La notion de « spectacle » dans le cinéma de Fellini : enjeux esthétiques d'une cinématographie anti-fictionnelle

Alessandro Leiduan

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/narratologie/6570>

DOI : 10.4000/narratologie.6570

ISSN : 1765-307X

Éditeur

LIRCES

Référence électronique

Alessandro Leiduan, « La notion de « spectacle » dans le cinéma de Fellini : enjeux esthétiques d'une cinématographie anti-fictionnelle », *Cahiers de Narratologie* [En ligne], 22 | 2012, mis en ligne le 20 juillet 2012, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/narratologie/6570> ; DOI : 10.4000/narratologie.6570

Ce document a été généré automatiquement le 19 avril 2019.

Article L.111-1 du Code de la propriété intellectuelle.

La notion de « spectacle » dans le cinéma de Fellini : enjeux esthétiques d'une cinématographie anti-fictionnelle

Alessandro Leiduan

- 1 Federico Fellini a fait une large place, pratiquement dans tous ses films, à des *mini-spectacles* ayant pour décor la salle d'un music-hall, d'un cabaret ou d'un cirque et, pour vedette, des danseurs de claquettes, des chanteurs, des illusionnistes, des clowns ou autres artistes mineurs. Les numéros des acrobates ou des équilibristes, les tours d'adresse des prestidigitateurs, les bouffonneries des clowns, les exploits des cracheurs de flammes, les gags et les sketches des imitateurs, mais aussi le baratin des marchands ambulants soucieux de vendre leur camelote, les exploits des charlatans prêts à tout pour impressionner leur public, toutes ces pratiques « spectaculaires » ont représenté une véritable source d'inspiration pour Fellini, qui leur a réservé une petite place dans la plupart de ses films (comme s'il était impossible, à ses yeux, de tourner un film sans y inclure la représentation d'un spectacle¹).
- 2 S'agit-il d'un simple hommage au monde du spectacle populaire², ou bien cette obsession du spectacle traduit-elle chez Fellini une autre ambition³ ?
- 3 On développera l'hypothèse suivante : le projet sous-jacent à l'ensemble de l'œuvre cinématographique de Fellini est la transformation de ses films en véritables *spectacles*⁴. Un projet beaucoup plus complexe qu'il en a l'air : la notion de *spectacle* semble en effet difficilement pouvoir s'accorder avec la notion de cinéma, surtout lorsqu'on entend par *spectacle* ce type précis de divertissement populaire auquel Fellini a attribué une si grande importance dans ses films. Certes, la langue française nous permet de parler de « spectacle », aussi bien à propos d'une représentation théâtrale (dans toute la multiplicité de ses formes : action dramatique, numéros de cabaret, théâtre de rue, etc.) que d'une séance de cinéma. On peut dire « je suis allé au spectacle » pour signifier qu'on est allé voir un film, une pièce de théâtre, un numéro de clowns, le show d'un humoriste⁵. Cependant, une *pièce de théâtre*, un *numéro de cabaret*, une *attraction artistique* mise en

scène en pleine rue ne sont pas des spectacles au même sens où l'est un *film* : les conditions dans lesquelles se déroule un *spectacle* dans un théâtre, un cabaret ou en pleine rue ne sont pas celles dans lesquelles se déroule ce *spectacle à part* qu'est la projection d'un film dans une salle de cinéma. La raison principale en est que le lieu où un film est tourné (le studio de cinéma) ne correspond pas au lieu où il est projeté (la salle de cinéma) : *réalisation* et *représentation* d'un film sont deux opérations qui ont pour décor deux espaces différents. Qui plus est, il y a toujours un décalage temporel entre une opération et l'autre : un film n'est pas projeté en salle au moment même où il est tourné, un laps de temps variable s'écoule nécessairement entre le moment du tournage et le moment de la projection (un laps de temps nécessaire aux opérations de montage, sans lesquelles le film qu'on verrait dans les salles ne correspondrait en rien à celui qui a été tourné dans les studios cinématographiques). En revanche, dans toutes les autres formes artistiques qui peuvent recevoir le nom de « spectacle », les notions de *réalisation* et de *représentation* recouvrent des opérations qui ont lieu à un même moment et dans un même lieu. Il s'ensuit que les producteurs d'un film (et, notamment, celui qui en a la responsabilité artistique : le cinéaste), d'un côté, et les spectateurs qui assistent à sa représentation, de l'autre, ne sont jamais en présence les uns des autres⁶. Cela veut dire qu'il ne pourra jamais y avoir de communication *directe* entre les producteurs d'un film et le public des spectateurs. Or, cette dialectique de la communication entre artistes et public est un ingrédient essentiel de toute représentation spectaculaire : il n'y a de spectacle, à proprement parler, que lorsque les artistes sont en présence des spectateurs qui assistent à leur jeu⁷. Ce qui est d'autant plus vrai dans le cas précis des spectacles mis en scène par Fellini dans ses films : ici, le rapport entre les artistes sur scène et les spectateurs est même plus décisif encore que dans tous les autres types de spectacles. Artistes maladroits contraints de quitter la scène avant l'heure par des spectateurs insatisfaits de leurs performances (*Fellini Roma*), danseuses inexpérimentées traînées de force sur scène et contraintes d'esquisser quelques pas de danse sur un air populaire devant un public en liesse (*Les feux du music-hall*), illusionnistes faisant appel aux spectateurs présents dans la salle pour participer à un numéro d'hypnose (*Les Nuits de Cabiria*)... Dans les films de Fellini, le public n'assiste pas seulement au spectacle : il en conditionne le déroulement et, parfois, il y participe activement. Il n'y a pas un seul spectacle fellinien qui se fasse sans l'apport décisif du public. L'idée d'un spectacle dans lequel rien ne se passerait entre artistes et spectateurs (chacun jouant le rôle que le protocole théâtral traditionnel lui a attribué) était probablement quelque chose d'inconcevable pour le réalisateur italien. Or, si c'est à partir de cette idée de spectacle que Fellini a entrepris de transformer ses films en spectacles – comme nous l'avons admis en formulant l'hypothèse⁸ qui est à la base de cette étude –, il nous faudra expliquer comment il a été possible de créer les conditions au cinéma pour une interaction entre artistes et spectateurs. Car, on l'a vu, au cinéma, le réalisateur du film n'est pas en présence des spectateurs, lorsque ceux-ci regardent le film, pas plus que les spectateurs ne sont en présence des cinéastes, des acteurs et de leurs assistants, lorsque ceux-ci tournent le film. Comment peut-on alors parler du cinéma de Fellini en termes de « spectacle », s'il ne semble possible ni aux artistes, ni aux spectateurs, de se rencontrer physiquement et d'interagir ? Qu'est-ce qui nous permet, malgré cela, de reconnaître dans la notion de spectacle le paradigme sous-jacent à l'ensemble du cinéma de Fellini ? Comment le réalisateur italien est-il parvenu à transcender des limites qui semblent inscrites dans la nature même du genre cinématographique et à transformer en spectacle ce qui semblait destiné à ne jamais le devenir ?

Les moments spectaculaires dans les films de Fellini

- 4 Commençons par voir s'il y a vraiment lieu de parler de spectacle à propos du cinéma de Fellini. Il est clair, en effet, qu'en l'absence d'une quelconque référence explicite à l'univers du spectacle, la recherche que nous comptons entreprendre serait complètement dépourvue de sens et ne mériterait même pas d'être entamée. Or, même ceux qui ont une connaissance très sommaire de l'œuvre cinématographique de Fellini savent parfaitement que les allusions au monde du spectacle sont largement présentes dans tous ses films⁹. Par « allusions au monde du spectacle », il faudra entendre la présence dans ses films de représentations avec les caractéristiques détaillées précédemment : des artistes de deuxième plan se produisant dans un décor modeste, celui d'un music-hall, d'un cabaret ou d'un cirque, devant un public qui n'assiste pas passivement à ce qui se passe sous ses yeux et qui ose intervenir dans le spectacle et en modifier le déroulement.
- 5 On peut distinguer trois sortes de mini-spectacles de ce type dans les films de Fellini : a) les personnages principaux du film appartiennent au milieu du spectacle populaire et gagnent leur vie sur les scènes des théâtres de province ou sur la place publique : le spectacle qu'ils mettent en scène est une conséquence de leur activité professionnelle ; b) les personnages principaux du film n'exercent pas une profession liée aux métiers du spectacle, mais, au cours de l'histoire, se rendent sur un lieu de spectacle (théâtre de variété, cabaret, music-hall, cirque, etc.) pour assister à un divertissement populaire. La mise en scène du spectacle n'est donc pas, ici, directement liée au métier des personnages principaux, mais le spectateur du film n'a aucun mal à accepter de considérer ce spectacle comme un élément légitime de l'intrigue, dans la mesure où il est tout à fait vraisemblable que des personnes aient envie d'aller voir, une ou plusieurs fois dans leur vie, un spectacle dans un établissement public ; c) les personnages du film ne sont ni des « professionnels » du spectacle (comme dans le premier cas), ni des gens qui se rendent par plaisir dans un établissement public pour assister à un spectacle (comme dans le deuxième cas) : ce sont des personnes qui tombent tout à fait par hasard sur le numéro de quelques artistes ambulants (soit au gré d'une promenade, soit au gré d'un voyage à bord d'un navire, soit encore dans une autre situation de ce genre). Le spectacle survient ici de manière un peu abrupte, presque artificielle, voire, dans certains cas, absolument forcée, comme si Fellini avait voulu faire place à tout prix, dans l'intrigue de ses films, à quelque chose dont il aurait très bien pu se passer : une opiniâtreté qui en dit long sur l'importance qu'il attachait à inclure dans ses films de petits interludes spectaculaires de ce type.
- 6 Donnons un exemple pour chacune de ces trois catégories de spectacles.
- 7 Relèvent de la première catégorie les spectacles mis en scène dans le film *Les feux du music-hall* : les personnages principaux sont tous issus du milieu du spectacle populaire (on y trouve des danseuses, des soubrettes, des comiques, des prestidigitateurs, des imitateurs, des musiciens). Leurs mésaventures d'artistes ambulants, leurs pérégrinations d'un théâtre de province à l'autre, leur train de vie misérable, leurs rêves de gloire vite brisés constituent les ingrédients principaux d'un film qui célèbre la vie des acteurs de variétés, loin des pompes, des paillettes et de l'argent facile qui caractérisent le monde du grand spectacle, mirage d'un vedettariat artistique auquel ils n'accéderont jamais. Dès le début de l'histoire, on apprend qu'une nouvelle recrue vient de se joindre à la troupe des

