



Fiche technique	1
Réalisateur Federico Fellini, maître des cérémonies	2
Genèse Tournage éparpillé	4
Filiation Pour ou contre le néoréalisme ?	5
Acteurs/personnages Un cabinet de médiocrités	6
Découpage narratif	8
Récit Un art de novelliste	9
Mise en scène Portrait de province : les lieux des <i>Vitelloni</i> Le réalisme et sa doublure imaginaire Ruptures de ton : entre comédie et drame La parade fellinienne	10
Séquence La fête, accélératrice de particules	14
Motif Irruptions du spectacle	16
Figures Profondeurs de champ et solitude	17
Parallèles Résurgences du gothique	18
Document Moraldo à la ville	20

● Rédacteur du dossier

Mathieu Macheret, diplômé de l'ENS Louis-Lumière, est journaliste au *Monde*, conférencier et animateur de ciné-clubs. Il est membre de comité de rédaction des *Cahiers du cinéma* et collabore également à la revue *Trafic*. Il a participé à des ouvrages collectifs sur les cinéastes Otto Preminger, Francis Ford Coppola, Hong Sang-soo et Samuel Fuller. Il a rédigé les dossiers pédagogiques *Lycéens et apprentis au cinéma* de *Monsieur Smith au Sénat* (Frank Capra, 1939), *L'Impossible Monsieur Bébé* (Howard Hawks, 1938) et *Fatima* (Philippe Faucon, 2015). De 2015 à 2020, il a enseigné le cinéma au Centre-Sèvres.

● Rédacteurs en chef

Camille Pollas et Maxime Werner sont respectivement responsable et coordinateur éditorial des éditions Capricci, spécialisées dans les livres de cinéma (entretiens, essais critiques, journalisme et documents) et les DVD.

Fiche technique

● Générique

LES VITELLONI

Italie, France | 1953 | 1 h 43

Réalisation

Federico Fellini

Scénario

Federico Fellini, Ennio Flaiano, Tullio Pinelli

Image

Otello Martelli, Carlo Carlini, Luciano Trasatti

Décorateur

Luigi Giacosi, Mario Chiari

Musique

Nino Rota

Montage

Rolando Benedetti

Production

Lorenzo Pegoraro, Mario De Vecchi, Jacques Bar

Sociétés de production

Cité-Films, PEG Film

Distribution France

Tamasa Distribution

Format

1.37:1, noir et blanc

Sortie

26 août 1953 (Italie)

23 avril 1954 (France)

Interprétation

Franco Interlenghi

Moraldo

Franco Fabrizi

Fausto

Alberto Sordi

Alberto

Leopoldo Trieste

Leopoldo

Riccardo Fellini

Riccardo

Leonora Ruffo

Sandra

Jean Brochard

Le père de Fausto

Carlo Romano

Michele, l'antiquaire

Enrico Viarisio

Le père de Moraldo et Sandra

Paola Borboni

La mère de Moraldo et Sandra

Claude Farell

Olga, la sœur d'Alberto

Gigetta Morano

La mère d'Alberto

Lída Baarová

Giulia, l'antiquaire

Vira Silenti

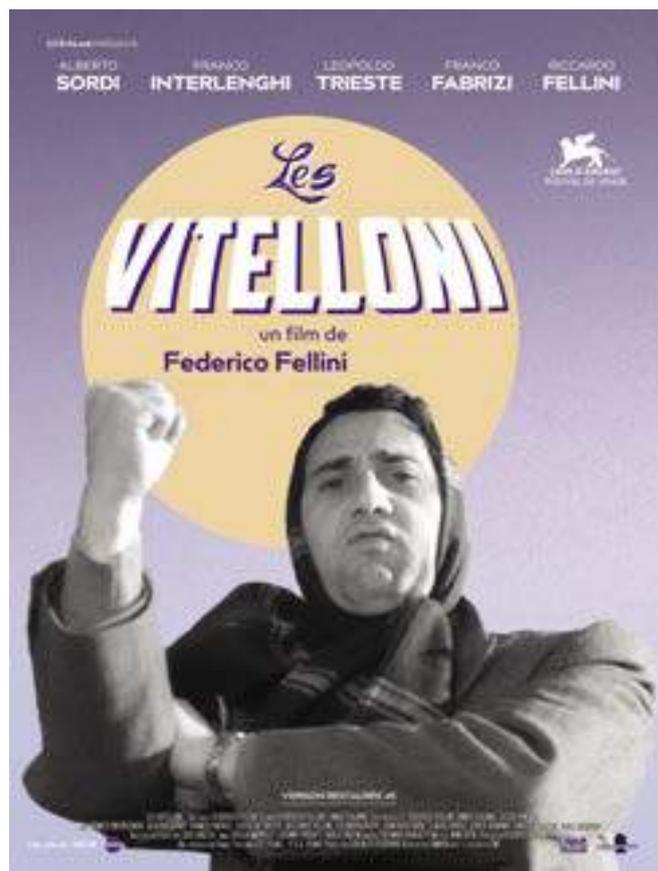
L'amie de Moraldo

Achille Majeroni

Sergio Natali, le comédien de théâtre

Guido Martufi

Le jeune cheminot



● Synopsis

Dans une petite cité balnéaire du nord de l'Italie, cinq amis assistent au dernier événement de la saison, l'élection de Miss Sirène 1953. Moraldo le benjamin rêveur, Fausto le don Juan, Alberto le boute-en-train, Leopoldo le poète et Riccardo le troubadour sont des « vitelloni » : de jeunes adultes désœuvrés de l'après-guerre qui vivent toujours chez leurs parents, végètent dans le cadre monotone de la province et rechignent à se lancer dans la vie. Ils passent leur temps à jouer au billard, traîner aux terrasses des cafés et déambuler la nuit venue dans les rues vides de la ville endormie. Ils s'entretiennent de farces, de bons mots, de projets futiles, au risque de voir leur jeunesse leur passer sous le nez. Fausto, mis devant ses responsabilités, est contraint d'épouser Sandra, la sœur de Moraldo, et de prendre un emploi dans une boutique d'articles religieux, sans pour autant renoncer à ses incartades, séduisant tout ce qui bouge, jusqu'à la femme de son patron. Alberto s'épuise à faire la fête, mais ne voit que trop tard sa sœur Olga lui glisser entre les doigts et filer avec son amant. Leopoldo rate quant à lui sa rencontre avec un grand tragédien de passage en tournée auquel il voulait confier sa pièce. Envahie par le chagrin causé par les absences de son mari, Sandra disparaît un beau matin avec leur bébé. Les cinq amis se lancent à sa recherche. Le soir, Fausto la retrouve chez son père qui administre une bonne correction à ce fils trop inconséquent. Tous prennent conscience que les murs de la ville se referment peu à peu sur eux à l'exception de Moraldo, qui se résout à prendre le train pour Rome avant qu'il ne soit trop tard.

Réalisateur

Federico Fellini, maître des cérémonies



Federico Fellini sur le tournage de *Satyricon* (1969) Prod DB © P.E.A. / DR

Rares sont les cinéastes dont le nom a infiltré la conscience commune comme Federico Fellini, jusqu'à personnifier le cinéma. Tout du moins une idée maximaliste du cinéma conçu comme un art baroque, propice aux déchaînements de l'imaginaire, où la vie prend la forme d'un théâtre permanent. Ce Fellini-là, s'il existe indubitablement, estompant toute distinction entre les registres populaire et intellectuel, fait un peu d'ombre au grand cinéaste moderne qu'il fut avant tout, inventeur d'une puissante subjectivité en prise directe avec le tumulte de la société médiatique.

● Premiers pas

Federico Fellini est né le 20 janvier 1920 à Rimini, station balnéaire de la côte Adriatique, en Italie. Fils aîné d'un représentant de commerce et d'une femme au foyer, il grandit avec un frère et une sœur cadets dans un univers petit-bourgeois durant les années mornes du fascisme, qu'il occupe en dévorant les *fumetti* (bandes dessinées populaires) des périodiques pour enfants et en pratiquant le dessin. Adolescent, il exerce ses talents de caricaturiste sur les plages et dans les cafés, brosse des portraits d'acteurs célèbres pour le cinéma de sa ville, où il règne sur une petite bande de gamins farceurs. Cette période flottante d'oisiveté, de vellétés, d'indolence et de laisser-aller est celle qu'on

retrouvera retranscrite presque trait pour trait dans *Les Vitelloni*, d'inspiration très largement autobiographique.

À 17 ans, le jeune Fellini quitte ses terres d'enfance pour Florence, puis s'installe à Rome en 1939 avec sa mère et sa sœur. Après avoir tenu la rubrique des chiens écrasés au journal *Il Popolo di Roma*, il entre au *Marc'Aurelio*, un bihebdomadaire humoristique axé sur la satire politique, où passent nombre de futurs scénaristes et réalisateurs comme Furio Scarpelli, Steno, Ruggero Maccari ou Ettore Scola. Le milieu du journalisme est alors contigu à celui du cinéma et le jeune Fellini est amené, avec d'autres, à écrire des gags pour les films du comique Macario ainsi que des émissions radiophoniques, dans le cadre desquelles il rencontre sa future femme, la jeune actrice Giulietta Masina. En 1944, dans le sillage de la libération de Rome, il monte avec une poignée de collègues une boutique de caricatures, « *The Funny Face Shop* » (« la boutique aux drôles de visages »), à destination des GI américains. Ce sont des années de formation déterminantes dans l'élaboration du trait véloce avec lequel il croquera ses futurs personnages de cinéma, et dépeindra notamment avec une verve inouïe toute la petite société provinciale des *Vitelloni*.

C'est Roberto Rossellini, instigateur du cinéma moderne italien, rencontré aux bureaux de la société de production ACI où Fellini contribuait à dénicher des sujets, qui lui met le pied à l'étrier en 1944 en l'invitant à participer à l'écriture de *Rome, ville ouverte*, sommet du néoréalisme tourné dans les ruines encore fumantes de la libération de Rome. Le jeune homme entame une collaboration au long cours avec Rossellini (il est notamment son assistant sur *Païsa* en 1946) et se lance dans une carrière de scénariste, incorporant les équipes de réalisateurs comme Alberto Lattuada et Pietro Germi. Avec Lattuada, il cosigne *Les Feux du music-hall* (1950) et passe définitivement derrière la caméra. Le film se déroule au sein d'une de ces troupes itinérantes qui arpentent les provinces italiennes pour y jouer des spectacles de variétés, dont l'évocation sera prolongée dans tout un passage des *Vitelloni*.

● Un réaliste contrarié

Dès ses débuts de réalisateur, Fellini est assimilé au mouvement néoréaliste dont le magistère politique et esthétique fait encore autorité sur la production italienne. Le jeune cinéaste semble en effet y prêter certains gages, à commencer par le choix de personnages modestes ou issus de la marginalité : la midinette férue de romans-photos et l'acteur de bas étage du *Cheik blanc* (1952) ; le saltimbanque de *La strada* (1954) et la pauvre béotienne qu'il domine ; les escrocs minables d'*Il bidone* (1955) qui opèrent sous la fausse défroque de prêtres. Mais à chaque fois s'invite le monde du spectacle, avec ses tours et ses artifices, ses numéros et ses danses, qui ouvre une brèche vers l'imaginaire. Cette inclination pour le spectacle, jusque dans ses formes les plus rustiques, remonte tout droit à l'enfance du cinéaste, plus d'une fois revenu sur sa fascination d'alors pour le cirque et les troupes d'*avanspettacolo* (le music-hall itinérant à l'italienne). L'ancrage social de ces premiers films se double d'une part d'enchantement s'abreuvant aux souvenirs et impressions intimes du cinéaste. Ainsi Fellini contribue-t-il à infléchir les principes du néoréalisme, qui, au cours des années 1950, s'assouplit et évolue vers une acception allégée qu'on qualifiera de « néoréalisme rose ».

