

Repas avec Fellini

Paul Warren

Number 81, Winter 1991

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/44878ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Publications Québec français

ISSN

0316-2052 (print)

1923-5119 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Warren, P. (1991). Repas avec Fellini. *Québec français*, (81), 86–88.

CINÉMA

Paul WARREN

Repas avec Fellini

Le 14 novembre dernier, j'ai mangé avec Fellini au restaurant da Giuseppe, tout proche de sa résidence, avec sa secrétaire et interprète, Filamento Profili, et son vieil ami le père jésuite Angelo Arpa. Je n'avais jamais rencontré Fellini auparavant, bien que j'enseigne son cinéma depuis plus de vingt ans. Je connaissais comme tout le monde son image, un peu mieux peut-être puisque j'ai le privilège de revoir constamment ses films où il apparaît parfois comme narrateur. J'ai été frappé, tout au long de la rencontre, par deux traits en particulier de sa personnalité : la bonté de son regard, que je savais déjà par l'image et la lecture d'interviews, espiègle et plein de finesse ; la mobilité extrême de son corps qui ne s'est pas affaissé un seul moment sur sa chaise, de ses doigts qui s'animaient constamment pour soutenir la phrase. Je me disais : j'ai bien devant moi tout le cinéma de Fellini qui est fait de tendresse et

de mouvement, de la tendresse néo-réaliste italienne pour les êtres et les choses et de la fantaisie vertigineuse de la poésie.

«C'est en faisant *Huit et demi*, que j'ai vraiment cassé la linéarité de l'histoire, me dit Fellini. J'ai compris alors, et c'est pour ça en premier lieu que ce film est si important pour moi, qu'il était bien plus vrai, bien plus profondément néo-réaliste, de travailler sans scénario précis, sans histoire qui se déroule logiquement et pas à pas». Et Fellini de préciser que c'est avec *Huit et demi* qu'il a pris confiance en lui-même, qu'il a commencé à maîtriser le cinéma en se libérant de la servitude de l'histoire, qu'il est devenu un auteur. Fellini a souvent parlé de *Huit et demi*, comme d'un film charnière dans son œuvre. Ce qu'il disait n'était pas nouveau. Mais en l'écoutant parler, à propos de ce film qu'il a voulu mettre en évidence au début de

notre conversation, de la liberté que doit acquérir le créateur («je suis devenu libre de raconter mon histoire comme je le voulais», disait-il), j'ai réalisé, pour la première fois avec autant de clarté (et je n'ai pas manqué de le dire à Fellini), d'une part, combien dans *Huit et demi* la forme était révélatrice du fond, combien la liberté formelle allait de pair avec la libération du personnage central, lequel est le double du cinéaste et, d'autre part, combien ce huitième film et demi du cinéaste a déterminé tous ses autres films jusqu'à son plus récent, *la Voix de la lune*, au point qu'on pourrait dire (et je le lui ai dit mais il n'était pas d'accord) qu'il n'a jamais tenté autre chose au fond que de refaire *Huit et demi*.

Je demande à Fellini, puisque aussi bien nous étions d'entrée de jeu dans ce qu'il y a de plus intéressant quand on a



affaire à un créateur, à savoir sa façon de travailler, jusqu'à quel point son habitude de dessiner les traits et les attitudes de ses personnages influait sur sa mise en scène et sa direction d'acteurs. «Mais, je ne cesse jamais de dessiner», dit-il en tapotant sur la nappe comme pour confirmer que le dessin était inscrit dans sa nature. «Dessiner pour moi fait partie d'un processus de mise en forme, de mise en marche de la créativité. Je jonche mon bureau de croquis de décors, de costumes, de personnages dans toutes sortes de positions, de mimiques les plus insolites... Cette activité dessinatrice n'est pas un travail fonctionnel et systématique qui déterminerait mon découpage et mon tournage. Pas du tout. C'est plutôt un exercice de réchauffement qui précède le travail professionnel proprement dit. Cependant, au milieu de tout ce griffonnage, il y a des dessins de décors, d'hommes et de femmes singulièrement, qui sont plus élaborés que les autres et qui sont des tentatives de concrétisation d'un espace ou d'un personnage que j'ai en tête et dont il faudra bien, à un moment donné, que je construis le modèle en studio ou que je découvre dans la réalité la figuration plus ou moins exacte».

(Deux jours après cette rencontre, le père Arpa, que j'ai voulu revoir pour préciser certaines phrases qui me paraissaient obscures dans les interventions de Fellini, m'a raconté que celui-ci, après des mois de recherches pour découvrir le figurant, ou mieux la figure, qui correspondrait le mieux à son dessin du cardinal pour son *Huit et demi*, a eu le coup de foudre en apercevant, à travers la vitre de sa voiture, un vieil homme au dos voûté qui déambulait sur la Via Veneto, et c'est ce quidam qui ne connaissait rien au cinéma et n'en voulait rien savoir qui, finalement et après beaucoup de résistance de sa part, a joué le personnage, lequel s'est avéré l'un des plus prégnants de la faune fellinienne).