acteurs-protagonistes. Il s'agit d'une danseuse qui rêve de devenir une vedette célèbre. Elle ne fait pas vraiment l'unanimité au sein du groupe d'artistes, mais peu importe : monsieur Checco, le chef de la troupe, a décidé de lui donner une chance et l'a engagée pour son prochain spectacle. Le jour du spectacle arrive : la troupe doit se produire dans un théâtre de campagne devant un public composé de personnes d'origine sociale modeste : des hommes avec leurs enfants assis sur leurs épaules, des rustres, des paysans mal rasés. Chaque artiste monte sur scène et fait son numéro : spectacles de danse, de prestidigitation, aucun d'entre eux ne parvient à susciter un véritable enthousiasme chez le public. Certains artistes sont même obligés d'interrompre leur numéro sous les sifflets et les huées du public mécontent. Vient enfin le moment pour la nouvelle soubrette d'entrer en scène : elle perd accidentellement sa jupe et se voit obligée de danser en short. Le public apprécie enfin : il applaudit, les spectateurs en demandent encore, le spectacle sera même répété plusieurs fois au cours des jours suivants. Morale de l'histoire : le public ne joue pas un rôle marginal dans un spectacle, il en conditionne le déroulement, il peut même l'interrompre et lui donner une suite inattendue, à laquelle les artistes qui l'avaient conçu et qui devaient le jouer n'auraient jamais pensé devoir un jour se plier. C'est ce qui se passe notamment ici, lorsque le public est pris d'un enthousiasme irrésistible pour le numéro de la nouvelle soubrette et oblige la troupe à l'inclure dans le programme du spectacle prévu pour les jours à venir. Une situation exceptionnelle, pourrait-on penser. Mais il n'en est rien : on la retrouve, à peu près identique, dans d'autres films de Fellini, toujours lorsqu'on assiste à la représentation d'un spectacle¹⁰.

- 8 Dans *Les nuits de Cabiria*, on assiste à un spectacle d'un type différent : ce ne sont pas les personnages principaux du film qui le mettent en scène (car ils font tout autre chose dans la vie que travailler dans le milieu du spectacle), mais des personnages secondaires (des vrais « professionnels » du divertissement populaire) qui jouent, un moment, le rôle de vedettes du film, déployant sur scène leurs talents multiformes au cours d'un bref numéro. Parmi les spectateurs qui assistent à leurs représentations, Cabiria, une prostituée de Rome. A un moment donné, un illusionniste monte sur scène : il invite des personnes du public à le rejoindre pour participer à un exercice d'hypnose. Viendra enfin le tour de Cabiria de monter sur scène : elle y sera hypnotisée et dévoilera devant tout le monde, dans un état de transe, les rêves d'amour larmoyant et de bonheur familial traditionnel qu'elle porte en elle. Ce faisant, elle contribuera, certes, à la réussite du numéro de l'illusionniste, mais pas jusqu'au point de lui disputer le rôle de la vedette¹¹.
- 9 Dans le film *Les tentations du docteur Antonio*, on assiste à un troisième type de spectacle. Il s'agit d'un spectacle qui survient inopinément au beau milieu du film sans que rien, dans les parties précédentes, ne justifie vraiment son apparition. Une preuve de plus que, pour Fellini, la présence d'un spectacle dans ses films était une nécessité incontournable à laquelle il était prêt à sacrifier même la vraisemblance de ses fictions cinématographiques. Le décor du spectacle en question est des plus insolites : un jardin public entouré de hauts immeubles populaires, quelque part dans Rome. Un jour, des ouvriers viennent monter un énorme panneau publicitaire : on y voit une belle femme (Anita Ekberg), allongée par terre, le visage tourné vers les passants et un verre de lait à la main. Il s'agit de la publicité pour une marque de lait. A un moment donné, un bus avec des musiciens américains passe à côté du panneau publicitaire : intrigués par le panneau, les musiciens descendent du bus et viennent admirer de plus près l'image séduisante que les ouvriers, en assemblant le panneau, sont en train de composer. Certains musiciens ont

une trompette à la main, d'autres une guitare, d'autres encore un tambour : un instant après, tout le monde se met à jouer de son instrument, les passants accourent, un spectacle improbable se met en place qui ressemble à une fête dans laquelle les spectateurs, comme à l'accoutumée chez Fellini, se mêlent aux artistes, si bien qu'il est presque impossible de distinguer les uns des autres.

L'idée de spectacle pour Fellini

- 10 Il ressort assez clairement de tous les exemples de spectacle passés en revue que le rapport entre l'artiste sur scène et le public dans la salle est un ingrédient essentiel de l'idée de *spectacle* selon Fellini. On pourrait même dire que, pour lui, il n'y a lieu de parler de spectacle que s'il y a interaction entre artistes et public : une interaction qui ne doit pas rester une simple possibilité théorique, mais qui doit forcément se réaliser sous une forme ou sous une autre. Car un artiste qui prétendrait faire son numéro sans trop se soucier du public qui le regarde s'expose au risque que le public s'invite lui-même, sans demander l'autorisation à qui que ce soit, dans le spectacle dont on avait voulu le tenir à l'écart, forçant ainsi l'artiste à bouleverser, bon gré mal gré, son programme. On peut même dire que, dans l'idée fellinienne de spectacle, la scène et la salle ne sont plus deux espaces séparés : il s'agit plutôt de deux parties d'un seul et même espace, l'« espace du spectacle », pourrait-on l'appeler, celui où artistes et spectateurs jouent chacun leur rôle, un rôle différent, mais complémentaire, car les artistes ne peuvent se passer des spectateurs, ni les spectateurs des artistes, tant et si bien qu'un éventuel refus des uns ou des autres de jouer ensemble entraînerait tout simplement la dissolution du spectacle¹².
- 11 Cette possibilité – la dissolution du spectacle – est, d'ailleurs, beaucoup plus qu'une hypothèse théorique : les spectacles felliniens se terminent bien souvent par un échec, les artistes n'arrivent pas à mener à terme leur numéro et sont obligés de quitter la scène sous les quolibets et les sifflets du public. On dira, peut-être, qu'il s'agit d'une réaction propre au public qui assiste à ce genre de spectacles populaires¹³ : rarement, le public d'un théâtre, d'un Opéra, d'un auditorium ne s'autoriserait des réactions si véhémentes, même à la suite d'une représentation d'une qualité nettement inférieure à celle que l'on pouvait attendre. Mais il faut dire que Fellini prend un secret plaisir dans ses films à montrer en épingle les réactions hostiles du public aux numéros de ses artistes inexpérimentés. On dirait qu'il se plaît à représenter, sur un mode presque caricatural, le comportement d'un public mécontent et en colère contre les artistes. On dirait surtout qu'il s'amuse à faire monter sur scène des artistes maladroits, dénués de tout talent, incapables donc de se rendre dignes par une quelconque habileté artistique d'une réaction moins hostile et plus amicale du public.
- 12 Il faudra se rappeler (le moment venu) de cette irrésistible tendance des spectacles représentés dans les films de Fellini à déboucher sur un fiasco, à échouer minablement sous les huées du public. Limitons-nous, pour le moment, à souligner que c'est à partir de cette idée de spectacle, une idée propre surtout aux spectacles populaires (il est important de le souligner) que Fellini, selon l'hypothèse formulée au départ, a essayé de façonner son cinéma pour en rehausser le niveau à une hauteur inédite, où l'art cesse d'être art pour se métamorphoser en spectacle.
- 13 Mais que peut donc vouloir dire concrètement une telle entreprise ? Et comment Fellini est-il parvenu à avoir raison de l'incompatibilité entre la notion de cinéma et celle de

spectacle et à faire de ses films l'équivalent d'un numéro de cabaret, de cirque ou d'une autre production « spectaculaire » de ce type ?

