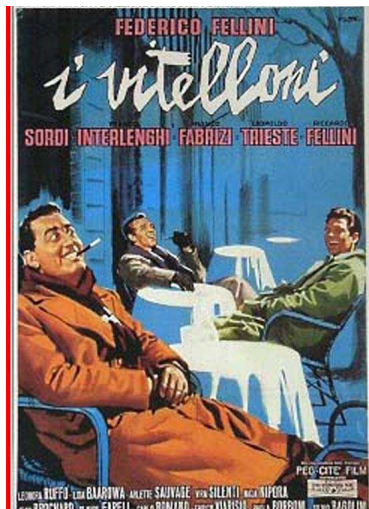


I Vitelloni (1953) - Federico Fellini Lion d'Argent Venise 1953

Documents d'étude pour la spécialité Jean Vigo Millau. Joëlle Compère

Questionnements



Périodes et courants

« Je n'ai jamais eu la préoccupation de fuir le néoréalisme auquel je ne me suis jamais identifié même si j'ai travaillé aux côtés de Rossellini. Cela a été une grande expérience de vie, comme tant d'autres choses, mais je ne l'ai jamais ressentie comme relevant

d'une esthétique. » Federico Fellini.

Un cinéaste au travail

"Je ne sais pas regarder les choses avec détachement, à travers la caméra par exemple. Je ne mets jamais l'oeil 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

Introduction

I Vitelloni (Les Vitelloni) de Federico Fellini, 1953

Note du Bulletin Officiel

I Vitelloni, le troisième film de Federico Fellini (Rimini, 1920 - Rome, 1983),

- n'appartient pas à ce que l'on appelle communément « l'âge d'or du cinéma italien », qui débute avec les années 60,
- mais il s'inscrit dans une époque où le cinéma italien commence à rompre avec le néo-réalisme d'après-guerre.

Les premières transformations sont perceptibles à l'orée des années 50 dans :

- *Miracle à Milan* de Vittorio de Sica (1951), œuvre dans laquelle le réalisme se mêle au merveilleux,
- dans *Stromboli* de Rossellini (1950)
- ou encore dans *Bellissima* de Visconti (1951), où « la représentation du collectif s'étirole au profit de portraits individuels ».
- Elles se poursuivent avec la rupture politique que peut marquer en 1952 Umberto D. ou encore l'année 1954 qui connaît la sortie conjointe de films aussi différents que
 - *La Strada* de Fellini, *Voyage en Italie* de Rossellini, *Senso* de Visconti ou encore *Un Américain à Rome* de Steno.

I Vitelloni se situe au tournant :

- sorti en 1953, l'action du film se déroule au cours de cette même année - la première scène se passe pendant l'élection de « Miss Irena 1953 »
- et elle met en scène un type de personnage nouveau, « les gros veaux », que le titre français a rendu par « Les inutiles » : cinq hommes, « Tanguy » de leur génération,
 - bien que trentenaires, vivent aux crochets de leur famille et passent leur journée en déambulations dans la ville ou sur la plage, en jeux, festivités diverses et flirts incessants.
 - Ils sont hâbleurs, trompent, mentent, corrompent, volent, rien ne les arrête pour que, coûte que coûte, leur vie se déroule dans le farniente et les plaisirs épicuriens.

« J'ai toujours raconté l'histoire du mâle italien, lâche, égoïste et puéril. Les femmes de mes films sont toujours vues à travers les yeux d'un protagoniste masculin qui est prisonnier de certains tabous, conditionné par une éducation catholique [...] », commente Fellini.

Pour autant, les personnages féminins ne sont pas particulièrement mis en valeur dans I Vitelloni :

- Sandra, l'épouse de Fausto, le « gigolo », est d'une naïveté à faire pleurer,
- quant à Olga, la sœur d'Alberto, fainéant et profiteur, gardien de la morale catholique, subit les défauts et les critiques de son frère sans sourciller, l'entretenant autant que de besoin.

Confusément pourtant, ces personnages sont en quête d'une transcendance et d'une grâce (comme dans la scène burlesque du vol de l'ange) qui se trouvent caricaturées à leur contact et qui semblent les fuir.

Ce film, constitué de :

- saynètes qui s'enchaînent les unes aux autres, nous faisant passer d'un moment de vie d'un personnage à un autre, d'une scène entre les cinq amis à une autre,
- mime l'ennui et l'écoulement du temps dans une ville de province, probablement Rimini, que connaît bien le réalisateur puisqu'il y est né.
- Comédie, traversée par des scènes qui ne sont pas sans rappeler le mime -
 - on pense par exemple à la scène dans laquelle Alberto se moque grossièrement des « lavatori » -,

- où les personnages (et le spectateur) s'amusent,
- I Vitelloni a aussi la saveur du drame que l'esthétique en noir et blanc,
 - le jeu des ombres et des lumières
 - la scène entre Sandra et Fausto à la sortie du cinéma
 - ou la chambre de Moraldo écoutant sa sœur pleurer - et qu'annoncent l'orage interrompant brutalement les festivités de la première scène
 - ainsi que le motif, très fellinien, du « vent qui vient de la mer » et balaie tout sur son passage.
 - Combien de temps pourra vraiment durer cette vie corrompue et idiote ?

La musique du film, celle de Nino Rota,

- qui travailla avec Fellini du *Cheik blanc* en 1952 à *Répétition d'orchestre* en 1978, signa plus de 170 musiques de film
- fut célébré aux Oscars de 1972 pour celle du *Parrain*,
- met en évidence cette oscillation entre comédie et drame :
 - musique de cirque,
 - elle peut également être symphonie aux notes inquiétantes, tristes ou mélancoliques.

On notera également qu'à deux reprises, notamment dans la grande scène du Carnaval, c'est la célèbre *Nonsense Song* que chante Charlot dans *Les Temps modernes* qui accompagne le bal où les couples, dansent joyeusement, se lient et se délient, cette musique, au titre signifiant, venant comme illustrer la thématique centrale du film.

Ce sera le personnage le moins « Vitellono » des cinq qui quittera cette vie de non-sens : le frère de Sandra, Moraldo, s'en va en train, les bruits de la locomotive venant se poser sur les images de ses compagnons dormant dans la sérénité illusoirement retrouvée.

BO

Note des Inspecteurs généraux en charge du cinéma audiovisuel

Pourquoi ce choix ?

D'abord, parce qu'avec ce film Fellini crée un type de personnages nouveaux, i vitelloni,

- « les gros veaux », que rend fort mal – car bien en deçà en matière de connotation et de registre de langue – la traduction française « les inutiles ». Ces personnages masculins vont dès lors se cristalliser dans l'histoire du cinéma et dans celle du réalisateur, qui ne cessera de mettre en scène des figures d'Italiens puérils, enfantins et lâches.

Cependant, s'en tenir à cette lecture légère serait réducteur. Dans son ouvrage, Olivier Maillart, spécialiste du cinéma italien, montre combien ce type,

- rattaché « à la jeunesse du cinéaste [...], autrement dit au fascisme », permet à Fellini de « penser le fascisme de l'intérieur. Non simplement comme un mal historique et politique [...], mais comme un mal existentiel ». C'est éclairer là d'une lumière nouvelle – et blafarde – cette œuvre du désœuvrement en interrogeant sa portée politique et personnelle.

Ensuite, parce que, comme bien souvent chez Fellini – on pense notamment à la Rome de *La Dolce Vita* ou à celle de *Roma*, mais également à la Venise du *Casanova* –, il existe un autre personnage central dans *Les Vitelloni : la ville*.

- Celle-ci fait ici songer à Rimini où le réalisateur est né et que l'on retrouvera dans *Amarcord*.
- Ce rapprochement avec le film de 1973 à partir de ce motif urbain est un moyen – et Olivier Maillart développe cet aspect dans la partie qu'il consacre au cinéaste au travail – de nous sensibiliser à ce qui rattache *Les Vitelloni* à d'autres œuvres de Fellini, notamment
 - sa trilogie de la mémoire ou encore *Huit et demi*. En effet, le film *Les Vitelloni* offre bien des éléments qui s'épanouiront plus tard.

Par ailleurs, sa richesse provient des multiples arts qu'il fait dialoguer :

- le mime, le cirque, le sketch, le théâtre, la comédie, notamment avec ses clins d'œil à la commedia dell'arte, la danse et la musique.

Enfin et surtout, n'appartenant à aucun courant, mais se situant à la charnière d'une époque,

- « entre néoréalisme et modernité », il permet de problématiser finement l'objet d'étude « Périodes et courants »
- de réfléchir à la manière dont se coalise et s'écrit l'histoire du cinéma :
 - moins que les fractures nettes et les manifestes tranchés, ce sont les mutations de fond et les glissements subtils qui orchestrent la tectonique des courants artistiques.
 - Ainsi ces *Vitelloni* occupent une place pivot dans la succession du néoréalisme :
 - ouvert cruellement par le spectacle non-obvié du supplice d'un résistant sous le regard d'un prêtre (*Rome, ville ouverte* de Roberto Rossellini),
 - poursuivi par la reconquête visuelle d'un paysage perdu (*Paisa* du même réalisateur romain),
 - il continue – par-delà le changement d'ère politique signalé par Umberto D. de Vittorio De Sica – à interroger sans relâche l'enlisement d'une « génération perdue » dans la honte du fascisme. L'enfant suicidé d'*Allemagne année zéro* (de Rossellini) et la bande de Fausto sont bien, à cinq ans d'intervalle, frères d'errance et de pitié.

Renaud Ferreira de Oliveira et Marie-Laure Lepetit,

inspecteurs généraux de l'Éducation, du Sport et de la Recherche, en charge des lettres et du cinéma-audiovisuel

Les questionnements

Les questionnements

Périodes et courants

Si le film s'éloigne du néo-réalisme historique, lié au droit d'inventaire par le regard d'une nation en reconstruction, il n'en récupère pas moins certains traits caractéristiques

- la peinture sociale,
- le bilan d'une époque,
- l'inscription dans un paysage - fût-il urbain

que Fellini fait sien et accomode de sa tonalité propre : autant Rossellini avait lancé, avec *Rome ville ouverte*, le néo-réalisme sur la voie d'un art de la juste distance, à la fois proche et loin, autant Fellini ne craint plus l'empathie, l'outrance, voire la nostalgie teintée de souvenirs personnels, avec ses vilains garçons.

À travers ces comparaisons de part et d'autre de la fin officielle du néo-réalisme, ce sont bien les mutations d'un courant cinématographique, principal vecteur de renouveau du cinéma de l'après-guerre, qui méritent d'être interrogées, et, au-delà, la manière dont s'écrit l'histoire du cinéma : par glissements et pivots autour d'œuvres centrales plutôt que par ruptures.

Un cinéaste au travail

L'analyse de la genèse et de la production du film, appuyée notamment sur des documents spécifiques :

- notes de travail,
- extraits de scénarios,
- dessins préparatoires

permet de retracer les différentes étapes de la fabrication d'un chef-d'œuvre.

Se pose en particulier la question de la continuité fascinante de l'imaginaire fellinien à toutes les étapes d'élaboration du film : dès les dessins préparatoires, le film est là, dans une cohérence qui donne à ce processus créatif les allures d'une création continuée.