Je tenais absolument à ce que Fellini parle du fascisme. Pour trois raisons. Je

savais, pour avoir opéré quelques recoupages, que pendant les deux années de la plus forte application scolaire de la charte fasciste sur la jeunesse, soit en 1936 et 1937, Fellini était âgé de 16 et 17 ans. Je connaissais par ailleurs les nombreuses déclarations du cinéaste sur le fascisme, celles notamment où il considère cette période de l'histoire italienne comme un «blocage au niveau de l'adolescence». Il me semblait enfin que le cinéma de Fellini (et peut-être le cinéma italien depuis le néo-réalisme) était dans ses structures et ses contenus profondément anti-fasciste.

Fellini n'a pas voulu parler directement de l'influence du fascisme sur son œuvre. Comme cela est devenu manifeste au fur et à mesure que le repas progressait, c'est de création qu'il entendait nous entretenir. «Je ne fais pas de politique, a-t-il dit, je suis un artiste, un créateur et, forcément, je dois transgresser. Dans ce sens, la liberté c'est la chose la pire qui puisse arriver à un créateur, car alors il n'a plus rien à transgresser. Depuis que je suis enfant, j'ai toujours été contre, contre mon père, contre l'école, contre les institutions. J'ai été un fils et un élève transgresseurs, je demeure un citoyen transgresseur». «Il est fort possible, continue-t-il -mais je m'interroge pas spontanément sur ces questions- que mon refus de la ligne droite et la présence de l'anarchie dans mes films soient une réminiscence du fascisme directionnel».

Et pourtant, Fellini, qui se veut «transgresseur» en toutes choses, laisse bien peu à ses interprètes le loisir de transgresser quoi que ce soit. Je le lui ai dit, en ajoutant qu'il n'y a guère de cinéastes au monde qui soit aussi féroce ment directif. «N'est-ce pas le fait de tous les créateurs que de tout diriger, répond-il ? Je pars du vide, du studio vide que je remplis de mes images. Je pars de l'acteur vide de tout personnage et je me bats avec lui pour qu'il me donne ce que je cherche à obtenir. Mais si je sens qu'il n'est pas un acteur, c'est-à-dire qu'il ne donne pas, qu'il

ne me donne pas mon personnage à partir de sa personnalité à lui, qu'il est incapable d'évoluer dans la ligne qui est la sienne tout en créant mon personnage, alors, je n'insiste pas, il ne peut fonctionner avec moi, car alors ce serait du viol. Je ne demande pas à un chat d'être une autruche. Il faut qu'il y ait échange continu entre l'acteur et moi ; il me donne, je lui donne et nous montons ensemble vers la création. Je choisis souvent des non-acteurs qui se révèlent des acteurs qui ont de la souplesse et que je puis modeler à ma guise. J'ai refusé de diriger Nastasia Kinski dans un de mes films parce qu'elle est trop vedette, trop engoncée dans son vedettariat. J'aime Mastroianni, il n'apprend pas son rôle, il s'abandonne entre mes mains, c'est un ami, il me fait confiance et je le travaille selon mon bon plaisir, et c'est ce qu'il veut, sachant pertinemment que, ce faisant, il devient ce qu'il est. J'ai découvert que tout était en germe sur le visage de l'acteur authentique et que c'était à moi de faire en sorte que s'y développe mon produit. Et, de plus en plus, je voudrais en arriver à ne peindre que des émotions, des couleurs, des mouvements émotionnels sur les visages». Pendant que parle le «maestro», comme ses techniciens l'appellent, je revois comme des flashes les têtes insolites des personnages innombrables dans ses derniers films, dans *Ginger et Fred*, *Intervista*, *la Voix de la lune*, et je me dis que, si Fellini a cherché à se libérer de l'histoire à raconter, c'est peut-être qu'il voulait que s'épanouisse au cinéma son premier métier de caricaturiste, si tant est que la caricature (qui, soit dit en passant, n'a rien à voir avec l'imitation à la québécoise) est l'art de tirer à soi ce qui est déjà là en filigrane.

J'ai demandé à Fellini s'il agissait de la même façon avec ses collaborateurs en écriture, notamment le musicien Rota et les scénaristes Flaiano, Pinelli et Guerra. Il en a profité alors pour faire l'apologie de Rota, ce qu'il fait systématiquement dans ses interviews depuis la mort du musicien en 1979, en ajoutant cependant quelques

remarques intéressantes sur le tandem classique depuis Eisenstein et Prokofiev du cinéaste et du musicien, des remarques qui révélaient une grande cohérence dans son travail créateur.