L'œuvre-spectacle

- 14 La « spectacularisation » du cinéma de Fellini est le résultat d'une série d'écarts par rapport au protocole de règles qui président à la réalisation d'un film de fiction¹⁴. Ces écarts concernent (i) la compatibilité (ou l'incompatibilité) de la présence d'un réalisateur dans le casting de son propre film, (ii) la visibilité (ou l'invisibilité) des appareils techniques d'enregistrement des images filmiques et (iii) le rapport que les acteurs sur scène doivent entretenir avec la caméra. Conformément aux conventions esthétiques dominantes en matière de fiction cinématographique, le réalisateur s'engage à ne pas apparaître dans son film, à rendre invisibles les caméras, les microphones et les autres appareils techniques et à interdire aux acteurs de s'adresser aux spectateurs par l'intermédiaire de la caméra. Or, pour transformer ses films en spectacle, Fellini a transgressé toutes ces conventions esthétiques.
- 15 (i) *Introduction du réalisateur et de sa troupe d'assistants sur les lieux du tournage*. Le premier film dans lequel Fellini met en scène sa propre personne est *Les clowns*, tourné en 1970. Pour sa première apparition dans l'un de ses films, le réalisateur italien s'est attribué une tâche relativement simple : incarner son propre rôle, celui de cinéaste, ici, aux prises avec le tournage d'un reportage sur le cirque. Le reportage commence en Italie (avec le cirque Orfei) et se poursuit en France, sur les traces d'Astley, de Franconi, de Barnum, de Medrano et d'autres grandes figures du Cirque. Fellini est constamment présent sur les lieux du tournage : il nous parle de lui-même, de son enfance, de la première fois où il avait mis les pieds dans un cirque, de la passion qu'il a toujours eue pour ce genre de spectacles. Même discours (ou presque) pour ses plus étroits collaborateurs : le machiniste, l'ingénieur du son, la couturière, la secrétaire et l'opérateur. Fellini ne leur accorde pas une place aussi importante que la sienne, mais il les gratifie tous d'une présentation individuelle : on apprend ainsi que l'ouvrier qui s'occupe des machines et des changements de décor s'appelle Gasparino, l'ingénieur du son, Alvaro, la secrétaire d'édition, Maia et l'opérateur, un Anglais, Roy. Impossible donc d'y voir des figurants insignifiants. Leur présence sur scène est une entorse aux règles esthétiques qui régissent la production des fictions cinématographiques. On sait, en effet, que dans un film, la caméra n'a pas vocation à tout montrer. On sait, notamment, qu'elle ne doit pas montrer la figure du réalisateur et sa troupe d'assistants. Du respect de cette consigne esthétique dépend la possibilité d'assigner un film à la catégorie des œuvres de fiction. *Les Clowns* étant un reportage et non pas une fiction, l'introduction du réalisateur et de ses collaborateurs sur scène n'a pas pour conséquence de priver le film de ses propriétés fictionnelles. Mais le procédé est répété dans d'autres films qui sont (ou auraient pu être) des fictions : *Fellini-Roma*, *Intervista*. Qu'est-ce qui a pu amener Fellini à sacrifier les propriétés fictionnelles de ces films ? Ce qu'il fait avec sa troupe d'assistants sur les lieux de tournage du film *Les Clowns* peut nous aider à le comprendre. Fellini y joue un rôle presque comique, celui d'un réalisateur entouré de collaborateurs médiocres avec lesquels il ne cesse de se chamailler : ses querelles avec Maia, la secrétaire, sont particulièrement fréquentes, la maladresse de celle-ci étant vraiment sans limites. Toutes ces scènes constituent autant de parenthèses comiques à l'intérieur d'un film qui a du mal à rester un reportage et qui se termine, très significativement, sur un long numéro de

cirque. Ce numéro, joué par des clowns, peut donc être vu comme un modèle en miniature de l'idée qui a obsédé Fellini tout au long de sa carrière cinématographique, mais que seulement ses films les plus tardifs réalisent : l'idée d'un film-spectacle réunissant, en une seule et même entité, les propriétés des genres cinématographiques et celles des genres qui s'apparentent au spectacle.

- 16 (ii) *Introduction des spectateurs sur les lieux du tournage*. Evidemment, on ne saurait prétendre que Fellini ait pu ouvrir les lieux de tournage de ses films à chacun de ses spectateurs. Ce serait là quelque chose de vraiment impossible à réaliser. Cependant, s'ils ne peuvent être directement présents sur scène à côté des acteurs, les spectateurs peuvent l'être d'une manière indirecte. Il est en effet possible de simuler leur présence sur scène par l'intermédiaire de ces prolongements techniques du corps des spectateurs que sont les appareils qui assurent l'enregistrement des images et des sons, que ces mêmes spectateurs voient et entendent pendant la projection d'un film en salle. Que pourraient voir les spectateurs d'un film, lorsqu'ils sont assis dans une salle de cinéma, si les images qu'ils voient défiler à l'écran n'avaient été filmées auparavant par une caméra ? Que pourraient-ils entendre, si les mots prononcés par les acteurs n'avaient pas été enregistrés par un microphone ? Que sont une caméra et un microphone, si ce n'est une sorte de prothèse oculaire et auditive des spectateurs¹⁵ ? On peut donc considérer que la présence de ces objets sur les lieux de tournage d'un film correspond, en quelque sorte, à un spectateur qui serait venu voir et entendre de près ce à quoi il ne devrait, en principe, pouvoir assister qu'en regardant les images projetées sur l'écran d'une salle de cinéma. C'est par ce stratagème que Fellini a pu réaliser l'impossible : permettre à ses spectateurs d'accéder aux lieux de tournage de ses films, leur permettre surtout, pendant qu'ils regardent le film, de retrouver, à l'écran, l'image de quelque chose qui leur appartient, même s'il s'agit d'une chose qui est détachée de leur corps¹⁶.
- 17 (iii) *Modification du rapport que les acteurs-interprètes entretiennent avec la caméra* : Pour qu'un film devienne vraiment un spectacle, il faudrait, dans l'absolu, que les acteurs-interprètes d'un film se comportent sur les lieux de tournage comme les artistes-interprètes d'un spectacle de music-hall, de cabaret, de cirque ou d'un autre divertissement populaire se comportent, lorsqu'ils sont sur scène devant leur public. On a vu que l'interaction avec le public est une composante essentielle de cette catégorie de « spectacles » (la seule qui compte vraiment pour Fellini) : le public applaudit, siffle, interpelle les artistes au cours d'un numéro, conditionne, bon gré mal gré, leurs représentations, les oblige parfois à changer de programme, les oblige, surtout, à tenir la présence des spectateurs aux abords de l'espace de la scène pour réelle et effective. Il faudrait donc que, dans un *film-spectacle*, les acteurs-interprètes ne tiennent pas la présence de la caméra sur les lieux du tournage pour négligeable et insignifiante : il faudrait, en revanche, qu'ils la considèrent aussi importante que la présence d'un autre acteur-interprète jouant le rôle d'un personnage, car, à bien y regarder, la caméra représente, dans ce genre de films, un véritable personnage : le public. Or, il n'est de meilleure façon pour un acteur-interprète de rendre hommage à l'importance de la caméra en tant que *dramatis persona* que de la regarder comme on regarderait un autre personnage de l'histoire, interprété par un acteur en chair et en os. L'acteur-interprète fixera donc son regard sur l'objectif de la caméra, comme s'il avait devant lui un spectateur vivant, comme s'il voulait le regarder droit dans les yeux. Et il lui parlera, il lui fera part de ses pensées, ses impressions, ses émotions, un peu comme on le ferait avec quelqu'un qui ne peut pas nous répondre, mais qui n'en est pas moins vivant et peut, en