Principe d'incertitude



Derrière le bruit et l'agitation inhérents au cinéma de Fellini, *I Vitelloni* cache un film en apesanteur, flottant entre ce qu'il n'est pas, n'est plus ou n'est pas encore : il n'appartient plus au néo-réalisme, mais en cultive soigneusement quelques traces, il n'appartient pas pleinement à la Modernité (il faudra attendre *La Dolce Vita*), mais en constitue le prélude. Oscillant entre frivolité érotique et gravité, il annonce également la comédie à l'italienne, mais là encore, plutôt de loin. Si le film ne sait pas très bien où se situer, son « héros » n'est pas plus nettement défini : sorte de « veau » à cinq ou six têtes - selon les séquences -, auxquelles il faut ajouter une voix (*off*) qui parle au nom du clan mais que le film prive de visage, le « personnage-groupe » des *Vitelloni*, de même que chacune des individualités qui le composent, n'est nul par aucune quête. Il est, bien sûr, vaguement question de quitter la petite ville balnéaire, hypothétique, non identifiée elle non plus, d'une province profonde aux accents lointainement balzaïens. Mais seul, le plus jeune des *vitelloni* réussira *in extremis* sa percée, ouvrant l'espace et le récit. Jusqu'aux derniers instants du film, ces adolescents attardés sont activement occupés à ne rien changer à leur situation, entraînés dans un mouvement incessant et pourtant sans mobile ni efficacité, qui tourne à vide et confine à l'inertie pure. En ce sens, on peut les lire comme les témoins et le reflet d'une société qui résiste à une transformation pourtant inéluctable. Il en résulte un récit qui, lui aussi, semble piétiner, mais de la façon la plus poétique qui soit et qui, par sa nonchalance, osée en 1953, a contribué à préparer le regard du spectateur et de la critique à la mutation imminente du cinéma italien.

La Bibliothèque du film

documents d'étude

Conférence De Marie Paule Lafargue

J Vitelloni de Federico Fellini
Le cinéma Réel de Fellini
Conférence de Marie Pierre Lafargue

Films projetés en lien

1 Vitelloni 1953
La Dolce Vita 1960
Huit et demi 1963

Roma 1972


Quel est un spectateur de Fellini ? Niveau, paresseux, sensuel, devenir un spectateur primitif comme un enfant naif qui se laisse conter des histoires, retrouver une certaine souplesse en se laissant aller

Qui est ce cinéaste « hors norme » ?

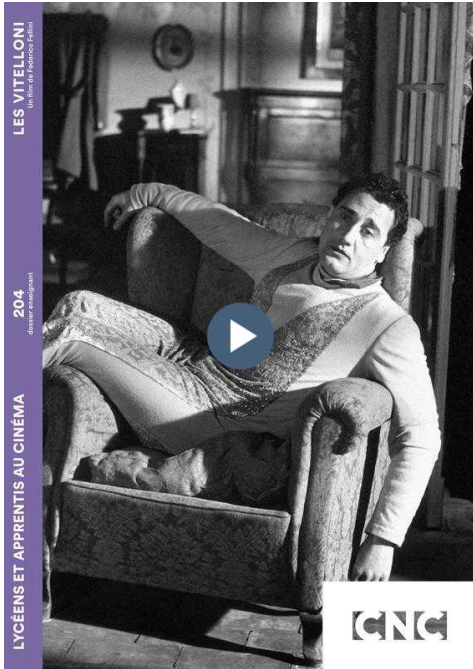
Quelles clés pour entrer dans cette œuvre ?

L'invention est plus vraie que le réel même si tout est autobiographique, « La vie c'est la mémoire que nous avons de la vie »

Invention biographique à mi-distance de ses souvenirs et de la projection qu'il en a : « Il s'est inventé une vie pour pouvoir la raconter »

<p>1950 Les Fous du music-hall (L'ozio del varietà)</p> <p>1950 Scenerie da paese (La società bene)</p> <p>1952 L'Amour à la ville (Amore in città)</p> <p>1953 Les Femmes (Le donne)</p> <p>1954 La strada</p> <p>1955 Il bidone</p> <p>1957 Les Nuits de Cabiria (Le notti di Cabiria)</p> <p>1958 La dolce vita</p> <p>1962 Boccaccio '70 (Boccaccio '70)</p> <p>1963 Les Femmes (Le donne)</p> <p>1965 Juliette des esprits (Giulietta degli spiriti)</p> <p>1968 Histoire sentimentale</p> <p>1969 Satyricon</p> <p>1981 Block-notes d'un cinéaste (Block-notes di un regista)</p> <p>1972 Les Quatre Jumeaux</p> <p>1973 Amarcord</p> <p>1974 Casanova</p> <p>1979 République (Repubblica) (Primo d'inchiesta)</p> <p>1980 La Cité des femmes (La città delle donne)</p> <p>1982 Et vagabond le renne (E la nave va)</p> <p>1988 Singer et Fred (Singer e Fred)</p> <p>1989 Intervista</p> <p>1992 La voce della luna</p>	<p>« Je suis un grand menteur »</p>  <p>Federico Fellini (Rome, 30 janvier 1920 - Rome, 21 octobre 1996)</p> <p>« Un rapport à s'inventer les rapports avec ses amis, sa famille, les femmes... à toujours inventé, par exemple sa ville natale Rimini s'est effacé à la place de la ville qu'il a inventé dans ses films »</p>
Une œuvre qui semble partir du réel et qui plonge dans l'ironique sur 40 ans de cinéma d'autres niveaux de perceptions il meurt presque en faisant du cinéma	Documentaire de 2003 de Damien Petitbout Je suis un grand menteur

Les vitelloni Dossier Pedagogique2



Deuxième conférence de Marie-Pierre Lafargue ;

Forcer le trait pour révéler le réel, une singularité du cinéma italien

[ICI](#)

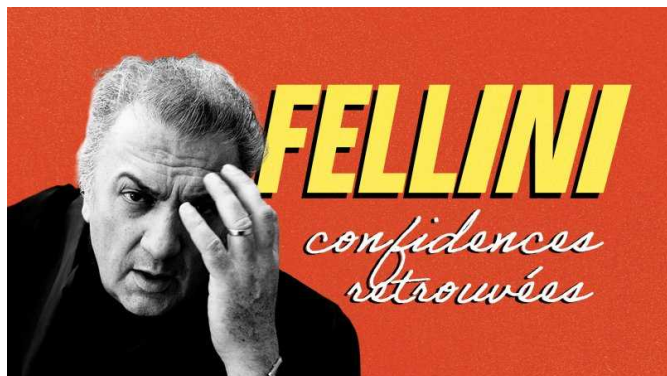


I Vitelloni Federico Fellini
Lycéens au Cinéma

Dossier [ICI](#)

Cinéaste et périodes : Filmographie

Aux arts et cætera Fellini, confidences retrouvées Pour approfondir



"La Strada", "Les Nuits de Cabiria", "La Dolce Vita" ou encore "Satyricon", toutes les oeuvres de Federico Fellini ont été accompagnées d'un parfum de scandale à leur sortie. Grâce à un entretien, réalisé en 1981, perdu puis retrouvé, c'est le réalisateur lui-même qui revient sur son parcours. Ses confidences sur son rapport au réel, aux rêves, aux névroses, à la folie, aux femmes, à ses acteurs fétiches Marcello Mastroianni et Giulietta Masina, sa muse et le grand amour de sa vie, révèlent un visionnaire d'une étonnante modernité et complexité.

La Dolce Vita (1959) - Version restaurée - Bande-annonce



Huit et demi

La Strada - Bande annonce 2018 (Version restaurée) HD VOST



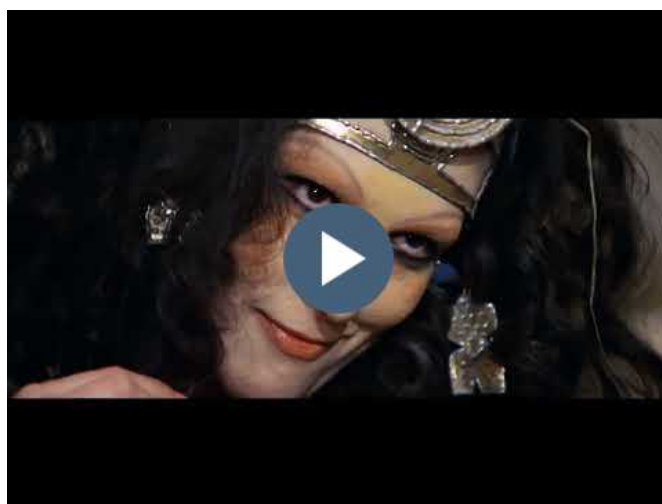
De cette première époque :

Le Cheik Blanc avec Sordi, Guilletta et Leopoldo Trieste

Il Bidone avec Sordi, Guilletta et Fabrizzi

Les nuits de Cabiria

SATYRICON, un film de Federico Fellini, Bande-annonce Vostf



Le Casanova

Veine documentaire

Le bloc d'un cinéaste
Les clowns
Répétition d'orchestre

L'Italie berlusconienne

La Cité des femmes
Ginger et Fred
E la nave va

C'était quoi Federico Fellini ? - Blow Up - ARTE



Filmographie en images 12'

Longs-métrages

1950 : Les Feux du music-hall (Luci del varietà), coréalisation avec Alberto Lattuada

1952 : Le Cheik blanc ou Courrier du cœur (Lo sceicco bianco)

1953 : Les Vitelloni ou Les Inutiles (I vitelloni)

1954 : La strada

1955 : Il bidone

1957 : Les Nuits de Cabiria (Le notti di Cabiria)

1960 : La dolce vita (parfois intitulé La Douceur de vivre)

1963 : Huit et demi (Otto e mezzo)

1965 : Juliette des esprits (Giulietta degli spiriti)

1969 : Bloc-notes d'un cinéaste (Block-notes di un regista), documentaire TV

1969 : Satyricon (Fellini Satyricon)

1970 : Les Clowns (I clowns)

1972 : Fellini Roma (Roma)

1973 : Amarcord

1976 : Le Casanova de Fellini (Il Casanova di Federico Fellini)

1979 : Répétition d'orchestre (Prova d'orchestra)

1980 : La Cité des femmes (La città delle donne)

1983 : Et vogue le navire... (E la nave va...)

1986 : Ginger et Fred (Ginger e Fred)

1987 : Intervista

1990 : La voce della luna (parfois intitulé La Voix de la lune)

2. Le néoréalisme

Personnages "néoréalistes"

Dès ses débuts de réalisateur, Fellini est assimilé au mouvement néoréaliste dont le magistère politique et esthétique fait encore autorité sur la production italienne, 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.

Le spectacle et l'imaginaire

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. 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.

Les tournants

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.

- 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
- 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.

1.

Les 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 velléités, d'indolence et de laisser-aller est celle qu'il retrouvera retranscrite presque trait pour trait dans *Les Vitelloni*, d'inspiration très largement autobiographique.

Dessinateur

- 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.

Cinéma

- 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

3/

Au fil des années 1960, 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.
- *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.

Adaptation de textes classiques

- 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.

La télévision et la consommation

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 télescopes.

