

*Jean-Paul Manganaro*

# **Federico Fellini**

## **Romance**





Federico Fellini

Romance

DU MÊME AUTEUR

*Carmelo Bene*, (collectif), Éditions Dramaturgie, 1977.

*Douze mois à Naples, Rêve d'un masque*, Éditions Dramaturgie, 1983.

*Le Baroque et l'ingénieur, essai sur l'écriture de C.E. Gadda*, Éditions du Seuil, 1994.

*Italo Calvino, romancier et conteur*, Éditions du Seuil, 2000.

*François Tanguy et Le Radeau*, Éditions P.O.L, 2008.

Jean-Paul Manganaro

# Federico Fellini

## Romance

*P.O.L*  
33, rue Saint-André-des-Arts, Paris 6<sup>e</sup>

© P.O.L éditeur, 2009  
ISBN : 978-2-84682-311-1  
[www.pol-editeur.fr](http://www.pol-editeur.fr)

*à Odette,  
à Gilles, à Jérôme, à Pierre,  
à David, à Françoise,  
à Nellotte, à Nathalie, à Laurent  
à Stefanos tout particulièrement,  
à tous ceux qui m'ont aidé*

*Paris-Athènes-Patmos-Avola*



## INTRODUCTION

Comme une caresse infinie, la ligne noire suit un dessin et le modèle : la ligne noire du tissu suit la couleur et le tissu de la chair, dessinant, par contraste entre clair et sombre, un clair-obscur, une palpitation dans la nuit de la ville, dans la nuit des hommes. Comme une caresse infinie de la nuit, le décolleté appelle un frisson : c'est le vent, un vent de saison, la lumière, une lumière qui ne passe plus par les yeux, mais par la chair elle-même, l'eau, une eau lustrale qui est là pour confondre et unifier : la figure se dresse, sa puissance envahit. Il y a une profusion dans le destin de cette image, une portée qui efface tout ce qui est petitesse, ce qui est misère au monde, elle est corne d'abondance : c'est un chant qui s'achève en hurlement roucoulé : elle est talc et parfum, elle est miasme et chaleur, glu et marbre, elle met l'esprit en désastre, elle largue l'inconscient vers ce qu'il a, en lui, de plus attendri, de plus en attente. Cette image se répète, sans pourtant être obsédante, elle est dans sa force calme, dans sa douceur farouche ; sans cesse, elle est redite. Le décolleté invite aux abandons, aux errances et aux flottaisons de la chair, avant même que de penser à l'esprit : c'est là, à cette source, que l'esprit vient de la chair, il en emprunte la forme et l'odeur, se glisse et se niche au creux de ses masses. Opulence qui apaise les détresses, les affres, éveille la douceur qui est en nous, en accorde à l'unisson les

rythmes et les temps : c'est une ivresse, un état qui n'appartient que rarement à l'humain, puisque – paraît-il – il le refoule et n'ose pas s'en souvenir. Le décolleté – dessin de l'étoffe qui caresse le dessin des seins – est aussi une histoire d'enfant : histoire peu racontée de lèvres, de joues caressées la nuit par un drap de coton, rêche, ou un drap liquide de soie, scènes enfouies de l'enfance, si près de chacun cependant, à portée de main, à portée de joue, de lèvres, du souvenir heureux, baiser. Il y a quelque chose de puissant dans la caresse de cette *morbidezza*, de cet extérieur de la chair qui seul se livre dans tout ce qu'il confond, qu'il foule en confusion. Image de nuit, nocturne, du temps de la nuit ou de la nuit des temps, profondeur sans histoire, vestige et présence, kyrielle et comptine, longue nuit de l'homme, enfouissement. Caresse immense de la nuit, dans la nuit, caresse des yeux caressés.