tous cas, nous entendre et nous voir parfaitement. C'est exactement ce qui se passe dans un film comme *Et vogue le navire* (1983). Du début à la fin, le journaliste-narrateur (Orlando *alias* Freddie Jones) s'adresse à la caméra comme il s'adresserait à un véritable personnage et lui raconte ce que font tous les personnages de ce film sur un navire : ils accompagnent les cendres de la cantatrice Edmea Tetua, récemment décédée, vers son île natale, Erimo, où elles seront jetées à la mer. Le discours du journaliste avec la caméra ne se fait pas en cachette, mais, littéralement, au vu et au su de tout le monde : à tel point que les autres personnages ne trouvent rien d'étonnant à la requête formulée par le journaliste de décliner leur identité au profit des spectateurs qui se trouvent « derrière » la caméra, à tel point même que, lorsque le journaliste et la caméra entravent le passage des serveurs en train de servir le repas aux passagers réunis dans le réfectoire, le chef des serveurs s'approche du journaliste et lui demande poliment s'il peut aller continuer son discours à la caméra ailleurs : le tout avec un naturel absolu, comme s'il n'y avait rien d'étonnant à ce qu'un homme parle avec une caméra. Et, effectivement, il n'y a rien d'étonnant à ce qu'un artiste parle avec les spectateurs qui regardent son numéro dans - un spectacle du type de ceux qui se tiennent dans un music-hall ou sur la place publique. Dans *Et vogue le navire*, on assiste donc à la transposition cinématographique d'un spectacle de ce type. Certes, on peut déplorer l'absence de parole de la caméra, son mutisme absolu, son incapacité à interférer verbalement avec le jeu des acteurs (verbalement, on a dit, car, physiquement, on a vu quela caméra ne passe pas inaperçue aux yeux des autres acteurs et qu'elle gêne même leur jeu). Mais, dans un film précédent, *Amarcord* (1973), Fellini avait déjà essayé de faire retentir sur le lieu de tournage les sifflements, les persiflages, les éclats de rire, les cris qui témoignent de l'emportement parfois très cru et impétueux avec lequel le public d'un music-hall, d'un cirque ou d'un cabaret exprime son mécontentement, lorsqu'un spectacle ne lui plaît guère¹⁷.

- 18 Après avoir exposé ce que nous entendons par « œuvre-spectacle », le moment est venu de faire le bilan de toutes les tentatives entreprises par le réalisateur italien pour essayer de modifier l'essence de son cinéma, afin de le rendre finalement compatible avec la notion de spectacle.

Les enjeux de la *spectacularisation* du cinéma de Fellini : la dissolution de la fiction

- 19 Qu'a gagné et qu'a perdu l'œuvre cinématographique de Fellini en se transformant en spectacle ? Qu'ont apporté au cinéma et à son répertoire de formes d'expression des films comme *Les Clowns*, *Et vogue le navire*, *Amarcord*, *Intervista* dans lesquels se déclare le plus ouvertement l'ambition fellinienne de « spectaculariser » le cinéma ?
- 20 Disons, d'abord, que toute métamorphose d'un genre artistique en un autre ne se fait pas sans préjudice pour les caractéristiques qui définissaient le genre en question (ici, le film) avant sa transformation en un genre nouveau. Pour devenir un spectacle (au sens où un numéro de cabaret, de cirque, de rue peut ainsi être défini), le film doit nécessairement perdre certaines des caractéristiques qui étaient auparavant les siennes : en particulier, il nous semble que l'irruption, sur les lieux du tournage, du réalisateur et de la caméra, conjointement à l'attitude « hérétique » des acteurs qui, au lieu de jouer leur personnage comme si personne n'était en train de les regarder, adressent la parole directement aux spectateurs qui sont censés être « derrière » la caméra, tous ces éléments ont pour

conséquence de rendre le film inapte à devenir une fiction. S'il est un prix à payer pour un cinéaste soucieux de transformer ses films en spectacle – telle est la leçon qu'on pourrait tirer des films de Fellini – c'est celui qui consiste à accepter que ses films perdent toute propriété fictionnelle. En règle générale, un film cesse d'être une fiction, lorsqu'on voit apparaître à l'écran, aux côtés des acteurs, la figure de l'Auteur et des Spectateurs¹⁸ : leur présence fait s'effondrer comme un château de cartes l'illusion de la fiction, car l'histoire imaginaire mise en scène par les acteurs perd l'un de ses attraits principaux (si ce n'est son attrait principal) : la possibilité de devenir pour ceux qui la regardent (ne serait-ce que pendant un petit instant) une histoire « réelle », une histoire capable de faire croire à ceux qui assistent à son déroulement qu'elle n'est pas complètement imaginaire et qu'il suffit de fermer les yeux et de se laisser transporter par l'imagination pour avoir l'illusion de ressentir ce que ressentent vraiment les personnages qui en sont les protagonistes. Certes, aucune fiction n'exige nécessairement de son public une « suspension totale de l'incrédulité » : il suffit, beaucoup plus simplement, de *feindre de croire* à ce qu'on nous raconte (dans une fiction littéraire) ou à ce qu'on nous montre (dans une fiction cinématographique ou théâtrale). « Feindre de croire » à une histoire n'est pourtant possible que si l'histoire est un tant soit peu crédible. Qui aurait envie de s'intéresser, ne serait-ce que pendant une seule seconde, à une histoire qui n'a aucune chance d'être crue, qui s'offre à nous comme impensable, inimaginable, incroyable ? Si l'on est friand de fictions, c'est parce qu'on aime se *mettre en danger de croire vraiment* ce qu'on devrait seulement *feindre de croire*. Créditer tous les spectateurs de cinéma, non pas de la capacité, mais de l'envie de distinguer, dans le film qu'ils regardent, entre ce qui relève du réel et ce qui relève de l'imaginaire, c'est faire peu de cas, à notre avis, du plaisir que l'on peut prendre à se leurrer, à céder à l'ensorcellement d'une histoire qu'on sait être inventée de toutes pièces, mais qu'on préfère *croire vraie* pour découvrir des mondes possibles non réalisés¹⁹. Le comportement des spectateurs d'une fiction et, plus particulièrement, des spectateurs d'une fiction cinématographique, est, à ce sujet, édifiant : depuis les spectateurs crédules de 1895 qui quittaient leur siège avec effroi à la projection du célèbre film de Lumière, représentant une locomotive entrant en gare à La Ciotat, aux spectateurs d'aujourd'hui qui sursautent sur leur siège, lorsqu'ils regardent un film d'épouvante (tout en étant capables, *a priori*, de savoir qu'ils ne sont pas concernés par le drame représenté à l'écran) ou qui, pendant le film, ont cru à tout ce qu'ils ont vu comme s'ils l'avaient vécu en première personne, dans tous ces cas, on constate que la fiction a fonctionné comme un leurre et qu'elle a fait croire aux spectateurs à la réalité d'images qui ne sont, à proprement parler, qu'un *simulacre de réalité*.

- 21 Nous aurons l'occasion de revenir sur ce point qui revêt une importance fondamentale dans notre argumentation. Limitons-nous, pour le moment, à constater que c'est en introduisant Auteur et Spectateurs dans ses films que Fellini a été en mesure de les transformer en spectacle au détriment de leurs vertus fictionnelles. Il est peu vraisemblable qu'en agissant ainsi, le réalisateur italien ne se rendait pas compte de ce qu'il faisait. On peut même être sûr qu'il était parfaitement conscient qu'un film ne pouvait relever à la fois de la fiction et du spectacle et que, donc, en transformant ses films en spectacle, il les privait de leurs qualités fictionnelles. Dès lors, il est tout à fait légitime d'en conclure que c'est pour dépouiller ses films de tout attrait fictionnel qu'il a entrepris de les transformer en spectacles. Un « sabotage fictionnel » en pleine règle, donc (d'autant plus étonnant chez quelqu'un qui passe pour être l'un des plus grands affabulateurs de l'histoire du cinéma). Comment expliquer son choix ? On aurait tort, d'après nous, d'y voir un parti-pris contre la fiction. Beaucoup plus vraisemblablement,

Fellini a pris pour cible non pas tant les fictions que le mécanisme psychologique qui est à la base de toute fiction, celui qui institue la fiction en tant que telle, celui sans lequel une fiction ne serait pas une fiction, mais un tas de mensonges auxquels personne n'ajouterait foi : le réflexe psychologique qui nous incline à accepter qu'il y ait des choses auxquelles on peut, en même temps, croire et ne pas croire (tout en sachant, si on y croit, qu'elles n'ont aucun fondement réel et qu'elles ont été inventées de toutes pièces²⁰). On sait que, de tous les dispositifs fictionnels, le cinéma est celui qui a la capacité de neutraliser le plus notre incrédulité en nous rendant perméables à l'apparente réalité des images dont est constitué un film. Rien de plus naturel pour un spectateur de cinéma que de s'évader dans le monde imaginaire où se déroule l'histoire représentée à l'écran (surtout, si l'on compare l'effort que nous coûte l'accomplissement de la même opération quand on lit un livre ou qu'on regarde une pièce de théâtre). Le propre de cette « évasion » imaginaire produite par le cinéma est qu'elle se fait par le corps d'un autre, par le corps du personnage auquel le spectateur choisit de s'identifier, cet Autre qui nous permet d'échapper à la perception angoissante que nous avons de notre propre Être²¹. Le fait d'assumer l'identité d'un Autre, de s'y identifier, de s'aliéner en lui (pourrait-on dire sans que cela sous-entende la moindre perte de notre intégrité mentale) est le ressort principal des phénomènes qui caractérisent notre vie imaginaire²². Cela est d'autant plus vrai quand on parle de cinéma, que les conditions dans lesquelles a lieu la projection d'un film, comme l'a remarqué plus d'un critique²³, semblent bien être propices à la réactivation de cette expérience primordiale qu'est « le stade du miroir », berceau de la vie imaginaire de tout être humain. Plongé dans le noir, coincé dans son siège, incapable de faire le moindre mouvement, le spectateur serait, pendant la projection d'un film, dans un état très proche de l'inhibition motrice qui caractérise les premiers jours d'un enfant et retrouverait ainsi à l'écran les mêmes possibilités d'identification qui s'étaient offertes à lui lorsqu'il avait découvert, pour la première fois, le reflet de son corps sur la surface d'un miroir. L'expérience « triomphante » et « jubilatoire » qui accompagne, selon Lacan, la première identification spéculaire, se renouvelle donc à chaque vision de film. Et cela même si, à l'écran, le spectateur ne voit pas son image, mais celle d'un Autre (car l'enfant aussi, lorsqu'il se regarde pour la première fois dans un miroir, croit d'abord voir l'image de quelqu'un d'autre et, seulement après, se rend compte qu'il s'agit du reflet de son corps, ce qui ne l'empêche pas, bien avant cette prise de conscience, de faire comme si, ce qu'il avait vu, était son image, mirage d'une unité corporelle dont il n'avait eu, jusque-là, la moindre idée²⁴).