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

Périodes : néoréalisme

« Je n'ai jamais eu la préoccupation de fuir le néoréalisme auquel je ne me suis jamais identifié même si j'ai travaillé aux côtés de Rossellini. Cela a été une grande expérience de vie, comme tant d'autres choses, mais je ne l'ai jamais ressentie comme relevant d'une esthétique. »

Federico Fellini, Je suis un grand menteur. Entretien avec Damien Pettigrew, Paris, L'Arche, 1994, p. 105

LES LIENS AVEC LE NÉORÉALISME

La critique et les spécialistes ont pour habitude de raconter l'histoire du néoréalisme comme suit :

- prolégomènes (« Longue introduction présentant les notions nécessaires à la compréhension de l'ouvrage »), sous le fascisme finissant ;
- naissance du courant grâce à une nouvelle génération de cinéastes qui se lancent dans la réalisation en pleine guerre
 - Luchino Visconti avec *Ossessione/Les Amants diaboliques* en 1943
 - Vittorio De Sica avec *Les enfants nous regardent* en 1944)

donnant à voir de manière crue une Italie méconnue, pauvre, criminelle, coupable, qui n'avait pas droit de citer sur les écrans d'alors, occupés qu'ils étaient par les sucreries lénifiantes des « téléphones blancs » et des mélodrames factices ;

- « explosion » à la Libération,
 - avec la « trilogie de la guerre » de Roberto Rossellini :
 - *Rome ville ouverte* en 1945, *Paisà* en 1946, *Allemagne année zéro* en 1948
- accompagnée des films de Vittorio De Sica :
 - *Sciuscià* en 1946, *Le Voleur de bicyclette* en 1948)
- Luchino Visconti :
 - *La terre tremble* en 1948
- Giuseppe De Santis
 - *Riz amer*, 1949
- épanouissement et éparpillement jusqu'au début des années 1950
- « crise » de 1954, lorsque sortirent la même année
 - *La Strada* Fellini,
 - *Senso* Visconti
 - *Voyage en Italie* Rossellini.

Alors, ce qui avait pu apparaître comme « l'école italienne de la Libération », soit l'exacte traduction des idéaux de la résistance projetée sur les écrans, se vit accuser de tourner le dos aux exigences du jour, aux luttes sociales, à la description humaniste de la misère, au réalisme

Les Vitelloni, assurément, s'éloignent de ce noble programme. Cependant, si le film précède d'un an la date généralement retenue pour dire la rupture des chefs de file du courant néoréaliste avec les idéaux de l'après-guerre, il n'en témoigne pas moins d'une approche qui poursuit l'effort d'œuvres comme *Le Voleur de bicyclette* de De Sica ou *Bellissima* de Visconti (1951),

- avec sa forme de chronique,
- son réalisme qui passe par une narration dépassionnée, attentive aux personnages comme à leur milieu.
- Dans le même temps, il s'éloigne des personnages populaires, travailleurs ou pauvres, pour se concentrer sur des oisifs appartenant à la bourgeoisie : êtres parasites

Rome, ville ouverte | Cinemed Festival Cinéma Méditerranéen Montpellier



Rome à la fin de l'occupation nazie. Les Allemands perquisitionnent un immeuble où habite Giorgio Manfredi, un des chefs du Comité de libération nationale. Il a le temps de filer par les toits. Il se réfugie chez son ami Francesco qui doit épouser le lendemain sa voisine de palier, Anne-Marie, dite Pina, veuve et mère du petit Marcello. Manfredi confie au prêtre Don Pietro Pellegrini, ami des résistants, la mission d'aller chercher à sa place une somme d'argent dans une imprimerie clandestine et de la remettre à un cheminot. Le lendemain, jour du mariage de Francesco et Pina, les SS cernent la maison. Manfredi s'échappe, mais Francesco est arrêté...

Rétrospective Roberto Rossellini Bande- annonce VO



Regardez la vidéo du film Païsa (Rétrospective Roberto Rossellini Bande-annonce VO). Païsa, un film de Roberto Rossellini avec Carmela Sazio, Benjamin Emmanuel

Extrait de "Allemagne année zéro" de Roberto Rossellini (1947)



Voleur De Bicyclette (Ita Subs Fra) - Chef D'oeuvre de Vittorio De Sica - by Film&Clips Film Complet



La Terre tremble (extraits VO)



La Strada - Bande annonce 2018 (Version restaurée) HD VOST



Voyage en Italie



Senso - Bande annonce 2018 (Version restaurée) HD



Périodes : entre néoréalisme et modernité

Le film a donc à la fois un pied dedans et un pied en dehors du mouvement :

- ce sera encore le cas avec *La Strada*, puis *Les Nuits de Cabiria* en 1957 (films qui ont au moins le mérite, du point de vue de l'orthodoxie néoréaliste, de mettre en scène des pauvres et des humiliés, saltimbanques ou prostituées), et même d'une certaine manière avec *La Dolce Vita*, chronique ironique et désabusée de la jet-set romaine, avant le grand basculement que représentera *Huit et demi* pour l'esthétique fellinienne.

Les Vitelloni amorcent bien un glissement

- qui verra Fellini gagner progressivement son identité d'auteur, partant s'émanciper du courant qui le vit faire ses débuts dans l'industrie (notamment comme scénariste de Rossellini).
- Oui, néanmoins, le film appartient par bien des aspects au courant néoréaliste qui après tout se poursuivra lui-même au-delà de l'année 1954, avec par exemple des films comme *Rocco et ses frères* de Visconti (1960) ou les premiers longs-métrages de Pier Paolo Pasolini et de Francesco Rosi, au moins par certains de leurs aspects.

Les Vitelloni entretiennent des liens discrets mais réels avec le cinéma de Vittorio De Sica :

- le choix de Franco Interlenghi pour interpréter le jeune Moraldo – le personnage le plus proche de Fellini lui-même, et qui préfigure par bien des aspects la figure du jeune homme provincial qui partira tenter sa chance à la grande ville, que l'on retrouvera une quinzaine d'années plus tard descendant du train dans *Roma*.
- Interlenghi fut en effet, à quinze ans, le bouleversant interprète du jeune Pasquale dans *Sciuscià* de De Sica, histoire typiquement zavattinienne de deux adolescents cireurs de chaussures se livrant à divers petits trafics pour survivre dans la Rome de l'après-guerre

Un film sans vedette mais qui en produisit

- Fellini souhaitait voir De Sica lui-même interpréter le rôle du vieux comédien homosexuel qui tente de séduire Leopoldo. Le comédien avait sans doute compris que la production était désargentée, de même qu'il pouvait craindre d'être assimilé à un rôle d'homosexuel, chose encore difficile, à l'époque, à faire accepter au public. De Sica aurait rendu, pour le coup, le personnage du vieux cabotin réellement séduisant, ce qui changeait la signification de la séquence,
- Sordi, auquel Fellini tenait pour le rôle d'Alberto, avait alors la réputation de faire fuir le public. Il finit par devenir une vedette, et notamment grâce aux Vitelloni



Leopoldo Trieste
Le Cheik Blanc

[SCIUSCIÀ](#) un film di Vittorio De Sica



Retrouver le très jeune Franco Interlenghi dans ce film



Alberto Sordi



Franco Interlenghi



Le réalisateur acteur, Vittorio de Sica imaginé dans le rôle de l'acteur



Achille Majeroni

Périodes; néoréalisme et comédie

LES VITELLONI ET LA COMÉDIE

Les Vitelloni se présentent :

- comme un film d'auteur se rattachant par plusieurs aspects au courant néoréaliste
- il peut être considéré également sous l'angle de ses liens avec la comédie italienne alors en gestation
 - juste avant que ne triomphent, et ce pour plusieurs décennies, les films de Dino Risi, Mario Monicelli, Luigi Comencini, Pietro Germi, plus tard Ettore Scola, qui se verront tantôt loués, tantôt vilipendés sous l'étiquette de « comédie à l'italienne ».

La question du genre. En effet, l'industrie cinématographique est ainsi faite qu'un genre se reconnaît s'il répond à un certain nombre de traits formels et thématiques, ceux-ci étant dessinés tant par le cadre rationalisé de fabrication des films (le système des studios, l'organisation de la production) que par les attentes du public (qui se dirigera plus volontiers vers tel type d'histoires, tel sujet, telle vedette s'illustrant plutôt dans tel ou tel registre).

La comédie, de ce point de vue, se reconnaît généralement par ses liens tant avec la farce qu'avec la comédie de boulevard, ses résurgences du mime comme ses dialogues piquants, ses quiproquos et autres situations provoquant le rire, son rythme, sa fin le plus souvent heureuse, etc.

Une certaine veine du néoréalisme lui-même, taxée par la critique de « néoréalisme rose », sut se mâtiner de comédie dans les réussites d'un Comencini réalisant *Pain, amour et fantaisie* puis *Pain, amour et jalousie* (respectivement en 1953 et 1954) avec Vittorio De Sica et Gina Lollobrigida dans les rôles principaux, série achevée par Dino Risi avec *Pain, amour*, ainsi soit-il en 1955.

De fait, Les Vitelloni comportent plusieurs séquences de comédie des plus réjouissantes :

- le carnaval, qui permet l'entrecroisement de plusieurs narratifs, notamment le marivaudage de Fausto avec la femme de son patron ;
- le travestissement grotesque du personnage d'Alberto
- la virée en voiture, avec Alberto qui insulte les ouvriers avant que la voiture ne tombe en panne et que les travailleurs ne s'en viennent corriger nos antihéros ;
- tout l'épisode du vol de la statue du saint par Fausto et Moraldo.

Les personnages de comédie dans I Vitelloni

- Fausto (interprété par Franco Fabrizi, mais doublé par Nino Manfredi, future grande vedette de la comédie à l'italienne, notamment chez Risi et Scola)
- Alberto, interprété par Sordi, correspond parfaitement au type comique que ne cessera par la suite de mettre en scène la comédie à l'italienne :
 - pleutre, méchant, geignard, conformiste
 - il offre au public une sorte de miroir déformant, pas particulièrement flatteur, où ce dernier se plaît cependant à voir représenter ses propres tares et ses petites bassesses, de manière légèrement outrée
 - tout ce que développera Sordi dans les années suivantes, notamment dans des classiques comme *La Grande Guerre* (Mario Monicelli, 1959) ou *Une vie difficile* (Dino Risi, 1961).
 - Le génie immanent de l'artiste, au lieu de diriger sa main à la ressemblance du genre, la dirigerait plutôt à sa dissemblance. "Le genre, il est derrière l'artiste ; il n'est pas devant lui"

Rappelons au passage que c'est Fellini qui imposa le comédien contre les avis de la production et des distributeurs, ces derniers se plaignant d'un acteur antipathique qui avait la réputation de nuire au succès de tous les films où on l'engageait (sur les premières affiches du film, ainsi que le raconte Fellini dans *Faire un film*, le nom du comédien n'était même pas indiqué !)