La dolce vita (1960) marque dans l'œuvre de Fellini comme une rupture par amplification. Le film prend en effet les proportions d'une véritable fresque où, sur près de trois heures, le cinéaste livre, à travers son héros journaliste joué par Marcello Mastroianni, un portrait de la bonne société romaine frivole aux balbutiements de l'ère médiatique. Le récit n'est plus brossé dans la continuité, mais constitué d'épisodes qui tendent à devenir des blocs indépendants. La tendance s'accroît avec *Huit et demi* (1963), autre œuvre charnière où Fellini pousse encore plus loin l'identification avec le personnage de Mastroianni, campant cette fois un réalisateur en crise d'inspiration. La caméra virevoltante de Fellini sonde son intériorité troublée, comme si elle cherchait à cerner l'endroit bouillonnant de l'inconscient où naissent les visions et se forment les images.

● Virage moderne

Au fil des années 1960, le cinéaste parachève la mue résolument introspective d'une œuvre qui lâche la bride à la subjectivité de l'auteur. Sa vision s'apparente elle-même au cirque de l'inconscient où le désordre fondamental génère toutes sortes de visions grandioses et inquiétantes. Cette forme culmine avec *Fellini Roma* (1972), autre portrait de la ville éternelle en une truculente orgie de contrastes, sans autre protagoniste que la caméra comme relais de la conscience de l'auteur.

« Pour moi une salle de cinéma avec ses ouvreuses est une étuve emplie de voix et d'odeurs de sueur, de marrons grillés et de pipi d'enfant : un air vicié de fin du monde, de désastre, de rafle »

Federico Fellini

Juliette des esprits (1965) marque l'irruption dans l'univers fellinien de la couleur, qui ajoute à son style baroque un appétit coloriste à toute épreuve : teintes violacées, visages fardés et miroitements capiteux sont autant de motifs qui hantent son cinéma moins jouisseur que moraliste, préoccupé plus que fasciné par les thèmes de la corruption et de la déliquescence. À cette tendance correspondent notamment des adaptations de grands textes, comme le *Satyricon* (1969) d'après Pétrone ou *Le Casanova de Fellini* (1976) d'après les mémoires du célèbre aventurier vénitien. La parade est le grand motif de ce cinéma qui voit défiler les corps extravagants, les faciès monstrueux, ombres et fantômes, vivants et morts, morts de rire et d'effroi, au sommet desquels trône la figure de la Femme, mythifiée sous des contours sculpturaux.

● Le grand barnum télévisé

Moderne pour avoir sondé en profondeur la psyché du créateur, l'œuvre fellinienne l'est aussi pour s'être mise en phase avec la communication de son temps. Le spectacle, dont il a retenu de son enfance les formes primitives, trouve une nouvelle vie dans la petite lucarne de la télévision, les nouveaux procédés du commerce, le visage riant de la consommation et l'accélération des télécommunications — autant de facettes du miracle économique italien.

Une étape est franchie quand Fellini tourne pour la télévision. Avec *Bloc-notes d'un cinéaste* (1969), il expérimente la liberté d'approche et la souplesse de prise de vues qu'offre le documentaire. *Les Clowns* (1970) mène l'enquête sur une tradition en voie d'extinction entre fiction et documentaire, un alliage rêvé pour Fellini qui s'est souvent dépeint lui-même en affabulateur. Nombre de ses films reproduiront cette forme de reportage fantasmé, comme *Répétition d'orchestre* (1978) ou encore *Intervista* (1987), propices à toutes sortes de télescopages. Trente ans après ses débuts, l'œuvre fellinienne est devenue contemporaine de la télévision berlusconienne, vaste foire aux vanités qui dénature la vocation du spectacle à l'ancienne, sous les auspices duquel elle avait commencé.

Avec *Ginger et Fred* (1986), Fellini dresse le bilan mélancolique de cette période : deux vieux danseurs de claquettes accomplissent un dernier tour de piste dans l'indifférence d'une émission de variétés, comme au cœur d'un grand barnum qui aurait dévoré toute la vie. L'artiste s'éteint en octobre 1993 à l'âge de 73 ans, non sans avoir prophétisé dans plusieurs de ses derniers films, comme les crépusculaires *Et vogue le navire...* (1983) et *La voce della luna* (1990), que le cinéma ne lui survivrait pas.

Genèse

Tournage éparpillé

Les Vitelloni occupe une place cruciale dans la filmographie de Federico Fellini. C'est le troisième long métrage d'un jeune homme qui n'a pas encore complètement les coudées franches et opère encore dans le cadre de budgets serrés, mais dont le succès inattendu va faire la réputation et véritablement lancer la carrière. Sous ses airs d'œuvre déjà accomplie et amplement maîtrisée, le film cache pourtant un tournage discontinu, ballotté au gré des circonstances.

● Garder le cap

Au moment d'aborder *Les Vitelloni*, dans les premiers mois de l'année 1952, Fellini sort de l'échec cuisant du *Cheik blanc* qui a désarçonné la presse et le public. Sans se démonter, il poursuit ses échanges avec les scénaristes Tullio Pinelli et Ennio Flaiano en quête d'un nouveau sujet. Traîne déjà dans un coin de sa tête l'idée de *La strada*, pour lequel il entame des repérages dans le Latium. Les propositions affluent, mais le jeune réalisateur rejette les projets commerciaux et maintient le cap d'une œuvre personnelle. Le producteur Lorenzo Pegoraro, ancien professeur de calligraphie reconverti dans le cinéma, prend la main sur les droits de son prochain film, mais refuse de se lancer dans *La strada*, dont le sujet insolite frayant avec le merveilleux lui semble beaucoup trop risqué (dans la même veine, *Miracle à Milan* de Vittorio De Sica venait de subir un revers en salle). Le commanditaire réclame une comédie : ce sera *Les Vitelloni*. Le titre manque d'emblée de faire échouer le projet, les distributeurs faisant pression pour modifier ce néologisme inconnu, qui imposait pourtant un nouvel archétype comique [Encadré : « Qui sont les vitelloni ? »].

● Attelage hétéroclite

Fellini se lance tête baissée dans la préparation. S'il fait appel à certains de ses souvenirs de jeunesse, ce nouveau film ne sera pas tourné pour autant à Rimini, sa ville natale, de crainte que la satire soit vue d'un mauvais œil par ses habitants. Le cinéaste va donc recréer de toutes pièces une ville imaginaire à partir de différents lieux, comme par exemple la plage d'Ostie à proximité de Rome, où sont filmées les scènes au bord de l'Adriatique (notamment celle où les camarades traînent le dimanche sur la grève, les yeux dans le vide), ou encore le Teatro Goldoni de Florence qui accueille les scènes du carnaval. Disposant d'un budget particulièrement modeste, la direction de production est confiée à Luigi Giacosi, dit « Gigetto », un négociateur habile sachant jongler avec dettes et crédits. La réunion de la troupe n'est pas une mince affaire, notamment à cause d'Alberto Sordi (Alberto) qui s'engage au même moment sur une tournée, et que l'équipe doit parfois suivre d'une ville à l'autre pour le garder sous la main. Franco Fabrizi (Fausto)

rejoint la distribution en remplacement d'un autre acteur, Fausto Tozzi, d'abord pressenti pour le rôle, et sera doublé en postproduction par Nino Manfredi. Les seconds rôles viennent compléter le tableau avec un attelage hétéroclite d'habitues des planches (Enrico Viariso, Paola Borboni, Carlo Romano), d'acteurs « prêts » par la coproduction française (Jean Brochard, Claude Farrell, Arlette Sauvage) et même d'une ancienne star du Troisième Reich et maîtresse de Goebbels échouée à Cinecitta, Lída Baarová (l'épouse affriolante du patron de Fausto).

● Tournage ambulant

Le tournage débute en décembre 1952 et s'interrompt pendant une semaine à Noël, avant de reprendre à partir du 15 janvier 1953. Éclaté entre plusieurs décors, il a la particularité d'être itinérant, et l'équipe se retrouve comme en tournée, à la façon de ces troupes de théâtre que Fellini affectionnait tant. La bonne humeur règne sur le plateau, la tournée donnant lieu à des dîners joyeux, mais des accrochages à répétition ne tardent pas à éclater entre le réalisateur et son producteur, Pegoraro, que la vision des rushes met en fureur. Convaincu de l'échec du film, ce dernier s'empresse d'allumer un contre-feu en lançant parallèlement *Les femmes mènent le jeu*, promis à un succès facile. Pourtant c'est l'inverse qui se produit : la commande fait fiasco, tandis que *Les Vitelloni* reçoit non seulement le Lion d'argent à la Mostra de Venise 1953, mais également un accueil triomphal du public. Le film sera distribué un peu partout dans le monde et connaîtra une fortune durable : on retrouve son influence dans *Los chicos* d'un autre Italien, Marco Ferreri (1959), *Mean Streets* de l'Américain Martin Scorsese (1973), jusqu'aux *Garçons de Fengkuei* du Taïwanais Hou Hsiao-hsien (1983). Fellini envisagea un temps de conter la suite des aventures de Moraldo arrivé en ville et se lançant dans le journalisme, poursuivant ainsi l'autobiographie déguisée de son auteur. Mais le projet, qui devait s'intituler *Moraldo in città*, n'en resta qu'au stade du synopsis [Document].



« Je ne sais pas regarder les choses avec détachement, à travers la caméra par exemple. Je ne mets jamais l'œil à la caméra. Je me fous de l'objectif. Je dois être au milieu des choses. J'ai besoin de tout connaître de tout le monde, de faire l'amour avec tout ce qui est autour de moi »

Federico Fellini

Filiation

Pour ou contre le néoréalisme ?

En 1952, au moment où Fellini tourne *Les Vitelloni*, le néoréalisme italien a déjà du plomb dans l'aile, mais survit en demeurant une référence importante dans la façon dont on appréhende les nouveaux films. Le troisième long métrage du jeune cinéaste lui doit indéniablement quelque chose, gardant son empreinte, et pourtant lui reste absolument irréductible, comme s'il reconnaissait son autorité sans en partager les présupposés. C'est bien un rapport contrarié au mouvement, tout de tensions contraires et de gestes d'arrachement, qui caractérise l'intervention de Fellini dans le champ du cinéma italien. En cette première moitié des années 1950, un public plus jeune se presse dans les salles, pour qui les récits de la guerre et, dans son sillage, les drames de la reconstruction appartiennent désormais au passé et dont les attentes font inexorablement bouger les lignes de la production.



Les Amants diaboliques (1942) © DVD Films sans Frontières

● L'école italienne de l'après-guerre

Le néoréalisme italien fut l'une des ruptures les plus importantes qu'a connues l'histoire du cinéma, marquant le coup d'envoi de la modernité cinématographique et scellant les conditions d'un nouveau regard posé sur le monde. Né en 1942 avec *Les Amants diaboliques* de Luchino Visconti, porté au pinacle avec *Rome, ville ouverte* (1945) puis les deux autres volets de la «trilogie de la guerre» (*Païsa* et *Allemagne année zéro*) de Roberto Rossellini, le courant consista en une révocation sans appel du cinéma mussolinien, dit «des téléphones blancs»¹, et fut une manifestation sur le front culturel du mouvement de libération qui gagnait toute l'Italie. Chassant les conventions anciennes, le néoréalisme prônait une adhérence plus étroite du cinéma à l'Histoire en train de s'écrire, aux réalités sociales et démographiques du temps présent, comme aux difficultés traversées par les couches les plus modestes de la société. Cela s'est traduit esthétiquement par des fictions à plus forte empreinte documentaire : une volonté d'échapper au tournage en studio et de descendre filmer dans la rue, en décors naturels, avec des comédiens pas forcément professionnels, parfois au gré des hasards et des accidents dont est tissée la réalité. Ce moment a correspondu à l'arrivée de nouvelles conditions techniques, avec un matériel plus léger de prise de vues et des émulsions de pellicule plus sensibles aux lumières naturelles. Parmi les cinéastes ayant pris part à l'aventure, on peut citer Vittorio De Sica avec *Le Voleur de bicyclette* (1948) comme film-manifeste et Giuseppe De Santis avec l'iconique *Riz amer* (1949). Une autre figure trône pourtant sur l'ensemble du mouvement, celle du scénariste Cesare Zavattini qui a, en quelque sorte, fixé la formule néoréaliste sous la forme d'un mélodrame social.

