

PREMIER PLAN

HOMMES ŒUVRES PROBLÈMES DU CINÉMA

12

FEDERICO FELLINI



par Renzo Renzi

En Italie, la décentralisation artistique est une réalité, tout comme l'esprit d'initiative et le courage d'éditeurs qui sont loin d'être tous romains, pas plus que les éditeurs allemands ne sont uniquement berlinois.

Ainsi TURIN, où la Cinémathèque que dirige Maria Adriana Prolo projette de nombreux films. Il existe un Institut du Cinéma, organisme indépendant où l'on donne des cours réguliers, et la revue CENTRO-FILM est une publication mensuelle du Centre Universitaire du Cinéma de Faculté de Turin.

Chaque plaquette est consacrée à un auteur... Le N° 1 passe en revue 15 court-métrages de NORMAN MAC LAREN (Gianni Rondolino). Dans le N° 2, ALAIN RESNAIS, est publié le dialogue de HIROSHIMA MON AMOUR ; ce n'est pas à tort que Pietro Pintus rappelle à propos du film Eluard et Aragon : « c'était au beau milieu de notre tragédie... ». N° 3 ANTONIONI (Bruno Voglino), N° 4 BERGMAN (Corrado Farina) avec les dialogues du SEPTIÈME SCAEU. Le N° 5, sous la signature de Rondolino, directeur de la collection, parle d'ALEXANDROF, judicieusement puisque cette année a été fort endeuillée pour le cinéma : Vassiliev, Goulding, Sjostrom, Dudley Nichols, Grémillon, Becker, Gérard Philipe et trop d'autres. Après cet hommage posthume, le N° 6 reproduit des textes d'Alexandrof lui-même sur la dramaturgie et la comédie. Paolo Gobetti parle de FLAHERTY dans le N° 7, Corrado Farina de FRANK CAPRA dans le N° 8. Le N° 9 est un recueil de quelques textes d'EISENSTEIN, le N° 10 un hommage à MARIO GROMO, critique de cinéma à la STAMPA de Turin, mort récemment. Enfin, le N° 11-12 est le premier travail complet et accessible publié jusqu'ici sur « Le Cinéma Chinois, cet inconnu », par Ugo Casiraghi, critique à l'UNITA. Ces quelques 100 pages sont illustrées. Dans le numéro à paraître, Nedo Ivaldi doit faire le point sur la censure cinématographique.

La collection d'ouvrages « Du sujet au Film » que publie à BOLOGNE l'éditeur CAPPELLI, est à ma connaissance l'effort le plus remarquable et le plus continu (16 titres parus) de l'édition « de cinéma ». Il s'agit d'ouvrages magnifiquement illustrés qui en deux cents ou trois cents pages passent en revue tous les éléments constitutifs d'un film important. La nouvelle originale ou le synopsis est publié, puis le scénario avec ses différents états et variantes, ainsi que ce qui concerne les problèmes de l'adaptation. Le travail du réalisateur et de ses assistants pendant le tournage est ensuite analysé — mais chaque volume a son plan propre : les auteurs divisent leur travail de façon différente. Le plus souvent des notes sur le montage, la musique, les acteurs complètent cette partie documentaire qu'étaye un essai critique.

JULIETTE ET ROMEO, SENSO, LA GUERRE ET LA PAIX, LE TOIT, LES NUITS DE CABIRIA, LES NUITS BLANCHES, BARRAGE CONTRE LE PACIFIQUE, LE CRI, L'HOMME DE PAILLE, LA TEMPÊTE, LA LOI, LA GRANDE GUERRE, JOVENKA, LA DOLCE VITA, L'AVVENTURA, IL FAISAIT NUIT A ROME, et bientôt ROCCO ET SES FRÈRES : trois Visconti, deux Antonioni, deux Fellini, et un éclectisme qui permet, par le biais des coproductions, de rassembler de précieux matériaux pour des films de Vidor, Ritt, Dassin ou Clément.

Il convient d'ajouter que des reproductions photographiques très nombreuses et d'une étonnante qualité, plans du film comme photos de

(Suite page 3 couverture)

Renzo RENZI : FEDERICO FELLINI

UNE ENFANCE EN ROMAGNE

S'il est un réalisateur italien dont il importe, avant tout, de raconter la vie privée, c'est bien Fellini, qui a tiré ses films de sa vie même ; tous les jugements moraux, politiques, historiques ou esthétiques qu'on peut émettre sur lui découlent de ce fait. Tout est dans sa vie ; celle-ci est une aventure qui contient les prémisses de sa confession parce qu'elle fut vécue comme une expérience à raconter.

Fellini naquit le 20-1-1920 à Rimini. Son père était voyageur de commerce. Durant ses premières années il se trouva un peu en dehors du cercle de famille ; il n'éprouva pas ce mode d'affection fraternelle qui fonde le caractère de certains en satisfaisant au départ à un profond besoin d'affectivité. (L'art se nourrit aussi de nos complexes, qui nous engagent dans un secteur déterminé de la vie, dans une sorte de spécialisation des sentiments.) Ainsi son enfance s'écoula entre le collège des prêtres, à Fano, et les vacances à la campagne, près de sa grand'mère, à Gambettola. Ce dernier endroit était marqué des signes de la nostalgie et de l'insatisfaction. A Gambettola passaient les gitans et les forains qui allaient vers les monts des Abruzzes : images de voyage, qui devaient inciter à la fuite. En fait il avait neuf ans lorsqu'il décida de s'en aller pour la première fois avec le cirque équestre de Pierino, un clown qui avait frappé son imagination. La fugue ne dura que trois jours parce qu'un ami de son père le reconnut à Bellaria, participant au défilé publicitaire du cirque par les rues du village, traînant un zèbre à la suite de Pierino. Ramené à la maison, il fréquenta le collège de Rimini. Mais à quinze ans le démon de l'aventure le reprit et il s'enfuit à Bologne avec une fille de son âge, Bianchina. Avec cette jeune fille ses relations furent, assure-t-il, purement sentimentales, ce ne fut qu'une entreprise romanesque. A Bologne, il vit défilér les troupes coloniales, entendit au loin un discours de Mussolini contre le Négus. Les événements

historiques, beaux ou laids, passaient jusqu'alors à côté de lui sans le toucher.

La période de Rimini, entre le collège et le lycée, fut très importante, peut-être décisive, dans la vie de Fellini. Rimini, comme toutes les villes de l'Adriatique, a une vie d'été totalement différente de sa vie d'hiver. Son économie, fondée sur la station balnéaire, repose sur des bases quelque peu éphémères. L'été, vient un public de gens en vacances qui apporte la richesse et les modes, les habitudes des autres villes, des grandes villes. C'est un luxe improvisé, une fête colorée et extravagante, qui disparaît en laissant un vide, l'hiver avec la mer glacée, les routes désertes, les lieux de plaisir fermés, les gens chez eux, attendant l'agitation éphémère du prochain été. Un rythme aussi inébranlable ne peut manquer de laisser une marque dans l'esprit des habitants. En fait, l'été, avec ses rencontres variées, fait connaître les habitudes de la grande ville, déniaise les gens — les corrompt peut-être — mais fait place à la grande nostalgie d'une vie tumultueuse. Certains se contentent de ces brèves saisons ; d'autres au contraire voudraient les perpétuer toute l'année en émigrant, si possible, à la grande ville. Comme dans les pays nordiques, les saisons deviennent donc le symbole de l'éclosion ou du repliement des sentiments.

Par cet aspect particulier, Rimini se distingue donc un peu du climat général de la province romagnole de l'intérieur. C'est toujours, pourtant, la Romagne : région parmi les plus vivaces d'Italie, violente et tenace en ses passions, disposée à les poursuivre jusqu'au bout ; on y trouve une révolte anarchique permanente, basée sur les souvenirs locaux de dominations impatiemment subies, des problèmes dramatiques d'une économie qui laisse (et laisse toujours) inassouvis beaucoup de besoins élémentaires ; la population y est composée d'individus disposés à affirmer, par la force au besoin, leurs propres arguments ; l'homme y est mâle, la femme une femelle, les rapports nets, robustes et généreux. L'on n'y a pas peur du sang. L'on y croit au mauvais œil, aux sorcières, pour que le malheur lui-même assume un visage que chacun puisse invectiver, qu'il n'y ait place pour aucune résignation. L'ironie ignore l'élégance, dérive vite vers le sarcasme, précède la farce méchante, parce qu'on ne se contente jamais de mots. Et puisque l'on vit dans l'histoire, où les événements furent tumultueux, et les cibles de la haine reconnaissables, on parle toujours de politique. Chacun ne saurait y oublier que son propre orgueil de mâle lui impose toujours d'avoir une opinion bien à lui, différente de celle des autres, avec qui on discute jusqu'au bout : on y « épouse » vraiment une cause. Alors l'imagination, qui suggère n'importe quel motif, peut produire quelques dégâts. Et le tableau devenir turbulent.

JEUNESSE PROVINCIALE

Fellini pouvait-il vivre complètement dans cette ambiance ? Pouvait-il l'assumer pleinement, ou bien plutôt rester spectateur, avec le désir de s'enfuir à la première occasion, se souvenant des nostalgies et des insatisfactions de son enfance, accentuées par le rythme épuisant d'une ville qui laissait voir sa limite dans le double visage de l'été heureux et de l'hiver sombre et triste ?

Jusqu'au collège, Fellini avait manifesté un talent très vif pour la caricature, rassemblant un album de petits bonshommes, une sorte de *comics* intitulée *Carlone en Afrique* (Carlone était le directeur de l'école). Cette aptitude lui avait assuré, parmi ses amis, un prestige notable qui lui permettait de participer aux actions des autres, tout en restant un peu à l'écart. Il était grand et très maigre, un peu courbé, avec des cheveux noirs en mèches folles. Peut-être sa faiblesse physique lui amenait-elle une peur mal cachée ; il vivait en effet parmi des gens à la main leste, prompts aux attrapades, aux plaisanteries féroces, toujours prêts donc à en subir les conséquences que Fellini n'aurait pu affronter avec ses moyens physiques. Doué d'une très vive intelligence, d'un évident esprit d'observation, il se défendait avec des sarcasmes, attiré et compromis par le jeu des autres, mais les laissant faire.

A cette époque, Fellini n'est jamais sorti du milieu étudiant. Ce milieu lui permit de prendre contact avec des jeunes de toutes les classes, comme c'est possible dans les groupes peu nombreux, qui exprimaient leur vitalité surtout la nuit ; une compagnie sans femmes puisqu'elles ne pouvaient être conviées aux entreprises débraillées où se donnaient libre cours goût de la farce et bravade virile. On allait au cinéma, au balcon, pisser sur les premiers rangs d'orchestre ; on raillait les ouvriers au travail ; les sachant costauds, mais à seule fin de ressentir le frisson du danger, après avoir pris ses précautions pour ne pas se faire attraper. Ils entrèrent une fois dans un couvent à l'aube et éveillèrent les moines en braquant, contre la porte des cellules, le jet d'eau du jardin. Le soir, sur la plage, pour déranger les couples abrités derrière les barques à sec, ils se déshabillaient complètement, puis se présentaient à l'improviste, demandant à l'homme, aussi nu qu'eux : « Pardon, quelle heure est-il ? » Ils crachaient sur la tête des vieux retraités des jardins publics, dans le but évident de briser cette traditionnelle barrière du sacré : le respect des malheureux. L'un d'eux captura un coq dressé et le mangea ; ils volèrent l'horloge de la place, la vendirent à Cesana, mais furent pris pendant qu'ils jouaient leur gain au café. (Le rapt de l'ange, dans *les Vitelloni*, reflète cet épisode.) Au printemps, des dames suisses venaient recueillir les feux de l'aurore sur

la mer et initier les plus jeunes débauchés aux jeux de l'amour. Avec l'argent gagné ou volé, ils faisaient des sabayons de 40, 50 œufs dans des cuvettes, ou bien engloutissaient des chapons désossés, en célébrant leurs entreprises. De là sortiront des hommes d'une vitalité à toute épreuve, disposés à mener large vie, soit au moyen d'escroqueries organisées, soit par le très sérieux engagement dans une profession : médecins, avocats, journalistes de choc.

Fellini, comme nous le disions, n'y participait qu'à moitié, puisqu'il se préparait à s'en aller. Sans parler de l'album, il avait fait des papillons publicitaires pour les cinémas, pour payer ses cigarettes ; avec un peintre du coin il avait mis sur pied un commerce de caricatures signées Fellas (lui faisant le dessin, l'autre mettant la couleur). Le reste du temps, il lisait des romans policiers ou participait aux jeux de ses camarades, les transformant, pour son compte, en une fiction consciente. Son meilleur ami était un type court et tout trapu, à côté de lui grand et maigre. (Peut-être s'en souviendra-t-il quand il fera *Don Quichotte*). Ils s'étaient même donné des noms : Fellini était le colonel Dan Bundary, l'autre Tony Thomas, le bandit. Le colonel payait le bandit (deux sous, quatre sous) pour qu'il détache le trolley d'un tram, arrache la balustrade de l'école, mange du poisson cru. Comme on le voit, Fellini faisait travailler les autres, cherchant les déguisements de la muflerie, son plaisir était déjà celui d'un spectateur.

Le succès de ces premières entreprises et la révélation de sa vocation profonde l'amènèrent à rompre avec son milieu, pour toutes les raisons dont nous avons parlé, qui avaient créé cet étrange personnage de romagnol en conflit avec son terroir ; un comble : indifférent à la politique, enclin au vagabondage, hostile à la violence, aux bagarres avec le monde extérieur.

LES LUMIÈRES DE LA VILLE

Ses premiers travaux payants, comme caricaturiste, furent au « 420 », de l'éditeur Nerbini, de Florence ; il s'y installa de manière stable lorsque l'éditeur, à cause de l'autarcie, décida de continuer, avec des dessinateurs du cru, dans *L'Aventureux*, la populaire série américaine de Gordon Flash au pays des saturniens, contre Rebo au nez en forme de robinet. A Florence, cependant il avait commencé à collaborer aussi à l'hebdomadaire humoristique « Marc Aurèle », et cela lui donna l'idée d'émigrer à Rome en 39. Mais les premiers temps furent assez difficiles : la famine et pas le sou, pas de travail, une entre-



Deux Vitelloni dans une rue de Rimini, entre l'Archevêché et le temple de Malatesta. (Photo Jo Vareille)



Visages de l'Italie. (Photos Renée Monet.)



prise manquée, celle du diamant artificiel. La tentative était assez grossière : faire passer un diamant artificiel de 2.000 livres pour un vrai, en demandant 20.000 et partager à deux. Fellini, chargé de la vente, sans être au courant du truc, essaya avec Assia Norris, avec Osvaldo Valenti ; ils lui rirent au nez ou ne lui répondirent pas. Alors il comprit la tromperie voulut se venger et rendre la pareille à son ami, en lui disant qu'il avait perdu le diamant, pour récupérer au moins les 2.000 livres. Mais l'ami, qui avait prévu le pire, lui joua une scène pathétique, l'émut avec l'histoire de ses enfants, lui fit recracher l'os et se moqua de lui. (Voir *Il Bidone*).