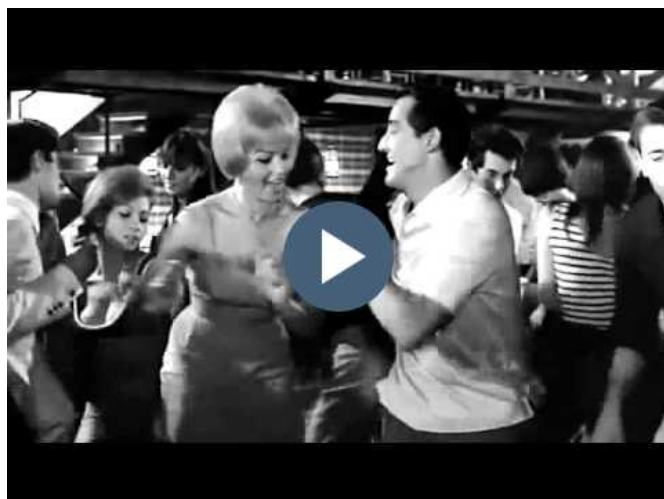
Federico Fellini, avec Les Vitelloni, lorgne certes du côté de la comédie – et, de fait, la plupart de ses films seront toujours emplis d'humour. Il ne réalise pourtant pas exactement une comédie, parce qu'il y met trop

d'autres éléments qui rompent avec cette seule forme, telle que la production et le public en définissent plus ou moins consciemment les contours. L'étude de la dimension « moderne » du film, de ce point de vue, nous aidera à y voir plus clair dans l'inscription de l'œuvre dans les courants et formes de son temps:

C'eravamo tanto amati (Nous nous sommes tant aimés) Ettore Scola (1970) - Bande-annonce VOSTFR



Le Fanfaron Dino Risi (1962) bande annonce avec Alberto Sordi



Extrait du film de Mario Monicelli "Le Pigeon" (1958)



Mariage à l'italienne de Vittorio De Sica : Extrait 1

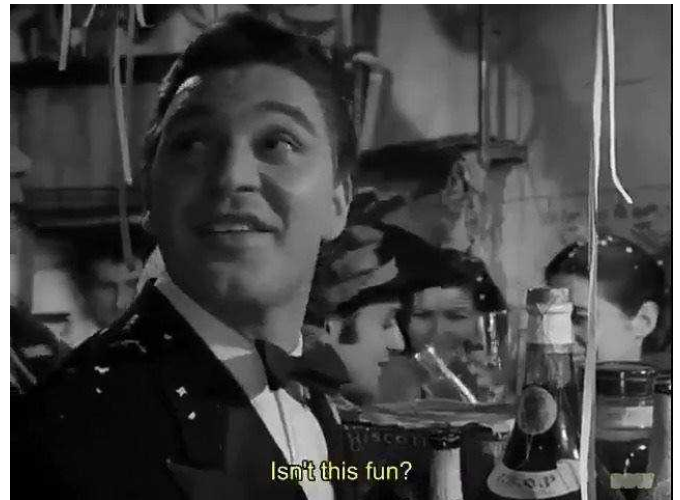


I vitelloni di Federico Fellini - Lavoratori!



Une vie difficile de Dino Risi [ICI](#)
La grande guerre de Mario Monicelli [ICI](#)

I VITELLONI - Federico Fellini (1953) SUB
ENG Franco Fabrizi alla festa di Carnevale |
I VITELLONI - Federico Fellini (1953) SUB
ENG Franco Fabrizi incontra la moglie del
principale alla festa di Carnevale
www.ilsorpassocinema.com... | By Il
Sorpasso Cinema | Facebook



I VITELLONI - Federico Fellini (1953) SUB ENG Franco
Fabrizi incontra la moglie del principale alla festa di
Carnevale www.ilsorpassocinema.com...

Périodes : Le gothique



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.

● 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.

● 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'Udolpho* 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 milieu 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.

Autour des questionnements

Un cinéaste au travail

Genèse I Vielloni

Fellini présente son film en ces termes :

"Ils sont arrivés à la trentaine bien sonnée, en pérorant ou en racontant leurs blagues de gamin. Ils brillent pendant les trois mois de la saison balnéaire, dont l'attente et les souvenirs occupent pour eux le reste de l'année, ce sont les chômeurs de la bourgeoisie, les chouchous à leur mère, les Vitelloni". "Ce sont aussi des amis à moi et je leur veux du bien. Un soir, avec mes collaborateurs Flaiana et Pinelli, nous nous sommes mis à parler d'eux, et chacun de nous, comme ex-Vitelloni, avait une foule de choses à raconter.

Après toute une suite d'histoires drôles, nous avons été, à la fin, pris d'une grande mélancolie. Et nous en avons fait un film".

Un cinéaste au travail

Genèse

Tournage épiphrasé

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 complétement les coudees franchies et opère encore dans le cadre de budgets serrés, mais dont le succès mettra en branle la réputation et véritablement lancera la carrière. Sous ses airs d'œuvre déjà accomplie et simplement multilatérale, le film cache pourtant un tournage discontinu, baloté au gré des circonstances.

● Garder le cap

Au moment d'aborder Les Vitelloni, dans les premiers mois de l'année 1962, Fellini sort de l'échec cuisant du Cheik blanc qui a déçouvert la presse et le public. Sans se décourager, il poursuit ses échanges avec les scénaristes Tullio Pinelli et Emilio Flaiana en quête d'un nouveau sujet. Triste déjà dans un coin de sa tête l'idée de La strada, pour lequel il entame des repérages dans la Latium. Les propositions affluent, mais le jeune réalisateur repète les projets commerciaux et maintient le cap d'une œuvre personnelle. Le producteur Lorenzo Pegoraro, ancien professeur de calligraphie reconnu dans le cinéma, prend la main sur les droits de son prochain film, mais refuse de se lancer dans La strada, dont la insolite fraying avec le merveilleux lui semble beaucoup risqué (dans la même veine, Mirco di Milano de Vittorio Sisti avait de subir un revers en salle). Le consensus réclame une comédie : ce sera Les Vitelloni. Le titre multi-dimensions de faire échouer le projet, les distributeurs font pression pour modifier ce néologisme inconnu, qui imposait pourtant un nouvel archétype comique (l'inconnu : « 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'Osida à proximité de Rome, où sont filmés les bobes au bord de l'Adriatique (notamment celle où les camarades traitent 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 Ciaccio, dit « Cigarette », 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 Fabiani (Franco)

« 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 »

rejoint la distribution en remplacement d'un autre acteur, Fausto Tozzi, d'abord présenté pour le rôle, et sera doublé en post-production par Nino Manfredi. Les seconds rôles viennent compléter le tableau avec un attelage hétéroclite d'habités des plaines Enrico Vielloni, Paola Bononi, Carlo Romano, d'acteurs « prêts » par la coproduction française Jean Brochant, Claude Rains, Arlette Sauvage) et même d'une ancienne star du Toulonaise Reich et maître de Goebbels échouée à Cinecittà, Lita Baroni (l'épouse affriolante du patron de Fausto).

● Tournage ambulans

Le tournage débute en décembre 1962 et s'étend pendant une semaine à Noël, avant de reprendre à partir du 10 janvier 1963. Éclairé entre plusieurs décors, il a la particularité d'être filmé, 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 microscopiques à répétition ne tardent pas à séculariser entre le réalisateur et son producteur, Pegoraro, que la vision des deux met en lueur. Convaincu de l'échec du film, ce dernier veut d'ailleurs un contre-feu en lançant parallèlement un projet qui sera même le jeu, promis à un succès facile. Pourtant, c'est ce projet qui est produit : la commande fait faucco, tandis que Vitelloni reçoit non seulement le Lion d'argent à la Mostra de Venise 1963, 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 Les chics d'un autre italien, Marco Ferreri (1969), Meon Streets de l'Américain Martin Scorsese (1973), jusqu'aux Capotes de François de Trévisani Hou Hsiao-hsien (1983). Fellini envisage un temps de conter la suite des aventures de Moraldo arrivant 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).

Qui sont les vitelloni ?

La première porte de réflexion qu'offre Les Vitelloni réside dans son titre, terme italien traduisible en français par « grands vœux ». Il vient du mot « vider », 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 cinéaste a été avec lui un véritable entêté. On pourra s'interroger sur cette expression cynique et sur la façon dont elle s'applique aux personnages, de jeunes adultes qui ne vivent pas grand. Égés dans une éternelle adolescence et entretenus par leurs familles, sans jamais rien faire de leur vie. Si leurs vies normales, c'est pour suggérer qu'ils n'ont rien de personnel bien défini. Les personnages appartiennent peu ou prou à la même classe sociale : cette petite bourgeoisie provinciale dont ils sont les représentants couverts. Ils sont le produit de cette Italie du lendemain de la Seconde Guerre mondiale où la dépression économique entraîne une pénurie d'emploi, une certaine embolie des populations rurales et, par suite, le désamour d'une grande partie de la jeunesse non prolétaire. Ce que dénot le film, c'est donc aussi un

Périodes et courants

Film Néoréaliste ?

Périodes et courants

Filiation

Pour ou contre le néoréalisme ?

En 1962, au moment où Fellini tourne *Les Vitelloni*, le néoréalisme italien a déjà été oublié. On ne se souvient plus de la façon dont on appréhendait les nouveaux films. Le troisième long métrage du jeune cinéaste lui doit indubitablement quelque chose, quant à son essence, et pourtant il n'est pas néoréaliste. Comme s'il reconnaissait son autorité sans en partager les prémisses. C'est bien un rapport contrasté au mouvement, tout de tensions contrastées et de gestes d'attachement, qui caractérise l'entrevue de Fellini dans le champ du cinéma italien. En cette première moitié des années 1960, un public plus jeune se presse dans les salles, pour qui les récits de la guerre et ceux sans alliage, les drames de la reconstruction appartiennent désormais au passé et dont les attitudes font inévitablement bouter les lignes de la production.



● 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, marquée par l'éclosion de la modernité cinématographique et les conditions d'un nouveau regard posé sur le monde en 1942 avec *Les Amants diaboliques* de Luchino Visconti, porté au pinéale avec *Rome, ville ouverte* (1945) puis les autres valeurs de la trilogie de la guerre (*Paisà* et *Allemagne année zéro*) de Roberto Rossellini, le courant consista en une rénovation sans appel du cinéma muscinien, dit «des téléphones blancs », et fut une manifestation sur le front culturel du mouvement de libération qui gagnait toute l'Italie. Chassant les conventions anciennes, le néoréalisme prôna une adhésion 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 substantiellement par des fictions à plus forte empreinte documentaire : une volonté d'échapper au tournage en studio et de découvrir 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 correspondit 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'expérience, on peut citer Vittorio De Sica avec *Le Volier de bicyclette* (1948) comme film manifeste et Giuseppe De Santis avec *Iconique R2* (1949). Une autre figure tirait 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.

En résumé, au milieu des débâcles bruyantes que ce cinéma prôna comme cadre pour représenter toute réalité sociale. Les personnages de nature y étaient dépeints de téléphones blancs de dévotion.

● Fellini l'apostat

Les débuts de Fellini s'inscrivent dans ce contexte et intellectuel fortement marqué par la gauche et ses premiers pas au cinéma se font sous l'égide de Roberto Rossellini, dont le virage spirituel à partir de *Paisà* (1946) sera considéré par beaucoup comme l'abandon du mouvement. D'un côté, Les Vitelloni se rattache au néoréalisme, en s'abrite les lignes : par le portrait qu'il dresse d'un milieu (relativement) modeste, par ses qualités d'observateur 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 dialectique (souvent moins sociale qu'effective). Mais les points de divergence abondent : Fellini était moins porteur d'un caractère, moins un intellectuel qu'un journaliste, et tout le contraire d'un dogmatique de gauche. Ses années de formation au journal satirique *Marxismo* (1941-1942) furent surtout marquées par la dévotion politique que pratiquait la publication. De fait, *Les Vitelloni* échappa à une définition strictement néoréaliste 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, maïs-bail, bal du carnaval, élection de Miss Sibérie... 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 réalisme prenant en compte les différents aspects de la réalité : non seulement matérielle et sociale, mais aussi psychologique et affective.