● Fellini l'apostat

Les débuts de Fellini s'inscrivent dans ce contexte esthétique et intellectuel fortement marqué par la gauche italienne, et ses premiers pas au cinéma se font sous l'égide de Roberto Rossellini, dont le virage spiritualiste à partir de *Stromboli* (1950) sera considéré par beaucoup comme une trahison du mouvement. D'un côté, *Les Vitelloni* se rattache au néolibéralisme, en arbore les signes : par le portrait qu'il dresse d'un milieu (relativement) modeste, par ses qualités d'observation et de description, par l'apport des lieux réels et des décors naturels qui participent de la caractérisation des personnages, par la détermination sociale qu'il met en lumière et dont découle une forme de misère (toutefois moins sociale qu'affective). Mais les points de divergence abondent : Fellini était moins portraitiste que caricaturiste, moins un intellectuel qu'un journaliste, et tout le contraire d'un dogmatique de gauche. Ses années de formation au journal satirique *Marc'Aurelio* [Réalisateur] furent surtout marquées par la dérision politique que pratiquait la publication. De fait, *Les Vitelloni* échappe à une définition strictement matérialiste de la réalité, pour dériver dès qu'il en a l'occasion vers l'imaginaire. Cet imaginaire prend la forme de manifestations spectaculaires : salle de cinéma, music-hall, bal du carnaval, élection de Miss Sirène... Mais il renvoie plus profondément aux attentes et aux aspirations des personnages, comme une sorte de miroir aux alouettes qui renferme leur subjectivité. Fellini, apostat du dogme néoréaliste, ne se revendiquait pas moins réaliste, mais un réaliste prenant en compte les différents aspects de la réalité : non seulement matérielle et sociale, mais aussi psychologique et affective.

¹ En référence au mobilier des intérieurs bourgeois que ce cinéma prenait souvent comme cadre pour repousser toute réalité sociale. Les personnages de nantis y étaient dotés de téléphones blancs du dernier chic.

Acteurs/personnages

Un cabinet de médiocrités

Les Vitelloni a cette particularité de ne pas reposer sur un ou deux protagonistes, comme la plupart des films de fiction, mais d'être un récit de bande, sans qu'aucun personnage ne prenne véritablement le pas sur les autres. Des individualités se distinguent pourtant, et le film donne lieu à une très belle série de portraits. Mais chacun ne vaut que dans la mesure où il se rapporte au groupe et à ses attitudes grégaires, tout en retombant dans une profonde solitude dès lors qu'il s'en détache. Si les « vitelloni » sont, entre autres significations, les « inutiles », les résidus d'une société qui ne veut pas d'eux et dont ils ne veulent pas, Fellini n'en dépeint pas moins à travers eux cinq types, cinq caractères dignes de La Bruyère, et autant de façons de gâcher sa vie.



● Franco Interlenghi : Moraldo, le doux rêveur

Le personnage de Moraldo, désigné comme le plus jeune de la bande, pourrait aisément passer pour le personnage principal, puisque c'est sur lui que le film se conclut et qu'un destin hors de la ville lui est accordé *in extremis*. Mais dans les faits, il intervient surtout comme un regard moral, s'octroyant la capacité de juger ses camarades. Sa position se caractérise par une forme de retrait : rêveur, il se tient toujours à part, ne prend jamais une part motrice dans les mauvais tours de la bande, et fait seulement office d'accompagnateur parfois inquiet. Moraldo apparaît surtout comme un noctambule : c'est lui qui traîne le plus tard dehors. Sa part d'enfance se reflète à l'endroit du petit cheminot qu'il rencontre tous les matins. Le comédien Franco Interlenghi (1931-2015) prête à Moraldo ses traits juvéniles, son visage d'ange, son regard clair et son air mélancolique. Il a joué pour Michelangelo Antonioni (*Les Vaincus*, 1953), Joseph L. Mankiewicz (*La Comtesse aux pieds nus*, 1954), Mario Monicelli (*Pères et Fils*, 1957), jusqu'à Michele Placido (*Romanzo criminale*, 2005). Son rôle dans *Les Vitelloni* prend une dimension inattendue lorsqu'on sait qu'Interlenghi fut un enfant acteur du néoréalisme, l'un des deux petits cireurs de chaussures des rues dans *Sciuscià* (1946) de Vittorio De Sica. Comme s'il était resté prisonnier de cette enfance éternelle, à laquelle il finit par s'arracher à la toute fin du film.

● Franco Fabrizi : Fausto, le coureur de jupons

Des cinq lurons de la bande, Fausto est celui auquel revient la part du récit la plus fournie, celle qui constitue la colonne vertébrale du film. Séducteur pris au piège d'un mariage bourgeois, Fausto se présente au spectateur comme tiraillé entre, d'une part, sa sexualité insatiable et, de l'autre, son amour sincère pour sa jeune épouse Sandra, dont ses frasques à répétitions flétrissent peu à peu la candeur. Son donjuanisme débridé peut se voir comme une pulsion vitale opposée à l'immobilité funèbre du cadre provincial, mais aussi comme une fuite régressive dans le mirage d'une jeunesse éternelle qui confine au dérèglement maladif — notamment quand il en vient à séduire la femme d'âge mûr de son patron. Si la vie conjugale représente cet âge adulte qu'il renâcle à endosser, Fellini la dépeint néanmoins de façon équivoque : lieu de l'engagement et des responsabilités, mais aussi griffes de la société qui se referment sur l'individu. C'est le formidable Franco Fabrizi (1916-1995), familier du cinéma italien apparu dans près de 120 films, qui incarne ce bellâtre provincial. Habitué aux rôles de charmeurs cyniques, Fabrizi avait fait ses débuts comme acteur de romans-photos. On le retrouve dans plusieurs films de Fellini, dont *Il bidone*, où il joue un escroc à la petite semaine, jusqu'au plus tardif *Ginger et Fred*.



● Alberto Sordi : Alberto, le rire dans la gorge

À celui qui le fit tant rire et fut l'un des plus grands acteurs comiques de son temps, le public italien décernait le surnom affectueux d'« Albertone ». Venu du doublage, du music-hall et d'émissions satiriques à la radio avant d'exploser au cinéma, Alberto Sordi fut une figure de proue de la comédie dite « à l'italienne », ces films à l'humour féroce qui ont foisonné pendant près de vingt ans, entre la fin des années 1950 et celle des années 1970. Avec son grand visage ovale aux bajoues tombantes, son regard de cocker, son corps massif et pourtant d'une étonnante habileté, Sordi incarne l'envers du mâle méridional, c'est-à-dire le Romain vantard, lâche, pleutre, opportuniste, égoïste et souvent victime des circonstances. C'est sa prestation dans *Le Cheik blanc* de Fellini qui l'imposa véritablement à l'écran. Dans *Les Vitelloni*, il joue Alberto, le bouffon de la bande, intarissable en mauvais tours et en calembours, tournant en bourrique les habitants comme pour réveiller la ville endormie d'un grand éclat de rire. Mais cet esprit de dérision permanent cache un rapport troublé au sexe opposé. Se joue là un motif œdipien enfoui : Alberto entretient une relation fusionnelle, voire identificatoire (il se déguise en femme quand sonne l'heure du carnaval) avec sa sœur, qui revêt une dimension tragique quand celle-ci décide de prendre la tangente.



● Leopoldo Trieste : Leopoldo, l'intellectuel

Leopoldo est le seul personnage de la bande à viser un objectif : devenir écrivain, ce pour quoi il gratte le papier seul dans sa mansarde, aux frais de ses tantes. Plus discret et physiquement plus ramassé que les autres, le visage orné d'une barbiche imitant le style « mandarin », il vit dans un fantasme d'homme de lettres auquel la province offre bien peu de perspectives. Hormis ses camarades turbulents, sa seule interlocutrice est une petite bonne vivant à l'étage du dessus. Un épisode entier du film lui est consacré, relatant sa rencontre avec un grand acteur de passage auprès duquel il cherche à « placer » sa pièce, se heurtant vite à une déconvenue. Son interprète, Leopoldo Trieste, fit ses débuts sur les scènes du théâtre engagé de l'après-guerre, avant que Fellini ne le révèle à l'écran avec *Le Cheik blanc*. Ce performeur résolument excentrique devint par la suite l'un des piliers de la comédie à l'italienne, multipliant les seconds rôles et les apparitions chez Mario Monicelli, Dino Risi, Nanni Loy, Pietro Germi ou Luigi Zampa. Il a également réalisé deux longs métrages coup sur coup, *Città di notte* (1958) et *Il peccato degli anni verdi* (1960), avant de se consacrer à sa carrière d'acteur.



● Riccardo Fellini : Riccardo, le bon vivant

Riccardo écope du rôle le moins développé parmi les *vitelloni*, qui étoffe la bande d'une touche de truculence : il gratifie réceptions et cérémonies de sa voix de stentor, court volontiers le jupon, traîne et ripaille avec ses camarades, et regarde son embonpoint prendre de l'ampleur. Sa présence n'en est pas moins importante, car cet épicurien est interprété par Riccardo Fellini (1921-1991), le frère du cinéaste. C'est donc en lui que se niche l'empreinte autobiographique du récit, puisque Riccardo arbore un faciès ressemblant grandement au cinéaste. Sa brève carrière d'acteur se limitera à une vingtaine de films entre 1942 et 1962, dont *Le Lit conjugal* de Marco Ferreri (1963). Insatisfait par une carrière d'acteur en pointillé, il se tourne vers la mise en scène et dirige un film à sketches, *Storie sulla sabbia* (1963), mais se brouille dans la foulée avec Federico qui ne souhaitait pas se voir talonner par un second « Fellini ». Entravé dans la profession, il s'oriente vers la réalisation de documentaires animaliers pour la télévision. Il revient au cinéma en 1982 avec un second long métrage, *Quegli animali degli italiani*, avant d'être écarté des plateaux par la maladie.

« Si je suis un satiriste cruel, au moins je ne suis pas un hypocrite : je ne juge jamais ce que font les autres »

Federico Fellini

● Qui sont les *vitelloni* ?

La première piste de réflexion qu'offre *Les Vitelloni* réside dans son titre, terme italien traduisible en français par « grands veaux ». Il vient du mot « *vidlòn* », issu du dialecte de Rimini : les travailleurs l'utilisent pour désigner les étudiants ou jeunes bourgeois inactifs de la côte Adriatique. Le néologisme forgé pour l'occasion est passé en italien dans le langage courant, preuve que le cinéaste a fixé avec lui un véritable archétype. On pourra s'interroger sur cette expression oxymorique et sur la façon dont elle s'applique aux personnages : de jeunes adultes qui ne veulent pas grandir, figés dans une éternelle adolescence et entretenus par leurs familles, sans jamais rien faire de leur vie. Si Fellini les animalise, c'est pour suggérer qu'ils n'ont pas de personnalité bien

définie. Les personnages appartiennent peu ou prou à la même classe sociale : cette petite bourgeoisie provinciale dont ils sont les rejetons trop couvés. Ils sont le produit de cette Italie du lendemain de la Seconde Guerre mondiale où la dépression économique entraîne une pénurie d'emplois, une certaine embolie des populations rurales et, par suite, le désœuvrement d'une grande partie de la jeunesse non prolétaire. Ce que décrit le film, c'est donc aussi un phénomène social qui ne concerne pas seulement l'Italie. On pourra ainsi, à titre d'exemple, comparer le modèle *vitellone* italien au « Tanguy » français (*Tanguy*, Étienne Chatiliez, 2001), spécimen du trentenaire qui vit toujours chez ses parents.