Comme on le voit, la vie romaine avait commencé à le purger de cette vie de bohème qu'il avait d'abord rêvée comme une expérience curieuse à regarder. Il y apprit toujours que la curiosité se paye, et que l'expérience est la vraie fortune.

Après d'autres ennuis il rencontra Aldo Fabrizi, vedette comique d'une petite compagnie de music-hall, qui montrait un spectacle intitulé « Etincelles d'amour ». Avec lui il parcourut l'Italie, une petite Italie cachée sous le manteau du fascisme, faite de misères et d'expédients, de rencontres inattendues et d'aventures tragi-comiques, de paysages et de matins glaciaux, de cnâteaux, de bons à rien de province, de nuits inutiles. Fellini faisait un peu tous les métiers, dans la compagnie, improvisait des couplets, remplaçait l'accessoiriste. Fabrizi était un maître et un compagnon utile, avec sa curiosité de chien, son égoïsme gastro-sexuel, comme dit Fellini ; un Romain de la décadence, écrasé par un sentimentalisme débordant. Ce fut le premier grand voyage de notre Fellini, extraordinaire expérience pour un personnage comme lui, tout attentif à la rencontre typique, surprenante, orienté dès son enfance vers l'aventure. De là naquirent ensuite deux films, *Luci del Varietà*, de Fellini et Latuada, et *Vita di cane*, de Steno et Monicelli, avec Fabrizi (Une partie de notre cinéma est comme un livre ouvert, parce qu'il y a des gens qui ont eu envie de parler d'eux et ne l'ont pas caché, se sentant exceptionnels en tout, même en leur passé).

Rentré de voyage il fut engagé au « Marc Aurèle » où il tint deux rubriques populaires : « Mais tu m'entends bien ? » et « Lumières de la ville ». Entre temps la guerre avait éclaté. Du fascisme Fellini rappelle qu'une fois la rédaction de « Marc Aurèle » fut reçue chez Muti, le secrétaire du parti, et qu'ils se présentaient en disant non pas leur nom mais le titre de leur rubrique. Ils bondissaient au garde-à-vous, un à un, disant : « Giggi », « Geneviève la commère », « L'histoire à raconter aux amis », « Mademoiselle Nene ». Quand Muti arriva à Fellini — « Mais-tu m'entends bien ? » — il nota qu'il avait les cheveux

trop longs. Et le directeur de l'hebdomadaire l'obligea à les couper. Ce fut une période glaçante, dans laquelle les humoristes inventaient des répliques pas drôles contre Eden, contre les Grecs, isolés dans un jeu stérile. Fellini était resté en dehors du fascisme, sans savoir pourquoi, par une répulsion instinctive ; il continuait sa carrière d'irrégulier. Il avait appris la déclaration de guerre par hasard — Rome était déserte, tout le monde à l'assemblée — dans une cour vide, où un concierge, balai au poing, écoutait la radio près d'une chienne enceinte. Il passa la période de la guerre en se débrouillant, entre l'hôpital militaire et une permission extraordinaire. Il n'eut même pas l'aventure d'être d'abord fasciste puis anti, ce qui lui aurait, faute d'autre chose, amené quelques ennuis : ce sont là d'autres problèmes. Même en période de guerre, sa place est en marge, à recueillir, loin des grands faits historiques, les détails minutieux de la vie. Ce fut alors, vers 40-41, qu'il commença à travailler dans le cinéma, avec Zavattini pour *Avanti c'è posto*, de Fabrizi, et pour d'autres films du comique romain : *Campo de' Fiori*, *l'Ultima carozzella*. Il écrivit le scénario de *Quarta pagina*, les gags des films à succès de l'époque, ceux de Macario : *Il pirato sono io*, *Non me lo dire*, *Lo vedi come sei ?* En 43, il connut Giulietta Masina et l'épousa ; ils ne firent même pas de voyage de noces. Il y avait le couvre-feu, les cigarettes au marché noir. Engagé à la radio, il imagina pour Giulietta la rubrique « Les aventures des époux Ciccio et Pallina » offerte par la Société Niba, créatrice des marques Niba, Rêve de toi, Réveil du bois, Flamme d'amour, qui étaient transmises entre la nouvelle d'un bombardement et celle d'une défaite.

L'arrivée des Américains interrompit ces travaux assez rémunérateurs. Fellini pourrait parfaitement illustrer le véritable système D, celui des petits expédients. Avec son ami De Seta, il mit sur pied cinq boutiques de caricatures pour soldats américains (s'étant souvenu de l'expérience de Rimini). Chaque vitrine portait un écriteau : « The funny face shop ». Les soldats américains savaient que l'Italie était un pays de peintres, Michel-Ange, Raphaël, et se faisaient caricaturer sous un écriteau disant : « Look at — The most ferocious and amusing caricaturist are eyeing you — Sit down and tremble ». Ou bien ils photographiaient les soldats en leur faisant enfilier la tête dans un panneau préfabriqué représentant un soldat luttant avec les lions du Colisée ou embrassant des filles vêtues en Romaines antiques. Mais le vrai coup de génie fut celui des disques pour envoyer aux familles lointaines, avec le salut, en langue originale, du soldat Joe. Le texte était fixe : « Chère maman, hier j'ai tué trois lions au Colisée. Je t'embrasse bien » ou bien :

« Ma chère femme, les filles italiennes sont toutes folles de moi. J'espère que tu es fière de ton John ». Le temps pour graver sa voix était de trois minutes. Généralement les noirs, qui chantaient des chansons très tristes, continuaient à chanter même après l'arrêt de l'enregistrement. L'astuce était dans le fait que le disque ne pouvait s'entendre qu'une seule fois, l'aiguille emportant la pâte dès la seconde audition. Mais ce n'était pas facile aux soldats de s'en apercevoir, parce qu'ils partaient au front, et peut-être mouraient. Et le cynisme fut une aide sombre et précieuse à ces moments-là.

AVEC ROSELLINI

A travers les vitres d'une de ces boutiques, un jour, Fellini vit apparaître le visage de Rossellini, un visage d'émigrant cherchant du secours. Rossellini disposait de l'argent d'une vieille dame qui lui avait commandé un documentaire sur Don Morosini, le prêtre romain fusillé par les Allemands. Fabrizi devait y jouer, et pour convaincre le comique d'accepter le rôle, Rossellini recourut à Fellini qui avait fait partie de sa compagnie. Mais quand la vieille dame se montra disposée à financer aussi un second documentaire sur les gamineries des jeunes Romains face aux Allemands, Fellini et Amidei (qui s'était joint au groupe avec le récit de quelques épisodes) convainquirent Rossellini de tenter un long métrage, au lieu de deux courts, en rassemblant tout le matériel disponible, en bâtissant une histoire. Ainsi naquit *Rome, ville ouverte*. Les conditions dans lesquelles le film fut tourné sont connues de tous. Notre grand cinéma naissait d'une vieille dame et de trois rencontres fortuites, dans un climat de système D. La première projection privée de *Rome ville ouverte* laissa quelques cinéastes déçus, de ceux qui plus tard deviendront célèbres. Seul Fellini s'y émut aux larmes, ainsi que Rod Geiger qui le vit peu après. Geiger avait fait la connaissance de Fellini parce que, en sortant d'un bordel — qu'il visitait pour des raisons supposées artistiques — près d'un magasin de Fellini, il avait trébuché sur un câble électrique et s'était cassé le nez. Immédiatement secouru et conduit dans le magasin, il s'y était présenté comme un important producteur américain. Ayant vu le film, il s'en enthousiasma et l'emporta en Amérique où il le vendit au distributeur indépendant Burstyn. Ce n'est pas tout : il revint, disant qu'il avait pu prendre sous contrat de très grands acteurs américains, inconnus en Italie à cause de la guerre, et qui étaient prêts à participer à un autre film. Ainsi, croyant faire un film à stars, firent-ils *Païsa*, et ce fut un autre chef-d'œuvre.

Pour Fellini, qui pour *Païsa* était non seulement scénariste, mais assistant réalisateur, commença alors un autre grand

voyage à travers l'Italie, cette fois dans un climat de liberté débridée, mais plein d'émotions, d'expériences humaines étonnantes. La rencontre avec Rossellini mûrit Fellini, qui le considère comme son maître, manifestant pour lui une admiration inconditionnelle. Sur le plan privé aussi, tous deux se découvrirent des affinités de tempérament, de goût, de caractère, de direction d'idées. Aujourd'hui l'on peut dire que la courbe même de leur carrière montre différents points de coïncidence.

En fait, Rossellini est tout entier extroverti, n'aime parler que des autres, prêt à utiliser un goût théâtral latent pour discourir de manière épique sur le temps et la civilisation : Fellini est au contraire un introverti qui n'aime parler que de lui-même, enregistrant en une minutieuse chronique les éléments d'une pensée personnelle, lyrique, qui l'amène au problème moral et à la nostalgie autobiographique. Tous deux cependant procèdent d'une démarche qui part des caractères particuliers de l'époque pour en approfondir les plus secrètes raisons, avec des épanchements mystiques, de caractère individualiste, aux limites de la gauche marxiste et du catholicisme. Et si Fellini, pour être fidèle à lui-même comme à un personnage regardé, cherche toujours de nouveaux discours dans sa propre mémoire, Rossellini, tourné vers les autres avec ce même goût de l'aventure, cherche les thèmes les plus divers, les plus contrastés, mettant en son œuvre ce même plaisir de l'irrégularité que Fellini avait trouvé à vivre — avant même d'en tirer un spectacle.

A travers l'expérience de *Païsa*, Fellini apprit donc le cinéma par les routes, en voyageant, se laissant surprendre par l'occasion, presque toujours en extérieurs, avec des acteurs professionnels et des gens rencontrés par hasard, poursuivant le détail typique, la suggestion d'une atmosphère de fait-divers actuel. Il dirigea même quelque chose, dans l'épisode de Florence par exemple : les Allemands près du Baptistère, le passage des dames-jeannes d'eau par les rues battues de mitraille. Et il décida, alors seulement, qu'il aurait dû devenir metteur en scène.

Une nouvelle expérience avec Rossellini fut celle du *Miracle*, où Fellini tint un rôle, après avoir écrit le scénario. Comme quelqu'un qui est habitué à se défendre même avec des trucs, Fellini n'osait d'abord pas s'attribuer l'histoire qu'il proposait, il dit que c'était l'œuvre d'un écrivain russe. En réalité, il avait adapté un fait divers de Gambettola, au temps de ses vacances d'enfant à la campagne. De temps en temps apparaissait alors sur le sentier un homme noir, enveloppé dans une cape, avec un couvre-chef avachi. C'était le châteur de porcs. Les porcs

sentait sa venue prochaine avec dix jours d'avance, et commençaient à grogner, épouvantés. Après son travail, le châtreur couchait avec les femmes du pays, qu'il conquérait avec insolence. Une fois il engrossa une fille idiote, qui mit au monde un bébé. Et tous de dire que c'était le fils du diable. *Le Miracle* accomplit une transformation, substituant au châtreur de porcs un berger, qui toutefois donne à la vagabonde (interprétée par Anna Magnani) le divin miracle de la maternité. (On notera aussi que, comme le vol de l'horloge de la place devint le rapt de l'ange dans les *Vitelloni*, un épisode plein de superstition campagnarde pessimiste et haute en couleur se transforme en une rencontre mystique, qui authentifie la source superstitieuse).

Encore avec Rossellini, Fellini collabora aux *Fioretti de François d'Assise*, idée qui lui était venue de la rencontre surprenante des moines au couvent de *Païsa* : la candeur, la solitude, la nature, la joie désarmée qui ne craint nullement de passer pour idiote. Fellini avait lu aussi les *Chroniques des temps mérovingiens* d'Augustin Thierry. La soldatesque se donnait des coups de poing sur le nez, se défiant à qui remplirait un verre avec le sang qui coulait. Un autre jeu était celui de l'homme enfermé dans une cage, mains liées, que devait tuer à coups d'ergots un coq de combat. De là naquit l'idée du tyran Nicolas, expression d'une épouse féroce ; et ce fut Fellini qui le proposa, peut-être se rappelant encore une fois de la Romagne, de ses traditions de fuyards, rebellés dans l'isolement, cherchant un chimérique bonheur naturel.

LES DEBUTS D'UN AUTEUR

Puis vint le temps des scénarios avec Lattuada et Germi. Il en garda un souvenir d'insatisfaction, parce qu'il se sentait maintenant cloué à la page écrite, sans rien réaliser. Avec Lattuada il fit *Le crime de Giovanni Episcopo*, *Sans pitié*, *Le Moulin du Po*, rien pour lui : un travail qui ne lui appartenait pas. Avec Germi il collabora à *Au nom de la loi* et au *Chemin de l'espérance*, davantage à ce dernier, peut-être parce qu'il s'agissait d'un voyage. Mais entre temps il avait connu Tullio Pinelli, piémontais, quatre fils, un sens religieux de la vie, méthodique et organisé, excellent dialoguiste, capable de construire solidement et fermement : l'homme qu'il fallait pour fasciner un fantaisiste relâché, à la recherche d'un point fixe qu'il n'avait jamais eu. Et en même temps que Pinelli, Ennio Flaiano, un Abruzzois sentimental masqué de cynisme, avec un excellent sens de la réplique et du paradoxe, fortement ironique et enclin à saisir de manière piquante les gestes courants. Pinelli

et Flaiano seront les deux extrêmes du travail de Fellini réalisateur, qui débute enfin, avec Lattuada, dans *Luci del Varietà*.

En même temps que Lizzani, avec son *Achtung banditi*, le film fut réalisé en coopérative pour tenter une défense de la liberté d'expression toujours plus menacée, en cherchant l'indépendance économique. (Pratiquement les deux entreprises firent, non sans conséquence sur le moral de ceux qui les tentèrent : par exemple, l'on peut dire que de ce jour commence la retraite de Lattuada).

Luci del Varietà était consacré aux petits acteurs de revues qui font le tour des minables théâtres de la province italienne. Les protagonistes étaient Peppino de Filippo, dans le rôle de la vedette comique, « forger d'hilarité », et Carla del Poggio, une fille de la campagne, ravagée par les bandes dessinées et les concours de beauté, qui cherche un succès de mauvais aloi en montrant son corps. Le récit, basé sur l'amour malheureux du comique pour la fille qu'il avait encouragé à tenter sa chance, se prêtait à la découverte d'un monde d'aigris et de médiocres, d'acteurs divers, de mimes de music-hall, avec leur public de journalistes ratés, de provinciaux échauffés et de bons à rien des petites villes ; avec une teinte de sympathie et de compréhension humaine pour les seuls acteurs, privés d'espoir et condamnés à gagner seulement leur pain.