Cinéaste au travail

Trois scénaristes pour un film :

Tullio Pinelli Ennio Flaiano Federico Fellini

> Inspirations mêlées

Bras dessus, bras dessous, les *vitelloni* traversent la place de la ville pendant le générique. Les noms des scénaristes s'impriment sur cet élan fraternel. Cette alliance entre les personnages et leurs auteurs reflète la complicité qui unit Federico Fellini à ses collaborateurs, Tullio Pinelli et Ennio Flaiano. Le trio travaillera ensemble jusqu'à *Juliette des esprits*. Pinelli participera également à l'écriture de *Ginger et Fred* et de *La Voix de la lune*. De même que Rimini s'avère être une mosaïque de lieux distincts, les comportements des *vitelloni* se nourrissent des expériences mêlées du Piémontais Pinelli, de l'Abruzzien Flaiano et du Romagnol Fellini. Si l'on sait, par exemple, que la déconvenue de Leopoldo avec le vieil acteur est arrivée à Flaiano, il est bien difficile de démêler les différentes contributions. « Tullio Pinelli, avec qui j'ai rédigé tant de découpages, je le tiens pour un inventeur d'histoires, un bâtisseur de canevas, de situations et de personnages, qui a la vocation et le tempérament d'un romancier authentique. Avec Ennio Flaiano, l'équilibre entre nous trois me paraissait parfait. Pinelli se souciait de la structure narrative, c'était sa marotte, et Flaiano, de son côté, faisait tout ce qu'il fallait pour la démolir, la réduire en pièces (...). Pourtant, justement à cause de ces tendances ainsi opposées, les morceaux de murs qui demeuraient debout parmi les décombres pouvaient être considérés comme les structures portantes du récit. Pour Flaiano, nous étions liés par le même sens humoristique des choses, notre penchant commun à dédramatiser tout, la blague, la bouffonnerie, et une ombre de mélancolie névrotique qui me le rendait infiniment proche³. »

Périodes et courants

Influence du film sur d'autres réalisateurs :

Los chicos Marco Ferreri 1959 [ICI](#) et [ICI](#)

Means Street de Scorsese 1973 [ICI](#)

Les garçons de Fengkuei de Hou Hsiao-Hsien - 1983 [ICI](#)

Les lieux

Une Ville Inventée

> Une ville inventée

Bien que son film s'inspire de souvenirs de sa jeunesse à Rimini, Fellini ne souhaite pas tourner dans les lieux d'origine. Il veut ainsi provoquer l'étincelle entre ce qui a été, jadis, et une œuvre à venir, envisagée comme pure création. Ne pouvant, faute d'argent, élaborer une Rimini de toutes pièces en studio comme il le fera vingt ans plus tard pour *Amarcord*, il décide d'inventer une ville en collectant des images de différents lieux. Patchwork géographique, le montage, en annulant les distances, trouve une cohérence – raccord entre un passé vécu et un imaginaire. Les aléas du tournage encouragent, de plus, cet éparpillement. Alberto Sordi s'étant engagé, parallèlement à son rôle de *vitellone*, dans une troupe de théâtre, l'équipe du film est contrainte à suivre sa tournée. Elle adapte le tournage en fonction des étapes du comédien. Le périple transforme *Les Vitelloni* en un film itinérant. Les séquences du magasin d'objets pieux et du carnaval sont tournées à Florence. La plage d'Ostie, près de Rome, se substitue au sable de l'Adriatique. Cette Rimini fictive fait tristement office de reconstruction de la ville sinistrée par la Deuxième Guerre mondiale que Fellini découvre, neuf ans après l'aveuglement, dans un documentaire : « Je suis arrivé dans un océan de ruines. Il n'y avait plus rien. (...) Il y avait encore la petite place médiévale du "combat", intacte : dans cet océan de décombres, elle ressemblait à un décor de Cinecittà construit par l'architecte Filippone. (...) J'avais déjà effacé Rimini auparavant pour mon propre compte. La guerre avait accompli l'acte matériel (...) Mais entre-temps, Rimini, je l'avais retrouvée à Rome. À Rome, Rimini, c'est Ostie'. » Fellini va au-delà de cette assimilation entre des lieux différents lorsqu'il investit les studios de Cinecittà. La mer, filmée une dernière fois dans *Le Satyricon*, est remplacée dès *Casavola* par les remous des vagues de plastique. Le ciel disparaît à son tour, converti en une toile de fond nuageuse, que des artistes, dans *Intervista*, s'appliquent à peindre sur le mur d'un studio. Le soleil ne brille plus. Dans *Et vogue le navire*, une femme regarde le couchant, simple cercle rouge, et s'exclame, émue : « On dirait qu'il est faux ! » Véritable démiurge, Fellini recrée le monde à sa guise : « Un beau paysage, un coucher de soleil, la grandeur primordiale des montages, le silence dans lequel tombe la neige ne me touchent que si je parviens à les reproduire à Cinecittà, au studio, en me débrouillant avec de la soie et des gélatines. »



Portrait de province

"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 les films, avec tous ces détails." F.Fellini

- retour des mêmes lieux
- les personnages sont amenés à tourner en rond, à errer, se morfondre, se sentir seul
- le reflet des souvenirs des trois scénaristes
- La petite place, le cœur de la ville d'où partent les différentes rues
- le générique la désigne comme le lieu clé
- on ne peut que tourner en rond autour de la fontaine
- le groupe la traverse souvent la nuit, elle est comme encerclée par les façades des immeubles et fenêtres fermées
- de jour, elle est la représentation d'un cadre séculaire, qui ne bouge pas qui regarde les existences passer

Confinements

- Le magasin d'articles religieux :
 - encombrement, étalages bardés d'icônes
 - filmé comme une caverne
 - renvoie Fausto à un monde poussiéreux irrespirable
 - menace pour lui d'un devenir objet, perte de sa virilité
- L'appartement de la boutique
 - tout aussi encombré
 - une vie de couple à jouer aux cartes
- enclaves sociales
 - Fausto passe de la baraque ouvrière au salon bourgeois enfermants
 - des cellules hermétiques, sans échappatoires

Échappées sans horizon

- le front de mer désert
 - horizon bouché
 - des hommes plantés sur la grève, inertes
- presque une impression d'apocalypse
- la campagne
 - mornes plaines
 - routes vides
 - tout à l'horizontal

Des lieux où le temps se consume en pure perte

- le café autour du billard où l'on rêve de voyages
- Le casino ou le carnaval, lieux éphémères de joie

La gare

- le seul lieu ouvert au reste du monde
- courte focale et lignes de fuite vers un ailleurs

Réalisme et imaginaire

un ancrage réaliste

- par une mise en scène sans héros idéalisé
- ce sont des personnages médiocres avec leurs tares mais aussi leur humanité
- leurs parcours n'ont rien de glorieux, ils foncent droit dans le mur du rien
- Fellini choisit de garder les vrais prénoms des personnages sauf pour Fausto et Moraldo
- Leopoldo a vraiment débuté en essayant de faire jouer ses pièces

Percées vers l'imaginaire : du spectacle à l'inexorable vacuité

- l'élection de Miss Sirène
- le mambo dans la rue
- soirée au cinéma
- la troupe de music-hall
- la grande scène du carnaval

Glissement immuable

- De l'objectif au subjectif
- du groupe à l'individu
- de la réalité à l'illusoire
- lors des fêtes, le montage s'accélère, entre en ébullition presque
- le retour à la réalité est d'autant plus vide et empli d'amertume

Analyse de la séquence du générique

Cinéaste : Structure

Des Ulysses sans aventures

Arc narratif aux oubliettes

En se concentrant sur l'arrière-saison d'une station balnéaire, Fellini commence à développer un type de récit qui va devenir sa marque de fabrique, reléguant l'intrigue classique aux oubliettes pour mieux se concentrer sur le climat existentiel dans lequel baignent ses protagonistes.

André Bazin, avec une remarquable prescience, le résume parfaitement dans son étude sur *Les Nuits de Cabiria* quand il écrit que des termes comme « intrigue » ou « action » ne s'appliquent plus à l'art fellinien. Et d'ajouter que, dans un tel cinéma :

« le temps existe seulement comme milieu amorphe des accidents qui modifient, sans nécessité externe, le destin des héros.

Les événements n'y "arrivent" pas, ils y tombent, ou ils en surgissent, c'est-à-dire toujours selon une gravité verticale et non point pour obéir aux lois d'une causalité horizontale ».

De fait, on pourrait sans difficulté imaginer d'autres épisodes aux aventures de Moraldo, Fausto, Alberto, Leopoldo et Riccardo, de même que l'on pourrait en supprimer certains, ou en inverser l'ordre.

Micropéripiétés, anti-épiques

Quand la vie s'écoule de si morne manière, avec, en voix off, ce « nous » qui indifférencie autant qu'il engluie les êtres, rien ne s'élève, rien ne se distingue, rien ne semble valoir la peine d'être vécu. Le mode narratif des Vitelloni, évidemment rattachable à la chronique, peut se comprendre comme l'exact inverse du modèle épique. Là où le héros se forge dans l'adversité et les épreuves, là où chaque moment du récit témoigne d'une progression en vue de l'obtention d'un but, Fellini nous propose en lieu et place une suite de micropéripiétés éparses, volatiles, qui expriment à la perfection le caractère falot de ses héros.

Des personnages qui ne veulent pas changer

On connaît la terrible fable de La Fontaine qui raconte comment Ulysse, ayant séduit Circée, obtient d'elle le droit de ramener à l'état d'hommes les membres de son équipage changés en bêtes. Seulement, tous autant qu'ils sont devenus lion, ours, loup et renard refusent de se refaire homme, répétant de manière lancinante : « Je ne veux pas changer d'état.

» Les « gros veaux » de Fellini, eux non plus, ne veulent pas changer d'état – à l'exception du jeune Moraldo, le moins usé, le moins corrompu des cinq. Leur animalité, encore discrète si on la compare aux femmes-baleines et autres hommes-oiseaux qui peupleront le cinéma fellinien à venir, leur est une province, et beaucoup davantage. Ils n'en sortiront donc pas. Quand Ulysse disait à Polyphème : « Mon nom est personne », c'était une ruse pour triompher. En revanche, quand Alberto se lamente en déclarant « nous ne sommes personne ! », il dit simplement la vérité...