Découpage narratif

1 LA KERMESE ARROSÉE

[00:00:00 – 00:13:32]

Dans une petite station balnéaire du nord de l'Italie, à la fin de la saison estivale, cinq jeunes amis oisifs (dits les « *vitelloni* ») assistent à l'élection de Miss Sirène 1953, où est couronnée Sandra, la sœur du plus jeune d'entre eux, Moraldo. Au même moment, Fausto, dragueur invétéré, poursuit une autre candidate de ses assiduités. La cérémonie bat son plein quand un orage éclate et repousse toute cette petite société dans la salle du restaurant de plage qui accueille l'événement. Assailli de félicitations, Sandra s'évanouit. Le médecin est formel : il s'agit d'une grossesse. Fausto affiche une mine déconfite et file à l'anglaise pour faire ses bagages. Chez lui, son père, intraitable, le force à rester et à assumer ses responsabilités.

2 TUER LE TEMPS

[00:13:32 – 00:28:49]

Fausto et Sandra se marient et partent en voyage de noces à Rome. Sur le quai de la gare, amis et parents assistent à leur départ. Puis la vie reprend son cours : les quatre garçons restés sur place tuent le temps à jouer au billard, puis déambulent tard dans la ville éteinte. Enfin, chacun regagne ses pénates : Riccardo le ténor chez ses parents, Alberto le boute-en-train auprès de sa mère et de sa sœur. Leopoldo, aspirant dramaturge, écrit sa pièce la nuit dans sa mansarde. Seul Moraldo reste à traîner dans les rues, se liant d'amitié avec un très jeune cheminot sur le chemin du travail. Le dimanche, les amis errent sur la plage désertée. Alberto y surprend sa sœur au bras d'un homme marié.

3 LE TEMPS D'UN RETOUR

[00:28:49 – 00:42:29]

Fausto et Sandra reviennent de lune de miel et s'installent chez les parents bourgeois de celle-ci. Sur la recommandation du beau-père, le jeune homme trouve un emploi dans un magasin de bibelots religieux aux invraisemblables rayonnages, où les heures sont longues et le silence pesant. Le soir venu, il emmène sa femme au cinéma, mais ne peut s'empêcher de faire du pied à une voisine. Cette dernière quitte la salle. Pour la suivre, Fausto se lève au milieu du film et laisse Sandra en plan. Lorsqu'il revient, après avoir embrassé l'inconnue du cinéma à l'entrée de son immeuble, la séance est finie, sa femme l'attend seule sur le trottoir. Elle lui confie, en larmes : « J'ai peur. »

4 JOUR DE FÊTE

[00:42:29 – 00:58:16]

C'est le jour du carnaval. Les garçons se déguisent pour aller au bal : Riccardo en mousquetaire, Alberto en « flapper » des années 1920. Au cours du bal, chacun cherche sa chacune : on conduit les filles dans les combles du théâtre pour les embrasser. Fausto surprend la femme de son patron en tenue de soirée, qui réveille en lui un désir pervers. Au petit matin, Alberto, ivre, est l'un des derniers à se trémousser sur la piste. À l'extérieur, l'aube blême le cueille titubant, près de s'effondrer. Moraldo l'épaule jusque chez lui, où il reste encore au fêtard à assister au départ de sa sœur s'enfuyant avec son amant, avant de sombrer dans le désespoir.

5 LE VOL DE L'ANGE

[00:58:16 – 01:19:25]

Le lendemain, Fausto arrive en retard au travail. À l'abri de la remise, il tente d'embrasser de force sa patronne. Le mari s'en rend compte et, à la fin de la journée, convoque son employé pour le licencier. Convaincu par Moraldo qu'il a été floué de son préavis, Fausto entreprend de dérober au commerçant une grosse statue d'ange pour la revendre à un prieuré des environs. Le beau-père, en ayant eu vent, les admoneste au cours du dîner. Fausto menace de quitter la maison, mais est rattrapé *in extremis* par Sandra. Du temps passe : le bébé des jeunes mariés voit le jour à l'approche du printemps.

6 AU THÉÂTRE CE SOIR

[01:19:25 – 01:34:25]

Un spectacle de music-hall en tournée a lieu dans le théâtre de la ville, auquel assistent les cinq amis. Un vieux comédien en fin de course, paré d'une certaine notoriété, y joue une scène mélodramatique. Leopoldo le suit en coulisses, puis au restaurant, afin de lui lire sa pièce, pendant que ses compères se rabattent sur les danseuses qui dînent à une autre table. Le vieux cabot sort prendre l'air et entraîne son zélateur au bord de mer, sans doute pour le séduire, mais le jeune homme s'effarouche et part en courant. Peu après, Fausto quitte la couche de la meneuse de revue et découvre que Moraldo l'attendait au-dehors, les yeux pleins de reproches. À leur retour, Sandra fond en larmes en voyant Fausto s'essuyer le visage devant la glace pour y effacer les dernières traces de rouge à lèvres.

7 LA DISPARUE

[01:34:25 – 01:46:06]

Au petit matin, Sandra s'enfuit avec le bébé. Les garçons partent à sa recherche en compagnie d'un Fausto profondément angoissé. Ils filent à l'école, puis à la campagne, chez la nourrice du bébé, mais rien n'y fait. Alors que les compères s'arrêtent manger une omelette, Fausto, à bout de nerfs, retourne en ville à bicyclette. On craint que Sandra ne soit partie se noyer en mer, mais quand Fausto approche de la plage, c'est la femme vulgaire du cinéma qu'il retrouve. À la fin, il découvre que Sandra avait simplement passé la journée chez son père, qui en profite pour lui administrer une bonne correction.

8 PARTIR UN JOUR

[01:46:06 – 01:48:33]

Sans rien dire à personne, Moraldo attend à la gare le train qui doit l'emmener loin de la petite ville. À la fenêtre du wagon, il dit adieu au petit cheminot, s'arrachant à sa propre enfance comme à ses amis endormis.

Récit

Un art de novelliste

Les Vitelloni déroule un récit complexe, dont l'enjeu principal est de faire éprouver au spectateur le temps qui passe, mais pas n'importe lequel : un temps vide, gâché, circulaire, en pure perte, cette jeunesse qui fuit entre les mains des personnages. D'une grande richesse, car attaché à plusieurs caractères, le film poursuit différentes pistes narratives sans que l'une prenne le pas sur l'autre, entretissées dans une même étoffe romanesque.



● La chronique : une suite de temps faibles

Pour saisir ce temps cyclique et comme arrêté qui est celui de la vie en province, *Les Vitelloni* emprunte le registre de la chronique, un récit structuré non pas autour d'un arc fort, mais au contraire d'une succession d'épisodes relativement indépendants, qui scandent le passage des saisons. En effet, l'histoire des *Vitelloni* court sur près d'un an, plus précisément une dizaine de mois, durant ce qu'on appelle la « saison morte » pour la station balnéaire où le drame se situe, soit de la fin de l'été jusqu'à l'arrivée du printemps. Cette saison morte est synonyme pour la petite bande d'isolement et d'hibernation : un long moment de repli sur soi où la morne succession des jours, se faisant cruellement sentir, génère une fuite dans la facétie et les divertissements.

● Bascule permanente

Le motif de la bande permet au récit de circuler librement d'un personnage à l'autre, chacun étant susceptible d'occuper le centre du récit et de passer le relais. Chaque épisode est ainsi centré sur l'un de ses membres, et voué à dramatiser le type singulier de régression qui le caractérise : donjuanisme pour Fausto, fantasme de gloire littéraire pour Leopoldo, hystérie de la dérision pour Alberto ou rêverie compulsive pour Moraldo — chacun imprimant au récit général sa tonalité particulière et Riccardo jouant les utilités [Acteurs/personnages]. Le principe pourrait être programmatique, mais Fellini et ses scénaristes prennent bien soin d'alterner les perspectives, d'étendre certaines histoires dans la longueur (les tromperies frénétiques de Fausto qui ponctuent le film, notamment) et d'en circonscrire d'autres, afin de conférer à l'ensemble le caractère fluctuant et sinueux de l'existence, avec ses effets de rime et ses ruptures de ton. Ce sur quoi jouent surtout les auteurs, c'est la bascule permanente entre les scènes en bande et les scènes individuelles, les idiosyncrasies grégaires cédant bientôt place à l'être solitaire de chacun et les attitudes socialisées aux mondes intérieurs — comme les échanges intimistes de Moraldo avec le petit cheminot ou de Leopoldo avec la petite bonne, qui révèlent une part secrète de leur personnalité.

● Fellini novelliste

Le recours à la chronique résonne très profondément chez les auteurs avec leur expérience commune du journalisme, à une époque (les années 1940) où celui-ci connaissait une formidable effervescence. Les récits s'y succèdent comme autant de « sujets », de faits divers ou de brèves glanées sur la vie de province. Le sens du détail s'y combine avec l'art de broser les péripéties. Si *Les Vitelloni* peut être ramené à une tradition, c'est à celle des novellistes dont l'histoire littéraire italienne a fourni quelques brillants exemples depuis Boccace et son *Décameron* (XIV^e siècle), et dont la production cinématographique locale a retenu quelque chose avec pléthore de films à sketches. Tradition qui s'est toujours montrée apte à constituer l'image d'un peuple à travers la multiplicité de ses récits.

● Qui se cache derrière la voix off ?

L'un des procédés métanarratifs les plus remarquables des *Vitelloni* est celui de la voix off. On pourra s'interroger avec les élèves sur l'identité du narrateur, en commençant avec la première scène du film, l'élection de Miss Sirène. La voix off se présente comme un personnage à part entière et évoque les *vitelloni* à la première personne du pluriel, s'incluant dans cette petite communauté. Présentant les cinq personnages tour à tour, elle ne dit jamais « je » : elle s'exclut ainsi du groupe. Elle représente donc une sorte de *vitellone* générique, un anonyme ou un fantôme omniscient, qui aurait pleinement conscience des événements survenus dans la ville. Elle peut manifester la présence du ou des auteurs, trouvant ainsi une inscription discrète à l'intérieur du récit. On observera également le régime particulier des moments où elle survient. À chaque fois, sa fonction est de condenser le temps. Elle surgit de façon intercalaire entre deux épisodes pour signifier une ellipse, une accélération de la narration, qui chevauche alors des périodes entières, suggère des phénomènes au long cours (Riccardo qui prend de l'embonpoint, Sandra et Fausto qui accueillent leur premier enfant). La figure de style correspondant à ces passages condensés se nomme le montage-séquence, constitué de vignettes, d'instantanés que la voix off permet justement de brasser.

Mise en scène

Portrait de province : les lieux des *Vitelloni*

Afin de dépeindre la monotonie provinciale sans pour autant lui céder, la mise en scène des *Vitelloni* organise, à travers une grande variété de situations, le retour des mêmes lieux, qui composent la chambre d'échos où se dissipent les amusements de la petite bande. Dans l'espace composite du film, construit au gré d'un tournage itinérant [Genèse], les personnages sont amenés à tourner en rond, à errer, à se morfondre, à éprouver la solitude, même au sein du groupe. Espace imaginaire aussi, en ce qu'il puise dans les souvenirs épars des auteurs, s'ouvrant plus comme un damier de réminiscences que comme une géographie précise (impossible de reconstituer vraiment la carte de la ville). Il figure néanmoins un monde immuable, caractérisé par son étroitesse, mais aussi par le vide, le silence et l'obscurité.



● Visages d'une même place

Le décor le plus récurrent au sein de cette géographie intime est la petite place qu'arpentent plusieurs fois les *vitelloni* dans leurs pérégrinations nocturnes. Au croisement de plusieurs artères, elle représente typiquement le cœur de commune, un endroit de passage où se distribuent les différents itinéraires. Le générique, qui défile sur des images de celle-ci, la désigne ainsi d'emblée comme lieu clé. En son centre trône une fontaine qui induit des trajets circulaires : on ne peut qu'y tourner en rond, y passer et repasser sans cesse. Généralement, les compères la traversent de nuit : elle apparaît alors désertée, encerclée par de hautes façades silencieuses aux fenêtres fermées, plongée dans l'obscurité, à rebours de sa fonction de carrefour social. Mais il arrive aussi qu'elle apparaisse de jour, comme au moment du carnaval [séq. 4]. L'impression qui s'en dégage alors est celle d'un cadre séculaire et inamovible, d'une enceinte qui regarde indifféremment les existences passer, se succéder, comme une sorte de palais endormi.