Fellini y avait mis ses expériences de poète de tournée, datant de son voyage en Italie avec Fabrizi. Lattuada, de son côté, avait en partie utilisé l'idée d'un film sur Miss Italie (réalisé par la suite par Coletti) où il voulait condamner les sottes aspirations de beaucoup de filles d'aujourd'hui. D'un côté, avec Fellini, c'était l'évocation poétique de souvenirs, fondée sur des rencontres de hasard ; de l'autre, avec Lattuada, l'accent était mis sur le côté social, la dénonciation d'usages néfastes, la rançon d'une ambiance de pauvreté. La première partie, très raffinée, inaugurait dans notre cinéma des tournures parfaitement inhabituelles (qui seront d'ailleurs celles de Fellini) qui partaient de l'expérience directe du fait divers pour donner, à l'aide d'un goût littéraire précis, la saveur d'une réalité filtrée. Mais la seconde partie recherchait inutilement une concentration dramatique inaccessible parce que continuellement entravée par la dispersion de l'attention au profit des « petits faits vécus ». Par ses qualités et ses défauts, c'était donc, plus qu'un film de Lattuada, le premier film de Fellini. Sans compter Checco Dalmonte, le comique, ni sympathique ni antipathique, les personnages étaient très vivants : la chanteuse brésilienne, la chorégraphe hongroise (Franca Valeri), le pianiste russe, le Noir, la tendre Melina (Giulietta Masina) répudiée par le chef

de la troupe ; et les goûts du public de province, la popularité de Garibaldi, les nuits grises dans le château du gros bonnet du coin, la satire de la Wandissima, la boîte à tantouzes de la ville, il y avait là tout ce qu'il fallait pour bien caractériser les situations et les personnages d'une curieuse Italie, trop oubliée, somme d'expériences individuelles isolées, fidèlement transcrites.

Avec une conscience critique plus exigeante, ce tableau aurait été composé dans un cadre qui l'eût mieux situé, et la découverte fructueuse de ces petites gens aurait servi à montrer sans rhétorique les contacts humains entre des personnages riches de possibilités poétiques et vraies.

Le second film de Fellini donna au tableau des contours plus précis. Ce fut *Le cheik blanc*, un sujet de Fellini, passé par les mains d'Antonioni (qui avait traité un argument analogue dans un excellent court-métrage, *L'amoroza menzogna*), de Lattuada, puis revenu entre celles de son auteur.

« LE CHEIK BLANC »

Bien que le film n'ait eu aucun succès public (et c'est un des meilleurs de Fellini), l'histoire en est connue : le voyage de noces à Rome d'un couple de jeunes époux, venant de Vibo Valentia. Lui, Ivan Cavalli, en parfait petit bourgeois, a projeté une visite minutieuse et ridicule des principaux monuments de la ville éternelle, selon un programme qui est un catalogue de lieux communs : le Colisée, la voie Appienne, le temple de Vesta, le Capitole, la trattoria typique, l'Opéra, la visite au Pape. Pour réaliser son programme, son oncle de Rome doit l'aider, c'est un pauvre employé qui se vante d'importantes relations, entouré d'une famille d'imbéciles pleins d'une pathétique dignité.

Mais l'épouse est arrivée à Rome avec d'autres idées : croyant à un monde de paradis artificiels, bâti dans le vide d'une province désolante, elle veut connaître « le cheik blanc », le protagoniste du ciné-roman dont elle est amoureuse. Le drame naît du heurt de ces différentes stupidités.

L'épouse s'enfuit de l'hôtel, vient se fourrer dans les prises de vues d'un nouveau ciné-roman sur la plage de Fregene, fait la connaissance de son idole, qui la courtise vulgairement, essayant de défendre l'incroyable mythologie de son personnage ; abandonnée de tous, elle tente de se suicider sans y arriver, mais retrouve à la fin son époux, qui entre temps a vu son plan partir en fumée, s'est fâché avec ses parents, s'est fait arrêter et a fini par passer sa première nuit avec une prostituée. Ensemble, mari et femme vont finalement voir le Pape.

Cette peinture, violemment ironique dans son pathétique, ne dédaigne ni la satire ni la caricature, égratignant au passage d'autres fantasmes assez répandus dans les coutumes des petits bourgeois et de certaines couches populaires. Comme on l'a dit, ce fut notre premier authentique, amusant et amer drame de la stupidité, d'une stupidité dont les charmes même sont restitués. Là encore l'auteur se souvient d'expériences personnelles, son voyage de noces et sa fugue avec Bianchina à Bologne ; les petits bourgeois furent observés dans les pensions de famille romaines, où l'un d'eux par exemple, maniaque de l'hygiène, utilisait son mouchoir pour toucher les poignées des portes. La manie des stars (donc des ciné-romans) venait en droite ligne de la lecture du *Courrier des Vedettes* de « Ciné Illustré », dont la rédaction était voisine de celle du « Marc Aurèle ». D'ailleurs cette expérience, cette utilisation de choses pêchées dans la mémoire commençait à rencontrer ses limites dans une excessive fixité ébahie des personnages ; Fellini s'y reconnaissait, commençait à manifester cette sorte de transe qui le saisit quand il parle de lui, sans plus pouvoir remuer, comme fasciné par un serpent. Tout le film, nécessairement cynique comme il sied à un jugement d'une amertume méchante, n'était qu'une extraordinaire parade de médiocres ; Sordi, dans le rôle du cheik blanc, donnait une de ses plus mordantes interprétations, dans un paysage de routes, d'auberges, de trattorias, de quais immenses pour des habitants décrépits, de fictions orientales des ciné-romans, de places imposantes, de plages magiquement absurdes, de ponts et d'angelots de pierre — paysages voués, par une imagination curieuse et un humour débridé, à être le fond même de l'histoire inventée par ce nouveau, pénétrant et spirituel peintre de mœurs.

En réalité, *Le cheik blanc* fut le point maximum d'ouverture envers autrui. Et ce fut un contact sarcastique. L'aide précieuse de la mémoire avait fait ses preuves ; mais la mémoire ouvrait la porte à la nostalgie, invitant à se replier sur soi, sur sa jeunesse. Les engagements dans le présent se désagrégeaient lentement sous l'action des sentiments, des souvenirs, des insatisfactions remâchées. Ainsi commençait, contrairement à ce qu'on aurait pu prévoir, le processus d'une inévitable fermeture.

« LES VITELLONI »

Les Vitelloni eurent (contrairement au *Cheik Blanc*, qui allait au fond à l'encontre du public moyen, dont il critiquait âprement certains traits) un grand succès de recettes. Le film racontait les aventures de quelques bons à rien de province, qui

s'efforçaient de remplir une vie inutile avec des actes où se mélangeaient les absurdes espoirs d'un jeune comédien souhaitant jouer dans une petite compagnie errante, les blagues distraites et les vols de choses inutiles, les rêveries antipathiques d'un coureur de jupons, marié et toujours en quête des femmes des autres, les nuits passées dans les rues, les petites danseuses et les prostituées, les échecs dans la recherche d'une situation stable, les rencontres émouvantes et imprévisibles. Tout cela dans le climat gris et désert d'une cité balnéaire, pendant la période triste de l'hiver. Finalement l'un du groupe, Moraldo, fatigué et un peu dégoûté, prend le train et s'en va, laissant derrière lui un méli-mélo de sentiments.

Evidemment il s'agissait pour Fellini de la période de Rimini, que l'auteur juge ici, révélant comment il la voyait et pourquoi il la refusa. Mais si nous comparons l'expérience directe du monde romagnol avec l'image que nous en donne Fellini, nous pourrions comprendre assez bien la démarche de ses évocations. Les Vitelloni évoqués dans le film se réfèrent à des personnes réelles, mais était-ce bien là leurs caractères ? Nous avons parlé au début, à propos de Rimini, de ce groupe de camarades tournés vers la blague, la plaisanterie féroce, la violence fantaisiste : typique produit d'une Romagne généreuse et sanguine, donc exubérante. Fellini en fait des décadents nostalgiques. Ils appartenaient un peu à toutes les classes, étant les produits d'une région, non d'une catégorie ; Fellini en fait des enfants de la petite et moyenne bourgeoisie. Doués d'une vitalité débordante, de capacités très sérieuses, qu'ils manifesteront plus tard dans les emplois les plus divers, ils consacraient leurs vacances, la nuit, à cette effusion joyeuse et violente. Fellini au contraire les définit comme les « chômeurs de la bourgeoisie », vide leurs journées, oublie leurs professions, les boucle dans les limites d'une province repliée et négative, bien qu'évoquée avec la douceur qu'on éprouve toujours pour les décors de son enfance.

Qu'était-il arrivé ? De ce groupe de Rimini, Fellini est peut-être le seul qui ne rentre pas chaque année à son pays, au moment des vacances comme font les autres, partis dans différents coins du pays. Il a une sorte de pudeur, s'y sent mal à l'aise, éprouve peut-être comme un sentiment de trahison de son terroir. Dès lors il se tient un peu à l'écart ; il est allé ailleurs, à Viareggio, tourner son film. Et pourtant il est assez fidèle, mais il doit se justifier lui-même de cet abandon, de cette fuite : tout un monde qui est refusé avec nostalgie.

Et puis il n'est plus maigre et sarcastique, mais gras, affec-



tueux et un peu fourbe ; il a vécu à Rome une autre ambiance totalement différente, qui correspondait à certains rythmes qui lui étaient propres.

Les Vitelloni de Fellini sont ceux de Rimini, mais revus : par la mauvaise conscience de sa « trahison », aussi par le climat de Rome, de certains milieux romains. Rome a digéré trop d'histoire, a vu trop de changements, trop de hauts personnages passer, c'est une ville sceptique, sage et malicieuse, elle ne sait plus se divertir par des plaisanteries idiotes, ni s'engager à fond dans des choses sérieuses ; les fourmis, sur les murs des salles à manger des auberges, s'y promènent et les garçons ne les chassent pas, puisqu'elles reviendraient de toute façon.

Fellini n'a donc pas manqué sa représentation. Simplement il a superposé ses propres complexes à des épisodes que lui rappelait, de manière déformée, sa mémoire, non pour raconter autrui, mais pour se raconter lui-même. Des Vitelloni comme ceux de Fellini n'existent pas. Mais il existe un état d'âme analogue, de défiance et d'aspirations insatisfaites, de révolte. L'un a accusé Fellini de n'avoir pas expliqué le pourquoi de cette vie ; un autre, se reconnaissant à un détour du récit, dans une plaisanterie de bon à rien, a jugé fausse l'explication au fond, parce que ce chômage n'était certes pas volontaire. Mais Fellini n'était pas l'homme à expliquer des pourquoi, à caractériser le phénomène d'une manière sociale, parce que lui aussi était une victime inconsciente de refus obscurs et de désirs contradictoires, d'une confusion de sentiments ; ce qu'on appelle justement un état d'âme. Cet état d'âme fut, en somme, la plus véridique explication du film, état d'âme que Fellini, après l'avoir découvert chez lui, trouve répandu et diffus chez les autres. Le film révélait ce trait de caractère évidemment négatif, avec le mérite de le mettre en lumière, et le défaut de trop s'y complaire, inévitable complaisance quand on parle de ses maux personnels. Dans cette découverte franche et dans ce facteur personnel, il y a tout l'essentiel de la personnalité de Fellini, qui allait en se développant vers une identification avec lui-même toujours plus précise, jusqu'au point dangereux que nous verrons par la suite. Bref : le *Cheik blanc* avait été un film assez clair, mais les complications commençaient.

PROJETS, ESSAIS

Après *Les Vitelloni* vint le projet de lui donner une suite avec *Moraldo à la ville*, sujet qui retrouvait les personnages du film précédent poursuivant de nouvelles expériences, selon

la formule que Fellini avait essayée quand il faisait les *serials* de Gordon Flash sur « L'aventureux ». Puisque Moraldo, c'était encore Fellini, parlant de lui, la continuation semblait toute naturelle. Moraldo découvrait le monde romain des petits truands, du système D, que Fellini avait pratiqué avant de partir avec Fabrizi. Mais il fallait dire quelque chose d'autre, les anecdotes ne suffisaient pas. Et les nouvelles que l'on eut du film, prêt à être commencé, en donnaient une idée assez précise : les questions que se posait Moraldo, cherchant un sens à sa propre vie, étaient d'une généralité bien préoccupante. Le personnage, disait-on, après s'être demandé qui il était, ce qu'il voulait, découvrait qu'à la fin, malgré tous ses ennuis et ses défauts, il avait réussi à sauver ce qui comptait. Nous n'avons pas vu le film, qui ne fut pas réalisé, mais il est fort douteux qu'il ait beaucoup parlé d'autre chose. Et puis, la démarche intérieure de Fellini ne le portait pas encore à faire des bilans, puisque, dans sa remontée dans ses souvenirs, il allait chercher les images de son enfance, après la première étape dans l'adolescence des *vitelloni*. Des zones plus cachées attendaient leur révélation, leur éclosion lyrique : ce qui arrivera dans *La Strada*.

Mais il y avait eu un intermède assez singulier. Zavattini, qui s'efforçait de faire avancer le néoréalisme selon ses idées personnelles, avait poussé à la réalisation d'une entreprise qui proposait une formule de film à caractère journalistique, confié à différents réalisateurs qui devaient faire autant d'enquêtes autour d'un thème commun.

Le premier thème était *L'amour à la ville*. Chacun des réalisateurs raconterait des faits vrais, mettant devant la caméra les interprètes authentiques de ces faits, amenés à jouer leur propre vie pour présenter au public des documents indiscutables, sans aucune médiation de la fantaisie et de la fiction. Les autres réalisateurs, Lizzani, Antonioni, Zavattini lui-même avec Maselli, Risi, Lattuada, cherchèrent à s'en tenir à la formule avec des résultats discutables, mais intéressants.

Le seul qui joua sa partie contre le schéma — et même en révolte ouverte contre lui — fut Fellini l'irrégulier, toujours prêt à se rebeller même contre les mouvements de rébellion. En fait, les autres épisodes gardaient un caractère documentaire, pris sur le vif, mais *Agence matrimoniale*, directement écrit par Fellini, était un récit élaboré où le protagoniste (l'habituel « alter ego » de l'auteur) était un journaliste qui faisait une enquête sur une agence matrimoniale. S'introduisant dans ce milieu avec un certain cynisme, il rencontrait le cas pitoyable

d'une pauvre fille disposée à épouser un incurable, au risque de trouver une vie effroyable, mais résignée d'avance. Alors le journaliste s'en va, comme s'il avait accompli une sorte de profanation, par déformation professionnelle. Il y avait dans le fait même une polémique envers le principe du film. Polémique injuste certes, puisqu'elle révélait aussi l'alibi par lequel l'auteur est porté à s'intéresser plus à lui-même qu'aux autres. Mais elle le reconduit tout naturellement à sa manière personnelle, qui est de mettre en forme de récit autobiographique même une expérience comme celle-là. Et qui de plus lui fournissait le sujet d'un beau morceau de cinéma. En effet l'histoire de cette malheureuse était éclairée avec une exceptionnelle pudeur, dépassant les limites du ridicule que sa gauche présence, son défaut de prononciation, la nature même de son calcul proposaient sans arrêt.