A rapprocher du roman comique *Les années perdues* de Vitaliano Brancati (1941)

D'une certaine façon, et même s'il ne semble pas que Fellini et ses scénaristes n'aient jamais clamé cette influence, ce film délibérément anti-épique, et par conséquent éminemment moderne, peut évoquer un roman paru une dizaine d'années plus tôt, dans la deuxième décennie du fascisme italien : *Les Années perdues* de Vitaliano Brancati (1941). Rédigé entre 1934 et 1936, ce dernier raconte l'irréparable ennui d'une bande d'amis provinciaux, cette fois siciliens. Dans une petite ville où, comme l'écrit méchamment le narrateur, « les chiens errants, avec leur course droite, leur air d'avoir un projet, une destination (au point que les citadins se demandaient avec un sentiment d'envie : mais où vont-ils donc, tous ces chiens ?) étaient les seuls à relever le prestige de l'Occident », quatre jeunes gens cherchent mollement à échapper à la médiocrité à laquelle leur époque et leur milieu semblent les condamner. Après avoir échafaudé, pour certains, de vagues projets hors de leur ville, à Rome ou ailleurs, ils se retrouvent pour se consacrer à une tâche noble, un but supérieur. Celui-ci se présente sous la forme d'un projet architectural d'envergure : l'élévation d'une tour panoramique. Une fois l'édifice péniblement achevé au bout d'une dizaine d'années, « Les Compagnons d'Ulysse », il apparaît qu'il est interdit de l'ouvrir au public, car ce type de lieu serait (selon la loi) à même d'encourager au

suicide. L'échec est donc patent, et la plupart des personnages abandonnent toute ambition, voire sombrent dans la folie.

Amarcord

même description de l'ennui provincial, même caractère autobiographique assumé, même figures d'éternels adolescents, tout cela en poussant de manière plus radicale tant le grotesque des personnages et des situations que le caractère anti-épique de la trame narrative. En effet, si *Les Vitelloni* se déroulent dans les années 1950, les types existentiels qu'ils dépeignent sont rattachés à la jeunesse du cinéaste et de ses scénaristes, autrement dit au fascisme. Ainsi, le projet *Moraldo in città* devra attendre pour les mêmes raisons Roma afin d'être replacé dans son cadre, celui de la fin des années 1930.

Penser et mettre en scène le fascisme de l'intérieur

Les rêves de grandeur des Siciliens de Brancati comme les farces stupides des Romagnols de Fellini sont une manière, originale, ambiguë, aussi éloignée qu'il est possible de l'art traditionnellement antifasciste (qu'il s'agisse des romans engagés d'un Elio Vittorini ou des films néoréalistes d'un Carlo Lizzani) de penser le fascisme de l'intérieur.

Non simplement comme un mal historique et politique (cela, la fiction de gauche le fait déjà très bien), mais comme un mal existentiel. Fellini s'en expliquera parfaitement dans une lettre au critique Gian Luigi Rondi, au sujet d'*Amarcord* :

« le film reflète ce qu'était le fascisme, la manière d'être fascistes, psychologique, émotive, et donc d'être ignorants, violents, exhibitionnistes, puérils. Je considère le fascisme comme une dégénérescence au niveau historique – d'une saison individuelle – celle de l'adolescence – qui se corrompt et pourrit en proliférant monstrueusement, sans réussir à évoluer et à devenir adulte. Aussi fascisme et adolescence sont-ils surtout des représentations de nos complexes les plus enfouis, expressions d'un état psychique confus et réprimé, donc stupidement agressif . »

Reprenons quelques termes du Maître : « être ignorants », « puérils », « dégénérescence au niveau historique [...] de l'adolescence »... Si l'on excepte la question de la violence, on peut en effet bien voir comment, avec *Les Vitelloni*, Fellini met en place la représentation d'un type qui sera sa contribution à la compréhension du phénomène fasciste – comme si ce dernier avait été, à l'échelle de tout un pays et pour un quart de siècle, une sorte de « vitellonisme » triomphant... Et le seul qui s'en tirera, au cours d'une ultime et mémorable séquence, c'est justement le personnage dont les traits et l'itinéraire évoquent le plus directement le destin du cinéaste lui-même, à savoir *Moraldo*

Découpage et analyse du récit

p 8 et 9

Séquencier



<p>1 LA KERMESSE ARROSÉE [00:00:00 - 00:13:30] Dans une petite station balnéaire du nord de l'Italie, à la fin de la saison estivale, cinq jeunes amis aiment être les vitelloni et assistent à l'élection de Miss Sirena 1953, où est couronnée Sandra, la sœur du plus jeune d'entre eux, Moraldo. Au même moment, Fausto, ingénieur inventeur, poursuit une autre candidate de ses aspirations. La cérémonie lui sert de prétexte quand un orage éclate et repousse toute cette petite société dans la salle du restaurant de plage qui accueille l'événement. Assaillie de félicitations, Sandra s'évanouit. Le médecin est formel : il s'agit d'une grossesse. Fausto affiche une mine déçue et se fâche à l'approche pour faire ses bagages. Chez lui, son père, introuvable, le force à rester et à assumer ses responsabilités.</p>	<p>2 TUEZ LE TEMPS [00:13:31 - 00:29:46] Fausto et Sandra se marient et partent en voyage de noces à Rome. Sur le quai de la gare, temps et parents assistent à leur départ. Puis la vie reprend son cours : les quatre garçons restent sur place tout le temps à jouer au billard, puis débattent tard dans la ville éternelle. Enfin, chacun trouve ses péchés : Riccardo le minor chez ses parents, Alberto le locataire-train auprès de sa mère et de sa sœur. Leopoldo, ingénieur dramaturge, écrit un pièce à succès dans sa mansarde. Seul Moraldo reste à travailler dans les rues, se fâche d'amitié avec un fils jeune cheministe sur le chemin du travail. Le dimanche, les amis arrivent sur la plage désertée. Alberto y surprend sa sœur au bras d'un homme marié.</p>	<p>3 LE TEMPS D'UN RETOUR [00:29:47 - 00:42:29] Fausto et Sandra reviennent de lune de miel et 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 irrésistibles pyrognages, où les heures sont longues et la silence pesant. Le soir venu, il rencontre sa femme au cinéma, mais ne peut s'empêcher de faire du pied à une voisine, Cortis dernière qu'il la taille. Pour la suivre, Fausto se love au milieu du film et laisse Sandra en plan. Lorsqu'il revient, après avoir embauché l'ouvrière du cinéma à l'entrée de son immeuble, la sœur est finie, sa femme l'attend sur la trottoir. Elle lui confie, en le « t'ai peur ».</p>	<p>4 LE VOL DE L'ANGE [00:42:30 - 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. Convoqué par Moraldo qu'il a été Foué de son privé, Fausto entreprend de décrocher au commissariat une grosse statue d'ange pour la remettre à un prieur des environs. La boss-père, en s'en va, les adonne au cours du chef. Fausto menace de quitter la maison, mais est rattrapé et astrémité par Sandra. Du temps passé : le bobo des jeunes mariés voit la jour à l'approche du printemps.</p>	<p>5 LA DISPARUE [01:19:26 - 01:46:06] Au petit matin, Sandra s'entend avec le bébé. Les garçons partent à sa recherche en compagnie d'un Fausto profondément enojé, sa fièvre à l'école, puis à la campagne, chez la marâtre du bébé, mais rien n'y fait. Alors que les complais s'apprêtent à manger une omelette, Fausto, à bout de nerfs, termine en ville à l'hôpital. 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.</p>	<p>6 PARTIR UN JOUR [01:46:07 - 01:48:33] Sans rien dire à personne, Moraldo attend à la gare le train qui doit l'emporter loin de la petite ville. À la fenêtre du wagon, il dit adieu au petit cheministe, s'attachant à sa propre enfance comme à ses amis endormis.</p>
--	---	---	---	---	--

Autre extrait La arrivée de l aneige

ICI

Document rédigé en 1960
Intègre un synopsis, une étude sur la structure du film, une réflexion sur les thèmes et une étude synthétique sur les personnages

Document généré le 10 mai 2023 13:13

Séquences
La revue de cinéma

Les Vitelloni (Fiche filmographique)
Les inutilles

Nombres 20, février 1960
URI : <https://id.erudit.org/iderudit/521414ac>
[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)
La revue Séquences Inc.

ISSN
0013-7422 (imprimé)
1923-5190 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu
[1960]. Compte rendu de Les Vitelloni [Fiche filmographique] / Les inutilles. *Séquences*, 02(1), 21-23.

Tous droits réservés © La revue Séquences Inc., 1960


Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.
<https://www.erudit.org/fr/ressources/politique-dutilisation/>

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.
Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.
<https://www.erudit.org/>

Ce document intègre : un résumé argumenté une réflexion sur les thèmes un commentaire détaillé sur la structure du film

Document généré le 30 déc. 2023 13:49

Séquences
La revue de cinéma


SEQUENCES 

I Vitelloni
Autopsie d'un film
Antonio D'Alfonso

Numéro 288, janvier-décembre 2014
Federico Fellini : le poète, le rêveur et le magicien
URI : <https://doi.org/10.4000/sequences.71920>
[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)
La revue Séquences Inc.
ISSN
0037-2412 (imprimé)
1923-5100 (numérique)
[Découvrir la revue](#)

Citer cet article
D'Alfonso, A. (2014). I Vitelloni : autopsie d'un film. Séquences, (288), 1-10.



Tous droits réservés © La revue Séquences Inc., 2014

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudité (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.
<https://projet.eric.ca/fr/ressources/qualite/ethique/>

Érudité

Cet article est diffusé et préservé par Érudité.
Érudité est un consortium universitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la préservation et la valorisation de la recherche.
<https://www.eric.ca/fr/>

Pistes de réflexion proposées à la fin de l'article :

1. Le film nous renseigne-t-il sur le "fait social" des Vitelloni ? Est-ce pour autant un film social ?
2. La structure du film est-elle très rigoureuse ? Répond-elle aux intentions de l'auteur ?
3. Les caractères des personnages sont-ils schématisés ou particularisés ? De quelle manière ?
4. Moraldo a-t-il une importance plus grande que les autres personnages ?
5. Qu'est-ce qui caractérise l'atmosphère du film ?
6. Quelle est la portée du film ?

