l'échec de ses deux premiers films en tant que metteur en scène, il connaissait enfin son premier succès populaire.

La chose était d'autant plus appréciable que le financement du film avait été compliqué, et que les distributeurs avaient commencé par faire la fine bouche (Fellini raconte drôlement comment, aux premières projections privées, beaucoup lui « jetaient des regards de travers et serraient, compatissants, la main du producteur⁶⁵ ».). Une fois le succès présent, tous voulaient qu'il tourne, après les « gros veaux », des films intitulés les « petites vaches » ou les « grosses fourmis », histoire

65 Federico Fellini, *Faire un film*, *op. cit.*, p. 106.

de profiter de l'aubaine et de constituer un filon... Fellini n'en fit rien, bien entendu, même s'il envisagea comme on l'a dit de raconter la suite des aventures de Moraldo. Le film, enfin, fut le premier de son auteur à être distribué à l'étranger, où il rencontra également le succès, notamment en Argentine et en France.

L'INVENTION D'UN TYPE (FILIACTIONS IMAGINAIRES)

Après ce premier succès, ce furent *La Strada*, *La Dolce Vita*, puis *Huit et demi*, et toute l'in vraisemblable collection de chefs-d'œuvre qui constitue l'essentiel de la filmographie fellinienne. D'abord avec un succès croissant, avant de devoir affronter, peu à peu, le désamour et l'incompréhension du public et de la critique. C'est Milan Kundera qui a su décrire avec la mélancolie qui convient la solitude croissante du grand réalisateur – solitude qui était aussi une manière de gagner progressivement une liberté dont ses premiers films, comme *Les Vitelloni*, ne contenaient encore que la promesse.

L'éclatante originalité de Fellini lui valut, sinon une sorte de purgatoire cinéphilique après sa mort (rappelons tout de même qu'afin que les Italiens puissent lui rendre un dernier hommage, son corps fut exposé dans le studio 5 de Cinecittà où il avait tant tourné, studio transformé en chambre mortuaire pour l'occasion), du moins de ne pas avoir d'héritiers directement repérables – sauf des auteurs sympathiques mais mineurs comme



La bande de copains des *Vitelloni* au théâtre.
© Cité Films

Giuseppe Tornatore ou Roberto Benigni. Difficile en effet de se mesurer à un imaginaire aussi fastueux, mais également aussi personnel. Il fallait pour cela soit venir de l'autre côté de l'Adriatique (les fanfares tziganes d'Emir Kusturica, du *Temps des Gitans* à *Underground*, retrouvant par bien des aspects l'énergie folle des clowns felliniens), soit attendre l'émergence d'un cinéaste beaucoup plus jeune comme Paolo Sorrentino (dont *La Grande Bellezza* calque *La Dolce Vita*, tout comme *Youth* reprend très visiblement des aspects de *Huit et demi*, d'une manière moins heureuse et presque servile, par moments) pour que l'on puisse accoler, parfois avec réserves, l'adjectif « fellinien » à un autre metteur en scène que Fellini lui-même...

F E D E R I C O F E L L I N I P A R M I L A N K U N D E R A

« Il n'est pas facile pour un jeune artiste novateur de séduire le public et de se faire aimer. Mais quand plus tard, inspiré par sa liberté vespérale, il transforme encore une fois son style et abandonne l'image qu'on se faisait de lui, le public hésite à le suivre. Lié à la jeune compagnie du cinéma italien (ce grand cinéma qui n'existe plus), Federico Fellini a joui pendant longtemps d'une admiration unanime ; *Amarcord* (1973) a été son dernier film dont la beauté poétique a mis tout le monde d'accord. Puis, sa fantaisie se déchaîne encore plus et son regard s'aiguise ; sa poésie devient antilyrique, son modernisme antimoderne ; les sept films de ses quinze dernières années sont un portrait implacable du monde où nous vivons : *Casanova* (image d'une sexualité exhibée, parvenue à ses limites grotesques) ; *Prova d'orchestra* ; *La Cité des femmes* ; *E la nave va* (adieu à l'Europe dont le bateau s'en va vers le néant, accompagné d'airs d'opéra) ; *Ginger et Fred* ; *Intervista* (grand adieu au cinéma, à l'art moderne, à l'art tout court) ; *La Voce della luna* (adieu final). Au cours de ces années, irrités à la fois par son esthétique très exigeante et par le regard désenchanté qu'il pose sur leur monde contemporain, les salons, la presse, le public (et même les producteurs) se détournent de lui ; ne devant plus rien à personne, il savoure la "joyeuse irresponsabilité" (je le cite) d'une liberté que, jusqu'alors, il n'a pas connue. »