Après cette parenthèse, qui n'était nullement incohérente, vint *La Strada*, une histoire apparemment peu publique, qu'aucun producteur n'acceptait, que Fellini réussit finalement à imposer après le succès des *Vitelloni*.

« LA STRADA »

Les polémiques suscitées par le film dans la critique italienne sont bien connues, et aussi l'énorme faveur avec laquelle le public l'accueillit, pas seulement en Italie, mais encore plus en Angleterre et en France. Il est facile de deviner que l'histoire d'une misérable et d'un rustre, dans un climat de solitude, aura touché le sentimentalisme anglais traditionnel, qui inspire les sociétés protectrices des animaux, la réprobation pour les monstres qui brutalisent les femmes, l'isolement provoqué par la confuse insatisfaction de ce peuple.

En France le succès fut tel que la chanson de Gelsomina, éditée en disque, fut vendue à un million huit cent mille exemplaires. Il provoqua aussi, de la part des gens cultivés, les interprétations les plus globales et les plus incroyables (il y en a même qui demandèrent à Fellini, l'embarrassant bien, si Gelsomina était le symbole de la religion naturelle et Zampano celui du protestantisme). Tout cela indique pourtant ce qui peut arriver lorsque quelqu'un comme Fellini crée des symboles intuitivement, sans propos rationnel ; Fellini se trouve en effet par sa condition même à un carrefour de civilisations, il est lui-même un lieu de rencontre, de passage.

Sans doute ne nous éloignons-nous pas trop de la vérité en disant que Fellini est arrivé, avec *La Strada*, à l'extrême bout



de lui-même dans sa remontée vers son enfance. Psychologiquement il peut se faire que Fellini ait besoin de revenir vers une mère de qui il s'est senti exclu, cherchant dans ce moment de sa vie infantile tous les obstacles à son développement adulte. Dans *La Strada* il revit les années d'un enchantement provenant du rapport entre lui, désarmé, sans défense, et une nature prépondérante ; la vie s'y présentait comme une aventure solitaire, sans entraves, peut-être merveilleuse, mais aussi pleine de terreurs indistinctes. Le sentiment du paysage, si vif dans le film, est celui de Gambettola, lointaine maintenant, mais retrouvée dans la campagne romaine. Le petit cirque misérable est celui de Pierino, avec lequel il fit sa première fugue. Gelsomina est une image de Bianchina, la fille qu'il n'a pas oubliée ; le climat un peu abstrait où se meuvent hommes et objets est le produit d'un souvenir lointain. Le style du film, puisqu'il y a sans aucun doute un style, naît d'un affleurement d'états d'âme, de nostalgies, de remords ; ils s'incarnent dans un langage lyrique, trop statique, incapable d'un vrai développement dramatique et narratif, mais cependant apte à créer des fragments suggestifs, rassemblés par l'imagination de l'auteur. Ce dernier est toujours partagé entre sa capacité à recueillir le détail évocateur et étonnant, et son inaptitude à l'organiser dans un discours construit et rationnel, par manque de conscience des lignes directrices, même s'il en ressent clairement le besoin. Voilà pourquoi Gelsomina et Zampanò ne sont pas des personnages, mais seulement des incarnations d'états d'âme. Observés scrupuleusement dans leur forme extérieure, ils sont incapables d'un clair développement de conscience et d'activité, minés qu'ils sont par la nature de leur symbolisme. Mais d'autre part, c'est dans ce symbolisme, si proche d'une destruction de la réalité, qu'ils trouvent leur propre vérité. Ce ne sont pas, encore une fois, des symboles occasionnels, parce qu'ils sont l'image de leur auteur, partagé entre une candeur désarmante et une insolence qui s'adresse finalement à lui-même. Ces personnages descendent non seulement des impressions primordiales de l'enfance, mais encore des bonshommes dessinés par Fellini au temps du « Marc Aurèle », et des propos allusifs sous la dictature ; des moines de *Païsa* confrontés à la guerre, et des petits frères de St-François aux prises avec le tyran Nicolas ; tous fantasmes de l'innocence et de la victoire dans l'histoire où l'homme seul a toujours à subir la dictature, la guerre, la violence, diffuse dans l'air et indomptable. Cette violence, la petite bourgeoisie, classe de Fellini, qu'il interprète si bien, rêve toujours de la voir enchaînée dans une autre vie, pour se consoler. « Si je meurs, ils me découvriront enfin — c'est ce que pensait Gelsomina face à Zampanò — ils verront bien alors com-



bien je fus fidèle, honnête, travailleuse, irremplaçable. » Car reste toujours le respect de l'autorité, de la nécessité du patron, même s'il est perçu comme tyran. Un goût d'image populaire, presque de ciné-roman, caractérise les deux rôles principaux, et jusqu'au Fou, qui se présente comme le porteur distrait de significations plus secrètes : le Fou, manière populaire de définir celui qui philosophe, le doctrinaire. Alors le caractère intellectuel de ce récit personnel non seulement rassemble des sentiments plus vastes, moins précis, mais encore se modère dans les caractères populaires où Fellini trouve une liaison avec le grand public.

Toutefois le propos ne s'arrête pas là, parce que l'auteur ne se reconnaît pas seulement en Gelsomina ; il croit découvrir aussi en lui-même la nature de Zampano. (Nous avons dit ailleurs que Fellini est tellement derrière son personnage, y participant effectivement, qu'il en détruit le caractère autonome de « brute », que l'on escompte la prise de conscience finale, durant tout le film, parce qu'on a compris que malgré tout Zampano aimait Gelsomina même quand il la battait — ainsi la fin n'arrive vraiment pas comme une rupture, une révélation). Alors, face à cette découverte d'une participation au mal contre laquelle il ne peut aligner que sa candeur, Fellini développe un processus moral catholique, où se manifeste le sens de la faute, il recherche la communication avec autrui, se propose à lui-même le sentiment de la nature comme un mystère (qui serait Dieu ?) retrouve encore une fois les états irrationnels de son enfance, logiquement résolu en une mystique. De la victime au coupable : de l'histoire à la religion.

C'est sur cette base intérieure de motifs contradictoires, mais capables quand même d'amener des synthèses culturelles inédites, qu'il libère ses plus authentiques dons d'artiste. Le film contient son rythme vital, le voyage et l'aventure, qui engendrent d'une part un sentiment de la nature, insidieuse et sombre, vaste et neuve comme une maison inconnue, perçue avec la peur et l'émerveillement d'un enfant (d'où le lyrisme très vif du paysage) — d'autre part, vis-à-vis des hommes, nous trouvons une incapacité organique d'exploiter les rencontres à cause de cette fuite continuelle, mais un désir effréné de les fixer dans sa mémoire avec leurs plus surprenants aspects, comme s'il voulait s'ancrer à quelque chose qu'il est toutefois contraint d'abandonner. De là le caractère très riche du film, dans ses épisodes, l'abondance des séquences très réussies sur une matière qui se dilue en un romantisme confus.

« IL BIDONE »

Mais en conclusion il reste quelque chose : le désir d'une moralité plus achevée, exprimée dans une figure qui, pour être apparu d'abord comme le reflet d'une exigence vague, s'accommode dans l'image de Zampano, une confession de culpabilité. Ce symbole, Zampano est la concrétisation d'une partie de lui-même, veuf de Gelsomina (Fellini continue à se tourner sur lui-même, nous offrant le spectacle de sa confusion intérieure). Et voilà *Il Bidone* : le film pullule de nombreux petits Zampano, puis revient au bercail d'une seule figure, qui, pour être déchargée de nouveaux motifs, ruine le récit en un drame inutile, artificiellement éclairci. Nous avons parlé d'une conscience de Fellini : nous en voyons ici le débat élémentaire et la dramatique incertitude, à travers la structure du film. Mais il faut d'abord en raconter la naissance : Pendant qu'il tournait la *Strada*, pour ne pas sortir du climat de ce film, Fellini pensait consacrer le travail suivant à l'histoire de trois « bidonistes », petits truands fantaisistes et picaresques, engagés dans des voyages aventureux, et qui auraient été interprétés par Peppino de Filippo, Alberto Sordi et Richard Basehart. Mais quand il enquêta sur le monde des bidonistes, il découvrit de sombres figures, des hommes rudes, endurcis, qui n'avaient, selon les propres mots de Fellini, rien de charmant. Ils étaient certainement plus vrais que ceux dont Fellini rêvait ou se souvenait, mais son mouvement psychologique étant trop cohérent, il se refusa à les accepter pour siens et ne voulut plus faire le film. Il avait réagi face à eux selon un mouvement naturel (la première impression dont il eût fallu tenir grand compte, puisqu'elle serait, dans tous les cas, celle du public) mouvement qu'il oubliera ensuite totalement. En réalité son refus était momentané, il cherchait seulement un alibi pour se reconnaître en eux et les faire siens. Et l'alibi vint un soir au cours de cette enquête, qui continuait malgré tout, lorsqu'il rencontra un bidoniste, un homme las, taciturne, délaissé par les autres et solitaire. C'était l'issue : par lui, s'y reconnaissant et le plaignant, il pouvait entrer chez les autres. L'inévitable sympathie qu'il éprouvait pour cette amertume répondait, lui parut-il, aux tonalités nouvelles de sa situation morale et psychologique. Maintenant il pouvait faire le film.

En fait, dans *Il Bidone*, à travers le protagoniste interprété par Broderick Crawford, Fellini se retrouve parmi ses types, en partage les impressions, même de manière secrètement critique. Mais dans le premier temps, il en est à la phase initiale de découverte et d'hostilité. On pressent toutefois l'équivoque d'une participation personnelle de l'auteur, que le public ne

pourra finalement accepter, parce que trop saisi par l'inévitable répugnance engendrée par ces actions. Quand Fellini dans le second mouvement extrait son personnage de l'histoire, il fait comme si le public avait fini par accepter ce monde de l'intérieur. Mais c'est l'erreur : parce qu'au contraire le public décrocha, pas préparé du tout à suivre une méditation morale après la première impression des faits, qui parlaient à eux seuls un tout autre langage, découvert puis oublié par Fellini lui-même. Et le public avait bien raison, puisque cette méditation morale, greffée sur les faits, est tout à fait incertaine et rudimentaire. Fellini était capable d'impressions (même morales, si l'on peut dire) mais non encore de problèmes : il avait placé un développement (la naissance d'une conscience) qui est certainement sa préoccupation sincère, mais qui — justement parce qu'irrésolue — ne pouvait être exposée en une théorie sans choir dans les contradictions. Instinctivement, lui-même, au début du film, avait donné des jugements moraux bien plus clairs que ceux qu'aborde à la fin le film même, à travers le drame partagé de son personnage. En somme, dès la fin de la première partie, Fellini se prépare à la recherche d'une dimension morale qu'il a déjà trouvée. C'est comme le dessin du distrait qui cherche son chapeau qu'il a sur la tête. Et il conclut à la fin : « Peut-être le trouverai-je ». Ce départ vers des problèmes inutiles, déjà résolus, en substance, même pour lui, est le moment périlleux de Fellini. Libéré de certains déchets philosophards de *La Strada*, des excès d'une métaphysique rudimentaire, *Il Bidone* renseigne toutefois sur un moment de la crise de son auteur, malgré certains résultats indubitablement positifs, pas négligeables du tout, dont nous parlerons plus loin. Il est désormais facile, du reste, de recenser les divers défauts du film. La confusion entre un jugement moral instinctif et un jugement rationnellement étudié caractérise quelques limites de la nature de notre auteur. L'échec de la raison, devant un succès de l'instinct, ne peut empêcher l'équivoque entre l'autobiographie et le narcissisme. (Quand Fellini veut *trop* se reconnaître dans les figures de ses films, cherchant à n'importe quel prix ses drames personnels dans l'histoire du personnage). C'est la même confusion qui l'empêche de distinguer clairement entre lui-auteur et lui-personnage, déterminant ces équivoques — jusque dans le mécanisme de la représentation — qui sont si évidentes vers la fin du film, dans la scène de la paralytique. En somme, c'est un effort pour s'objectiver dans le personnage, qui échoue, parce que le protagoniste, incapable de se détacher de son auteur, en reflète seulement un état d'âme statique d'insatisfaction, qui empêche tout mouvement intérieur logique. Il y a, pour être juste, un petit conflit : quand Fellini alterne les mufleries et



les scènes pathétiques, pour donner quelque dimension à la faute ; mais nous sommes dans une phase rudimentaire de péché et de repentir, qui reste ancrée à cette découverte primaire. La même indécision est manifeste, dans l'allure du récit, entre l'histoire d'une rédemption et un film de dénonciation ; elle témoigne de l'incapacité d'un choix plus riche, même si elle laisse entrevoir un élan vers d'autres possibilités, plus neuves, encore inexplorées. Ainsi un talent documentaire et impressionniste (autobiographique aussi) se heurte à une incapacité à l'agencement d'une intrigue, pourtant essayé, (reportage contre drame), laissant le film dans une zone qu'on pourrait facilement synthétiser par la formule : « choses vues avec sous-titres ». Quand Fellini est sincère, il est amené à s'enfoncer instinctivement dans son récit ; très faible dans une spiritualité qui invente des tourments incertains, Fellini révèle ainsi sa tendance lyrique en contraste avec un difficile problème moral, qui se reflète aussi sur la réussite inégale des différentes parties du film. L'introduction est excellente ; ennuyeuse la seconde partie, quand il y aurait besoin d'une construction organisée et consciente. Il réussit cependant à obtenir des résultats exceptionnels quand, par exemple dans la fête du bidoniste enrichi, il se laisse aller à la représentation d'un souvenir de choses partagées puis refusées, de méchanceté et de compréhension ; c'est le seul vrai témoignage du mouvement sincère qui existe dans l'âme de Fellini, mouvement d'amers contrastes, aspirant, dans sa phase la plus sombre, à des décisions plus claires, meilleures. Cette crise étant de toute façon une crise de structure, c'est de cette manière qu'il peut rester seulement sur le plan d'une culture, de tentatives et de possibilités nouvelles. A l'occasion de *Il bidone*, il est cassé en deux par les excès d'un moralisme envahissant.

L'HOMME...