\*

Le cinéma a tenté de tout nous apprendre. Comment se tenir debout et marcher, comment se tourner, comment regarder dans un miroir, comment s'approcher des autres et des choses, comment les regarder, comment regarder en général. Il a essayé de nous apprendre à tenir un discours, à garder le silence, à fuir ou à se dérober, à trouver ce qu'il y avait à trouver et à chercher ce que nous souhaitions chercher et trouver. Chaque metteur en scène, chaque acteur, a marqué ce savoir à peine secret du film d'une empreinte qui lui était propre : à chacun d'eux a fini par être assigné un mode particulier, révélateur, qui constitue son style. S'ils nous ont parfois montré comment penser les choses, comment regarder le plaisir ou l'effort de cette pensée, tous ceux qui ont fabriqué le cinéma ont en commun de nous avoir appris les manifestations qui entourent l'amour, comme si, au fond, là résidait l'essentiel de ce qu'il y avait à raconter, la raison majeure qui justifiait de se risquer à produire et engager des énergies, à les mettre en jeu, en mouvement, et qui légitimait la reproduction des anciennes fonctions liées au tragique et au comique, la tentative de restituer des émotions perdues. Aucun film n'échappe à cette règle, elle est le moteur de toute volonté de créer, de donner une âme à ces ombres qui

bougent et parlent, mimant quelque chose qui apparaît alors comme fondamental, impossible à nier, quitte à le contredire. Ainsi, apparemment loin des lois, loin des familles et des écoles, le cinéma nous plongeait dans ces savoirs-là : draguer, séduire, exciter, et puis, surtout, embrasser à l'infini, en fermant les yeux et en offrant sa chair, embrasser dans la confiance et la tendresse, dans l'arrogance et le mépris.

Peut-être l'un des parcours non dits de l'œuvre de Fellini est-il la réappropriation et le redéploiement des représentations de ce savoir. La raison en serait simple : dans la cinématographie italienne, personne, si l'on excepte quelques plongées de Rossellini, ne l'a encore entrepris. Avec *Ossessione*, Visconti va dans ce sens, mais n'exploite pas complètement le motif emprunté à l'étranger – bien que l'adaptation et la reterritorialisation de l'intrigue soient justes, si ce n'est la lenteur et la passion pour l'équivoque qui l'écartent d'emblée de la netteté du modèle américain. D'un autre point de vue, les motifs « néoréalistes » de Rossellini constituent autant d'événements à chaud, trop liés à l'immédiat, pour qu'on y perçoive la possibilité même de ce savoir plus ancien qui aime tant prendre et perdre son temps ; demeure, en revanche, la « nouveauté » de ses films, qui ne sera pas inutile pour Fellini.

Plus loin, en amont, les fables de Fregoli comme les postures de *Cabiria* de Pastrone renvoient à des moments révolus, oubliés de la filmographie exsangue, institutionnelle et provinciale de vingt ans de culture monarco-clérico-fasciste. L'Italie est une république trop récente et sa population doit encore s'affranchir des vieilles images composées sous l'égide des poètes « officiels » – Carducci ou D'Annunzio, entre autres<sup>1</sup> –, qui lui ont fourni un modèle retors de sentiments et de passions ; et s'affranchir d'une dictature culturelle qu'elle a malgré tout élue et suivie jusque dans son apparente destruction. La révélation de

---

1. Deux poètes dont la théâtralité est manifeste : D'Annunzio est d'ailleurs le père de *Cabiria* de Pastrone (1914), Carducci pourrait être le père putatif de *La Couronne de fer* de Blasetti (1941), qui clôt une époque du cinéma italien au moment même où Fellini aborde le cinéma, et quelques scènes du tournage de ce film jouent un rôle important dans sa mythologie cinématographique.

cette « apparence » qui résiste aux changements est l'un des motifs sous-jacents de l'œuvre de Fellini, elle donne sa couleur aux thèmes du réel, elle offre un corps farouche à tout ce qui s'inscrit de neuf dans les trames, dans les mouvements et les portraits de son œuvre. Il n'y a pas un décor, un visage, une réplique qui ne redise – comme un écho, comme une malédiction en fin de compte comique – ce passé chargé de striures sur la chair et l'esprit des gens. C'est ce qui apparaîtra dans la dernière œuvre de Pasolini, *Salò*, où est clamée, sans complaisance, la capacité organique propre à l'Italie à croupir dans son fascisme.