- 22 Quand on considère maintenant le type de relation imaginaire dans lequel le cinéma de Fellini entretient ses spectateurs, on s'aperçoit que la figure de l'Autre, celle qui, en principe, devrait polariser l'attention imaginaire des spectateurs, est ici représentée par des personnages qui sont tous caractérisés par un certain inachèvement, des « personnages à la dérive²⁵ ». Manque d'affection, d'amitié, d'amour, d'argent, de gloire, d'intégration sociale, les malheurs dont souffrent les personnages felliniens sont nombreux et leur aptitude à devenir pour les spectateurs des modèles d'identification s'en ressent forcément... Peut-on s'identifier à des artistes sans avenir (les protagonistes des *Feux du music-hall*) ? A un couple mal assorti de jeunes mariés (*Lo Sceicco bianco*) ? A des « fils à maman » esquivant éternellement les responsabilités du monde des adultes (*I vitelloni*) ? A une retardée mentale (Gelsomina, l'héroïne de *La Strada*) ? A un libertin blasé et mélancolique (Marcello, dans *La Dolce vita*) ? A un moraliste hypocrite (*Les tentations du docteur Antoine*) ? A un réalisateur de cinéma frustré et dépressif (le protagoniste de *8 et 1/2*) ? Tout est possible, mais, alors, l'identification en question sera forcément moins

euphorique et gratifiante que celle qui a vraisemblablement marqué le premier rapport de l'enfant que nous avons tous été avec l'image de notre propre corps aperçue dans un miroir. Tout cela pour dire que la frustration qui habite les personnages felliniens finit inévitablement par déteindre sur les spectateurs et par gripper la vitalité de leur vie imaginaire. Il s'ensuit que, même dans les films qui sont irréductibles à l'idée de cinéma « spectaculaire » que nous avons définie dans cette étude, le cinéma de Fellini semble peu apte à alimenter *ce type spécifique de vie imaginaire, basé sur l'identification* à l'image de l'Autre, qui trouve dans le stade du miroir son moment inaugural²⁶. Car, si jamais, dans les films en question, les personnages felliniens deviennent, pour le public en salle, des modèles d'identification, celle-ci ne débouche pas, contrairement à l'identification qui caractérise le stade du miroir, sur un sentiment triomphant et jubilatoire (celui de l'enfant qui se réjouit de retrouver, pour la première fois, un semblant de son unité corporelle), mais sur un regret, une frustration, une aspiration déçue.

- 23 Il est alors tout à fait compréhensible que, même dans les films qui nous ont occupés au cours de la présente étude, Fellini en soit venu à reproduire l'expérience du stade du miroir, fût-ce à la reproduire *a contrario*, pour générer, artificiellement, un effet antithétique à celui qui a caractérisé la première expérience d'un enfant devant un miroir. Quel est, en effet, le changement que toutes les procédures anti-fictionnelles passées en revue dans les lignes précédentes introduisent dans le cinéma de Fellini ? En quoi consiste ce changement pour les spectateurs qui regardent ce genre de films ou pour Fellini lui-même en tant que spectateur de ses propres films ? Ce qui change, c'est que l'écran devient une sorte de miroir dans lequel les spectateurs assis dans la salle peuvent se regarder, comme s'ils étaient vraiment devant un miroir. Sauf que le miroir cinématographique – contrairement à celui dans lequel l'enfant découvre, pour la première fois, l'image de son propre corps – ne renvoie pas aux spectateurs l'image d'un Autre, mais leur fait voir leur propre image (par l'intermédiaire de ce prolongement technologique de l'œil humain qu'est la caméra), plaçant ainsi leur vie imaginaire sous le signe, non pas de l'identification, mais de la « désidentification²⁷ ».
- 24 C'est à la lumière de ces considérations que le cinéma de Fellini mériterait, à notre avis, d'être sérieusement repensé pour affranchir son essence, sa valeur et son rôle historique de l'image mythique qui l'a souvent entouré et à laquelle même les critiques les plus avertis ont trop souvent fait allégeance : l'image d'un cinéma qui instiguerait les spectateurs à l'évasion, à la griserie imaginaire, à la rêverie sans limites. La lecture de cette modeste contribution servira, peut-être, d'amorce à une révision de ce lieu commun.

BIBLIOGRAPHIE

ALAIN (Emile-Auguste Chartier), *Vingt leçons sur les beaux-arts*, Paris, Gallimard, 1962

BAZIN André, « Cabiria ou le voyage au bout du néoréalisme », *Cahiers du cinéma*, n° 76, Paris, Novembre 1957

- FELLINI Federico, *Fare un film*, Torino, Einaudi, 1980
- KEZICH, Tullio, *Fellini*, Paris, Gallimard, 2007
- KOWZAN Tadeusz, *Littérature et spectacle*, Mouton, La Haye, Paris, 1975
- LACAN Jacques, « L'agressivité en psychanalyse », (1948), in *Ecrits*, Paris, Editions du Seuil, 1999
- LAFFAY Albert, *Logique du cinéma. Création et spectacle*, Paris, Masson, 1964
- LAPLANCHE Jean et PONTALIS Jean-Bertrand, *Vocabulaire de la psychanalyse*, PUF, 1967
- MC LUHAN Marshall, *Pour comprendre les média. Les prolongements technologiques de l'homme*, Paris, Editions du Seuil, 1967
- METZ Christian, *Le signifiant imaginaire*, Paris, Christian Bourgeois Editeur, 2002
- PERNOT Hervé, *L'atelier Fellini, une expression du doute*, Paris, L'Harmattan, 2003
- QUINTANA Angel, *Federico Fellini*, Paris, Cahiers du cinéma, Collection Grands Cinéastes, 2007
- SCHAEFFER Jean-Marie, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Editions du Seuil, 1999
- SCHIFANO Laurence, *Le Cinéma italien : de 1945 à nos jours, crise et création*, Paris, Nathan Universitaire, 2006
- ZAVATTINI Cesare, « Thèse sur le néoréalisme », *Cahiers du Cinéma*, n° 33, Paris, mars 1954

NOTES

1. De l'aveu même de Fellini, l'univers du spectacle populaire a joué un rôle fondamental dans sa formation artistique. Les années passées au contact des artistes de l'*avanspettacolo* ont indubitablement contribué à forger son style cinématographique, à le rendre si unique et inimitable. L'importance de ces années d'apprentissage a d'ailleurs été soulignée par tous les biographes du réalisateur italien. Voir, à ce sujet, le long développement que consacre à ce thème Tullio Kezich dans sa biographie de Fellini. Cf. T. Kezich, *Fellini*, Paris, Gallimard, 2007.
2. Comme le rappelle Laurence Schifano « Fellini a été longtemps familier des spectacles de revue et de théâtre miteux », ce qui autorise à supposer que, pour le réalisateur italien, reconstituer ce type de spectacles dans les studios de Cinecittà était une manière de renouer avec son passé et de lui rendre hommage. Cf. L. Schifano, *Le Cinéma italien : de 1945 à nos jours, crise et création*, Paris, Nathan Universitaire, 2006, p. 51.
3. Selon Angel Quintana, Fellini est plus influencé par l'univers du spectacle qu'il n'y rend hommage : « La fascination de Federico Fellini pour le monde du spectacle surgit ainsi du cirque et, par la suite, de l'univers de l'*avanspettacolo*, les revues de variétés alors très populaires. Ses premiers pas au cinéma ont lieu grâce à son amitié avec Ruggero Maccari, puis avec Aldo Fabrizzi. Tous deux lui proposent de transposer les gags de ses vignettes pour des spectacles de variétés, puis pour le cinéma. (...) Le théâtre de variétés alimente son désir de s'éloigner des structures narratives traditionnelles pour ébaucher, surtout à partir de *La Dolce Vita*, un modèle de récit constitué d'une suite de fragments sans lien narratif fort. Il aura par ailleurs souvent recours aux revues théâtrales pour montrer sa fascination pour le monde de la représentation populaire. » A. Quintana, *Federico Fellini*, Paris, Cahiers du cinéma, Collection Grands Cinéastes, 2007, p. 14.
4. Pour une introduction à la notion de spectacle et à son utilisation comme catégorie descriptive de différentes pratiques artistiques, Cf. T. Kowzan, *Littérature et spectacle*, Mouton, La Haye, Paris, 1975.