Mais, arrivés à ce point, un devoir s'impose : voir Fellini non plus seulement aux prises avec ses problèmes personnels, mais dans une perspective plus vaste. Fellini face aux autres, ceux avec qui il dit chercher un rapport authentique. Du tableau de sa vie et de ses films se sont dégagés, au moins nous l'espérons, quelques éléments clairs de l'homme. Instinctif, grandi d'abord avec des sensations puis avec la raison, très précoce pour l'imagination, peut-être en retard pour la formation morale ; capable de s'amuser à des moqueries, amoureux de lui-même, on dirait presque « animal » si une rhétorique spiritualiste ne donnait au mot un sens trop fort, Fellini commence à fuir dès son enfance, vouant sa vie à l'aventure, au voyage, à l'émerveillement, à la

curiosité. Mais toujours avec le poids d'une erreur intime d'orientation qui lui fait rechercher inutilement les bases sûres d'une demeure, morale, psychologique, politique. Détaché de sa terre, la Romagne — qui pourtant reste présente à son souvenir — transplanté de sa province dans la capitale, avec l'idée d'une trahison de ses origines, de son sang, il était inévitable que d'un tel caractère surgisse un certain bonheur d'expression en ce qui touche surtout l'identification des états d'âme, des sensations, des enchantements, des particularités curieuses, toutes liées à un lyrisme du souvenir. C'est facile de rassembler la poésie d'une nostalgie du passé, qui, pour être déjà « passé », est déchargé de l'anxiété du futur, donc permet les plus tranquilles abandons. Si sa vie fut riche de rencontres et d'aventures, s'il se connut surtout lui-même, avec quelques relations et rapports très personnels entre lui et les autres, son histoire fut trop la sienne ; comme il lui manquait une culture solide qui lui permette de faire son profit d'autres synthèses, d'autres élaborations, comment éviter une continuelle autobiographie ? C'était tout ce qu'il pouvait offrir, renfermé qu'il était en un individualisme anarchique, qui devenait — justement à cause de son authenticité sans autre vérification — un document à l'envers, la marque d'une exclusion, qui ne pouvait que montrer la situation d'un homme de notre temps, et suggérer une méthode. Fellini ne se regardait pas seulement lui-même : avec les mêmes yeux, il regardait aussi les autres. Il est intéressant ici de noter une habitude de Fellini : tenir un fichier de types. Tant de visages, tant de types, tant de problèmes vitaux, aucun pareil à l'autre. Fellini est toujours très incertain dans le choix des types pour ses films, tous ceux qu'on lui présente lui plaisent, il découvre chez eux quelque chose d'unique jusqu'à un degré absurde. Quand il tourna *Il Bidone*, il garda avec lui, pour tourner les séquences correspondantes, cinq fillettes pour jouer le rôle de la paralytique et cinq hommes pour interpréter son père. Il ne pouvait se décider. Ce fut seulement au moment de tourner qu'il choisit, par force, une fille et un homme parmi les dix postulants. Mais quand il a choisi il a toujours tendance à se prendre d'affection pour son type, à l'employer encore dans les films suivants.

Cet amour pour l'individu dans son unité est assez bien connu de la philosophie existentialiste qui a substitué à l'être, l'« être-là » à l'homme, cet homme-là, juste lui, avec son nom et son prénom, aujourd'hui et demain dans l'histoire, sans abstraction, un objet concret, empirique.

Si l'on y pense, c'est la méthode même de Zavattini quand il dit vouloir raconter les aventures de son voisin de palier, quand

il essaie de faire jouer son drame à la personne même qui l'a vécu (Catherine Rigoglioso dans *L'Amore in città*). Dans une telle fidélité à transcrire la vie comme elle est, dans son détail, il y a une révolte contre le schématisme, les abstractions inopérantes et — pour rester dans notre domaine — l'acharnement avec lequel nous avons comparé, ces années-là, les péripéties vues sur nos écrans avec nos propres aventures, ou celles de nos parents ou amis, si différentes, fondamentalement éloignées. Alors naquit le désir de la « vraie vie », l'envie de penser que chaque homme, pour des millions d'hommes, a une histoire qui est seulement la sienne, parmi les innombrables, la sienne de manière particulière. Cette formule de typification, nettement individualisée, peut apporter des découvertes extraordinaires parce que chacun de nous, photographié dans sa vie de tous les jours avec une grande minutie, porte inévitablement en lui des signes de son époque qui n'ont pas été recensés par les formules schématiques habituelles. De nouveaux problèmes collectifs sont découverts de manière inattendue à travers une attention extrême à l'individu. Du reste Fellini lui-même a conscience de ce phénomène lorsque, pour justifier sa tendance à l'autobiographie, il déclare : « Comme je raconte toujours des histoires et des expériences que j'ai vécues, et comme je ne crois pas être quelqu'un d'exceptionnel, je pense que ceux qui me ressemblent auront les mêmes sentiments et les mêmes réactions. » Voilà donc, tout ensemble, une manière de communiquer et la découverte d'un « typique » collectif par une voie individuelle.

Naturellement une pareille attitude suppose une totale sincérité, même avec soi. Les films de Fellini sont toujours un miroir, le plus fidèle possible, de ses caractéristiques (et naturellement de ses défauts). Sa vie est là, telle qu'il a su la voir. Il est saisi, devant l'œuvre accomplie, d'une sorte de respect paralysant parce qu'il s'agit de sa vie, qu'il ne peut attaquer. Là encore l'adhésion est si fidèle qu'elle rejoint l'anecdote : on dit que sa femme Giulietta Masina découvrit certaines escapades de son mari d'après ses films. On est comme on est : non comme les autres voudraient qu'on fût. Il faut savoir se faire confiance.

Mais il est sûr qu'une forme de sincérité exaspérée, que l'on rencontre en littérature dans les modes « sincéristes », trouve son aliment dans une époque récente, celle du fascisme, où par les bouffonneries de la propagande officielle nous fûmes conduits, nous Italiens, à nous considérer comme tous beaux, tous bons, tous navigateurs et poètes. Puis vint la défaite : il est maintenant possible d'aller trop loin dans l'autre sens, d'exagérer dans l'humiliation de soi-même comme a fait Fellini aussi dans

Il Bidone, s'identifiant instinctivement au protagoniste, assumant une faute rachetée mais injustifiée, donc exagérée : cela mène à la faillite du spectacle représenté, qui demande toujours le respect d'un certain équilibre, c'est-à-dire une vraisemblance interne.

L'intérêt porté à soi et aux autres dans les formes dites plus haut, la sincérité tendue à la limite, ont fait découvrir à Fellini une secrète frustration, celle de l'Homme qui est toujours à regarder (et à se regarder) depuis les temps de Rimini où il payait le « bandit » pour qu'il mette en action des plaisanteries « à raconter ». C'est le problème de l'intellectuel qui a toujours exercé le métier de contempler les autres, entendant toutefois disséquer en lui-même, justement à cause de cette continuelle conscience esthétique, cette plénitude de sentiments, de passions, d'espérances qui est typique des autres hommes, des hommes — pour cela précisément — purs et simples. C'est ce que Thomas Mann représente de manière étonnante comme la maladie de l'intellectuel européen dans *Tonio Kröger*. De là du reste vient le moralisme de Fellini, comme une tentative de trouver un engagement plus véridique, plus direct. Il sait, entre autres, que s'il ne vit pas dans la plénitude des sentiments, il se trouvera peu à peu livré à un jeu sans intérêt. Alors, un peu ingénument, il attend dans la vie les « tuiles » comme des coups de chance, parce qu'elles lui permettent de se secouer de l'excès de contemplation, comme cela lui arriva dans le passé, quand il créa involontairement les bases qui lui permirent de raconter des choses douloureusement vécues. La souffrance, a-t-il appris, est un éperon violent pour communiquer avec lui-même et avec les autres.

...DEVANT LES AUTRES

Mais quels sont les autres, pour Fellini, quel est son sens de la société ? En toute sincérité il est prompt à vous avouer que peu lui chaut de tout ce qui touche à la société à travers la politique et qu'il n'arrive pas à se passionner pour des choses comme ça. Il ne sait pas voir les problèmes de groupes, de catégories, de classes : il ne rencontre que des individus. Il ne croit pas beaucoup au progrès tel qu'on l'entend communément ; s'il rencontre un paysan, il s'émerveille de cette antique sagesse qui naît d'une souffrance, et peut-être qu'en enlevant cette dernière il ne pourrait plus sentir la vie avec tant d'intensité et l'exprimer avec autant d'imagination (ce qui est en partie vrai, mais ce qui est aussi — et peut-être Fellini ne s'en aperçoit-il pas — le grand argument de tous les conservateurs pour laisser les choses comme elles sont, injustices et privilèges). Si l'on en juge d'après les

films, le sens social de Fellini est celui de gens qui vivent en un petit groupe, s'épanchent en racontant tout d'eux-mêmes et des autres, confidentiellement, sans préoccupations ni programme, prêtant tout spécialement attention aux détails pittoresques. Mais en même temps il y a le désir de faire partager au plus vaste public ce bavardage, ces confessions, pour vaincre l'angoisse d'un rapport trop restreint et pour trouver une communication générale, qui veut être universelle. En ce sens, à vrai dire, Fellini n'est pas un aristocrate, il ne veut pas faire des films pour un petit nombre, au contraire il est toujours habitué aux rapports avec une foule, ne fut-ce que celle des journalistes, du music-hall, de la radio ou du cinéma. Mais c'est par goût du spectacle, de la représentation, par un désir tout théâtral de se mettre sur la place publique.

Espion des goûts du public, il a toutefois, par contrecoup, par reflet raconté des histoires de « catégories » parce qu'il aime le trait de mœurs ; amour non exclusif, qui l'a conduit à chercher une petite bourgeoisie précise dans *Le cheik blanc* — ou bien des états d'âme et des modes de vie dans *I Vitelloni* ou *Il Bidone*, mais qui l'a ramené à l'individualisme des irréguliers, des types divers de milieux hétérogènes, de *Luci del Varietà* à *La Strada*, à son dernier film même, où en conclusion il ne veut pas développer vraiment une observation de mœurs, qui exige toujours une recherche particulière, mais de caractère collectif, dans une collectivité où se reconnaissent certaines limites.

En réalité Fellini se reflète bien lui-même, toujours vécu à la limite de l'histoire et de l'événement politique ; il ne fut pas fasciste mais seulement par instinct ; il n'est engagé dans aucun courant politique précis. Il est donc indécis et un peu égaré entre une passion sociale dont il ne réussit pas à voir les termes, et une passion morale qui ne trouve pas des éléments complets. Sa religiosité naît d'un mystère, à ne pas comprendre, à ne pas chercher de bases. « J'ai besoin de croire, dit-il, un besoin ni vif ni mûr. Un besoin infantile de se sentir protégé et jugé. J'ai peur de devenir un enfant gauche qui ne mérite pas de compassion. Qu'est-ce que je devrais faire : aller au couvent ? » Il est toujours disproportionné ; un peu histrion, un peu exhibitionniste. Il voudrait mieux encadrer les faits de sa vie, mais toujours le reprend le plaisir de l'attente, le goût de la surprise, de l'aventure, de l'inconnu : tout ce qui disparaîtrait peut-être s'irait entrant dans une maison trop construite, dont on verrait les murs, donc les limites. Alors il se trahirait, il ne serait plus un vitellone spirituel, il ne trouverait plus cette atmosphère de naufrage secret qui est son état normal et le conduit, même dans ses méthodes de travail, à ne pas tout prévoir, vraiment tout,

sur le papier, parce qu'il perdrait le plaisir de laisser quelque chose au hasard, les ambiances, les types, les mouvements, certains dialogues, les mots trouvés sur place.

Il aura d'autant plus le sens du mystère (sans parler de ses fugues d'enfant, ou du manque d'une culture déterminée, choses qui le rendent plus désarmé et plus authentique) qu'il a vécu au milieu d'événements tragiques et contradictoires, et qu'il ne disposait pas de coordonnées précises pour les juger : indifférent, mais troublé cependant, par ce qui le dépasse. Si sa vision fragmentaire, irrationnelle, personnelle avait été organisée par un sens de l'histoire plus conscient, dans un tableau plus rationnel, il en serait sorti un art différent, moins libre dans le détail, mais plus construit. En seraient exclus l'émerveillement, la surprise, la confession désordonnée, ce tâtonnement qui parfois laisse sous la main les choses les plus imprévisibles (comme il arriva pour *La Strada*). Le besoin d'une maturité est certes le problème actuel de Fellini. Mais quelle maturité ? Morale, avec un repliement ultérieur sur soi-même ? Cette voie risque de le mener à une attitude de retour, à une fatigue, face à cette « ouverture vers les autres » provoquée par les blessures de la guerre, capable, elle, de montrer de grands thèmes, peu ou mal traités, de notre culture nationale. Il a le sens de la révolte. Mais la sienne est une sorte de rébellion, née d'un contraste d'insatisfactions dont il se fait l'interprète. Et qui le place naturellement en un point où malgré tout se rencontrent quelques grands motifs de l'époque. L'intérêt que lui ont porté catholiques et communistes n'est pas exceptionnel. Quelques œuvres auxquelles il a collaboré (*Les Fioretti*) ou qu'il a réalisées (*La Strada*) l'ont mis sur le terrain controversé où se confrontent individualisme et collectivisme, catholicisme et socialisme. Les *Fioretti*, justement (peut-être parce que dirigé par Rossellini qui comme nous l'avons dit s'intéresse fortement aux thèmes généraux de la civilisation) sont typiques de ce filon qui, à travers *Fabiola*, *Miracle à Milan*, *Europe 51*, relia directement la civilisation chrétienne au socialisme, trouvant peu à peu le besoin d'un radical renouvellement dans les valeurs de la pauvreté franciscaine, de la révolte des pauvres, de la mission vers eux ; toujours bien entendu dans un sens évangélique, puisque les prémisses socialistes, ouvertes ou cachées, sont récupérées à la seule condition de « non violence ».

CONCLUSION PROVISOIRE

Refus de la méthode, accueil du fond, que Fellini essaie de revivre comme un problème totalement individuel : mais à la

méthode refusée, Fellini n'a pas encore trouvé à en substituer une autre, précise, convaincante, historiquement efficace. L'individualisme qui cherche son débouché dans la communication, le catholicisme et le socialisme comme perspectives : il est au fond contraint à participer aux grands mouvements de l'histoire, lui qui croit pouvoir rester en dehors, en « irrégulier professionnel » tenu à s'épancher, à parler seulement de lui. Alors, puisque l'engagement est inévitable, autant vaut en prendre une meilleure conscience...

A ce point il faut rappeler une polémique menée sur *La Strada* dans le journal *Il Contemporaneo*, à laquelle Fellini participa avec deux brillantes interventions. Il s'agissait d'écrits « de magie », dans le style de notre auteur, où, faisant entrer dans la danse Mounier, Ugo Spirito et Pavese, il se construisait un système rationnel, parfaitement organisé, avec lequel polémiquèrent tous ceux qui intervinrent, oubliant seulement que ce système d'argumentations, élaboré a posteriori, ne répondait nullement aux points de départ tout instinctifs de Fellini ni à ses films. Dans un passage, Fellini — typique « homme privé » — se présentant comme aspirant à retrouver les problèmes de « l'homme public », écrivait : « Ce n'est pas par hasard que le néoréalisme s'est hasardé à proposer une vue d'ensemble sur l'homme et la société humaine. Il lui appartient maintenant de faire face à ses propres engagements et de dire les noms nouveaux, les nouvelles raisons ». Cette affirmation, écrite en plaisantant de façon sympathique, contient toutefois un beau programme pour l'évolution ultérieure de notre auteur. Cherchant sincèrement une conscience, il pourra découvrir dans son propre bilan que dans les traits essentiels de son personnage il y a beaucoup de caractères d'une attitude petit-bourgeoise. De cette manière sa conscience — qui ne peut être seulement morale, mais aussi historique et sociale — aura trouvé quelque autre élément — des caractères et non des limites, puisque le débat reste ouvert.