**« Je ne peux pas nier que je suis né
à Rimini, mais le vrai Rimini
s'est éloigné et a été remplacé par
le Rimini qui figure dans mes films,
avec tous ses détails »**

Federico Fellini



● Confinements

D'autres lieux des *Vitelloni* amplifient la sensation d'enfermement. Il en va ainsi pour le magasin d'articles religieux où Fausto trouve un emploi. La boutique exiguë se présente en effet sous le signe de l'encombrement, avec ses étagères de marchandises, ses murs bardés d'icônes, ses dorures imposantes et ses angelots suspendus au plafond. Fellini la filme comme une caverne : tout y ramène le pauvre Fausto à un passé d'antiquités poussiéreuses, dans l'amoncellement desquelles on peut lire en filigrane la menace d'un devenir-objet, d'une perte de vitalité. À l'étage est situé l'appartement petit-bourgeois où résident le couple (le patron et sa femme), dont le seul loisir est de jouer aux cartes. Fausto est piégé dans un environnement qui, scellant les noces de la religion et du commerce, refoule toute notion de sexualité. Et son parcours de personnage se fait entre la petite baraque ouvrière, où il vivait à l'étroit avec son père et sa sœur, et le salon bourgeois, où son mariage le propulse. Mais l'une comme l'autre sont des enclaves sociales, des cellules hermétiques, sans aucune échappatoire.



● Échappées sans horizon

Les passages du film qui se situent aux confins de la ville sont tout aussi intéressants. D'un côté, on trouve le front de mer, notamment lors de la scène où les personnages vont tuer le temps un dimanche après-midi [séq. 2]. Nous sommes alors en automne, le site est désert et les jeunes hommes restent plantés sur la grève, inertes, le regard perdu dans un horizon qui semble bouché. La plage abandonnée paraît même un paysage d'apocalypse, avec ses étendues nues et ses installations dépeuplées, comme sorties d'on

ne sait quelle catastrophe. De l'autre côté, on retombe sur la campagne : celle que battent Fausto et Moraldo pour revendre leur statue volée [séq. 5] ou celle que sillonnent les compagnons pour retrouver une Sandra disparue [séq. 7]. Soit de mornes plaines à perte de vue, des routes vides où l'on croise au passage quelques ouvriers affairés — qu'Alberto insulte lors d'une scène hilarante. En somme, rien qui puisse vraiment nourrir l'enthousiasme et l'appétit de vivre des jeunes gens. De part et d'autre, les *vitelloni* sont cernés par l'absence de perspectives et des horizons inexistantes, ainsi repoussés dans l'enceinte de leur petite ville qui se referme sur eux comme un piège. Viennent alors les lieux où le temps se consume en pure perte, comme le café où la troupe passe des heures autour du billard. Le seul espace ouvert sur le dehors, connecté au reste du monde, demeure la gare où se déroulent deux scènes : celle où Fausto et Sandra partent en voyage de noces à Rome [séq. 2] et la fin du film où Moraldo s'évade enfin [séq. 8]. Fellini en accentue les perspectives spatiales, grâce à l'usage de la courte focale : les rails semblent alors creuser les limites de l'écran pour filer vers un autre avenir.

Le réalisme et sa doublure imaginaire

Visant à établir la sociologie d'une certaine jeunesse provinciale et petite-bourgeoise, *Les Vitelloni* semble se placer d'emblée du côté du réalisme dont il reconduit plusieurs options, comme le tournage en décors naturels. Pourtant, le film n'est aucunement réductible à ce parti pris : au contraire, il ne cesse de prendre la tangente et ouvre dès qu'il en a l'occasion des brèches vers l'imaginaire, des instants de pure rêverie.

● Un ancrage réaliste

Par bien des aspects, *Les Vitelloni* se range aux côtés d'un certain réalisme italien de la trivialité et de la truculence. Non seulement le film ne cède pas à l'idéalisme ordinaire de la fiction, mais, comme *Bellissima* de Luchino Visconti (1951) et dans la continuité du *Cheik blanc*, il se veut une critique de l'idéalisme comme miroir aux alouettes piégeant les âmes faibles. Ses héros n'ont rien d'héroïque : ils se présentent au spectateur sous l'angle de la médiocrité, et ce que le récit met en avant, ce sont plutôt leurs tares et leurs complexes que de quelconques qualités. Leurs parcours sont généralement négatifs : ils foncent tous dans le mur de leurs illusions.

● Authenticité

Sans doute Fellini a-t-il retenu de ses années d'apprentissage aux côtés de Roberto Rossellini que toute empreinte personnelle appliquée au film est un cachet d'authenticité faisant foi. Ainsi a-t-il tenu à ce que la plupart des comédiens conservent leurs propres prénoms. Certains personnages semblent même directement inspirés de la vie de leurs interprètes : ainsi de Leopoldo Trieste qui, comme son personnage, a débuté en essayant de faire jouer ses pièces en province. De même, Fellini et ses auteurs ne se sont pas privés de puiser dans des souvenirs personnels pour nourrir les différentes anecdotes du film [Genèse]. En réduisant la distance entre récit et récit de soi, entre l'acteur et le personnage, entre réminiscence et réalité, on aboutit à un réalisme subjectif, psychologique, qui ne s'oppose pas forcément à l'imaginaire, mais autorise vers lui toutes sortes de glissements.



● Des percées vers l'imaginaire

Ces glissements interviennent de différentes façons. Ce peut être un disque de mambo qui fait danser les amis dans la rue. Ou une soirée au cinéma entre Fausto et Sandra : le noir de la salle réveille la pulsion de nomadisme sexuel du jeune marié, tandis que son épouse est absorbée par la lumière de l'écran. De même, l'arrivée en ville d'une troupe de music-hall itinérante entraîne les amis dans une valse de plaisirs fugaces et Leopoldo à se confronter à ses rêves de gloire littéraire — la soirée vire pour tous en une sordide déconvenue. Il en va de même pour la grande scène centrale du carnaval, qui voit le désespoir succéder à l'ivresse. À chaque fois, Fellini opère un glissement de l'objectif au subjectif, du groupe à l'individu, de la réalité concrète de la ville aux formes de l'illusoire. La mise en scène s'en ressent : les contrastes s'accroissent, la composition frôle le baroque, la pulsation du montage s'accélère, la forme entre en ébullition. Le retour au réel n'en est que plus brutal et débouche plusieurs fois sur un sentiment de vide ou d'amertume : les amis désespérés face à la mer ou titubant comme des loques au petit matin. Quand le divertissement se dissipe, c'est pour laisser place à un spectacle autrement plus terrible : l'inexorable vacuité de l'existence.

● Un générique tranchant

Une étude plus approfondie du générique avec les élèves permettra de mettre en évidence la principale ligne de force esthétique du film, à savoir le contraste. Contraste entre le silence d'une petite ville endormie et les clameurs des joyeux lurons qui la traversent à une heure tardive. Contraste aussi de l'éclairage, avec un noir et blanc très prononcé, qui pose le décor de la petite ville comme un site endormi, un palais des ombres. On remarquera que les personnages apparaissent d'abord par leurs ombres projetées sur le mur, signe de leur devenir-fantôme ou de la menace que la ville les engoutisse. L'attaque de la musique — très dramatique — de Nino Rota est légèrement décalée, laissant d'abord l'impression que le film commence *in abrupto*, façon pour Fellini de jouer avec et de déjouer les attentes du spectateur. Enfin, on fera attention au partage de la distribution établi par une succession de trois cartons : « les *vitelloni* », « leurs femmes » et « leurs parents ». Ce que le film décrit, c'est bel et bien un comportement masculin, celui d'une jeunesse grégaire et régressive considérée dans sa relation troublée aux femmes comme à la génération des aînés.

Ruptures de ton : entre comédie et drame

La commande des *Vitelloni*, telle que formulée à Federico Fellini par son producteur Lorenzo Pegoraro, était à l'origine une comédie. À l'arrivée, il est pourtant bien difficile de classer le film dans la seule catégorie comique. Il laisse plutôt au spectateur un goût amer discrètement teinté d'angoisse et pourrait tout aussi bien être qualifié de drame, au regard du destin médiocre de ses personnages. Plus généralement, on peut dire que le cinéaste s'emploie à jouer sur une gamme étendue de registres comme à générer d'une scène à l'autre des contrastes saisissants entre différentes humeurs, des bascules étonnantes d'atmosphère, comme si la tonalité du film était soumise à des variations climatiques.



● Une ouverture renversante

La scène d'ouverture donne le ton : un concours de beauté se tenant sur la terrasse d'un casino en pleine station balnéaire pose un cadre estival et vacancier qu'on attribue d'ordinaire à la comédie italienne. Les cinq protagonistes qui prennent part à l'événement nous sont présentés à tour de rôle, et par le biais de la voix *off*, comme autant de types comiques aux traits saillants. L'heure est au marivaudage inconséquent, avec Fausto draguant une jeune prétendante au titre dans le dos de Sandra. Mais un vent mauvais flottait depuis le début sur la scène, et l'orage qui éclate en balaie soudainement la légèreté primesautière, au profit d'une intensification baroque : tout le monde se précipite à l'intérieur du casino, les corps et les visages se bousculent. Par petites touches, la comédie, minée de l'intérieur, se déplace vers un registre plus

dramatique : la lauréate du titre s'évanouit et sa grossesse bientôt révélée désigne en Fausto un fautif. Une certaine gravité s'est installée, on ne rit plus.

● Palette de tonalités

Les Vitelloni est coutumier de ces revirements, ce par quoi il échappe à toute catégorisation par genre. Son échantillonnage commence par la constitution du petit groupe, où l'on ne trouve qu'un seul personnage ouvertement comique (Alberto), les quatre autres marquant une nuance qui s'en écarte. Selon qu'il occupe ou non le centre d'une scène, chacun lui imprime la tonalité, l'humeur qui le caractérise, tantôt excentrique, rêveuse, sensuelle ou exaltée. Ainsi est-ce d'abord par le montage que Fellini cherche le contraste, le relief et toutes sortes d'accentuations. À la scène plutôt joyeuse du retour de Fausto de voyage de nocces, où les compères dansent dans la rue au rythme du dernier mambo à la mode, succèdent les prémices amères du mélodrame amoureux qui pend au nez du jeune homme, tiraillé entre sa femme et des aventures passagères [séq. 3]. De même, après la pérégrination picaresque du « vol de l'ange », où Fausto et Moraldo tentent de revendre une statue dérobée, vient la scène décisive où les illusions de Leopoldo se fracassent sur sa rencontre avec un comédien duplice [séq. 6]. Alternant entre phases d'entrain et de dépressions, le montage esquisse tout un damier d'émotions, à l'image des spectacles de revues ou de variétés que le film dépeint.

● Scènes en trompe-l'œil

De telles torsions peuvent parfois se produire dans l'économie d'une scène. Ainsi en va-t-il de la première explication entre Alberto et sa sœur, qu'il a surprise sur la plage avec son amant. Alors qu'il devrait s'agir de la complainte d'un frère puéril et capricieux, Fellini ne lui réserve pas le traitement comique attendu. Au contraire, la scène se déroule le soir, dans un intérieur étroit gagné par l'ombre, aux éclairages vivement contrastés, tandis qu'une pluie battante frappe aux fenêtres : atmosphère de film noir où l'on s'attend à ce que le drame survienne d'un moment à l'autre. L'inverse se produit lors du dernier mouvement du film, qui raconte la disparition de Sandra et la quête éperdue de Fausto et ses amis pour la retrouver : alors qu'on baigne en plein mélodrame de la femme bafouée, Fellini ménage un intermède comique savoureux, où la voiture des compères tombe en panne à quelques mètres d'un groupe d'ouvriers qu'ils venaient d'insulter. Plus d'une fois, le rire est grinçant, dur à avaler, comme lorsque Fausto drague la femme de son patron, incartade indécente soulignant un désir dénaturé. Le rire, dans *Les Vitelloni*, n'est jamais qu'un moment fugace voué à être balayé par son contraire, à retomber dans un silence pesant. Plus encore, il participe du voile d'illusions et d'amusements qui flotte sur la petite bande. Qu'il s'étrangle et soudainement le voile s'abat : se trouvent alors exposés le néant de leur condition comme la fin imminente d'une jeunesse en grande partie consumée.