Milan Kundera, *Le Rideau. Essai en sept parties*, Paris, © Éditions Gallimard, 2005, p. 174-175.



1



2



3



4

1. John Civello dit « Johnny Boy » (Robert De Niro), Charlie Cappa (Harvey Keitel), Jimmy (Lenny Scaletta) et Joey Scala (George Memmoli) dans *Mean Streets* de Martin Scorsese, 1973.
© Warner Bros/Taplin-Perry-Scorsese Productions. Photo : © Everett Collection/Aurimages

2. Étienne Dorsay (Jean Rochefort), Boulifet dit « Bouly » (Victor Lanoux), Daniel (Claude Brasseur) et Simon Messina (Guy Bedos) dans *Un éléphant ça trompe énormément* d'Yves Robert, 1976.
© Photo Jean-Pierre Firet/Gaumont International/Les productions de la Guéville. Photo : © Collection Christophel

3. *Les Basilischi* de Lina Wertmüller, 1963.
© Galatea Film – 22 Dicembre. Photo : © Collection Christophel

4. *Les Garçons de Fengkuei* de Hou Hsiao-hsien, 1983.
© 3H Productions/7^e Art/Photo 12

Pourtant, *Les Vitelloni* bénéficient d'un statut un peu à part dans ce jeu de filiations et d'héritages. Moins marqué stylistiquement que les films de l'ère *Amarcord*, moins célébré que *La Strada* ou *La Dolce Vita*, le film a tout de même, d'une certaine manière, inventé un type ou, pour le dire une fois encore avec les mots de Baudelaire, créé un poncif⁶⁶. Cette manière nonchalante de décrire une bande d'amis plaisantins, stupides, inutiles, ces hommes surnuméraires qui attendent en vain que la vie commence enfin, on ne cessera de la retrouver dans des films qui

s'inspireront, de façon plus ou moins inventive, du long-métrage de Fellini. On voit souvent citer *Mean Streets* de Martin Scorsese (1973), mais aussi *American Graffiti* de George Lucas (1973), *Diner* de Barry Levinson (1982) et *St. Elmo's Fire* de Joel Schumacher (1985) pour le cinéma américain. On pourrait mentionner, en France, le sympathique diptyque d'Yves Robert *Un éléphant ça trompe énormément* et *Nous irons tous au paradis* (1976 et 1977). Et, en Italie, *Les Dauphins* de Francesco Maselli (1960), *Les Basilischi* de Lina Wertmüller (1963), qui avait été l'assistante de Fellini sur *Huit et demi*, plus tard *Mes chers amis* de Mario Monicelli (1975). En allant même jusqu'à Taïwan, on serait surpris de constater qu'un film comme *Les Garçons de Fengkuei* de Hou Hsiao-Hsien (1983), qui cite par ailleurs explicitement *Rocco et ses frères* de

66 « Créer un poncif, c'est le génie. Je dois créer un poncif », citation in Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, tome I, Paris, Éditions Gallimard, 1975, p. 662.

Luchino Visconti, retient de la leçon fellinienne une narration elliptique, dédramatisée au possible, qui place sans peine le renouveau du cinéma taiwanais sous le signe du néoréalisme italien, avec sa bande de copains idiots, multipliant les mauvais coups dans une petite ville côtière.