Ainsi Fellini, jeune encore et avec de grands succès derrière lui, déjà, se prépare à clore une partie de son récit : le premier épisode. La suite aux prochaines aventures.

LES NUITS DE CABIRIA

En 1956, quand fut écrit le texte qui précède, Fellini n'avait encore réalisé ni *Les nuits de Cabiria*, ni *La Dolce Vita*. S'il me fallait refaire ce travail aujourd'hui, peut-être en modifierais-je certains points (le sens de quelques films s'est éclairci), mais les œuvres postérieures du metteur en scène me paraissent dans l'ensemble avoir confirmé l'essentiel de mes propos.

Mieux vaut se demander aujourd'hui si Fellini, après *Il Bidone* est resté fidèle, et de quelle manière, à sa proposition : « ...C'est au néo-réalisme qu'il appartient ...de dire les noms nouveaux, les nouvelles raisons » ce qui pouvait être interprété comme le programme futur de notre auteur.

Puisque *Les Nuits de Cabiria* et *La Dolce Vita* resteront sans nul doute parmi les œuvres les meilleures de Fellini, il faut dire dès l'abord qu'elles lui sont spécifiquement personnelles. Tout en restant fidèle à lui-même, il a su nous entraîner jusqu'à sa prise la plus directe sur la réalité. Il a fait passer au second plan, avec ses deux derniers films, les tendances vagues au funambulisme et la poésie facile qui avait caractérisé *La Strada* par exemple et qu'il avait mené à la vigueur douteuse de *Il Bidone*.

Dans *Les Nuits de Cabiria*, Fellini, sincèrement ambigu comme toujours, met en avant les motifs de révolte aussi bien sur le plan politique que religieux. Sur le plan social il tente, avec *Cabiria*, de sortir d'une condition de vie infra-humaine. Il réfute d'abord ouvertement l'histoire d'une rédemption, mais surtout, dans une sorte de revirement chaplinesque, il nous dit que ce n'est pas *Cabiria* qui doit changer, si l'ambiance qui l'entoure s'avilit plus qu'elle-même. C'est pourquoi la femme la moins respectable de toutes, par convention la prostituée, est présentée comme un modèle de vertu en face de tant de fausses respectabilités.

Un tel revirement, il faut le souligner, n'est pas si courant dans notre monde civilisé où, selon la religion catholique, la prostituée est le symbole le plus manifeste du péché. Même sur le seul plan religieux Fellini apparaît comme une sorte d'anarchiste. En réalité, il tend à discréditer les rapports avec Dieu qui n'ont lieu qu'à travers les rites et les hiérarchies reconnus : c'est dire qu'il est fondamentalement contre l'Eglise en tant qu'Etat, à la recherche d'une rencontre avec les « suspects » du surnaturel (un besoin de fantaisie et une démonstration d'humilité), qu'il est plus encore à la recherche d'une loi morale, plus authentique, plus immédiate.

La virulence de cette révolte, son aspect naturellement polém-

mique s'allient chez Fellini avec la tendance traditionnelle à voir ses problèmes résolus, finalement, sur le simple plan de la personnalité. Ainsi, et la chose est la même dans son style cinématographique, l'auteur a-t-il tenté dans ses derniers films le difficile mélange d'une apparence tragi-comique avec un fond néo-réaliste. En somme, il a cherché davantage encore que dans ses films précédents, une sorte de « collage » entre une invention fantastique (comme le personnage de Cabiria) et un paysage dont l'ambiance est souvent issue du documentaire.

Il est curieux d'observer, quant à ce mélange, que pour Fellini le personnage positif — Cabiria — est un masque, et mieux un masque féminin. Pourquoi ? Peut-être parce qu'il ne croit pas, en dernière analyse, à la possibilité de son existence réelle. Dans *La Dolce Vita*, une fois le masque disparu, il reste le fond, l'environnement vu à travers le personnage de Marcello, le journaliste témoin et complice à la fois.

LA DOLCE VITA

La Dolce Vita a fait couler des flots d'encre ; il est devenu fastidieux d'en ajouter. On pourrait en discuter à l'infini. Prenons un exemple qui puisse révéler quelques détours significatifs de Fellini.

Son personnage de Marcello est, une fois de plus, autobiographique. L'auteur s'y reconnaît tout au long du film. C'est comme s'il disait : « Celui-là, c'est moi ; celui-là est comme moi. » Pourtant au moment de conclure, il ne dit plus « c'est moi ». Il dit : « C'est lui, voyez, lui qui ne comprend pas ». Pourquoi cette séparation survient-elle entre l'auteur et le personnage, jusqu'ici identifiés ? Pourquoi arrive-t-elle juste au point où le personnage, comme l'auteur, devrait au contraire avoir compris que ce monde est à réfuter en bloc et à combattre ?

Le sophisme d'une telle conclusion révèle bien le processus d'une morale qui ne veut pas se résoudre à l'action, qui permet à l'auteur de rester « tel qu'en lui-même » ...S'il était voleur, il resterait voleur, ou traître, s'il était traître. En réalité, Fellini veut trouver sa catharsis, qui est un désir de renouvellement moral, par le spectacle, par la seule représentation. La trouver le conduirait du miroir à la lutte. C'est sur ce seuil qu'il s'arrête : il ne veut pas aller plus avant.

Naturellement ce refus de l'action, cette complaisance dans la constatation morose a ses alibis et ses prémices. C'est la morale de l'indulgence en face de l'erreur. On démasque un coupable, on trouve toutes les preuves pour l'accabler : d'où l'on conclut qu'étant tous un peu coupables nous-mêmes il ne



faut pas le condamner. Quelqu'un d'autre nous jugera là-haut. Attitude qui permet de tout justifier !

Du reste cette indulgence envers le mal est assez spécifique de Fellini. Elle mène à de graves erreurs, dont il ne semble pas se rendre vraiment compte. *I Vitelloni*, qui est une sorte d'anticipation de *La Dolce Vita* en province, revu maintenant avec le recul des années, nous apparaît comme un mauvais film, même si les constatations lucides d'aujourd'hui sont atténuées par l'existence sentimentale du souvenir. Les *Vitelloni*, suivant le sens commun, ne sont jamais qu'une bande de jeunes hommes assez vils, déchus. Il m'est arrivé de dire à Fellini : « *I Vitelloni*, c'est un mauvais film. » — « Mais ce n'est pas un film très doux » répondit-il. Exactement ce terme : « très doux », comme « la douceur » de vivre : révélant sur ce point son penchant à se retrouver dans des ambiances négatives tout en esquivant le scandale que provoque la représentation du mal. Il se trouve dans une mine à mille pieds sous terre mais il la décrit comme s'il était à 100 pieds. C'est pourquoi il reste dans la mine avec une tranquillité qui l'aide à la mieux décrire. S'il en était terrorisé comme il convient, il chercherait à s'enfuir tout de suite !

Bien au contraire, il reste immobile. Du reste *La Dolce Vita* possède un style même pour cela : parce que le film répond à la morale profonde de l'auteur, qui est essentiellement statique, sans problème. Cela ressortait déjà dans d'autres films, *Il Bidone* par exemple où il ne cherchait pas de développement : il avait déjà trouvé son contenu et sa forme. Fellini est devenu un grand miroir, reflétant les conditions de vie quasi animales qu'il sait revivre de l'intérieur parce que lui même s'y reconnaît instinctivement.

Ce statisme moral fait déboucher l'auteur sur une série d'impossibilités : il constate que ses buts idéaux sont inaccessibles. Ainsi la femme, l'amour et la raison qui laissent une échappée — mais quelle insatisfaction — vers la nature et le mystère de Dieu.

Les différentes histoires de femmes et d'amour du film font toute faillite. Personne n'arrive jamais à une possession définitive. Le metteur en scène se réfugie alors dans le plaisir d'écouter la nature, plaisir fugace. Et s'il cherche la religion, c'est pour la truquer (séquence du faux miracle) pour la voir comme un œil à l'intérieur d'un monstre. Le monde de la raison (le salon Steiner) s'avère au contraire assez insaisissable puisqu'il ne réussit pas à obtenir de résultats plus convaincants. Il ne reste qu'une profonde insatisfaction en face de buts que Fellini avait situé plus haut : un processus continu d'impuissance.

A part l'alternance rythmée pêché-sentiment, qui se retrouve

d'une séquence à l'autre, les seuls mouvements du film sont à l'intérieur de chaque séquence. C'est le développement d'un continuel dialogue en trois temps de l'auteur avec lui-même et avec le public : aguichage - compromission - défaite.

Il faut reconnaître que ce mouvement ébranle efficacement le sens moral du spectateur, comme une machine à détruire les mythes. Il y a dans *La Dolce Vita* une série de mythes dans le style des bandes dessinées ; les night-clubs, la diva, l'aristocratie, les miracles, la Via Veneto, les fêtes de la haute bourgeoisie, les salons intellectuels, etc. Chaque fois le spectateur les voit apparaître dans leur splendeur, tout près semble-t-il pour la presse du cœur, puis on l'amène à les découvrir de l'intérieur : d'où une certaine tristesse, et le sentiment d'une corruption désastreuse, comme s'il s'agissait d'une expérience tout à fait personnelle.

FELLINI TEL QU'EN LUI-MÊME

Le libertinage, le goût de la profanation, le sentiment de l'impuissance, une continuelle fragmentation dans la présentation de petites « tranches de vie », l'obsédant retour d'une condition qui ne change jamais, le refuge dans la nature, la recherche d'un dieu (recherche mêlée à une peur fondamentale de croire) l'incapacité d'engagement dans l'action et la solution finale dans une catharsis esthétique : autant de motifs qui peuvent pousser à situer Fellini dans l'histoire de la décadence européenne.

Pourtant l'ensemble de ces motifs acquiert objectivement un poids historique positif. D'ailleurs, sur le plan du style, l'aptitude de Fellini au découpage s'accompagne d'une nécessité épique : la recherche du grand tableau d'ensemble, de l'image globale d'un milieu et d'une société. *La Dolce Vita* a fait le point, implicitement, d'un moment de la nation italienne, comme l'avait fait, à l'inverse, *Rome Ville ouverte*, bien auparavant, et cela en développant une tradition féconde dans le style de *Païsa*. Ajoutons que la concession désormais habituelle du Bien et du Mal comme valeurs qui touchent chaque individu — ce qui disperse traditionnellement les jugements sur la responsabilité des classes et des groupes sociaux — ici vise juste, en permettant de reconnaître des responsabilités bien individualisées. La réaction solidaire de la haute bourgeoisie de Milan, de Rome et de Cannes en est un témoignage manifeste : en effet, ces bourgeois auraient certainement préféré qu'on les montre violents et scandaleux plutôt qu'ennuyés, pourrissants.

Fellini apparaît en fin de compte, malgré toutes ses limites, comme un auteur qui participe *volens nolens* à un mouvement de transformation et qui personnellement, demeure libre de s'expri-

mer sans réticences. D'où vient une telle liberté chez un petit bourgeois (et comme tel, traditionnellement moral) si disponible à l'ambiance bourgeoise ? C'est qu'une insatisfaction profonde l'amène jusqu'à un certain point de dégradation interne, à des refus parfois définitifs de lui-même. Avec cette vision déformée dont il est conscient, il regarde autrui, cherchant à y retrouver, comme une moquerie ou un défi, sa propre déformation qui le tourmente tant. Comme s'il disait : « ce n'est pas seulement moi, mais vous aussi. » Il devient en somme accusateur pour se consoler.

Arrivé là, il voit le monde qui l'entoure souffrir de ses déformations : il va le montrer, le compromettre, le confesser publiquement. Mais de quoi est-il fait, lui qui dénonce les autres ? Il n'a pas de préoccupations d'économie, ni de structures sociales, de soucis de justice ou d'injustice, de problèmes concrets de liberté ; mais plutôt une conscience aiguë des malformations des mœurs et des sens.

Il montre donc, il expose les côtés négatifs des individus ou des groupes : mais seulement sur des bases qui appartiennent à la structure fondamentale de la société catholico-individualiste. Il vit dans cette société, et il peut y trouver des défenseurs, puisque, même s'il la conduit à sa ruine, c'est en respectant ses principes. Fellini se situe à la limite intérieure du cercle : sous ces conditions il peut s'épancher librement, être complètement lui-même, se détruire en toute liberté, et avec lui sa propre critique...

Son grand mérite reste d'avoir le courage de cette auto-destruction. S'il en est venu au « scandale » de la *Dolce Vita*, c'est en grande partie, nous le disions plus haut, parce qu'il a commencé la seconde partie de sa carrière en sachant garder malgré tout les yeux bien fixés sur la réalité.

FELLINI parle de « CABIRIA »

« Je n'ai pas fait un film sur la prostitution, ni sur l'ambiance des promeneuses nocturnes. Mais je raconte l'existence d'un personnage que j'ai connu. C'est l'histoire d'une femme qui, traînant une vie misérable, a une charge de fantaisie et de sentiment qui transforme chaque chose. »

A la base du film, il y a le contraste entre la charge d'amour inconsciente qui est en Cabiria et les murailles massives contre lesquelles ses sentiments, son imagination se heurtent brutalement. Mon ambition c'est de montrer, de façon dramatique, qu'il est urgent de tenter d'établir des relations moins égoïstes, moins brutales, moins agressives, avec notre prochain. Si ce film parvenait à faire naître chez les spectateurs un minimum d'inquiétude ou même une simple curiosité, j'aurais alors, dans ce sens, atteint mon but. Il ne s'agit donc pas d'un film sur les prostituées. Si j'ai choisi une prostituée comme protagoniste, c'est autant par goût particulier pour les exemples extrêmes que pour cette raison objective que les rapports d'un homme avec une prostituée sont parmi les plus brutaux qui soient.

Le fond intérieur de mes deux personnages, Gelsomina et Cabiria a beaucoup de ressemblance. Cabiria, comme Gelsomina, est une créature qui vit dans un monde trop dur et trop brutal pour elle. Elle est une victime de la violence. Pourtant Gelsomina était un personnage plus exceptionnel, plus allégorique dans un film qui se ressentait dans son entier d'une stylisation particulière. Par contre, Cabiria, bien que prise comme exemple d'une certaine façon de sentir, est un personnage plus humain, plus facile à identifier. Entendons-nous bien : elle reste la personification d'un état d'âme, je veux dire qu'elle est une créature qui aime et qui voudrait être aimée et vivre dans une relation de joyeuse simplicité avec les autres.