« La réalité de Fellini est un monde mystérieux — horriblement hostile ou éperdument doux — et l'homme de Fellini est une créature tout aussi mystérieuse qui vit à la merci de cette horreur ou de cette douceur. »

Pier Paolo Pasolini

La parade fellinienne



La mise en scène chez Federico Fellini se fait souvent sur le mode de l'accumulation : il s'agit moins de condenser un récit efficacement que de ressasser, d'ajouter des personnages aux personnages, des anecdotes aux anecdotes, des scènes aux scènes, comme si le film pouvait n'avoir jamais de fin. On sait l'influence qu'eut sur Fellini le monde du cirque, découvert dans son enfance et qui exercera sur lui une fascination profonde, au point de constituer la scène primitive de son cinéma. Celui-ci retiendra quelque chose de ses défilés de clowns, d'acrobates, de corps extraordinaires, dont il fera la métaphore de la société italienne de son temps. Avant qu'il n'explode et ne prenne les dimensions d'une fresque avec *La dolce vita* (1960), cet art de la parade repose déjà en germe dans *Les Vitelloni*, appliqué au petit cirque de la vie provinciale.



● Le défilé : une affaire de travelling

Le défilé est affaire de travelling, et ce dès la scène d'ouverture où le petit groupe nous est présenté. Dans un plan long qui balaie toute la scène d'un concours de beauté, la caméra passe d'un simple serveur affairé au jury attablé, puis, pivotant à la périphérie de l'événement, se déporte vers les jeunes oisifs attablés un peu plus loin. Un mouvement horizontal de droite à gauche se déplace d'un *vitellone* à l'autre pour s'arrêter un moment sur chacun et en fixer le portrait. Ce « passage en revue » des personnages permet d'en acter la pluralité comme d'en inscrire les types successifs, par effet de comparaison rapide. Plus tard, lors du mariage entre Fausto et Sandra [séc. 2], un travelling similaire ouvre la scène et balaie à son tour l'assistance explorée : une enfilade de grenouilles de bénitier et de bourgeois endimanchés, dont le ridicule est souligné par la légère contre-plongée que leur imprime la caméra. C'est alors toute une société en représentation que brosse le mouvement de caméra,

venant à terme buter sur le regard légèrement moqueur d'un Moraldo qui a toujours un rôle d'observateur. Le travelling agit de façon transcendante : saisissant les singularités au passage, il brasse l'image d'un monde.

● Humanisme du plan moyen

L'art de la parade s'exprime aussi par l'usage préférentiel des valeurs moyennes de plans, du plan rapproché au plan américain. Ce spectre d'échelle est ce qui permet de faire exister toute une galerie de personnages secondaires, en leur donnant à chacun un espace-temps d'apparition, une occasion de s'exprimer. Souvent combinés à des courtes focales, ces plans moyens permettent également d'inscrire un trait saillant, un relief du personnage, qui devient immédiatement mémorable : la ventripotence du patron de boutique, la mèche grisonnante de sa femme, le visage grêlé d'un moine interpellé dans un arbre, la jeune pimbêche déguisée en Chinoise lors du carnaval, etc. Parfois, les visages se bousculent face caméra, comme pour l'élection de Miss Sirène. C'est donc bel et bien un peuple qui défile devant la caméra de Fellini, revêtu de sa propre satire. Et c'est le film lui-même qui se reflète lorsque arrive en ville un spectacle de variétés : une « revue » de music-hall où les danseuses parodent et où les numéros s'enchaînent.



● Le trait du caricaturiste

Avant de faire du cinéma, Federico Fellini fut d'abord dessinateur et caricaturiste pour des publications satiriques [Réalisateur]. Un film comme *Les Vitelloni* témoigne de ce regard acéré capable de saisir les traits saillants d'une personnalité comme de croquer les ridicules d'une société. On pourra demander aux élèves ce qui, à leurs yeux, relève ou pas de la caricature. On remarquera qu'elle porte souvent sur un milieu bourgeois ou petit-bourgeois : les cinq garçons de la bande, bien entendu, mais aussi la famille de Moraldo ou le couple de boutiquiers, qui croulent sous les conventions et les préjugés. Un type croqué l'est d'abord par le physique : la mère de Moraldo arbore des fourrures plus épaisses qu'elle et discourt d'une voix haut perchée, semblable à une pie-grièche. En revanche, les personnages les plus modestes échappent à la satire, comme le père de Fausto, pauvre mais digne, la petite bonne amie de Leopoldo ou l'enfant cheminot. Ils tendent un miroir d'innocence et d'honnêteté aux cinq garçons dont les tares et les paresse monstrueuses n'en sont que davantage mises en évidence. La scène du carnaval intervient comme un paroxysme de l'esprit de caricature, car cette fois exercé par la communauté sur elle-même. Ainsi les pantins aux têtes énormes et grotesques trébuchés dans la ville en ce jour de fête s'inscrivent-ils volontiers sur le versant baroque de l'art fellinien.



1



2



3



4



5



6



7

Séquence

La fête, accélératrice de particules

[00:45:21 – 00:55:15]

La grande scène des *Vitelloni* est sans doute celle, cruciale, du carnaval, qui agit dans le sens d'une accélération révélatrice, précipitant le destin de chaque personnage. Comme le veut la tradition, le carnaval consiste en une inversion des valeurs par le déguisement qui affole les identités et autorise toutes sortes de débordements : le paroxysme de l'imposture y coïncide, paradoxalement, avec une forme suprême de lucidité sur la vacuité du jeu social. Un tel passage est l'occasion pour Fellini de déployer un véritable feu d'artifice de mise en scène, dans un jeu virtuose d'échelles, d'oppositions, de circulations, de relances et de reflets déformants.

● Une image de la société

La séquence s'ouvre sur un panoramique dévoilant le théâtre municipal (en fait le Teatro Goldoni de Florence) où la fête bat son plein. Au son résonne l'air de la chanson française « Je cherche après Titine »¹ (1917), surtout connue pour sa réinterprétation en charabia par Charlie Chaplin dans *Les Temps modernes* (1936). La caméra, d'abord fixée sur une effigie grotesque [1], signe évident de dérision, balaie ensuite les gradins avant de basculer en plongée sur l'orchestre, puis sur le parterre de danseurs [2]. Le théâtre offre bien sûr une modélisation étagée de la société, mais entraîne la mise en scène dans un registre baroque : cotillons, confettis et brimborions, alliés à la foule des figurants, affolent l'image, lui conférant une forte densité plastique.

Les personnages entrent en scène, déguisés comme Alberto en costume féminin des années 1920 [4] ou Riccardo en mousquetaire, ou en tenue de soirée, comme Fausto et Sandra qui paraissent dans la loge familiale. Un jeu de regards, conduit par une Sandra émerveillée [3], trace des

lignes transversales entre les différents niveaux de la scène ainsi visités par la caméra : on s'aperçoit, on se reconnaît, et l'espace se déploie dans ses nombreux recoins, figurés par une succession rapide de plans rapprochés, comme autant de vignettes. Le parterre s'offre en point focal : centre du bal, c'est l'endroit où tous les regards se concentrent. Fausto et Sandra y descendent danser, tendrement enlacés dans la foule, mais le jeune homme semble préoccupé.

● En passant par les coulisses

Après la scène centrale viennent les espaces périphériques, comme celui du bar où s'exposent les contradictions des *vitelloni*. Leopoldo s'y fraie un passage en compagnie d'une pimbêche déguisée comme lui à la chinoise [5]. Mais c'est à cet instant que le surpris la petite bonne de son immeuble [6], dont l'authenticité et l'honnêteté renvoient le jeune auteur à sa concupiscence, à sa soif de jouissances, comme soudainement pris en défaut. Puis c'est au tour de Fausto de manifester son agacement envers Sandra face à l'appétit de celle-ci qu'il juge indécent — prémices d'une relation conjugale définie par le contrôle et la frustration. La caméra, située au niveau du bar, soit pivote sur les allées et venues des personnages, soit découpe leurs conversations en champs-contrechamps — l'exiguïté du cadre souligne la promiscuité ambiante, où les corps se frottent et se mélangent [7]. Avec l'arrivée de la patronne de Fausto, en tenue affriolante, le point de vue passe de l'autre côté du bar : c'est toute la situation qui se renverse et la face obscure de Fausto qui apparaît [8].

1 Chanson écrite par Bertal-Maubon et Henri Lemonnier, mise en musique par Léo Daniderff.



8



9



10



11



12



13



14



15



16

S'origine en lui, au fil de leur échange, un désir coupable, un désordre source d'innombrables problèmes à venir [9 et 10]. Fausto retrouve ensuite Sandra sur la piste de danse, mais la situation a changé de polarité : son regard est désormais rivé sur cette femme d'âge mûr qu'il convoite âprement.

● Au faite du désir

Les actions parallèles se multiplient et la scène, cette fois, se déplace dans les combles du théâtre, à la discrétion desquels les garçons conduisent les filles pour mieux les embrasser [11]. Un second renversement esthétique a lieu : la scène est plongée dans d'épaisses ténèbres, les contrastes s'amplifient et la musique résonne cette fois en sourdine [12]. Riccardo, importun, obtient de mauvaise grâce un baiser dans le cou d'une dulcinée revêche, passablement ennuyée par ses avances. Cette zone à l'écart et dans la pénombre, au sommet du bâtiment, figure comme l'inconscient des *vitelloni* : le lieu caché et secret où se concrétisent leurs désirs sexuels.

● Délire d'ivresse

Le montage s'accélère et capte désormais des bribes de la soirée, actions morcelées dont les parcelles s'assemblent comme autant d'attractions. Un travelling aventureux traverse tout le parterre au milieu des danseurs. L'ivresse monte : on voit Alberto boire directement au goulot d'une bouteille [13]. Intervient alors une ellipse surprenante : dans une loge,

la caméra recule, dévoilant deux convives endormies, puis panote sur un couloir vide semé de cotillons : un couac de la trompette nous fait comprendre que le temps a passé et qu'on débouche désormais de l'autre côté de la fête, sur sa pente descendante. La piste s'est vidée, le trompettiste poursuit seul une ritournelle hoquetante, Alberto gigue avec dans les bras une grosse tête de pantin. Il se trouve alors cerné, en hauteur, par d'autres visages de poupées grotesques (travelling rapide), auxquelles Fellini invente un regard surplombant [14]. Ces faciès saugrenus de carnaval lui renvoient ainsi le reflet de sa propre bouffonnerie, de sa monstruosité [15]. Harcelé par le cuivre chancelant, comme un mauvais bourdon, Alberto se faufile vers la sortie.

● Gueule de bois

Cueilli par l'aube blême et morose, Alberto s'écroule sous le porche du bâtiment, brutalement dégrisé, le visage défait, ses habits de fête jurant avec son désespoir [16]. Moraldo tente de lui prêter main forte, mais le bouffon démasqué lui répond, du fond de son vertige : « Tu n'es personne. Vous n'êtes personne. Qu'est-ce que vous croyez ? Vous me faites horreur. Vous me dégoûtez. » Le jour cru de la lucidité tombe sur le personnage, qui, dans l'évaporation des plaisirs futiles, voit poindre le sentiment profond d'un *vitellone* face à lui-même : le dégoût.

Motif

Irruptions du spectacle

Dans *Les Vitelloni*, comme dans la plupart des premiers films de Federico Fellini, la morne réalité provinciale est tenue en embuscade par diverses formes de spectacles qui s'y invitent pour en suspendre le cours. Ici, le quotidien est toujours susceptible de basculer dans le spectacle et le spectacle de déborder sur le quotidien : entre l'un et l'autre, les frontières sont poreuses. Il n'est pas rare, en effet, de voir les jeunes protagonistes du film s'engouffrer dans telle ou telle salle de spectacle : ainsi ne sont-ils pas seulement les acteurs du drame, mais aussi, et à plusieurs reprises, les spectateurs d'une représentation fantasmée qui introduit au cœur du film tout un jeu de reflets.