Ces liens peuvent cependant sembler légèrement artificiels, et concernent le plus souvent des rapprochements thématiques ou narratifs un peu lâches. Il est cependant un cinéaste qui, longtemps, a mentionné Federico Fellini parmi ses cinéastes préférés, plaçant volontiers *Les Vitelloni* dans la liste des œuvres qui l'avaient le plus marqué (du moins quand il en était encore au début de sa carrière). Ce cinéaste, c'est l'américain David Lynch.

C'est Michel Chion qui attire l'attention de son lecteur sur ce point dans la monographie qu'il a consacrée à l'auteur d'*Elephant Man* (1980). D'abord en relevant que, cinéaste par ailleurs peu cinéophile, Lynch mentionnait régulièrement, aux côtés d'œuvres de Kubrick, Tati ou Bergman, trois films de Fellini parmi ses préférés : *Les Vitelloni*, *La Strada* et *Huit et demi*. Puis en dénichant, dans un entretien donné en 1990, cette belle déclaration : « J'admire profondément Fellini. Je me sens proche de lui, bien qu'il soit très italien... mais son œuvre aurait pu être conçue dans n'importe quel pays⁶⁷. » Lynch eut d'ailleurs la joie de rencontrer Fellini au cours des années 1980 – et ce dernier « emprunta » l'acteur Freddie Jones, qui jouait l'effrayant Monsieur Loyal du cirque produisant John Merrick dans *Elephant Man*, pour lui confier le rôle du journaliste-présentateur d'*Et vogue le navire*.

Surtout, Chion revient aux *Vitelloni* pour y trouver des points d'appui de l'œuvre de Lynch, proposant alors des pistes de lecture tout à fait stimulantes (et qui, en retour, nous font voir différemment le film de Fellini lui-même). Ainsi, lorsqu'il décrit dans le film de 1953 « les soirées qui s'éternisent et les groupes passant la nuit dans des vadrouilles interminables, comme dans *Blue Velvet* », mais aussi « l'atmosphère provinciale et les petites histoires de famille et de voisinage », soit « l'immobilité, le caractère visqueux du temps⁶⁸ », tout ce qui ressurgira également dans la série *Twin Peaks*.

Les histoires de Lynch sont, à l'évidence, plus violentes et plus effrayantes que celles de Fellini – et la présence récurrente d'une trame policière donne à ses films une assise plus solide et moins libre, moins « moderne » que celle des grandes œuvres felliniennes. Cependant, le cauchemar n'est pas absent de l'univers du cinéaste italien, ni la peur, ni la violence. Et, à lire les réflexions de Chion, on se prend à revenir à Fellini pour y découvrir, par endroits, des moments lynchiens, dont déjà certaines séquences des *Vitelloni* ne sont pas exemptes – que l'on songe notamment à tout ce qui tourne autour de la famille d'Alberto, de sa mère et de sa sœur, qui aurait tout à fait sa place dans un épisode de *Twin Peaks*. Manière pour nous de conclure sur les surprises que ne manquent jamais de provoquer certaines généalogies inattendues, et qui prouvent que ce film discret et faussement limpide recèle encore en son sein des énigmes que nous n'avons pas fini d'interroger...

ACTIVITÉ PÉDAGOGIQUE

Difficile de faire plus proche du quotidien des élèves que deux des motifs des *Vitelloni* : l'ennui et l'errance en compagnie d'une bande d'amis. On pourrait donc imaginer l'exercice d'écriture et de réalisation suivant : les élèves s'atteleraient à réécrire (en la modernisant afin qu'elle corresponde au contexte contemporain) une des aventures des héros (la promenade sur la plage, le carnaval, le vol de la statue, etc.), puis de la tourner dans l'esprit du film, en tâchant de renouer avec ce mélange d'ironie, d'observation bienveillante et de rythme languide qui sont les caractéristiques de l'écriture fellinienne (et que l'on aura pris soin d'étudier en classe auparavant).

De même, les élèves pourraient être appelés à inventer de nouvelles péripéties, proposant ainsi leur propre suite au film : en divisant la classe en groupes, il y aurait moyen d'obtenir une sorte de film à sketches (ce qui serait aussi l'occasion d'évoquer l'une des grandes formes de la comédie à l'italienne, dont *Les Monstres* de Dino Risi offrent le modèle achevé) qui donnerait à voir à quoi ressemblent les « gros veaux » de la France contemporaine. Gageons que celle-ci n'en manque pas, et que l'inspiration viendra facilement.