La fin de La Strada reposait sur les rapports inquiétants, de caractère cosmique, qui s'établissent entre Zampanò et le mystère, sur l'éclair d'une aurore d'équilibre et d'harmonie qui illumine la brute. Dans Cabiria, l'héroïne après avoir subi la plus atroce désillusion, se replonge dans la vie et reçoit de la vie un sourire sous la forme de voix humaines qui la saluent joyeusement. Et cela suffit pour lui donner malgré tout confiance en quelque chose dont elle ignore le sens et le but, mais qui de toute façon est l'expression d'une force irrésistible et providentielle, innée en nous. »

FELLINI parle de la « DOLCE VITA »

La Dolce Vita n'est qu'un titre de remplacement. Je voulais appeler ça : Babylone, 2000 ans après Jésus-Christ, pour dégager le côté permanent, hors du temps et de l'espace d'une histoire qu'on a cru, bien à tort, régie par des clefs contemporaines. C'est beaucoup pour cela que j'ai pris Rome pour vedette. Car ne vous y trompez pas : la star de mon film, c'est Rome, la Babylone de mes rêves. Rome qui ne bouge pas, complice, partenaire et juge. Il y a eu une psychose de complicité à Rome. Je l'ai choisie pour son côté éternel. Rome est là comme un symbole. N'importe quelle grande ville, à n'importe quelle époque aurait pu servir de cadre à mon film.

En un certain sens c'est une confession. Mon film est chaste et c'est sans complaisance qu'il décrit le mal... C'est le film d'un désespéré amer et désorienté. Oui une autobiographie. Marcello c'est moi de la tête aux pieds. Depuis cinq ans, tant sur le plan professionnel que par curiosité personnelle, je continue à vivre dans un milieu qui rassemble cette excitation apparente, et cette inertie réelle. Je crois que l'homme moderne est, qu'il le sache ou non plus spectateur qu'acteur. Les faits quotidiens sont superficiellement très mouvementés, aventureux parfois. Quand on va au fond des choses, on rencontre essentiellement, le vide, l'ennui, l'angoisse. Je ne généralise pas, mais si on pouvait prendre La Dolce Vita comme un cri d'angoisse, je pense que j'en serai réconforté.

La Dolce Vita n'est scandaleux que dans la mesure où toute œuvre d'art est scandaleuse. Il y a peut-être une certaine violence de langage, qui d'ailleurs en France ne surprendrait pas, mais c'est parce que j'ai voulu respecter le style de mes personnages. Si je l'avais modifié, j'aurais porté un jugement presque moral sur eux. Et j'ai voulu les montrer tels qu'ils étaient réellement. Les personnages sont immobiles, car leur société, la nôtre, s'est arrêtée et elle attend. Ils sont immobiles, même dans leur sabbat frénétique. Ce sont des gens qui vivent de mythes éteints.

Le thème dominant de mon film est celui de l'attente : j'ai voulu le souligner par celle du miracle. Sous cet angle, pauvres et riches sont égaux. Marcello et l'ouvrier, le peintre et la midinette courent à l'endroit où doit apparaître la madone. Ils accourent pour lui demander : « Dis-nous, Madone, dis-nous le sens de notre vie, le but de notre attente. » Mais c'est un faux miracle, et le temps de l'attente continue.

Je suis un metteur en scène qui fait un film. Du reste La Dolce Vita n'a aucune intention sociale. C'est une fable contée comme une ballade.



Les onze producteurs de Sainte Cabiria

La mise en œuvre des plus importants succès de Fellini s'est toujours heurtée à l'hostilité des producteurs. A l'ampleur de cette hostilité, on a pu mesurer l'engouement du public et de la critique : *I Vitelloni*, *La Strada*, témoignent en faveur de ce paradoxe. Exemple inverse : *Il Bidone*, échec commercial, fut élaboré sans difficulté réelle.

Combien de producteurs refusèrent *Les Nuits de Cabiria* ? Dix ou onze ? Fellini lui-même a perdu le compte...

Quelque temps avant de commencer à proposer ce sujet de film, Fellini avait partie liée avec un producteur — le premier de la série — qui avait fondé, sur le nom du metteur en scène, une combinaison très commerciale. Parfois, lorsque ce producteur rencontrait Fellini, il lui glissait furtivement quelque menu cadeau en or dans la poche : une chaînette, un stylo, un étui à cigarettes. « Tu vois, disait Fellini, je suis littéralement cousu d'or ! »

Mais le dernier film de Fellini n'obtint pas le grand succès commercial escompté : le producteur se refroidit tout à coup. Pour « *Le libere donne di Magliano* », scénario auquel songeait Fellini, entre autres projets, des difficultés inattendues surgirent. « Y pensez-vous ? s'écriait le producteur : un film sur les fous !.. » En outre Fellini exigeait, pour le rôle principal, Montgomery Clift, qui venait de signer, entre temps, un autre contrat. Ces contretemps achevèrent d'engloutir le beau projet.

Toutefois, Fellini ne désarmait pas. Il préparait en secret un autre film. Quand on le questionnait, il refusait de répondre. Il voulait finir le traitement, et mettre son producteur en face du fait accompli. Enfin il fut prêt, et présenta le manuscrit des *Nuits de Cabiria*. Le texte se promena chez les hommes de confiance du producteur ; celui-ci, après avoir pris l'avis de ses experts, alla trouver Fellini et décréta : « C'est un film trop dangereux ! ...Et puis, mon cher Federico, ajouta-t-il, parlons à cœur ouvert. Tu as fait un film sur les pédérastes (tels étaient, à ses yeux, les *Vitelloni*). Tu as fait un film sur les bohémiens hideux (*La Strada*), un autre sur les escrocs (*Il Bidone*). Tu en préparais un sur les fous. Maintenant tu m'envoies les putains dans les pattes. A ce compte-là, je te le demande, quel sera le sujet de ton prochain film ? » — « Les producteurs », répondit Fellini.

« Aucune censure au monde ne tolérera ce film sur les prostituées », insistait le producteur. — « Mais réfléchis ! soutenait Fellini : la protagoniste en est un « type », comme ceci, comme cela... Ce serait Giuletta Masina qui l'interpréterait, et non pas Sophia Loren ! » Le producteur ne trouvait rien à répondre. Enfin il eut une idée : il irait trouver De Pirro, et De Pirro dissuaderait Fellini de faire son film. Il se rendit chez De Pirro, et revint triomphant : « De Pirro a dit qu'au grand jamais... »

A son tour, Fellini rencontra De Pirro qui lui certifia au contraire qu'il ne pourrait, sans se couvrir de ridicule, empêcher le film de se faire. En fait, il ne présentait aucune objection.

Dans le même temps, le bruit s'était répandu que notre producteur allait faire ce film. Alors un autre producteur (le second), cherchant à profiter d'atermoiements qui ne lui avaient pas échappé, téléphona à Fellini : « Il faut que je te voie ! » ...Mais il traversait une mauvaise passe, vivait dans l'ombre, terré dans des souterrains : bref, il était sur

le point d'aller en prison. Pour nous, il n'était pas question de courir un tel risque. D'autant plus qu'entre temps le Directeur général d'une autre maison de production avait rencontré Fellini et s'était fait remettre le traitement. « Mettons-nous d'accord, dit-il après lecture : je le fais faire par X... (le troisième, un tout-puissant producteur). Je le fais faire, insistait-il, je te dis que je le fais faire ! Regarde, Federico, tu me connais, je suis un cynique. Eh bien, j'ai pleuré ! Cabiria m'a fait pleurer ! Mes deux fils aussi ont pleuré ! »... Ensemble, ils allèrent dîner pour échafauder l'entreprise. Il y avait là, également, les deux fils. Le Directeur général était très heureux. Enfin il pouvait prouver au tout-puissant X... qu'il était capable de prendre dans ses filets un bon metteur en scène et un bon sujet. Lui qui, en dépit de sa richesse, était même allé jusqu'à lui faire une scène parce qu'il avait oublié de mettre ses pantoufles dans sa valise...

Hélas ! quelque temps après, le Directeur général et ses deux fils disparurent. Toutefois, un beau jour, Fellini fut appelé par le tout-puissant X... Un dîner les réunit, comme à l'accoutumée. A leur table se trouvait également un autre metteur en scène, passé sous la coupe de X..., et qui portait déjà sur le visage les stigmates des humiliations subies. Le Directeur général était là. Ils parlèrent tous du film, très beau, très émouvant... (Plus ils sont méprisables, et mieux ils pleurent)... — « Peut-être, dit le tout-puissant avec son accent nordique... faudrait-il que vous acceptiez de signer une lettre autorisant la censure à pratiquer des coupures... » Cette question de la censure continuait à rôder comme un vampire.

Sur ces entrefaites, un compatriote du tout-puissant X... (le quatrième producteur) accablait Fellini de coups de téléphone. « Faisons le film, disait-il, je fournis l'équipement. » Il ne lui manquait guère que l'argent, les acteurs, et les studios. « Mais le film est tout en extérieurs... » Il ne possédait pas une lire. Son unique atout, c'était le matériel pour un film en extérieurs !

Dans le sillage du tout-puissant X..., il y avait également un jeune combinard, qui avait entre temps remué ciel et terre pour amener le film à la surface. (Nous disposions donc, en tout, de quatre ou cinq cartes). Ce gars dit un jour à Fellini : « J'ai trouvé. Je connais quelqu'un, un certain Y... (inutile de préciser, il a le coup de feu facile). Il possède plusieurs écuries, il est ambitieux, c'est un grand ami de Lucky Luciano... » Pour le rencontrer, il fallait téléphoner à une villa où son amie vivait en odalisque, toujours enfermée, prête à se jeter sur le téléphone par crainte d'un retour impromptu de son maître, et d'une répudiation infamante.

La rencontre eut lieu. Y..., la bouche torve, présentait un visage cordialement sinistre. Oui, ce serait pour lui un grand honneur de faire le film. Les autres, ceux qui n'avaient pas accepté, n'étaient qu'une bande de cocus. Du reste, il attendait la victoire d'un de ses chevaux, ce qui arrangerait les choses.

Le cheval arriva troisième.

Mais la chance commençait à mettre en branle quelques rouages précieux. Un soir, dans un restaurant de la périphérie, Fellini rencontra Z... qui lut le sujet d'un trait, et s'enthousiasma aussitôt. Le matin suivant, il avait déjà payé les 40 millions de lires qui s'étaient accumulés dans les divers postes du film. « Mais, dit Z..., je ne le fais qu'à la condition qu'il ne revienne pas à plus de 180 millions de lires. En outre, je ne peux pas te donner Martelli comme opérateur. » Fellini, très attaché à Martelli, ne consentit pas au marché. Il s'engagea à trouver quelqu'un pour régulariser la question des 40 millions et restituer l'avance qui avait été faite.

Ce sauveur, ce pouvait être encore Y... qui, entre temps, était

revenu à la charge, plein d'enthousiasme. « J'emporte « notre » scénario, disait-il, je dois discuter avec Z... » Il discuta. Il se déclarait prêt à rembourser les 40 millions. « Je les veux comptant, dit Z... » — « Comptant... comptant... Arrangeons-nous plutôt en deux échéances. Je vais à Turin, je les prends, et je reviens. » Il alla à Turin et ne revint plus.

Un autre producteur (le cinquième, le sixième ?) annonça alors qu'il risquait le paquet. Mais il ne pouvait déboursier d'un seul coup les 40 millions (l'histoire, désormais, était circonscrite aux 40 millions, cette dette s'ajoutant à la peur fluctuante de la censure, instillée par le premier producteur). Le nouveau producteur exigeait un co-financier pour 20 millions. On ne trouva pas le co-financier.

L'Italie, par bonheur, est un pays rattaché à un complexe de nations. Dans le monde contemporain, nous ne sommes plus isolés. Une grande firme américaine avait lorgné l'affaire qui devenait maintenant épineuse. Elle promit un minimum garanti de 100 millions de lires, proposant à Fellini de produire le film pour son propre compte. Des coups de téléphone furent échangés entre Rome et Paris, où se trouve le siège de la firme. Le téléphone constitue un moyen incertain de communication : on ne s'y voit pas dans les yeux. Les 100 millions fondirent en 45 millions. Ce n'était plus possible.

Mais à Paris il y avait également Richard Basehart qui, informé par Fellini, avait aussitôt lancé sur l'affaire un autre producteur américain. Télégramme éclair : « Arriverai avion Rome dimanche matin. » Fellini se rend à l'aéroport, l'avion atterrit, un petit homme tout vêtu de noir au milieu d'une foule de passagers vêtus de blanc en descend. C'était l'Américain, qui entraîna le metteur en scène dans une grande auberge où ils commencèrent à déjeuner. L'Américain, méticuleux, prenait des notes, sans interrompre son repas, à propos du moindre détail. A la fin, il dit : « Fellini, we have it, affaire conclue. J'ai un associé à Paris qui produit un film avec Jacques Tati. Il suffit de débloquer des francs suisses. » Bien entendu, on ne put débloquer les francs suisses.

A vrai dire, l'histoire aurait présenté un déroulement assez logique si les interventions passagères des précédents producteurs n'avaient créé des complications et interférences : ainsi de l'insistance manifestée par l'homme au matériel pour film en extérieurs, qui continuait à ne pas posséder une lire.

Cela jusqu'au jour où Fellini rencontra un célèbre auteur dramatique italien qui lui suggéra : « Mais pourquoi ne vas-tu pas trouver B..., le Suisse ? Il a la haute main sur le cinéma italien en raison des avances qu'il a consenties. Il est très puissant. » Le Suisse s'exprimait comme un bonimenteur de Music-Hall. « Je parlerai plus pire italien qu'espagnol. » Il jouait beaucoup au golf. Il avait soixante-quatorze ans.

Il fixa un rendez-vous précis : « Venez à 2 heures 05. » Fellini arriva à l'heure *juste*, et fut introduit dans une vaste salle. Le Suisse dépendit aussitôt du mur une horloge à balancier, et ouvrit un coffre-fort. Puis il commença d'en sortir, une par une, des enveloppes, une grande quantité d'enveloppes. Sur chaque enveloppe figurait un nom. « Qu'est-ce qui est écrit ici ? » demandait le Suisse. Fellini lisait : c'était le nom d'un producteur italien connu. « Il doit me payer trente millions de traites », expliquait le Suisse. « Et là, qu'est-il écrit ? » Autre enveloppe, autre nom de producteur italien. « Celui-ci me doit 47 millions. » Et la litanie se poursuivait...