Réapprendre à se tenir debout et marcher, à se tourner, à regarder dans un miroir, à s'approcher des autres et des choses, à les regarder, à rencontrer ses souvenirs, à retrouver des histoires. Et apprendre la « modernité » de la ville qui avait manqué aux expériences anciennes – grâce aux villes détruites des films de Rossellini, Rome ou Berlin, devenues les banlieues affolées du premier néoréalisme –, la réapprendre, depuis la banlieue de Rimini, qui n'est, après tout, qu'un diminutif de Rome, tout comme Rome est un augmentatif de Rimini. Réapprendre enfin l'amour, soit par des histoires traversées de grandes détresses, soit, une fois l'affolement passé, par l'analyse minutieuse de ce en quoi un corps, de femme, d'homme, d'autres corps qui se ressemblent, s'inscrivent, ce en quoi ils dessinent des pulsions, des instincts, des mots.

C'est ainsi que Fellini retrace ou redit l'architecture d'un corps social pris dans des rythmes, des musiques, des mouvements qui ont changé, et qui doit donc réapprendre les règles et les rites qui le régissent et le gouvernement. Dans son travail, il y a en permanence une confrontation des choses qui relève de l'exploitation d'antinomies fécondes : l'ancien, ou l'antique, mis en présence de ce qu'il croit nouveau, découvre que ce nouveau était déjà en lui, depuis un temps qu'il ne peut plus calculer, mesurer. Il ne s'agit pas d'une analyse de soi, mais d'une révélation, inassimilable à une prise de conscience : une révélation dont le personnage qui l'éprouve ne saurait que faire, qui peut-être l'embarrasse, mais qu'il ne peut se priver de raconter, de réciter. C'est alors que la reprise et la redite de motifs anciens recréent des énergies et se reconstituent en une image nouvelle.

\*

S'agit-il d'une image historique, d'une image sociale, quoi d'autre ? Si on la compare, même superficiellement, aux images, quasi contemporaines, de Visconti ou d'Antonioni, on voit qu'elle diffère immédiatement de l'image historicisante du premier, qui traîne dans les salons de toutes les décadences narrées, ou de l'image fortement concentrée et rationalisée du deuxième. C'est que l'image de Fellini est d'abord une image affective. Il ne suffit pas de vouloir représenter une image de l'Italie à un moment donné : cette image, Fellini le sait, n'existe pas. Il faut la chercher, la trouver, il faut la créer, l'inventer ; il en est ainsi de lui-même, de sa propre biographie :

Je n'ai pas une mémoire faite de souvenirs. En fait, il m'est beaucoup plus naturel d'inventer mes souvenirs, aidé par une mémoire de souvenirs qui n'existent pas. [...] Je crois avoir presque tout inventé. [...] C'est un penchant naturel. Je me suis inventé une jeunesse, une famille, des relations avec les femmes et avec la vie. J'ai toujours inventé. Ce besoin irréprensible d'inventer provient du fait que je ne veux rien d'autobiographique dans mes films. [...] Je suis tout et rien. Je suis ce que j'invente<sup>1</sup>.

Il sait aussi que d'autres sont en quête de cette image de l'Italie et que celle-ci est toujours différente d'un auteur à l'autre. Il ne cesse de répéter, comme un motif obsédant, dans presque tous ses entretiens, la nécessité de retracer l'Italie, quelque chose de particulier à l'Italie :

Notre cinéma est un cinéma coupable parce qu'il n'a rien raconté vraiment de l'Italie. De même, l'Italie est un pays complètement méconnu à cause de sa littérature. Rome a été un peu racontée. Naples aussi, mais d'une manière folklorique. La Sicile est toujours vue à travers ses histoires truculentes de Mafia. Quant au reste de l'Italie où, tous les cinquante kilomètres,

---

1. F. Fellini, *Je suis un grand menteur. Entretien avec D. Pettigrew*, L'Arche, 1994, p. 13-14.

il y a des témoignages d'une autre culture, d'autres mythes, d'autres rites, personne n'en parle<sup>1</sup>.