● Dans les salles

Parmi les divertissements qui rythment l'existence des *vitelloni*, trônent d'abord les grandes sorties populaires compatibles avec les installations d'une petite ville. Une scène est, par exemple, consacrée au cinéma où Fausto accompagne Sandra, comme le lui permet sa récente solde d'employé [séqu. 3]. Fellini ne filme jamais l'écran, mais l'assemblée des spectateurs surplombés par le faisceau qui se fraie un chemin dans le noir de la salle, à travers la fumée des cigarettes. La scène se déroule d'abord selon un angle prononcé qui dévoile une moitié du parterre, avant que l'axe opposé ne découvre à la droite de Fausto la présence d'une séduisante inconnue. Alors que Sandra est absorbée par le spectacle, l'obscurité et la promiscuité activent la libido du jeune marié, qui n'hésitera pas à quitter une femme pour l'autre. Le spectacle agit ici selon ses deux coordonnées principales : la fascination et le fantasme. Plus tard, on retrouve les cinq amis dans une salle de théâtre où se joue une revue de variétés [séqu. 6]. La caméra de Fellini ne cesse de franchir et de refranchir la rampe, filmant tour à tour le spectacle en train de se jouer, la salle qui applaudit, la loge des personnages et la fosse qu'occupent les musiciens, dans une frénésie panoptique qui allume les sens. Le spectacle est cette précipitation euphorique qui vient supplanter l'atonie du réel.

● Le spectacle descend dans la rue

Mais le plus étonnant est encore quand le spectacle déborde dans la rue, dans les carrefours de la vie publique. Après la représentation, les amis croisent les danseuses de variétés au restaurant et passent la nuit avec elles. De même, quand Fausto revient de voyage de noces, il lui suffit de lancer le dernier mambo à la mode sur un tourne-disque à la terrasse d'un café pour se mettre à danser avec Alberto en pleine rue, et ainsi réenchanter le quotidien : l'ordinaire s'est métamorphosé en spectacle. À ce titre, comment comprendre le passage du mariage entre Fausto et Sandra, où la caméra reproduit la partition entre la scène du sacrement et les rangs des bourgeois qui assistent à la cérémonie ? Encore une fois, comme un spectacle où la communauté provinciale se donne en représentation. Le grand moment du carnaval joue un rôle similaire, mais dans un registre plus cathartique. Enfin, il ne faut pas oublier que l'ouverture du film met en scène une cérémonie : un concours de beauté avec remise de prix et jury où siège, dit-on, une actrice de cinéma. *Les Vitelloni* témoigne ainsi d'un basculement : celui de l'Italie de l'après-guerre dans le règne du tout spectaculaire ouvrant la voie à de nouveaux rapports humains.

● Fellini, un cinéaste baroque ?

On ne manquera pas d'introduire les élèves au terme « baroque », qui désigne un moment dans l'histoire de l'architecture, puis des arts plastiques, aux XVII^e et XVIII^e siècles, où la pureté classique cède la place à une effusion de formes plus complexe, qui se traduit par une vive recherche d'expressivité, une torsion du trait et un fort investissement décoratif. On se demandera si *Les Vitelloni* peut être rangé dans cette catégorie esthétique, sans qu'il soit fait offense à sa vocation réaliste. La scène du carnaval offre en ce sens un passage intéressant, dont l'emballement plastique et le cadre festif peuvent être comparés à d'autres œuvres cinématographiques dites « baroques », comme par exemple *Agent X 27* (1931) ou *La Femme et le Pantin* (1935) de Josef von Sternberg, contenant également des scènes de bal masqué. On pourra se référer aussi au théâtre baroque, dont des œuvres phares comme *L'illusion comique* de Pierre Corneille (1635) ou *La vie est un songe* de Pedro Calderón de la Barca (1635) mettent le théâtre en abyme et tendent un miroir à la représentation. *Les Vitelloni* fait de même en montrant que les scènes respectives de la vie et du spectacle ne s'opposent pas, mais ne cessent de s'échanger, comme au jeu des chaises tournantes.

Figures

Profondeurs de champ et solitude

La petite ville de province qui sert de cadre aux *Vitelloni* est un univers replié sur lui-même aux espaces étroits et aux horizons bouchés, dont les murs se referment sur les personnages, maintenant leur jeunesse captive. Pourtant, il arrive que dans ce régime esthétique de l'enfermement une perspective se creuse, invoquant une profondeur de champ inédite, qui crée comme une percée, un appel d'air. Ces percées interviennent généralement à des moments où les héros se retrouvent face à eux-mêmes et font l'expérience d'une solitude profonde. Mais elles peuvent aussi marquer des pauses, des « surfaces de réparation » pour les cinq garçons pris à part, où chacun peut exister pour un instant à l'écart du groupe, hors de la ronde frénétique de ses divertissements.

● Un film maniaco-dépressif

Les Vitelloni est un film qu'on pourrait qualifier de « maniaco-dépressif » : il fonctionne sur des alternances de phases euphoriques, où l'image se trouve saturée de monde et de mouvement, et de brutales retombées, où tout à coup le champ se vide et laisse ses personnages comme au bord d'un gouffre existentiel. L'une des scènes les plus éloquentes à ce titre est celle où quatre des amis, après une soirée d'amusements, traînent le dimanche sur une plage désertée [séqu. 2]. Ils sont d'abord filmés de dos, avant qu'un raccord à 90° ne les saisisse de profil, leurs silhouettes hiératiques se succédant dans la profondeur de champ. Derrière eux, on aperçoit encore la baie que la mer morose attaque d'un ressac qui semble promettre en lui-même un inexorable retour des mêmes jours et des mêmes saisons. Les corps presque immobiles apparaissent englués dans l'immensité grise du ciel et de la mer qui forme, ainsi cadrée, une entité plastique ambiguë : à la fois ligne de fuite et écran tendu, comme un appel du lointain qui buterait sur un effet de surface.



● Au loin le vide

Autre passage caractéristique : le lendemain du carnaval, lorsque Alberto titube hors d'une soirée agonisante et débouche à l'extérieur, sur une place ornée d'une fontaine [séqu. 4]. La ville, que la caméra de Fellini arpenterait principalement de nuit, apparaît alors sous un nouveau jour : vide et battue par le vent, parsemée des oripeaux et des débris d'une fête révolue, baignée d'une lumière de désolation. La profondeur accueille ce triste spectacle et les rares silhouettes de derniers fêtards qui rentrent chez eux en croisant d'autres qui partent

au travail. La caméra, postée à la sortie du théâtre, décrit la scène (où Moraldo décide de raccompagner chez lui son ami chancelant) à la faveur d'un panoramique qui embrasse toute l'étendue du désastre. À sa porte, Alberto arrive juste à temps pour assister au départ en catimini de sa sœur, qui est pour lui un arrachement. Alors que la voiture s'éloigne dans la ligne de fuite ouverte par la rue, c'est encore une fois à la profondeur de champ que revient d'exprimer ce déchirement, laissant le frère au désespoir.



● À chacun sa ligne de fuite

À l'instar d'Alberto voyant sa sœur filer en voiture, chaque personnage pris à part a droit à sa propre ligne de fuite, à sa perspective individuelle qui fait le lit de sa solitude. Certaines sont comme des précipices : le puits de lumière par lequel Leopoldo entretient un conciliabule secret avec la petite bonne du dessus ; les combles du théâtre desquels Riccardo, en galante compagnie, fait tomber sa coiffe de mousquetaire. D'autres semblent tracer un avenir, telles les voies de chemin de fer qui traversent la gare locale et au bord desquelles Moraldo attend le train qui l'emmènera loin d'ici : les rails s'inscrivent dans la diagonale du plan comme un appel du lointain, la micheline surgissant à son tour de la profondeur de champ opposée, comme si le futur et le passé s'articulaient dans la jonction du champ et du contrechamp, entre deux regards du jeune homme.

● La vie en creux

L'ouverture du champ sert aussi à figurer l'absence. En témoigne la façon dont l'épisode final, orchestré autour de la disparition de Sandra, se projette vers l'extérieur, dans une campagne nue et printanière qui ne contient aucune réponse [séqu. 7]. La séquence présente certaines des échelles de plans les plus larges du film, notamment le passage où les amis tombent en panne d'essence. C'est alors la route d'asphalte qui tend une perspective dans la profondeur du plan, et c'est vers elle que les rigolos détalent comme des lapins quand une bande d'ouvriers énervés se jette à leurs trousses : leurs silhouettes tendent à se fondre dans le paysage. Fausto, quant à lui, sillonne à vélo les espaces familiers d'une ville désormais vide de Sandra. Après l'avoir retrouvée chez son père, il s'éloigne avec elle et leur bébé dans un tableau de réunification familiale ambigu. La ruelle de terre battue trace une dernière perspective vers un avenir incertain, que l'heure tardive et le ciel nocturne, enveloppant la scène de ténèbres, ne vont pas sans teinter d'une certaine ironie.

Parallèles

Résurgences du gothique

Rues plongées dans l'obscurité, souffle sinistre du vent, hautes façades muettes aux volets clos, étendues désaffectées, figures monstrueuses, prédominance nocturne... Tous ces éléments d'ambiance que décline *Les Vitelloni* appartiennent moins à un environnement comique ou réaliste qu'à celui d'un film d'épouvante. La province reculée que le film dépeint a des aspects inquiétants et diffuse parfois un parfum macabre. Avec ses vieilles pierres et ses monuments, la ville fait penser à un antique château qui tiendrait ses personnages captifs, condamnés à tourner en rond entre ses murs. De là à entrevoir un clin d'œil à la tradition dite «gothique», il n'y a qu'un pas.

● À l'écoute du film

Dans *Les Vitelloni*, il est important de tendre l'oreille. Dès la scène d'ouverture, les festivités du concours de beauté sont chahutées par des bourrasques dont le souffle vient parasiter la musique primesautière qui animait jusque-là la soirée, annonçant les perturbations à venir. Les mêmes bourrasques viennent ensuite balayer les artères dépeuplées, quand ce ne sont pas les flots de l'Adriatique qui font entendre leur ressac monotone, leurs échos itératifs accentuant la sensation physique d'un espace vide. Parfois, c'est le tintement solennel du clocher de l'église égrenant les heures tardives, le signal d'un train résonnant au loin, ou le clapotis solitaire d'une fontaine qui tapissent la nuit d'impressions fugaces. Autant de bruissements qui ne dépareraient pas dans un récit gothique où ils contribuent souvent à installer une atmosphère lugubre proche de l'onirisme.

● Tradition gothique

Le roman gothique est une veine littéraire à sensation née dans l'Angleterre de la fin du XVIII^e siècle avec des œuvres comme *Le Château d'Otrante* d'Horace Walpole (1764), *Les Mystères d'Udolphe* d'Ann Radcliffe (1794) ou *Le Moine* de Matthew Gregory Lewis (1796). Le terme «gothique» se réfère à l'architecture pour désigner l'ancienneté du décor : un château ou un manoir archaïques dont les personnages arpentent les détours labyrinthiques parsemés de phénomènes étranges et surnaturels, et le plus souvent refermés sur un secret. Sans prétendre s'inscrire dans la même lignée, *Les Vitelloni* ne se prive pas pour autant d'en emprunter certaines formules évocatrices, en ce qu'elles ouvrent immédiatement à l'imaginaire. Deux ans plus tard, au mitan des années 1950, la firme anglaise Hammer redonnera vie à l'imagerie gothique en exploitant de grands mythes fantastiques comme Dracula ou Frankenstein (*Le Cauchemar de Dracula* en 1958 ou *Frankenstein s'est échappé* en 1957, tous deux de l'artisan maison Terence Fisher). Un prolongement sera même opéré par le cinéma populaire italien qui, par l'apport de réalisateurs comme Mario Bava (*Le Masque du démon* en 1960, *Le Corps et le Fouet* en 1963) ou Riccardo Freda (*Les Vampires* en 1957, achevé par Bava), creusera son propre sillon gothique, non sans marquer les esprits.