«C'est avec Nino (Rota) que ma relation de travail créateur a été la plus intense et la plus soutenue. Je connais le jeu théâtral, mais je ne connais pas la musique. J'ai eu la chance d'avoir à mes côtés un homme qui ne faisait pas seulement de la musique de film sur commande comme Morricone, mais qui était un véritable musicien, qui enseignait la musique, qui donnait des concerts. Il était un authentique génie de la musique, l'un des plus grands que l'Italie ait connus. Je ne montrerais pas mes séquences à Rota, qui avait l'étrange habitude de dormir devant des images écraniques. Assis près de lui au piano, je lui parlais de mes images, je lui en décrivais le mouvement interne, la couleur, l'atmosphère, l'émotion..., et il composait, il jouait mes images musicalement. Personne ne pourra jamais remplacer Rota. Quant à Flaiano, Pinelli et Guerra, ils ont été des collaborateurs efficaces qui m'ont aidé à élaborer les séquences de mes films». Fellini n'a pas été loquace à propos de ses scénaristes qui pourtant sont haut cotés dans le milieu de Cinecittà. Le père Arpa est alors intervenu pour dire que, si l'apport de Guerra dans l'œuvre de Fellini est important, celui de Flaiano et de Pinelli, quoi qu'on en ait dit, demeure assez insignifiant. Fellini, là-dessus, est demeuré silencieux.

«Il est évident, dis-je à Fellini, que vous êtes un auteur complet, que vous êtes maître à bord de vos films, que vous les dirigez seul à toutes les étapes de leur production. Alors comment réussissez-vous, et c'est une question que j'ai toujours voulu vous poser, et si bien exprimer la vie italienne tout en ne cessant de révéler votre imaginaire, malgré le fait bien connu que vous ne quittez pratiquement pas Rome et rarement votre résidence, sinon exceptionnellement, à ce qu'on dit, lors de

ces voyages incognito que vous faites en train et en troisième classe, histoire d'observer le monde ordinaire ?»

«Je ne voyage pas en train de troisième classe, répond Fellini. C'est une des nombreuses choses que l'on dit sur moi, et que j'ai dites de moi sans doute, mais qu'il ne faut pas croire. C'est vrai que je ne voyage pas beaucoup. Je construis mes images en studio à partir de mon imaginaire, à partir de mes rêves. Or, je suis Italien. C'est normal que mes rêves soient des rêves d'Italiens». (La réponse laconique de Fellini m'a amené à poser la même question à Carlo di Carlo, cinéaste romain et critique de film, un spécialiste d'Antonioni qui, comme la plupart des fans du cinéaste de Ferrare, n'aime pas beaucoup Fellini. «Il faut bien comprendre au départ, me dit Carlo di Carlo, que Fellini est toujours demeuré un provincial, viscéralement attaché à ses souvenirs d'enfance qui le ramènent toujours à Rimini sur l'Adriatique, dans la province de Romania. Si ses films collent tellement aux Romains, cela n'en fait pas un exprès des véritables citoyens de la ville de Rome, lesquels, parce qu'ils se posent les vrais problèmes de la cité romaine, n'ont rien à voir avec les enfantillages felliniens. Les films de Fellini touchent les nombreux Italiens de Rome et des autres villes d'Italie qui sont demeurés des provinciaux et qui ont des fantasmes de villageois»)

Vers la fin du repas, Fellini que j'interrogeais, à propos de ses trois derniers films, sur sa critique en règle de la télévision et à qui je rappelais les propos captés par satellite lors du Festival des Films du Monde de Montréal, en 1984, propos qui concernaient l'obligation aujourd'hui pour un cinéaste «de faire de bonnes images», s'est mis à parler de l'image cinématographique dans des termes qui m'ont frappé par leur profondeur. Je connaissais déjà les idées de Fellini sur la télévision, je ne savais pas qu'elles étaient aussi pessimistes, au point de se rapprocher de celles de certains penseurs radicaux et visionnaires

comme Virilio, Mander et Postman. Selon Fellini, il est évident -et cela étonne chez un homme pour qui l'évidence n'est pas coutumière- que la télévision fabrique des images qui font courir un danger mortel aux réalités. «En ne donnant des hommes et des choses qu'une photocopie, la télévision entraîne ses adeptes à perdre le contact avec le réel et à lui préférer son image». C'est parce que l'image télévisuelle n'est qu'une copie mécanique du réel, c'est «parce qu'elle n'est pas créée par la main d'un artiste qu'elle est dangereuse. Il est obligatoire, continue Fellini, que l'on fasse encore et toujours des images de cinéma, des images symboliques, à plusieurs niveaux de signification, des images longuement travaillées par leurs auteurs et où l'on sente vibrer l'émotion ; il le faut afin que le spectateur tienne les images pour des images et ne les prenne pas pour la réalité pure et simple».

Pendant le café où l'on s'est mis à parler de choses et d'autres, du Japon notamment où Fellini venait de se rendre pour recevoir un prix, je me disais, non sans un certain émoi, que les grands poètes, en bout de ligne, se rejoignent : Godard ne fait-il pas en sorte, de plus en plus, qu'on ne puisse jamais prendre ses films pour autre chose que des films ? Ne répète-t-il pas à qui a des oreilles pour entendre... et des yeux pour voir que «un film n'est qu'un film et qu'il faut se garder de le confondre avec la réalité» ? N'est-ce pas d'ailleurs pour cela qu'il se dit désormais «peintre en cinéma» ? ●