Nous les cinéastes, nous n'avons rien dit, ou presque rien, de l'Italie. Notre pays est un univers inconnu<sup>2</sup>.

Depuis toujours, une de mes ambitions a été de pouvoir raconter [...] des histoires de mon pays<sup>3</sup>.

Cette image doit dépasser le stade de la représentation : elle doit se déployer à partir d'une réflexion simple, complexifiée au fur et à mesure à travers des implications, des interférences, des mélanges. Au-delà d'une image fidèle des années 1960, ce cinéma se pose la question de savoir comment cette image devient tout à coup possible dans ces années-là, sans en faire toute une histoire, en cherchant sa trace répétée, son dessin, en une sorte de défouissement. Où va-t-elle, quel est son devenir possible, que peut-on en faire, en quoi est-elle création, que laisse-t-elle derrière elle ? Sur quelles matières va-t-elle s'inscrire, s'ordonner, où va-t-elle dérouter ? En quoi cette image n'est plus une abstraction, mais se travaille comme une matière et lance un appel évident à quelque chose qui déborde l'expérience vécue.

Il en est ainsi de la « phosphorescence » d'Anita Ekberg dans la scène de la fontaine de *La Dolce Vita* : l'image affective rêvée. Non pas au sens où elle aurait été rêve ou rêverie. Elle n'est pas davantage une image de rêve, selon le cliché que les cultures et l'époque édictent. C'est quelque chose à quoi personne n'aurait pu penser, ni rêver, sous cette forme-là, prise dans cet ensemble qui l'exalte et lui fait ombre, lui donne sa couleur sous cet éclairage qui en exprime la construction complexe, énonce les modes de sa création et la révèle enfin comme étant désormais une évidence de notre présent, d'un présent indéfinissable et sans contours, un ravissement confiant auquel on aurait pu penser et

---

1. *Ibid.*, p. 117-118.

2. C. Costantini, *Conversation avec F. Fellini*, Denoël, 1995, p. 41.

3. J. Risset, « Discesa agli inferi con qualche bagliore di paradiso – Conversazione », in *L'incantatore. Scritti su Fellini*, Milano, Libri Scheiwiller, 1994, p. 102.

rêver, quelque chose d'ordinaire et de commun à tous et pourtant extraordinaire : « Quelque chose qui ressemble à une mémoire qui devance la mémoire<sup>1</sup> ».

---

1. Citation de F.F. reportée in J. Risset, *op. cit.*, p. 79 et p. 111, in *Cahiers du cinéma*, n° 474 (1993), p. 68-70.



LES APPARENCES DU RÉEL :  
RACONTER

Ce que je sais, c'est que j'ai envie de raconter. Franchement, raconter me semble le seul jeu qu'il vaille la peine de jouer.

F. Fellini, *Fare un film*, p. 168 [258-259]<sup>1</sup>.

---

1. F. Fellini, *Fare un film*, Torino, Einaudi, 1980 ; les chiffres entre crochets renvoient aux traductions françaises quand elles existent ; ici : *Faire un film*, Seuil, 1996.



# I

FEDERICO FELLINI : FORMATIONS ET ÉBAUCHES. QUELQUES NOTES SUR LE NÉORÉALISME DU CINÉMA ITALIEN. LE REGARD DE ROSSELLINI. LA COLLABORATION ENTRE FELLINI ET ROSSELLINI. UNE FORCE À CAPTER DANS L'ŒUVRE ET DANS LA POÉTIQUE DE ROSSELLINI.