Puis ils passèrent au salon, et le Suisse entreprit de lui raconter sa vie. Soixante-quatorze ans, c'était long. Il avait connu des hommes célèbres dont il se rappelait les noms : « Et cette fois-là, Arturo... » Il s'agissait de Toscanini. En France, il avait fondé une institution pour



la jeunesse délinquante et s'était intéressé au relèvement des prostituées. L'argument du film de Fellini lui plaisait donc beaucoup. « J'entends lancer mon dernier message, assura-t-il, puis je descendrai dans la tombe. »

« Chaque matin, je me lève à quatre heures, et je fais quinze trous au golf. » Il poursuivit, pratique : « Demain, je me lèverai à trois heures. J'aurai ainsi une heure pour lire ce sujet... »

Le lendemain, lorsque quatre heures sonnent, il lui reste trois pages à lire : il arrête sa lecture, et se consacre au golf. A six heures trente il saisit le téléphone et entre en communication avec Fellini : « Très bien, très bien. Il me reste trois pages à terminer, mais nous réalisons le film ! » Fellini accourt, enfin l'affaire est conclue. Le Suisse le reçoit. Les prostituées, c'est le sujet qu'il lui faut. D'ailleurs, il s'intéresse à tout. « Votre épouse se porte-t-elle bien ? Est-il certain qu'elle pourra tenir jusqu'à la fin du film ? » — « Pourquoi pas ? »

Toute la journée, le calme règne. A dix heures du soir, le Suisse téléphone à nouveau. « Bien, apportez-moi les chiffres du budget. Demain matin je dépose 100 millions à la banque et nous faisons le film. » Fellini, et ses amis organisateurs, se mettent aussitôt, la nuit même, à dresser le budget. Ils sont survoltés, fébriles, lorsque à onze heures trente résonne la sonnerie du téléphone. Une voix chevrotante, comme celle du Suisse, dit : « Je ne peux plus faire le film. » Ils pensent qu'il s'agit d'une plaisanterie, et répondent par des insultes, des grossièretés. La voix s'étonne, sans se troubler. C'était vraiment le Suisse, qui expliquait : « Je ne peux plus faire ce film. Il me déplaît. Je viens de terminer les trois dernières pages du scénario, et j'ai vu que Cabiria ne se mariait pas. Ce n'est pas possible. Dans ces conditions, ce n'est pas possible. Il n'y a pas de rédemption. Cela me déplaît. »

Quelques mois plus tard, un soir de pluie, une longue Cadillac noire était arrêtée devant un portail, feux de position allumés. Fellini s'approcha, reconnut Dino de Laurentiis. Il lui parla de son film, lui en donna à lire le sujet qu'il gardait toujours sur lui, dans sa poche, par habitude. La radio de la Cadillac retransmettait de la musique de jazz. De Laurentiis lut le sujet d'une traite. Lorsqu'il eut fini, il se tourna vers Fellini et lui dit : « Quel salopard tu fais... Tu vas trouver tout le monde, et tu ne penses même pas à moi ! »

FILMOGRAPHIE

COLLABORATIONS (SCÉNARISTE-ASSISTANT)

L'ULTIMA CARROZZELLA. — Prod. : S.A.F.A. — Sc. : A. Fabrizi, F. Fellini, P. Tellini. — Réal. : Mario Mattoli. — 1943.

ROME, VILLE OUVERTE (ROMA, CITTA' APERTA). — Prod. : Excelsa Film. — Sujet : S. Amidei. — Sc. : S. Amidei, F. Fellini. — Assist. : F. Fellini. — Réal. : Rossellini. — 1945.

LE CRIME DE GIOVANNI EPISCOPO (IL DELITTO DI GIOVANNI EPISCOPO). — Prod. : LUX-PAO, d'après le roman de Gabriele d'Annunzio. — Sc. : S. Cecchi d'Amico, A. Fabrizi, F. Fellini, A. Lattuada, P. Tellini. — Réal. : A. Lattuada. — 1946.

PAISA. — Prod. : O.F.I., Rossellini, Rogers. — Sujet : S. Amidei, F. Fellini, R. Rossellini. — Sc. : S. Amidei, F. Fellini, R. Rossellini, avec la coll. d'Alfred Hayes, Klausmann, M. Pagliero. — Assist. : F. Fellini. — Réal. : R. Rossellini. — 1946.

SANS PITIÉ (SENZA PIETÀ). — Prod. : LUX. — Sujet : F. Fellini, T. Pinelli, d'après une idée d'E. M. Margadonna. — Sc. : F. Fellini, A. Lattuada, T. Pinelli. — Réal. : A. Lattuada. — 1947.

LE MIRACLE (IL MIRACOLO), second épisode du film L'AMORE. — Prod. : R. Rossellini. — Sujet : F. Fellini. — Sc. : F. Fellini, T. Pinelli. — Assist. : F. Fellini. — Réal. : Rossellini. — 1948.

AU NOM DE LA LOI (IN NOME DELLA LEGGE). — Prod. : Rovere-LUX, d'après le roman « Piccola pretura » de G. Guido Lo Schiavo. — Sc. : A. Bizzari, F. Fellini, P. Germi, M. Monicelli, T. Pinelli. — Réal. : P. Germi. — 1948.

LE MOULIN DU PO (IL MULINO DEL PO). — Prod. : LUX, d'après le roman de R. Bacchelli. — Sc. : R. Bacchelli, C. Bonfantini, L. Comencini, F. Fellini, A. Lattuada. — Réal. : A. Lattuada. — 1949.

ONZE FIORETTI DE SAINT FRANÇOIS D'ASSISE (FRANCESCO, GIULLARE DI DIO). — Prod. : Amato, d'après les « Fioretti de Saint François ». — Sc. : F. Fellini, R. Rossellini. — Réal. : Rossellini. — 1950.

LE CHEMIN DE L'ESPÉRANCE (IL CAMMINO DELLA SPERANZA). — Prod. : LUX. — Sujet : F. Fellini, P. Germi, T. Pinelli. — Sc. : F. Fellini, T. Pinelli. — Réal. : P. Germi. — 1950.

FEUX DU MUSIC-HALL (LUCI DEL VARIETÀ). — Prod. : Capitolum Film. — Sujet : F. Fellini. — Sc. : F. Fellini, E. Flaiano, A. Lattuada, T. Pinelli. — Réal. : F. Fellini et A. Lattuada. — Phot. : O. Martelli. — Décors : A. Buzzzi. — Mus. : F. Lattuada. — Int. : Peppino De Filippo, Carla Del Poggio, Giuletta Masina, John Kitzmiller, Folco Lulli, Franca Valeri, Carlo Romano, Silvio Bagolini, Dante Maggio, Nando Bruno, Gina Mascetti, Bonucci-Caprioli. — Producteurs associés : F. Fellini et A. Lattuada. — 1950.

TRAQUÉ DANS LA VILLE (LA CITTA' SI DIFENDE). — Prod. : CINES. — Sujet : L. Comencini, F. Fellini, T. Pinelli. — Sc. : F. Fellini, P. Germi, G. Mangione, T. Pinelli. — Réal. : P. Germi. — 1951.

LA TANIÈRE DES BRIGANDS (IL BRIGANTE DI TACCA DEL LUPO). — Prod. : CINES-LUX. — Sujet : d'après le récit de R. Bacchelli. — Sc. : F. Fellini, P. Germi, T. Pinelli, F. Tozzi. — Réal. : P. Germi. — 1952.

EUROPE 51 (EUROPA' 51). — Prod. : LUX. — Sujet : R. Rossellini. — Sc. : S. De Feo, D. Fabbri, M. Pannunzio, I. Perilli, R. Rossellini. — Assist. : F. Fellini. — Réal. : R. Rossellini. — 1952.

RÉALISATIONS

LE CHEIK BLANC, ou : COURRIER DU CŒUR (LO SCEICCO BIANCO). — Prod. : P. D. C. — Sujet : M. Antonioni, F. Fellini, T. Pinelli. — Sc. : F. Fellini, E. Flaiano, T. Pinelli. — Réal. : F. Fellini. — Phot. : A. Gallea. — Mus. : N. Rota. — Producteur : L. Rovere. — Int. : Brunella Bovo, Leopoldo Trieste, Alberto Sordi, Giuletta Masina, Lilia Landi, Ernesto Almirante, Fanny Marchio, Gina Mascetti, Enzo Maggio, Poldino. — 1952.

I VITELLONI. — Prod. : Peg Films - Cité Films. — Sujet et Sc. : F. Fellini, E. Flaiano, T. Pinelli. — Réal. : F. Fellini. — Déc. : M. Chiari. — Phot. : Trasatti, Martelli, Carlini. — Mus. : N. Rota. — Int. : Franco Interlenghi, Alberto Sordi, Franco Fabrizi, Leopoldo Trieste, Riccardo Fellini, Leonora Ruffo, Jean Brocard, Claude Farère, Carlo Romano, Enrico Viariso, Paola Borboni, Lida Baarova, Arlette Sauvage, Vira Silenti, Maja Nipora, Giovanna Galli, Achille Majeroni, Silvio Bagolini, Franca Gandolfi, Gondrano Trucchi, Guido Marturi. — 1953.

AGENCE MATRIMONIALE (UN'AGENCIA MATRIMONIALE). — Episode de L'AMOUR A LA VILLE, premier, et dernier, film-reportage de « Lo spettatore », journal cinématographique dirigé par C. Zavattini, R. Ghione, M. Ferreri. — Sc. : A. Buzzi, L. Chiarini, L. Malerba, T. Pinelli, V. Veltroni. — Réal. : F. Fellini. — Phot. : G. Di Venanzio. — Mus. : M. Nascimbene. — Déc. : G. Polidori. — Int. : non professionnelle (la personne qui a vécu le fait divers évoqué), et Marcello Mastroianni. — Prod. : Faro Film. — 1953.

LA STRADA. — Prod. : Ponti-De Laurentiis. — Sujet : F. Fellini, T. Pinelli. — Sc. : F. Fellini, E. Flaiano, T. Pinelli. — Réal. : F. Fellini. — Phot. : O. Martelli. — Mus. : N. Rota. — Déc. : M. Ravasco. — Cost. : M. Marinari. — Int. : Giuletta Masina, Anthony Quinn, Richard Basehart, Aldo Silvani, Marcella Rovena, Lidia Venturini. — Mont. : Leo Cattozzo. — 1954.

IL BIDONE. — Prod. : Titanus. — Sujet et Sc. : F. Fellini, E. Flaiano, T. Pinelli. — Réal. : F. Fellini. — Phot. : O. Martelli. — Arch., déc., cost. : D. Cecchi. — Mont. : M. Serandrei. — Mus. : N. Rota. — Int. : Broderick Crawford, Giuletta Masina, Richard Basehart, Franco Fabrizi, Alberto De Amicis, Xenia Valderi, Maria Zanolli, Irene Cefaro, Lorella De Luca, Sue Ellen Blake, Giacomo Gabrielli, Mario Passante, Lucietta Muratori. — 1955.

LES NUITS DE CABIRIA (LE NOTTI DI CABIRIA). — Prod. : Dino de Laurentiis Cinematografica. — Distr. : Films Paramount. — Sujet et Sc. : F. Fellini, E. Flaiano, T. Pinelli. — Réal. : F. Fellini. — Phot. : A. Tonti. — Déc. : P. Gherardi. — Mus. : N. Rota. — Int. : Giuletta Masina, Amedeo Nazzari, François Périer. — 1956.

LA DOUCEUR DE VIVRE (LA DOLCE VITA). — Prod. : Riama Film. — Sc. : F. Fellini, T. Pinelli, E. Flaiano. — Réal. : F. Fellini. — Phot. : O. Martelli (Total-Scope). — Mus. : N. Rota. — Int. : Marcello Mastroianni, Anita Ekberg, Anouk Aimée, Yvonne Furneaux, Lex Barker, Magali Noël, Nadia Gray, Annibale Ninchi. — 1960.



tournage font aussi de ces luxueux ouvrages de référence l'une des premières tentatives pour être aux films ce que le disque est à la musique : un aide-mémoire.

Cet ensemble représente une somme d'efforts intelligents, infiniment plus utiles que tant de bavardages prétentieux, de critiques super-théoriques ou hypersubjectives : il s'agit de l'histoire raisonnée du cinéma qui se fait.

Le directeur de cette collection est RENZO RENZI, scénariste et critique, l'un des animateurs de CINEMA NUOVO avec Guido Aristarco. (On se souvient qu'en septembre 53 Aristarco et Renzi furent quelque temps emprisonnés pour avoir publié dans leur revue un synopsis évoquant la résistance grecque à l'armée mussolinienne, sous une forme pourtant plus comique qu'héroïque).

L'essentiel du texte sur Fellini que nous publions a constitué un petit ouvrage paru en 1956 chez l'éditeur GUANDA, de PARME, que nous remercions. La traduction est de Paul-Louis Thirard. Les pages suivantes, reçues récemment, ont été mises en français par Ginette Guillot. Le texte sur le projet de CABIRIA et son calvaire a été traduit par Pierre Marchal ; il est extrait du volume de chez Cappelli (par Lino del Fra) sur le film.

Cet essai d'approche du sens de l'œuvre par une meilleure connaissance de l'homme nous a paru tout à fait digne d'intérêt. Une telle forme de critique, une telle méthode pourrait-on dire, est assez inédite en France : appliqué à un auteur vivant, ce style d'enquête quasi psychanalytique paraîtrait ici « manquer de goût ». Renzi n'hésite pas à mettre les points sur les i, avec tact bien sûr, mais surtout en laissant apparaître derrière ses critiques une compréhension intime de l'ambiance fellinienne. Rien ne pouvait mieux que les pages de Renzi faire sentir au spectateur-lecteur français les profonds enracinements provinciaux : en quoi un Romagnol n'a pas la même sensibilité, ni la même façon de voir les problèmes qu'un Calabrais par exemple. De telles choses sont bien étonnantes pour nous, qui ne songeons jamais à accorder leur importance aux années de jeunesse de Bresson ou de Clouzot...

Avec ce numéro 12 se termine la première année (Première Série) de PREMIER PLAN. Nous vous remercions d'avance de votre réabonnement. Le numéro 13 (LUIS BUNUEL), sous presse, inaugurer une formule plus importante quant au nombre de pages. Début octobre JACQUES PRÉVERT. Par ailleurs, le premier volume de la collection PANORAMIQUE « Défense et Illustration de la Musique dans le Film », par Henri Colpi, qui dépasse les trois cents pages, est à la correction.

B. C.

PREMIER PLAN

1. — **GEORGES FRANJU**, par Freddy Buache.
2. — **ROGER VADIM**, par Michel Mardore.
3. — **INGMAR BERGMAN**, par Francis D. Guyon.
4. — **ALAIN RESNAIS**, par M. Delahaye et H. Colpi.
5. — **JEAN GREMILLON**, par Pierre Kast.
6. — **JOHN HUSTON**, par Jean-Claude Allais.
7. — **ALFRED HITCHCOCK** (Collectif).
8. — **GERARD PHILIPPE**, par Guy Le Bolzer.
9. — **NOUVELLE VAGUE**. Marée montante,
par J. Curtelin.
10. — **NOUVELLE VAGUE**. Cinéma d'aujourd'hui,
par R. Borde.
11. — **JAZZ AU CINÉMA**, par Henri Gautier.

La SERDOC, (Société d'Etudes, de Recherches et de Documentation cinématographiques), 28, rue Villeroy, Lyon-3^e, édite **PREMIER PLAN**, revue mensuelle et **PANORAMIQUE**, collection de volumes sur le cinéma.

Abonnements à **PREMIER PLAN**, 12 numéros : France 16 N.F. ; étranger 20 N.F. C.C.P. Lyon 671-07 ou Chèque B.N.C.I. Lyon - Guillotière.

Direction : Bernard Chardère. — Administration : Raymond Chirat. — Mise en pages : Max Schoendorff.

Toute correspondance à B. P. 3 Lyon-Préfecture.