5. Dans un dictionnaire d'usage courant, l'une des définitions associée à l'entrée *spectacle* précise : « représentation théâtrale, cinématographique, chorégraphique ; pièce, film, ensemble des numéros qu'on présente au public au cours d'une même séance ». *Le Nouveau Petit Robert*, Dictionnaires Le Robert, 1993.

6. Où sont-ils, en effet, les spectateurs, lorsqu'un film est réellement tourné ? Où sont-ils, lorsque les techniciens du son agrémentent les images filmées de musique et d'autres effets sonores ? Où sont-ils, pendant qu'ont lieu les opérations de montage ? Où sont-ils, enfin, lorsque le réalisateur coordonne toutes ses opérations du haut de son arbitre esthétique souverain ? Ils ne sont nulle part : l'accès aux lieux de tournage leur est même rigoureusement interdit. Rien ou presque ne doit filtrer à l'extérieur d'un film en cours de réalisation. Tout sera dévoilé au moment de sa diffusion dans les salles. Mais, justement, à ce moment-là, les réalisateurs du film ne sont pas présents sur place pour assister aux réactions des spectateurs. C'est à partir de ce constat que Christian Metz a défini la spécificité du cinéma par rapport à d'autres modalités artistiques. Cf. C. Metz, *Le signifiant imaginaire*, Paris, Christian Bourgeois Editeur, 2002.

7. « Les vrais spectacles – disait Albert Laffay – le cirque, le théâtre, le music-hall ne se conçoivent évidemment pas sans public. [...] Les acteurs sont portés par leur public : il y a, comme chacun sait, communication constante entre la salle et la scène. [...] Au cinéma, [...] nous n'avons absolument pas besoin qu'il se constitue un public. [...] Bien entendu aucun régime d'échange ne s'établit entre spectateurs et acteurs, puisque aussi bien il n'y a pas d'acteurs en chair et en os » A. Laffay, *Logique du cinéma. Création et spectacle*, Paris, Masson, 1964, pp. 25-26. Nombreux sont les théoriciens et créateurs du septième art qui, après s'être penchés sur la question, ont donc conclu qu'il n'y a pas beaucoup de choses en commun entre spectacle et cinéma et qu'on devrait même s'abstenir, une fois pour toutes, de compter le cinéma au nombre des arts spectaculaires. « Le cinéma n'est pas un spectacle, c'est une écriture » a pu affirmer Robert Bresson, auteur du film *Un condamné à mort s'est échappé*. (Cf. R. Bresson, *Cahiers du Cinéma*, octobre 1957, p. 5). On retrouve les mêmes réserves chez le philosophe Alain : « ce qui y manque », dit-il en parlant du cinéma, « c'est cette épreuve de la présence », « les sifflets n'y feraient rien », « je n'aperçois pas ici ce riche fond de physiologie qui fait au théâtre [...] ce que les hommes de métier nomment l'atmosphère, et que je voudrais nommer le climat humain, [...] climat de terreur, d'anxiété, de puissance, de mystère, ou au contraire d'insouciance, de jeunesse, de gaieté ». Cf. Alain (Emile-Auguste Chartier), *Vingt leçons sur les beaux-arts*, Paris, Gallimard, 1962, p.18.

8. L'hypothèse en question pourrait, entre autres choses, rendre compte de ce qu'André Bazin appelait la « révolution néoréaliste » du cinéma de Fellini. « Fellini me paraît avoir parachevé la révolution néoréaliste en innovant le scénario sans aucun enchaînement dramatique, fondé exclusivement sur la description phénoménologique des personnes ». A. Bazin, « Cabiria ou le voyage au bout du néoréalisme », *Cahiers du cinéma*, n° 76, Paris, Novembre 1957, p. 5. La devise du néoréalisme n'était-elle pas : « donnez-nous un fait quelconque et nous parviendrons à le transformer en spectacle » ? C'est, en tout cas, ce que pensait l'une des figures majeures du néoréalisme italien : Cesare Zavattini. « Alors que le cinéma d'autrefois racontait un fait d'où il en découlait un autre, puis un troisième et ainsi de suite, chaque scène étant conçue et faite pour être aussitôt oubliée, aujourd'hui, quand nous imaginons une scène, nous ressentons le besoin de rester dans cette scène, car nous savons qu'elle porte en elle toutes les possibilités de se répercuter longuement. Nous pouvons dire tranquillement : donnez-nous un fait quelconque et nous parviendrons à le transformer en spectacle. » C. Zavattini, « Thèse sur le néoréalisme », *Cahiers du Cinéma*, n° 33, Paris, mars 1954, p. 27.

9. « Dès le premier film coréalisé avec Alberto Lattuada, *Les Feux du music-hall*, on remarque que le scénario dans sa structure est inspiré par un spectacle spécifiquement italien né au début du XX^e siècle : le « café chantant ». On y retrouve les mêmes personnages, mais aussi les mêmes

tableaux, la même construction où se juxtaposent une suite de numéros : des moments de bravoure. » H. Pernot, *L'atelier Fellini, une expression du doute*, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 53.

10. Le film suivant, *Le Cheik blanc* se penche sur le monde des romans-photos. Là-aussi on parle d'acteurs de deuxième plan, bien qu'objectivement, plus célèbres que les acteurs du film précédent : mais il s'agit d'une célébrité qui ne dépasse pas le cadre d'un public de midinettes, de jeunes femmes rêveuses d'un milieu social plutôt aisé, qui ne connaissent rien à la vie et qui paieront cher, comme la protagoniste féminine du film, leur exil imaginaire dans le territoire enchanté des feuilletons et des romans-photos. Avec *La strada*, on passe à un milieu de gens du spectacle encore différent : les baladins, les artistes ambulants qui gagnent leurs vies sur les terrains vagues à la périphérie des agglomérations urbaines ou rurales en y improvisant des numéros qui ne demandent pas un grand talent artistique, mais qui arrivent tant bien que mal à susciter l'engouement d'un certain nombre de curieux. Pas du grand spectacle, mais du spectacle quand même. Même dans ses films plus tardifs, Fellini ne désavouera pas son penchant pour la représentation de personnages issus du milieu des « professionnels » du divertissement populaire : *Les Clowns* nous offre un aperçu du monde du cirque ; dans *Répétition d'orchestre*, le casting est entièrement constitué d'acteurs jouant le rôle d'instrumentistes ou de directeur d'orchestre ; dans *Ginger et Fred*, c'est au tour du monde de la télévision d'être ausculté par la caméra fellinienne.

11. Même chose dans un épisode du film *Fellini Roma*. Fellini, réalisateur-personnage du film, est interviewé par des étudiants qui lui demandent si l'image qu'il entend donner de Rome dans son film sera objective ou si elle fera des concessions aux stéréotypes qui circulent autour de la Ville Eternelle et de ses habitants. Fellini répond que tout artiste devrait faire uniquement ce qui lui est plus congénial. Et puis conclut : « Voilà ce que j'aimerais montrer, le théâtre de *varietà* comme il était au *Théâtre de la Barrafonda* ». Ledit théâtre est une sorte d'équivalent italien des *Folies Bergères*, du *Chat noir* et d'autres lieux cultes des divertissements populaires parisiens. Fellini reconstitue avec une vraisemblance appliquée les spectacles qui devaient s'y tenir. Un corps de ballet s'agite sur des musiques mambo-orientales, des prestidigitateurs de trois sous, des gags pas vraiment drôles, le numéro bien particulier des trois hommes à la bougie, des chansons... Mais les numéros des artistes ne se déroulent pas dans une atmosphère calme : le public ne cache pas son mécontentement, lorsqu'un numéro ne l'intéresse pas, et certains artistes sont même obligés de quitter la scène sous les insultes des spectateurs, ceux-ci orchestrant de leurs sautes d'humeur la programmation du spectacle qui se déroule, comme d'habitude chez Fellini, selon un ordre complètement aléatoire.