67 David Lynch in Michel Chion, *David Lynch*, Paris, Les Cahiers du cinéma, 1992, p. 35.

68 Michel Chion, *ibid.*, p. 36.

BIBLIOGRAPHIE ET FILMOGRAPHIE

BIBLIOGRAPHIE

Sur Federico Fellini

Chandler Charlotte, *Moi, Fellini. Treize ans de confidences*, Paris, Robert Laffont, 1994.

Collectif, *Federico Fellini*, Paris, Rivages, 1988.

Fellini Federico :

- « Lettre à Gian Luigi Rondi », in *Cinéma Québec*, vol. 4, n° 1, décembre 1974, p. 43-44.
- *Fellini par Fellini. Entretiens avec Giovanni Grazzini*, Paris, Calmann-Lévy, 1984.
- *Je suis un grand menteur. Entretien avec Damien Pettigrew*, Paris, L'Arche, 1994.
- *Faire un film*, Paris, Seuil, 1996.

Gili Jean A. :

- « Paris-Rome-Rimini : clowns blancs et augustes », in *Positif*, n° 507, janvier 2003, p. 100-103.
- *Fellini. Le magicien du réel*, Paris, Éditions Gallimard, 2009.

Kezich Tullio, *Fellini. Sa vie et ses films*, Paris, Éditions Gallimard, 2007.

Kundera Milan, « Kafka, Heidegger, Fellini », in *Le Messager européen*, n° 1, 1987, Paris, POL, p. 134-136.

Salachas Gilbert, *Federico Fellini*, Paris, Éditions Seghers, 1970.

Wiegand Chris, *Federico Fellini. Le faiseur de rêves, 1920-1993*, Cologne, Taschen, 2003 (édition en anglais).

Sur le cinéma italien

Buache Freddy, *Le Cinéma italien. 1945-1990*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1992.

Gili Jean A. :

- *Le Cinéma italien*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1978.
- *Le Cinéma italien 2*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1982.
- *Le Cinéma italien. Classiques, chefs-d'œuvre et découvertes*, Paris, La Martinière, 1996.

Pasolini Pier Paolo :

- *L'Expérience hérétique*, Paris, Payot, 1976.
- *Écrits sur le cinéma. Petits dialogues avec les films (1957-1974)*, Paris, Cahiers du cinéma, 2001.

Sabourdin Mathias (dir.), *Dictionnaire du cinéma italien. Ses créateurs de 1943 à nos jours*, Paris, Nouveau Monde Éditions, 2014.

Schifano Laurence, *Le Cinéma italien de 1945 à nos jours*, 5^e édition, Malakoff, Armand Colin, 2022.

Toffetti Sergio (dir.), *Un'altra Italia. Pour une histoire du cinéma italien*, Paris/Milan, Cinémathèque française/Edizioni Gabriele Mazzotta, 1998.

Analyses esthétiques et culturelles

Bakhtine Mikhaïl, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Éditions Gallimard, 1970.

Barthes Roland, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil, 1975.

Bazin André, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Cerf, 1999.

Brancati Vitaliano, *Les Années perdues*, Paris, Fayard, 1988.

Chion Michel, *David Lynch*, Paris, Cahiers du cinéma, 2008.

Deleuze Gilles :
- *Cinéma 1. L'image-mouvement*, Paris, Éditions de Minuit, 1983.
- *Cinéma 2. L'image-temps*, Paris, Éditions de Minuit, 1985.

Kundera Milan, *Le Rideau. Essai en sept parties*, Paris, Éditions Gallimard, 2005.

Malraux André, *Esquisse d'une psychologie du cinéma*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2003.

Rancière Jacques, *Béla Tarr, le temps d'après*, Paris/Avignon, Capricci/l'Âge d'or, 2011.

Thibaudet Albert, *Physiologie de la critique*, Paris, Les Belles Lettres, 2013.