Croqués, les personnages de Fellini s'apparentent aux silhouettes imaginées lors de la préparation des films, comme si le trait de crayon persistait dans l'image. Le choix des acteurs par Fellini influence cette caractérisation :

« Pour moi c'est le personnage qui doit coïncider avec l'acteur. Je recherche des visages qui, dès qu'ils apparaissent sur l'écran, disent tout d'eux-mêmes : je suis même porté à souligner leur caractère, à les rendre bien manifeste par le maquillage ou par leur vêtements, comme il en va des masques, chez lesquels tout est déjà évident, comportement, destin, psychologie. Le choix du comédien pour le personnage que j'ai en tête dépend du visage que je vois devant moi, de ce qu'il me communique et également de ce qu'il me permet de ressentir chez lui, de reconnaître et de deviner derrière lui".
Fellini par Fellini

Riccardo Fellini, Riccardo

l'épicurien

truculence et voix de tenor

courreur de jupon

traîne et ripaille avec ses camarades

observe son embonpoint

lien autobiographique bien sûr

Filmographie [ICI](#)



Franco Interlenghi, Moraldo

interview [ICI](#)

- le plus jeune de la bande
- intervient comme un regard moral, il juge ses camarades
- souvent en retrait : rêveur, à part
- n'est pas le chef de bande mais peut accompagner dans les mauvais tours
- un noctambule qui traîne le soir dans la ville seul
- c'est le seul qui parvient à partir de la ville
- rappel, il est l'enfant du néoréalisme, cireur de chaussures de *Sciuscia* de Vittoria de Sica (1946)



Filmographie, sélection : [ICI](#)

Les vaincus de Michelangelo Antonioni (1953)

- le film complet [ICI](#) à 57:30 notamment

La comtesse aux pieds nus Joseph L.Mankiewicz (1954)

- Trailer [ICI](#)

Père et fils de Mario Monicelli (1957)

- à 15:44 notamment

• au début du film Vittorio de Sica, pressenti pour jouer le comédien

Romanze criminale de Michele Placido 2005 trailer [ICI](#)

Leopoldo Trieste

le seul à avoir un objectif : devenir écrivain
fantasme d'homme de lettres
sa seule compagnie : sa voisine, petite bonne sans
grande éducation
une très longue séquence lui est consacrée : celle de
la rencontre avec le comédien

il deviendra l'un des piliers de la comédie italienne
comme Sordi et réalisera deux films



Filmographie [ICI](#)

Franco Fabrizi, Fausto

- la colonne vertébrale du film
- séducteur, mariage forcé
- pris entre sa sexualité insatiable et son amour pour Sandra
- une pulsion vitale face à l'immobilisme de la ville
- une fuite régressive vers une jeunesse éternelle
- désir maladif presque, quand veut séduire la femme de son patron, plus âgée



Filmographie :

- plus de 120 films
- [ici](#) une sélection

Alberto Sordi, Alberto

- surnommé Albertone par le public italien qu'il a fait tant rire
- doublage, music-hall, programme radio satirique
- l'acteur de la "comédie à l'italienne" de 1950 à 1970 à l'humour féroce
- incarne l'envers du mâle méridional ; le romain vantard, lâche, pleutre, opportuniste, égoïste et victime des circonstances



I Vitelloni

- il est le bouffon de la bande
 - toujours prêt à faire des tours, des jeux de mots
 - relation fusionnelle avec sa soeur (carnaval et départ de celle-ci)
 - sans ambition même s'il se targue d'en avoir
- Filmographie [ICI](#)

Cinéaste : Mise en scène

5.Des trouées dans le territoire laissant place au vide

«Rappelez-vous la séquence nocturne dans laquelle les vitelloni rentrent chez eux en donnant des coups de pied dans une boîte en fer blanc : l'air lui-même est photographié! »

Pier Paolo Pasolini

Appels d'air

Habitée par les vitelloni ou grouillante lors des fêtes (concours de beauté, mariage, carnaval), l'image se dépeuple rarement. Déconnexions momentanées, les passages dans lesquels l'espace se vide font figure d'exception. Ils sont autant d'appels d'air, de respirations auxquels sont conviés les personnages.

Le 'vide n'est jamais instantané, il se constitue dans la durée. Inscrit 'dans le mouvement de la caméra, il est le terme ou l'origine d'un plan, mais ne saurait être son unique objet. :

- Premier mouvement : l'image se vide. Au terme du carnaval, un travelling arrière se détache de la piste de danse, se glisse dans les loges du théâtre, s'arrête face à un couloir vide, loin de la surcharge du bal effréné où la sarabande du carnaval se mêle aux serpentins.
- Incitation au retrait, l'effet de recul se reproduit lors du départ final de Moraldo. La caméra, en se détachant des corps endormis des vitelloni qui ne soupçonnent guère cette fuite, imprime mécaniquement le retrait de Moraldo emporté au loin par la locomotive.
- Deuxième mouvement : le vide se comble. Un panoramique balaye la plage, les vagues gorgent l'image. Les vitelloni, qui apparaissent enfin, ne sont pas, pour une fois, les premiers à l'image. Le paysage vient à leur rencontre.
- De même, l'aube qui suit le carnaval est introduite par un panoramique qui, contrastant avec l'enthousiasme de la fête, décrit une ville désolée, les serpentins, auparavant ressorts de la joie, traînent sur le pavé, pendent tristement aux murs. Alberto, ivre, gros de son désespoir qu'il tente de communiquer, prend soudainement toute la place.

Bourrasques ; l'appel du vide

- Aux fenêtres béantes du casino, les rideaux, gonflés par le vent, débordent à l'extérieur, puis s'enfoncent à l'intérieur. Dedans-dehors, ce battement continu balaye l'espace, fait le vide. L'envol scande le montage alterné entre les corps qui s'agglutinent dans le casino et les terrasses désertées.
- Le vent, figure de l'ouverture, a la capacité d'entraîner ailleurs. Courant d'air, il induit la circulation, provoque le déplacement.
 - Il gagne en vigueur lors de la promenade nocturne de Leopoldo et du comédien. En arrachant le béret du vitellone, en animant son écharpe, il induit un éparpillement, une extension du corps. Leopoldo s'empresse de se reconstituer en récupérant son couvre-chef.

Véritable impulsion, cette bourrasque, par sa faculté de dispersion, insuffle aux corps un supplément de mouvement, elle les pousse à l'action.

Analyse de la séquence de la plage

Ouverture au paysage

La séquence de la plage constitue un écart de la mise en scène. Tournés vers l'horizon, les vitelloni s'affranchissent temporairement de leur narcissisme.

- Un long panoramique ouvre la séquence de la plage. En quête des vitelloni, ce mouvement, de la terre vers la mer, redouble leur regard dirigé vers le paysage. Les vitelloni sont des personnages obstinément repliés sur eux-mêmes. De dos, face à la mer, les voici exceptionnellement tournés vers le paysage. À la pointe du ponton, seuil introduisant au lointain, ils semblent en équilibre sur l'eau, prêts à marcher sur la mer. Immobiles, ils s'inscrivent dans l'étendue du paysage marin.
- Une nouvelle perspective se dessine dans ce plan orienté vers l'inconnu, l'horizon d'un possible devenir

enfin ouvert à la contemplation. Les destinées lointaines évoquées dans les conversations des vitelloni (l'Afrique, le Brésil), voire les étoiles observées par Moraldo, sont ici dépassées par l'immensité du ciel.

- Frontal, le plan d'ensemble constitue ces figures spectatrices en corps projetés sur fond blanc. L'absence momentanée des visages et l'opacité des silhouettes effacent, pour la première fois, le caractère des vitelloni au profit de leur lien au monde, leur présence même.
- Traités en aplats, ciel, mer et corps s'imbriquent comme autant de surfaces. L'absence de relief est un oubli temporaire de l'épaisseur donnée jusqu'ici par la mise en scène aux personnages, attachée à la construction de types.

Après cette vision d'ensemble,

- la caméra se rapproche dans les plans suivants et change de point de vue, passe sur le côté. Elle cueille le profil des vitelloni. Leur regard, pour la première fois latéral, se perd vers l'horizon, attiré vers l'illimité. Il cède enfin au hors-champ.
- La voix off commente les deux premiers plans de cette scène, puis se tait. L'absence de voix, de mouvement de la part des personnages, la fixité des plans, les notes d'une guitare mélancolique, incitent au recueillement.

Cet instant constitue une pause dans le film, un arrêt momentané de toute action, un répit teinté d'angoisse pour les personnages coutumiers d'une agitation dérisoire.

Enracinement

La plaisanterie soudaine de Riccardo fait de nouveau entendre la voix, brise «l'enchantement» («Si quelqu'un venait maintenant et te donnait dix mille lires, tu te baignerais?»).

- Avant qu'une gêne ne puisse s'installer entre les camarades, davantage habitués à la bouffonnerie qu'à la mélancolie, ce sarcasme remet la mécanique «vitellonienne» en route.
- De fait, Alberto tourne les talons et, blaguant à son tour, engage les autres à le suivre («Allons-y»).
- La ritournelle de Nino Rota les accompagne de nouveau.
- Un panoramique circulaire de la mer vers le rivage suit la retraite des personnages. Véritable volte-face, ce troisième point de vue amarre les vitelloni à la terre, les renvoie vers la ville.
- Quittant le ponton, la petite troupe saute sur la plage humide. L'empreinte laissée par leurs pieds s'enfonçant dans le sable est la trace de cette inscription du corps dans la terre, le contact visible de leur ancrage à Rimini.

1. Les fondus enchaînés

- Reliant presque toutes les séquences du film, les fondus enchaînés
- restituent la vie sans heurts des vitelloni, la fluidité d'un «long fleuve tranquille» ponctuée par la récurrence des situations (fêtes, discussions au billard, réconciliations de Sandra et Fausto, conversations de Moraldo avec le petit Guido, quêtes de femmes pour Fausto), des lieux traversés (place, gare, plage, bar), des ritournelles obsédantes de Nino Rota
- Ils sont aussi, une façon d'obstruer l'espace en imbriquant les lieux les uns dans les autres, en superposant les décors, en amalgamant les corps.
- Les fondus sont à l'image des corps soudés des cinq garçons dans le générique.
 - Ils ont d'ailleurs parfois la capacité, en associant des plans, de favoriser la rencontre ou la transformation de corps.
 - Au début du carnaval, la tête énorme d'un personnage de carton-pâte accroché au mur du théâtre se superpose au visage d'Alberto. Cet effet de masque renforce la personnalité de clown du vitellone.
 - Plus loin, le bras de l'ange voyageant sur la brouette est associé au buste de Moraldo. Ce poing tendu qui lui est soudainement greffé lui confère une posture conquérante qu'il rendra actuelle par son départ final, suggéré ici par le déplacement de l'ange.
 - L'enchaînement des séquences transforme le film en un bloc homogène et fermé que seules les dernières images viennent démonter. Aux corps soudés chantant à l'unisson pendant le générique s'oppose le départ solitaire, gorge serrée, de Moraldo. Après cette rupture de la routine «vitellonienne», l'enchaînement des plans ne peut se faire dans les mêmes conditions, la fin du film est inexorable.

3. Espace resserré, tout en ménageant quelques échappées. Entre surface et profondeur

La première séquence

- Au premier plan, décalé par rapport aux personnages situés à l'arrière plan, le serveur semble projeté en avant. Guettant l'orage qui menace hors champ, son regard accentue cet effet d'étirement vers l'avant. Il tourne les talons, s'éloigne vers l'arrière plan, inversant le processus en creusant l'espace. Un panoramique le suit, puis revient sur ses pas, répétant ce mouvement d'avant en arrière chargé de construire l'espace cloisonné, bouclé, qui abritera le champ spécifique aux vitelloni territoire assimilable à ces allers retours entre surface et profondeur.

La séquence du billard accentue ces extrêmes.

- Le serveur, à nouveau détaché, se prélassait au premier plan, tandis que les cinq habitués jouent derrière lui. Puis, après quelques plans, le point de vue s'inverse, les compères sont désormais devant, le garçon à l'arrière. Une farce d'Alberto relance le mécanisme : il apostrophe le serveur qui s'approche puis, de mauvaise foi, lui soutient qu'il ne l'a pas appelé et lui ordonne de regagner sa place au fond. Le serveur s'exécute.

Préparation des costumes du Carnaval

- Ou encore Leopoldo, Riccardo et Alberto, occupés à préparer leurs costumes de carnaval, s'adressent à une femme en arrière-plan. Le fait qu'ils soient tous les trois au premier plan, dos à la caméra, attire le regard vers le fond du champ et accentue la profondeur.