12. Fusion des espaces, abolition de la barrière entre la scène et la salle, interaction des artistes et des spectateurs, la notion fellinienne de spectacle est fort éloignée de la conception traditionnelle d'une œuvre d'art. Ce point est fondamental et mérite d'être souligné avec force. La notion de « spectacle » n'est pas étrangère à l'art officiel, mais son sens change du tout au tout suivant qu'on l'applique à des pratiques du répertoire de l'art consacré (le théâtre, la danse, le cinéma traditionnel) ou à des divertissements populaires comme ceux qu'on trouve dans les films de Fellini. Pour prendre la mesure de cette différence, on pourrait essayer de penser maintenant, tout en gardant à l'esprit le souvenir des exemples de spectacle tout juste cités, au déroulement normal d'un spectacle dans un des hauts lieux (théâtres, auditoriums, églises, etc.) de l'art officiel. Que l'on considère, par exemple, les conditions dans lesquelles se déroule normalement une représentation théâtrale, un concert, un ballet ou une lecture publique d'un texte littéraire par un acteur de haut vol : l'interprète est sur une estrade, le public est assis tout autour ou, plutôt, devant l'artiste, l'un (l'artiste) est éclairé par une lumière, l'autre (le public) est généralement plongé dans le noir, seul l'artiste parle, danse, joue. Le public, lui, écoute, attentif, immobilisé dans un silence presque religieux. La scène et la salle sont deux espaces complètement séparés : l'un est du ressort des artistes, l'autre du public, aucun rapprochement n'est toléré entre les uns et les autres, aucune confusion des rôles. Chacun doit se tenir à sa place

du début à la fin de la représentation. Il est défendu aux artistes de descendre dans la salle et au public de monter sur la scène : les artistes ne se mêlent pas aux spectateurs et vice-versa. Les artistes sont même tenus de jouer sans trop se soucier de ce qui se passe dans la salle : l'idéal serait même de jouer sans tenir compte de la présence des spectateurs dans la salle, le jeu des artistes acquerrait alors une pureté absolue, une valeur parmi les plus prisées dans les milieux de l'art officiel. Naturellement, tous les artistes-interprètes qui se plient à ce cérémonial savent parfaitement qu'il y a dans la salle un public qui est en train de les regarder, mais ils doivent faire semblant de l'ignorer et jouer comme si de rien n'était, comme si personne n'assistait à leur représentation. Quant au public, il doit s'effacer autant que possible pendant la représentation et n'a le droit de manifester ses émotions qu'à la fin, généralement sous une forme très standardisée (applaudissement, sifflets...). Une situation donc on ne peut plus artificielle, qui n'a pas d'équivalent dans la vie réelle. D'ailleurs, pendant le spectacle, c'est comme si la vie avait cessé de s'écouler pour ne reprendre son cours qu'une fois la représentation terminée.

13. Dans un écrit autobiographique, Fellini met en relation une certaine idée de la « salle de cinéma » aux souvenirs de l'avanspettacolo, l'univers de son initiation cinématographique. « L'avanspettacolo m'a toujours procuré de vives émotions, comme le cirque. Pour moi une salle de cinéma avec ses ouvreuses est une étuve emplie de voix et d'odeurs de sueur, de marrons grillés, de pipi d'enfant : un air vicié de fin du monde, de désastre, de rafle... Le remue-ménage qui précède le numéro de music-hall, les professeurs qui s'installent à l'orchestre, les musiciens qui s'accordent, la voix du comique et les pas des jeunes femmes derrière le rideau. Ou bien les gens qui sortent en hiver par les issues de secours, dans une ruelle, saisis par le froid, quelqu'un qui chantonne le thème musical du film, des éclats de rire, quelqu'un qui pisse. » F. Fellini, *Fare un film*, Turin, Einaudi, 1980, traduit de l'italien par Olivia Gili, p. 43.

14. La phénoménologie de l'univers des films de fiction, malgré son extrême variété, comporte une série de caractéristiques fondamentales : l'indépendance de l'histoire que chacun de ces films met en scène par rapport à tout dispositif de médiation artistique en est la principale. Le cinéma de fiction s'est imposé comme le lieu d'articulation par excellence des histoires qui semblent se dérouler tout seules, sans aucune médiation artistique. Les images et les sons que le public voit et entend pendant la projection d'un film se veulent l'équivalent des images et des sons qui caractérisent la perception d'un fait réel. C'est autour de cette illusion que se sont organisées et articulées les pratiques cinématographiques de la plupart des réalisateurs de films de fiction. Christian Metz ne disait pas autre chose lorsqu'il affirmait que le propre d'un film de fiction est de se donner « comme histoire, non pas comme discours », l'effacement des « marques de l'énonciation » (effacement qui caractérise, selon Benveniste, l'*histoire* par rapport au *discours*), correspond ici à l'occultation de tout ce qui, à l'intérieur de l'univers fictionnel créé par le film, pourrait renvoyer à l'acte qu'il a fallu accomplir pour permettre à ce même univers d'accéder à une forme d'existence artistique. « Dans les termes d'Emile Benveniste, le film traditionnel se donne comme histoire, non comme discours. Il est pourtant discours, si on le réfère aux intentions du cinéaste, aux influences qu'il exerce sur le public, etc. ; mais le propre de ce discours-là, et le principe même de son efficacité comme discours, est justement d'effacer les marques d'énonciation et de se déguiser en histoire » C. Metz, *op. cit.*, p. 113.

15. Cf. M. Mc Luhan, *Pour comprendre les média. Les prolongements technologiques de l'homme*, Paris, Editions du Seuil, 1967.

16. Le caractère novateur du procédé de Fellini mérite d'être souligné : dans la plupart des films, les appareils techniques qui assurent les prises de vue et de son restent invisibles (ce qui alimente l'illusion que les faits représentés dans un film se déroulent tout seuls, comme s'il s'agissait de faits réels dont nous pourrions tous être un jour témoins dans la vie). Rien de tout cela dans les films où Fellini a recours à cette innovation : la caméra est bien visible (elle est filmée par d'autres caméras, toutes les caméras qui assurent les prises de vue sur le lieu du tournage se filmant à tour de rôle). Même chose pour le microphone et les autres appareils

techniques. Une importante conséquence esthétique s'ensuit : les cadrages des films concernés par cette manière de filmer ne sont plus tout à fait « purs » (si l'on peut appeler ainsi les cadrages qui ne filment que les acteurs jouant le rôle de leur personnage dans un décor aussi réaliste que possible). Loin de ne prendre pour cible que les acteurs, les cadrages des films en question englobent même le réalisateur du film, sa troupe d'assistants et, surtout, les outils d'enregistrement de l'image. On pourrait les appeler « cadrages impurs », sans que cette appellation enferme une quelconque connotation péjorative par rapport aux cadrages plus traditionnels. Il s'agit, bien au contraire, du seul type de cadrage qui soit compatible avec la notion de *film-spectacle*, à laquelle Fellini, selon l'hypothèse qui est à la base de notre étude, pensait pouvoir ramener l'ensemble de ses films, surtout ceux qu'il a tournés à partir des années 70, années où apparaissent *Les Clowns*, *Fellini Roma*, *Amarcord* (des films qui témoignent le plus clairement d'un penchant à rapprocher ses œuvres du genre du spectacle).

17. L'irruption, dans le film en question, de cet effet purement spectaculaire a lieu quand un personnage, qui joue ici le même rôle de narrateur joué par le journaliste Orlando dans *Et vogue le navire*, prend la parole pour présenter aux spectateurs l'histoire de Rimini, sa ville bien-aimée, la ville où se dérouleront les épisodes du film :

« La naissance de cette ville se perd dans la nuit des temps : dans le musée communal, sur la grande place, il y a des ustensiles en pierre qui appartiennent à la nuit des temps. J'ai moi-même découvert quelques graffitis très anciens dans les grottes des comtes de Lovignano. En tout cas, la première date certaine est 268 av. J.-C., lorsqu'elle devint colonie romaine et point de départ de la Voie Emilienne... »

Son discours s'interrompt, lorsqu'une *pernacchia* retentit dans la place déserte : de quoi s'agit-il ? En italien on parle de *pernacchia* pour désigner un bruit vulgaire émis avec la bouche, imitant un pet particulièrement long et bruyant. C'est peut-être, dans l'absolu, l'expression la plus humiliante et la plus vulgaire du langage non-verbal des insultes italiennes. C'est l'équivalent, pour un artiste de music-hall, d'une projection de tomates à la figure. Le pauvre personnage apparaît visiblement agacé, il regarde autour de lui pour savoir qui est l'impertinent qui a osé le brocarder ainsi, puis, ne trouvant personne, continue :

« Cela fait aussi partie du caractère moqueur de cette population qui a dans ses veines du sang romain et celte : c'est un caractère exubérant, généreux, loyal et tenace. Depuis le divin poète Dante jusqu'à Pascoli et D'Annunzio, les génies qui ont chanté cette terre sont nombreux et ses innombrables fils qui ont honoré avec des signes d'éternité l'art, la science, la religion, la politique... »

Une autre *pernacchia* retentit : le vieux monsieur, alors, se déclare vaincu et met fin à son discours. Un choix qui n'est pas sans rappeler celui de beaucoup d'autres personnages felliniens jouant le rôle d'artistes qui se produisent sur la scène d'un théâtre populaire, mais qui se font impitoyablement huer par le public à la fin de leur numéro. A l'image de ces artistes infortunés qui quittent la scène sous les insultes, le malheureux monsieur sera obligé de mettre fin à son monologue érudit sur la ville de Rimini et de quitter définitivement les lieux du tournage (si bien qu'il n'apparaîtra plus à l'écran dans la suite du film). L'impossibilité de savoir exactement, en l'occurrence, qui a bien pu émettre la *pernacchia* renforce l'impression que Fellini a voulu en attribuer symboliquement la responsabilité aux seuls personnages « invisibles » du film : les spectateurs. Il s'agit donc d'un épisode qui témoigne de la persistante volonté du cinéaste italien de transformer les lieux du tournage de ses films en une véritable scène de théâtre populaire et chacun de ses films en un spectacle aussi vrai que nature.