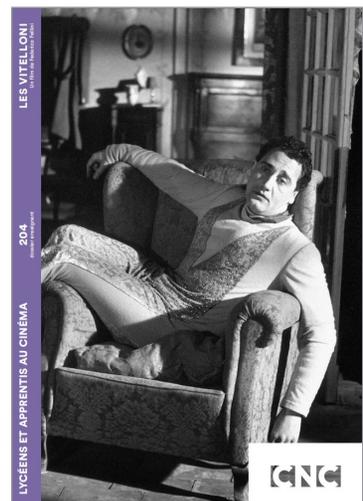
Livret « Les Vitelloni.

Un film de Federico Fellini »

Chaque année, le film inscrit au baccalauréat rejoint le dispositif « Lycéens et apprentis au cinéma » et fait l'objet d'un livret pédagogique édité par le CNC et les éditions Capricci.

Ce livret consacré aux Vitelloni, rédigé par Mathieu Macheret, propose une analyse du film et des pistes de travail dont l'enseignant pourra se saisir avec ses élèves.

Retrouvez ce livret sur le [site du CNC](#).



FILMOGRAPHIE COMPLÉMENTAIRE

Autres films de Fellini cités

Le Cheik blanc, 85 min, 1952.
La Strada, 115 min, 1954.
Les Nuits de Cabiria, 118 min, 1957.
La Dolce Vita, 174 min, 1960.
La Tentation du Docteur Antonio, 60 min, 1962.
Huit et demi, 138 min, 1963.
Bloc-notes d'un cinéaste, 60 min, 1969.
Satyricon, 124 min, 1969.
Les Clowns, 92 min, 1970.
Roma, 128 min, 1972.
Amarcord, 127 min, 1973.
Le Casanova de Fellini, 154 min, 1976.
Et vogue le navire, 132 min, 1983.

Films d'autres cinéastes

De Santis Giuseppe, *Riz amer*, 108 min, 1949.
De Sica Vittorio :
– *Les enfants nous regardent*, 84 min, 1944.
– *Sciuscià*, 93 min, 1946.
– *Le Voleur de bicyclette*, 89 min, 1948.
– *Umberto D.*, 91 min, 1952.
Germi Pietro, *Divorce à l'italienne*, 105 min, 1961.
Hsiao-Hsien Hou, *Les Garçons de Fengkueï*, 101 min, 1983.
Kusturica Emir :
– *Le Temps des gitans*, 136 min, 1988.
– *Underground*, 170 min, 1995.
Levinson Barry, *Diner*, 110 min, 1982.
Lucas George, *American Graffiti*, 110 min, 1973.
Lynch David :
– *Elephant Man*, 124 min, 1980.
– *Blue Velvet*, 120 min, 1986.
– *Twin Peaks*, série télévisée, 3 saisons, 1990-1991 et 2017.
Maselli Francesco, *Les Dauphins*, 110 min, 1960.
Monicelli Mario, *Mes chers amis*, 140 min, 1975.

Moretti Nanni, *Ecce Bombo*, 103 min, 1978.

Robert Yves :
– *Un éléphant ça trompe énormément*, 110 min, 1976.
– *On ira tous au paradis*, 110 min, 1977.

Rossellini Roberto :
– *Rome ville ouverte*, 105 min, 1945.
– *Païsa*, 126 min, 1946.
– *Allemagne année zéro*, 74 min, 1948.
– *Voyage en Italie*, 97 min, 1954.

Schumacher Joel, *St Elmo's Fire*, 110 min, 1985.

Scorsese Martin, *Mean Streets*, 112 min, 1973.

Sorrentino Paolo :
– *La Grande Bellezza*, 141 min, 2013.
– *Youth*, 124 min, 2015.

Visconti Luchino :
– *Les Amants diaboliques*, 140 min, 1943.
– *La terre tremble*, 160 min, 1948.
– *Bellissima*, 115 min, 1951.
– *Senso*, 115 min, 1954.
– *Rocco et ses frères*, 177 min, 1960.

Wertmüller Lina, *Les Basilischi*, 83 min, 1963.