Juliette des esprits (1965) © Carlotta Films

Le Masque du démon (1960) © DR



Le Corps et le Feu (1963) © DR



La dolce vita (1960) © DR

● À la lisière du fantastique

Le parallèle avec *Les Vitelloni* est d'autant moins absurde que l'œuvre fellinienne s'aventurera souvent par la suite à la lisière du fantastique et de l'onirisme. Par exemple avec *Juliette des esprits* (1965), qui vogue librement entre les fantômes et imaginations baroques d'une épouse délaissée. *La dolce vita* (1960) accueillait déjà une séquence nocturne de chasse aux fantômes et de spiritisme dans une ancienne villa papale — séquence qui soulignait l'archaïsme décadent d'une certaine aristocratie en prenant des accents gothiques. Ce sont ces mêmes accents que l'on peut également repérer ici ou là, dans un célèbre passage de *Fellini Roma* (1972) imaginant un défilé de mode au Vatican virant au macabre, ou dans les détours parfois inquiétants du quartier souterrain de Subure arpentés dans la Rome antique par les personnages du *Satyricon* (1969).

● Palais des rêves

Si *Les Vitelloni* fait des appels du pied à l'imagerie gothique, c'est également pour un dessein plus général qui fait de ses personnages non seulement les prisonniers d'un décor, mais aussi les victimes d'un sort, d'une malédiction provinciale qui aspire toute leur substance vitale. Ce sort consiste en une répétition des mêmes gestes, des mêmes attitudes, qui les condamne à demeurer dans le territoire circonscrit de l'enfance, le giron de leur famille, puis à en reproduire à leur tour les rôles et fonctions sociaux, tel Fausto qui se laisse petit à petit confire dans un mode de vie bourgeois et dévitalisé — ses incartades apparaissent ainsi comme les derniers soubresauts d'une vitalité aux abois. Filmée comme un dédale, la ville est ce monde imaginaire qui se nourrit du sommeil de chacun et empêche de se voir vieillir. À la fin du film, alors que Moraldo attrape *in extremis* le train, une magnifique série de travellings montre ses camarades encore endormis, claquemurés dans leur palais de rêves.

Document

Moraldo à la ville

Suite au succès des *Vitelloni* qui avait reçu un Lion d'argent à la Mostra de Venise, Federico Fellini a envisagé de lui donner une suite intitulée *Moraldo in città*. En 1954, il écrit un court sujet sous forme de nouvelle avec ses deux coscénaristes de l'époque, Ennio Flaiano et Tullio Pinelli. Remis pour l'écriture et la préparation de *Il bidone* l'année suivante, le projet ne sortira jamais des cartons. Il perpétuait pourtant la veine autobiographique d'un Fellini qui évoquait ici ses années de formation, reprenant le personnage rêveur des *Vitelloni* pour raconter ses premiers pas dans les rues de Rome et dans la vie adulte, lui prêtant des aspirations à la fois journalistiques et artistiques, dans un récit épisodique proche de son modèle. En voici les premières lignes :



«Monsieur Blasi est-il ici?»

L'agent d'accueil d'un bureau de rédaction lève les yeux sur un jeune homme modestement vêtu planté en face de lui. Le réceptionniste se frotte le front, passe une main sur son visage et bâille. Il n'a pas le moindre empressement à répondre. Il s'y décide enfin :

- Vous avez rendez-vous?
- Oui à cinq heures.
- Quel est votre nom?
- Rubini. Moraldo Rubini. Monsieur Blasi me connaît.

Le cerbère pose de nouveau son regard sur le jeune homme, bâille avec ferveur, et finit par donner une réponse prévisible : «Il n'y a personne.»

Devait-il débarrasser le plancher? Moraldo Rubini hésitait avant de replonger dans les rues chaudes d'un après-midi d'août.

Trois mois plus tôt, il quittait sa ville natale et sa bande d'amis pour venir à Rome se chercher un travail décent et surtout se chercher lui-même. Il éprouvait désormais le besoin d'avoir un but dans la vie, différent de celui des garçons du même âge. Mais quel but? Ce point suffisait à le déconcerter. Il avait tenu jusqu'alors avec le peu d'argent apporté avec lui et complété par un mandat postal que sa mère lui avait envoyé. À chaque porte à laquelle il avait frappé, on ne l'avait laissé qu'avec de vagues promesses, et là, au beau milieu de l'été, ses pensées revenaient avec nostalgie à sa ville natale où la haute saison balnéaire battait son plein et ses amis étaient certainement en train de s'amuser, à l'abri du moindre souci d'argent.

Devait-il s'en aller? Devait-il renoncer? Son seul espoir résidait dans la promesse que lui avait faite Blasi, un journaliste qu'il avait rencontré dans une trattoria. Blasi lui avait promis de publier l'un de ses articles et de lui ouvrir les portes du journalisme. Il avait dit à Moraldo de passer à ses bureaux à cinq heures, mais là, pas de Blasi.

«Puis-je patienter?»

Le réceptionniste lui désigne une porte. «Attendez là un moment.»

Dans la salle d'attente, un homme attablé est en train d'écrire. Il lève à peine la tête à l'entrée de Moraldo, mais répond à ses salutations par un sourire presque puéril, pour le moins inhabituel. Il est d'âge moyen, le teint vermeil. Il présente les traits marqués du jouisseur patenté et son sourire exprime une joie enfantine.

Après un moment l'homme se tourne vers Moraldo : «Auriez-vous une cigarette, par hasard?» Il parle avec l'accent du Nord et sa requête trahit l'aisance de celui qui a l'habitude de demander des faveurs aux inconnus. Il prend la cigarette que Moraldo lui offre, attend du feu de sa part et le remercie.

«Gian Antonio Gattone», dit-il enfin, tendant sa main à serrer.

«Moraldo Rubini. Enchanté.»

Gattone reprend ses écritures, comme oubliant sur le champ cette nouvelle connaissance. Puis demande soudainement : «Écrivez-vous?»

«Eh bien, je commence», répond modestement Moraldo.

«Écoutez bien alors», dit Gattone. Il attrape une feuille et se met à lire : «Le petit chariot de parmesan aux quatre merveilleuses roues de provolone est resté coincé dans une ligne de beurre. En vain les deux fougueux coursiers de ricotta ont tenté d'extraire le chariot de cette situation critique. Inutile de préciser à ce stade, mes chers petits amis, comme était grande la peur du cocher de mascarpone, qui faisait claquer son fouet aux lanières de mozzarella.»

Souriant, Gattone lance un regard à Moraldo. «Qu'en dites-vous pour un début?»

«C'est bien», répond Moraldo, le sourire également aux lèvres.

«C'est une fable, dit Gattone. Je contribue désormais aux pages enfants du journal. Mais me croiriez-vous? Écrire cela m'a donné faim!»

«Je vous crois», répond Moraldo.»

Federico Fellini, *Moraldo in the City & A Journey with Anita*, University of Illinois Press, 1983 [traduction de l'auteur].

FILMOGRAPHIE

Édition du film

Les Vitelloni, DVD et Blu-ray, Tamasa Diffusion.

Quelques films de Federico Fellini

La strada (1954), DVD, René Château.

Il bidone (1955), DVD, Le Pacte.

La dolce vita (1960), DVD et Blu-ray, Pathé.

Huit et demi (1963), DVD et Blu-ray, Gaumont.

Les Clowns (1970), DVD, Le Pacte.

Fellini Roma (1972), DVD et Blu-ray, Rimini Éditions.

Amarcord (1973), DVD, Warner Bros.

Ginger et Fred (1986), DVD, LCJ Éditions.

Le « vitellonnisme »

Mes chers amis (1975) de Mario Monicelli, DVD, M6 Vidéo.

Les Garçons de Fengkuei (1983) de Hou Hsiao-hsien, DVD et Blu-ray, Carlotta Films.

Les Godelureaux (1961) de Claude Chabrol, DVD, Lancaster.

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages et articles sur Federico Fellini

- André Bazin, « *Cabiria*, ou le voyage au bout du néoréalisme », *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Éditions du Cerf, 1962.
- Gilles Ciment (éd.), *Federico Fellini*, dossier Positif-Rivages, Rivages, 1988.
- Jean Collet, *La Création selon Fellini*, José Corti, 1990.
- Fabienne Costa, *Devenir corps. Passages de l'œuvre de Fellini*, L'Harmattan, 2003.
- Michel Estève (dir.), « Federico Fellini aux sources de l'imaginaire », *Études cinématographiques* n° 127-130, 1981.
- Federico Fellini, *Propos*, Buchet-Chastel, 1980.
- Tullio Kezich, *Federico Fellini. Sa vie et ses films*, Gallimard, 2007.

Entretiens avec Federico Fellini

- Dominique Delouche, « Entretiens avec Federico Fellini », *Les Cahiers RTB*, Série Télécinéma, 1962.
- *Fellini par Fellini*, entretiens avec Giovanni Grazzini, Flammarion, 1987.

SITES INTERNET

Justin Kwedi, « *Les Vitelloni* », DVDClassik, 27 mai 2021 : <https://www.dvdclassik.com/critique/les-vitelloni-fellini>

Luc Lagier, « C'était quoi Federico Fellini ? », *Blow Up*, Arte, 3 avril 2019 : <https://www.youtube.com/watch?v=6fuC-07-KEQ>

Ariane Prunet, Anne-Violaine Houcke, Romain Estorc, Vincent Avenel, « Voyages en Italie », *Critikat*, 20 octobre 2009 : <https://www.critikat.com/panorama/retrospective/federico-fellini-2/>

Sergio Toffetti, « Federico Fellini et *Les Vitelloni* : Forever Young », La Cinémathèque Française, 12 octobre 2009 : <https://www.cinematheque.fr/video/127.html>

Transmettre le cinéma

Des extraits de films, des vidéos pédagogiques, des entretiens avec des réalisateurs et des professionnels du cinéma. <https://transmettrelecinema.com/film/vitelloni-les/>

CNC

Tous les dossiers du programme *Lycéens et apprentis au cinéma* sur le site du Centre national du cinéma et de l'image animée. cnc.fr/cinema/education-a-l-image/lyceens-et-apprentis-au-cinema/dossiers-pedagogiques/dossiers-maitre

Le troisième long métrage de Federico Fellini, écrit avec ses compères des débuts Ennio Flaiano et Tullio Pinelli, est aussi celui qui le propulsa sur la scène internationale avec le Lion d'argent obtenu à la Mostra de Venise 1953. Inspiré de leurs jeunesses respectives dans les petites cités côtières du nord de l'Italie, le film dresse le portrait d'une bande d'amis, cinq grands dadais qui vivent toujours chez leurs parents et ne veulent pas grandir. On les appelle les « *vitelloni* » : des « grands veaux » qui passent leur temps à s'amuser et traînent dans les cafés ou tard le soir dans les rues. Entre la satire et le mélodrame, la chronique néoréaliste et la fable moraliste ouvrant sur l'imaginaire, *Les Vitelloni* ne choisit jamais et parvient à être tout cela à la fois. Dans ces scènes foisonnantes de la vie provinciale, Fellini déploie un art de novelliste et réalise l'une de ces grandes parades de visages, de corps et de caractères qui constituent encore les prémices d'un devenir baroque.

Directeur de la publication : Dominique Boutonnat | Propriété : Centre national du cinéma et de l'image animée — 291 bd Raspail, 75675 Paris Cedex 14 — T 01 44 34 34 40 | Directeur de collection : Thierry Lounas |
Rédacteurs en chef : Camille Pollas et Maxime Werner | Rédacteur du dossier : Mathieu Macheret | Conception graphique : module.fr |
Conception et réalisation : Capricci Éditions — 70 rue de Coulmiers, 44000 Nantes — www.capricci.fr | Achievé d'imprimer par Estimprim en 2022.



AVEC LE SOUTIEN
DE VOTRE
CONSEIL RÉGIONAL

capricci
ÉDITEUR DE CINÉMA