18. Dès lors que, comme on l'a dit, le propre de la fiction – telle qu'elle s'est affirmée dans la pratique artistique de l'Occident – est de mettre en scène un certain type d'*histoire* dont le trait caractéristique est qu'elle semble se dérouler toute seule indépendamment de quelqu'un qui prendrait en charge le *récit* des événements et de quelqu'un d'autre qui prêterait attention à la

manière dont ils se déroulent (indépendamment donc de la figure d'un Auteur et de celle d'un Spectateur).

19. La crédibilité d'une histoire est fonction de l'état mental avec lequel on se dispose à en appréhender le contenu, dès lors, même l'enchaînement des faits les plus invraisemblables peut devenir crédible si ceux qui assistent à son déroulement fictionnel en ont décidé ainsi.

20. « ... Fellini est en phase avec de nombreux cinéastes de sa génération qui réfléchissent à l'essence du cinéma. Certains de ces cinéastes, comme en France, Jean-Luc Godard, et certains critiques, ceux des *Cahiers du Cinéma*, de *Cinétique* et de *Positif* se querellaient, dès la fin des années 1960, pour savoir dans quelle mesure le cinéma n'était pas une invention répondant aux besoins de la bourgeoisie soucieuse de faire rêver, d'abuser d'avantage, d'aliéner encore plus la classe ouvrière. Eux qui se déclaraient hommes de cinéma et en même temps farouches ennemis de la bourgeoisie devaient trouver une solution pour continuer à exercer leur profession. Leur réponse était qu'ils devaient promouvoir un cinéma qui produirait ses propres instruments, c'est-à-dire un cinéma où le spectateur aurait le temps de réfléchir à ce qu'il y a sur l'écran, sans être fasciné, sans s'identifier aux personnages du film. Les moyens étaient le recours à la distanciation, par des interruptions du développement narratif et dramatique, par des parodies, par la présence de la caméra, du cinéma, dans le film. » H. Pernot, *op. cit.*, p. 73-74.

21. Une perception marquée, dirait Lacan, par un sentiment chronique et ineffaçable de *manque*.

22. Pour Lacan, il n'y a de semblable – un autre qui soit moi – que parce que le moi est originellement un autre. Cf. J. Lacan, « L'agressivité en psychanalyse », (1948), in *Ecrits*, Paris, Editions du Seuil, 1999, pp. 101-124.

23. C. Metz, *op. cit.*, p. 123-147.

24. « En effet l'enfant perçoit dans l'image du semblable ou dans sa propre image spéculaire une forme (*Gestalt*) dans laquelle il anticipe – d'où sa « jubilation » – une unité corporelle qui lui fait objectivement défaut : il s'identifie à cette image. » J. Laplanche et J.- B. Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, PUF, 1967, p. 452.

25. H. Pernot, *op. cit.*, p. 168.

26. Il y aurait lieu de parler, alors, de « désidentification » pour caractériser le type de rapport que les spectateurs établissent avec les personnages du cinéma de Fellini. Au lieu de s'identifier à ces personnages, les spectateurs les observeraient de l'extérieur et apprendraient ainsi à connaître et dominer les passions qui les animent.

27. Parler de l'imaginaire en termes de « désidentification » signifie reconnaître dans la fiction (principale pourvoyeuse de notre vie imaginaire) l'instrument qui nous permet de contempler nos affects, de les mettre à distance et d'étudier leurs effets sans avoir besoin, pour les connaître, de passer à l'acte. Un dispositif de contrôle de nos affects donc, non pas un lieu d'aliénation et de perte. On pourrait, dès lors, appliquer au cinéma de Fellini le discours par lequel Jean-Marie Schaeffer, à la fin de sa réflexion sur l'essence et la fonction culturelle de la fiction, en vient à réhabiliter ce type d'activité imaginaire des accusations qui ont été souvent portées contre elle. « Depuis qu'il existe des théories consacrées à la fiction, on n'a cessé de s'interroger quant à savoir si la fiction pouvait ou non avoir une portée cognitive. J'espère avoir réussi à convaincre le lecteur que la réponse à la question ne peut être que positive, c'est-à-dire que les fictions sont des opérateurs cognitifs. (...) Si le dispositif fictionnel est un opérateur cognitif, c'est parce qu'il correspond à une activité de modélisation, et que toute modélisation est une opération cognitive. Cela est particulièrement apparent dans le domaine des fictions canoniques, puisque leur rapport au monde est de nature représentationnelle et que l'élaboration d'une représentation (comme processus mental ou opération publiquement accessible) est par définition une opération cognitive. (...) Une des fonctions principales de la fiction sur le plan affectif réside dans le fait qu'elle nous permet de réorganiser les affects fantasmatiques sur un terrain ludique, de les mettre en scène, ce qui nous donne la possibilité de les expérimenter sans être submergés par eux. (...) Par rapport à l'adhésion identificatoire à nos propres affects, qui est un des traits les

plus constants de notre mode d'existence hors fiction, l'immersion fictionnelle est ainsi, paradoxalement, le lieu d'une désidentification. » J.-M. Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Editions du Seuil, 1999, p. 319-325 et passim.

RÉSUMÉS

L'œuvre cinématographique de Federico Fellini (peut-être pas dans son intégralité, mais sûrement à partir des films tournés dans les années 60) se caractérise par une série d'écarts, de déviances, de libertés par rapport au protocole de règles qui définissent la forme canonique d'un film de fiction d'après les conventions esthétiques traditionnelles. Comment caractériser les films nés de cette vague d'expérimentation ? Quelle catégorie descriptive utiliser pour rendre compte des innovations introduites par le réalisateur italien dans les films qui s'écartent le plus de la *doxa* esthétique dominante ? Nous avons cru reconnaître cette catégorie descriptive dans la notion de spectacle. Par *spectacle*, nous entendons ce type même de divertissement populaire auquel Fellini a constamment réservé une place dans presque tous ses films : des *numéros* réalisés par des illusionnistes, des clowns, des chanteurs ou d'autres artistes mineurs, dans le cadre d'un spectacle de music-hall, d'un cabaret, d'un cirque. Dans notre article, nous avons étudié les caractéristiques des spectacles felliniens et les avons comparées aux caractéristiques formelles de son cinéma le plus expérimental, concluant à l'existence d'une homologie effective entre les deux phénomènes et au bien-fondé de l'hypothèse qui reconnaît leur rôle déterminant dans la genèse du cinéma fellinien de la maturité.

L'opera cinematografica di Federico Fellini (se proprio non tutta, almeno quella che va dagli anni '60 in poi) è caratterizzata da una serie di violazioni, di sregolatezze, di licenze rispetto al protocollo di regole che definiscono quale sia la forma canonica di una finzione cinematografica da un punto di vista estetico. Come caratterizzare i film ispirati da questa vena sperimentale ? A quale categoria descrittiva fare ricorso per dare conto delle innovazioni introdotte dal regista italiano nei film che più si allontanano dalla *doxa* estetica dominante ? Ci è sembrato di poter riconoscere questa categoria descrittiva nella nozione di spettacolo. Per *spettacolo* intendiamo quel tipo preciso di divertimento popolare a cui Fellini ha dato ampio spazio nei propri film : dei numeri da cabaret, music-hall o circo, interpretati da illusionisti, clown, cantanti o altri artisti minori specializzati nell'intrattenimento di un pubblico popolare. Lo studio delle caratteristiche di questi spettacoli e il loro confronto con le caratteristiche formali del cinema felliniano più sperimentale, ci ha permesso di riconoscere l'esistenza di diversi punti in comune tra i due fenomeni convincendoci dell'opportunità di accordare al concetto di *spettacolo* un ruolo determinante nella genesi del cinema della maturità di Fellini.

esthétique, spectacle, cinéma, Fellini

INDEX

Index chronologique : XXe siècle

Index géographique : Italie

AUTEUR

ALESSANDRO LEIDUAN

Maître de conférences à l' Université du Sud-Toulon – Var (Laboratoire Babel, EA 2649),
Alessandro Leiduan a soutenu à l'Université de Nice une thèse de doctorat intitulée *Le problème esthétique chez U. Eco. Pour une phénoménologie du kitsch*. Ses recherches portent sur l'univers de la culture de masse (domaine auquel appartiennent désormais la littérature, le cinéma et, plus généralement, l'art du XX^e siècle) et sur l'impact que son développement a eu sur l'imaginaire de la société.