L'univers de l'image et les problèmes liés à sa mise en forme percent très tôt dans la biographie artistique de Fellini, d'abord comme jeu d'enfance :

[...] quand j'étais enfant, je fabriquais tout seul des marionnettes. Je commençais par les dessiner sur du carton, puis je les découpais, j'assemblais enfin les têtes avec la pâte à modeler ou avec du coton imbibé de colle. En face de chez nous il y avait un grand gaillard avec une barbe rousse, il était sculpteur [...]. Il me vit un jour tout seul dans mon coin en train de barbouiller et il m'apprit à utiliser l'enduit liquide et la pâte à modeler. Je fabriquais aussi mes couleurs en écrasant des briques et en les réduisant en poussière. [...] il y avait [...] des menuisiers [...], j'aimais aussi passer du temps dans leur atelier et j'en emportais des planchettes de bois tendre. En somme, quand j'y repense, j'ai l'impression que la fantaisie a toujours été liée, pour moi, au travail artisanal. [...] Aucun autre jeu ne m'a jamais autant passionné que les marionnettes, les couleurs et les constructions en

carton mince, ces planches de dessins en perspective qu'on découpait et collait. [...]. J'aimais aussi m'enfermer pendant des heures dans le cabinet de toilette, me poudrer et me déguiser avec des moustaches en étoupe, des barbes, de grands sourcils méphistophélesques, et de grands favoris dessinés avec du bouchon brûlé<sup>1</sup>.

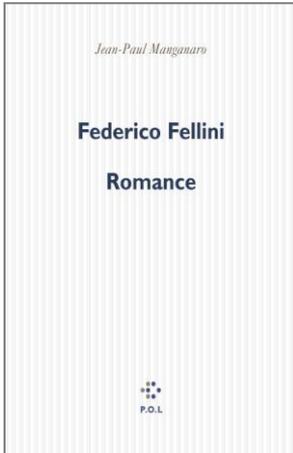
Dessin, découpage, montage, grimage, prospection, collage : il y a déjà, en raccourci, quelques-unes des fonctions essentielles à la fabrication du cinéma ; le goût pour le dessin le conduit à une maîtrise assurée de l'esquisse caricaturale, grâce à laquelle il ouvre, en 1937, en compagnie d'un ami, Demos Bonini, une « boutique du portrait », appelée « Febo », d'après les initiales de ses fondateurs. En 1944, cette expérience débouche sur l'ouverture, à Rome, avec quelques amis, du « The Funny Face Shop », fréquenté surtout par les soldats américains qui se laissaient caricaturer ou photographier à partir de montages déjà prêts. Fellini n'abandonnera jamais ce travail autour du dessin et de la caricature, c'est même à travers cette activité, apparemment ludique, qu'il va donner forme à la suite des intuitions et des ébauches qui, peu à peu, vont constituer les vrais scénarios de ses films, plus proches de « storyboards » que de textes canoniquement transcrits.

À cette activité se juxtapose un trajet d'écriture très particulier qui, devenant plus prenant que le dessin ou la caricature, le conduira presque imperceptiblement à écrire des scénarios : à Rimini, il collabore ponctuellement à des journaux humoristiques ou satiriques – les revues les plus importantes de cette première période étant *La Domenica del Corriere*, *Il 420* et *L'Avventuroso* –, dans des pages souvent destinées également aux enfants. C'est à Rome que, dès 1939, Fellini entame sa carrière de journaliste. Il écrit d'abord pour des hebdomadaires relativement connus liés au monde du spectacle, recouvrant aussi bien le théâtre que le cinéma, *Rugantino*, *Cineillustrato*, *Cinemasgazzino* et le quotidien *Il Piccolo*. Mais c'est surtout à travers la collaboration au

---

1. F. Fellini, *Fare un film*, op. cit., p. 41-42 [89-90].

Achévé d'imprimer en avril 2009  
dans les ateliers de la Nouvelle Imprimerie Laballery  
à Clamecy (Nièvre)  
N° d'éditeur : 2100  
N° d'édition : 166926  
N° d'imprimeur : XXXX  
Dépôt légal : mai 2009  
*Imprimé en France*



Jean-Paul Manganaro  
**Federico Fellini Romance**

Cette édition électronique du livre  
*Federico Fellini Romance* de JEAN-PAUL MANGANARO  
a été réalisée le 26 janvier 2011 par les Éditions P.O.L.  
Elle repose sur l'édition papier du même ouvrage,  
achevé d'imprimer en avril 2009  
par la Nouvelle Imprimerie Laballery  
(ISBN : 9782846823111)  
Code Sodis : N43842 - ISBN : 9782818003572  
Numéro d'édition : 166926