Entrée des personnages par l'arrière du plan

- Afin de souligner la tension de l'espace, les personnages, dans Les Vitelloni, entrent bien souvent par l'arrière-plan et gagnent le devant de la scène, contrairement à l'usage, dans le cinéma «classique» qui consiste à les faire entrer de préférence par les bords latéraux de l'image.

Le plan, "un piège"

La composition précise du plan, véritable force centripète, s'attache, au cours du film, à reconduire le regard du spectateur à l'intérieur du plan. Le déplacement des personnages veille à recentrer leur position dans l'image.

- Fausto, par exemple, au début du film, empêche à plusieurs reprises une jeune fille de sortir du plan en la retenant fermement par le bras.
- Piégés, les corps qui apparaissent à l'image, peuvent difficilement s'en échapper. À moins qu'un événement ne les contraigne à se noyer dans l'arrière-plan :
- le comportement équivoque du comédien fait fuir Leopoldo ;
- poursuivis par les ouvriers en butte à leurs moqueries, les vitelloni détalent
- Fausto enfourche un vélo pour chercher Sandra, il disparaît à l'horizon

Lignes de fuite

Le départ de Moraldo à la fin du film provoque une soudaine extension du territoire au-delà des frontières soigneusement élevées jusque-là.

- Les valeurs spatiales s'inversent. Le train s'éloigne, l'emportant. Un travelling arrière, correspondant au regard du jeune homme balayant le paysage familier, redouble la course du train. Il déroule le long des maisons une ligne de démarcation. La ville recule, Moraldo se détache. Un trait est tiré. Plantée le long de la voie, une clôture souligne cette séparation.

Au début du film, Moraldo est assis sur une barrière ;

il regarde irrésistiblement hors champ, sans que, jamais, celui-ci ne soit matérialisé par un contrechamp.

- Au terme du film, il est désormais passé de l'autre côté : la «caméra subjective» lui fait même incarner ce hors-champ tant convoité. Il appartient enfin à sa vision.
- De dos, le petit cheminot regarde le train qui s'efface à l'horizon. Puis, dans le plan suivant, la caméra change de point de vue, son visage ému apparaît. Répétant la volte-face de la caméra, il se tourne, renonce à poursuivre du regard le départ de son ami. Empruntant le même chemin de fer, il marche sur les rails, s'esquive en sens inverse. Renvoyant les deux personnages dos-à-dos, la mise en scène fait diverger les

chemins. D'un côté comme de l'autre, l'espace, dessinant une ligne de fuite à double sens, se creuse, s'ouvre au hors-champ illimité perspective d'une route infinie.

4.

La fusion des vitelloni avec le décor traduit leur attachement à leur vie sédentaire, [l'attraction des murs et l'attitude des personnages](#)

- dans le générique, l'ombre des vitelloni devance l'apparition de leur corps. S'allongeant sur les murs, elle les rend d'emblée prisonniers de la ville en les fondant à la pierre des maisons. Ils débouchent enfin d'une ruelle, pour s'enfoncer de nouveau, après un tour de piste sur la place, dans une rue étroite. Dès lors, l'ancrage citadin du groupe de jeunes gens ne sera pas démenti. Le départ final de Moraldo sera d'autant plus l'expression d'un déracinement.
- Moraldo se colle à la cloison de sa chambre pour écouter les pleurs de sa sœur, l'ombre des stores strie son corps et le retient contre la paroi.
- Riccardo épie la dispute de Fausto et de son père en se plaquant contre la porte de la maison.
- Massimo fait résonner le rideau de fer d'un magasin en frottant un objet sur les rainures du métal.
- Élue reine de beauté, Sandra, pressée par la foule, acculée, s'évanouit, glisse le long d'un mur.
- Ivre, Alberto s'affaisse contre une colonne de la place

L'écrasement des perspectives feint parfois l'amalgame des personnages et du décor : I Vitelloni comme monuments de la ville

- Errant, Moraldo débouche sur une place de la ville. Songeur, il s'assoit sur la fontaine publique. L'absence de profondeur de champ nie toute frontière entre le corps du jeune homme et la fontaine, provoque une rencontre discrète entre la pierre et la chair. Moraldo se fond à l'édifice. Assis sur le rebord de la vasque, le jet d'eau craché à l'arrière-plan semble jaillir de sa tête.
- Une autre fois, son corps fait mine de s'incruster dans la pierre. Cette proximité est la trace d'une habitude, conséquence du passage fréquent d'un corps à un endroit, perpétuel retour qui laisse sa marque.

Effets de coulisses : encoignures, embrasures, coins de rue suggèrent un «au-delà» de l'image. Pourtant, toute dérobaie semble vaine.

- Fausto, afin d'éviter son patron, s'apprête à se faufiler par la porte de service. L'antiquaire s'empresse de lui faire regagner le premier plan.
- Bien souvent signe d'échappée au cinéma (notamment dans les films de Jean Renoir), la fenêtre est ici une ouverture désavouée.
 - Dans la première séquence, l'actrice vedette, membre du jury du concours de beauté, noie son ennui devant les vitres embuées par la pluie.
 - Plus tard, Alberto réclame de l'argent à sa sœur par une fenêtre grillagée.
- Un rideau de pluie coule sur les vitres, brouille la profondeur de champ dans la chambre d'Olga

Cinéaste : Motif / spectacle

[Les Grandes Traversées : podcast et émission en replay | France Culture](#)



*Bien sûr ces 5 épisodes sont 5 heures d'écoute, mais quelle traversée !
Si vous êtes curieux vous avez le lien ...*

Le cinéma

En 1926, Federico Fellini découvre par ailleurs le cinéma au Fulgor, sur les genoux de son père, devant *Maciste aux enfers* (1925) de Guido Brignone, film muet plein de diablasses dénudées :

"J'étais dans les bras de mon père, la salle était pleine, il faisait chaud et l'antiseptique qui était vaporisé grattait la gorge et m'étourdissait."

Si rien ne prédestine à une carrière cinématographique ce spectateur ordinaire, Fellini avait pourtant construit un monde imaginaire dans sa chambre, donnant aux quatre piliers de son lit les noms des quatre cinémas de Rimini. C'est là, avant de s'endormir, que ses premières histoires imaginaires prennent forme, signe précoce d'un ennui qu'il faut rompre.

Le cirque

En pleine nuit, dans sa chambre, Fellini voit passer des lumières énigmatiques et entend de l'autre côté de sa fenêtre, des grognements essoufflés, des cliquetis métalliques, et un homme, qui répète : "Plus haut ! Plus haut !". Dehors, on monte un chapiteau. Intrigué, le garçon saute de son lit, descend les marches et s'infiltré dans l'ancre fantasmagorique d'un cirque :

"et le fait est que je suis retourné tous les jours au cirque tant que le chapiteau est resté là, sous nos fenêtres, suivant toutes les répétitions et tous les spectacles."

La légende raconte que le petit Federico est tellement émerveillé par les clowns qu'il tente de fuir sa maison pour suivre la compagnie de saltimbanques.

La notion de « spectacle » dans le cinéma de Fellini : enjeux esthétiques

Pour approfondir



Federico Fellini a fait une large place, pratiquement dans tous ses films, à des mini-spectacles ayant pour décor la salle d'un music-hall, d'un cabaret ou d'un cirque et, pour vedette, des danseur...

Fellini transforme ses films en spectacle

Dans les films de Fellini, le public n'assiste pas seulement au spectacle : il en conditionne le déroulement et, parfois, il y participe activement. Il n'y a pas un seul spectacle fellinien qui se fasse sans l'apport décisif du public.

Les feux du music-hall

danseuses inexpérimentées traînées de force sur scène et contraintes d'esquisser quelques pas de danse sur un air populaire devant un public en liesse [ICI](#)

Les nuits de Cabiria

illusionnistes faisant appel aux spectateurs présents dans la salle pour participer à un numéro d'hypnose
Bande annonce [ICI](#)

Roma

Artistes maladroits contraints de quitter la scène avant l'heure par des spectateurs insatisfaits de leurs performances (passages dans la bande-annonce)

Voix off et tournage dans la ville de Rome comme un spectacle [ICI](#)

La bande -annonce [ICI](#)

Le défilé de mode pour costumes ecclésiastiques [ICI](#)

Huit et demi

La parade finale [ICI](#)

L'irruption du spectacle dans le quotidien qui se transforme à son tour en motif de spectacle
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.

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.

Le Casino

Tous les ingrédients sont là : une scène, un animateur, une actrice, une jeune fille reine d'un soir, des accessoires de fêtes, la tempête, la drague et le drame : la jeune fille s'évanouit, sa mère appelle au médecin, la fête est finie. Fellini fait de la vie même de cette bourgade un spectacle avec ses habitants.

La salle de cinéma : fascination et fantasme

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 i

La salle de théâtre : le spectacle ne se fait qu'avec le public lui même faisant partie du spectacle

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.

En lien avec *Les Feux du Music Hall* [ICI](#)

Le café : séquence de mise en scène de drague

Après la représentation, les amis se préparent pour leur numéro : se lissent les cheveux, la moustache, clins d'œil, attitudes de séducteur, et un montage en champ contre champ qui construit le spectacle

L'église

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 : une communauté provinciale se donne en spectacle

La boutique où est embauché Fausto

La séquence est organisée comme un casting, où Fausto va prendre la blouse grise de vendeur

La rue : une piste de danse

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.

Voir cet extrait du mambo de Cabiria [ICI](#)

Le Carnaval bien sûr !

Les synonymes de ce mot parlent d'eux-mêmes : amusement, carême-prenant, cavalcade, défilé, divertissement, jour gras, mascarade, masque, mi-carême, réjouissances, travestissement
Comme pour la séquence du Casino, tous les ingrédients sont là, la piste de danse, les danseurs, les buveurs, les dragueurs, les voyeurs, les timides, les amourettes, les dragues, la transgression est de mise et tous les scénarios sont à créer, prendre.

Cinéaste : motif / parade

● 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'emballage 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.

En lien avec le Carnaval et la mise en abyme de la représentation.

Agent X27 de Josef Von Stenberg : je n'ai pas trouvé la séquence de bal, mais cet extrait est terrible et magnifique [ICI](#)

La femme et le pantin de Josef Von Stenberg : [ICI](#)

Présentation de *La vie est un songe* de Pedro Calderon de La Barca [ICI](#)

● 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.

Découvrez quelques dessins commentés de Fellini [ICI](#)

L'art de la parade repose déjà en germe dans Les Vitelloni, appliqué au petit cirque de la vie provinciale

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).

Le défilé : une affaire de travelling qui saisit à la fois les singularités de chacun et les brasse dans l'image du collectif

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.

Le mariage de Fausto et Sandra

un travelling similaire ouvre la scène et balaie à son tour l'assistance éplorée : 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.

Humanisme du plan moyen : faire exister toute une galerie de personnages secondaires

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 paradent et où les numéros s'enchaînent.

Cinéaste : Lumière et son

La Voce della Luna - Siamo in Salvo!



LE LANGAGE DU FILM Préférences nocturnes et l'emploi sélectif du son montrent, dès *Les Vitelloni*, le goût de Fellini pour la maîtrise et l'artifice.

Illuminations

Les Feux du music-hall, le premier film de Fellini, débute par un long plan nocturne percé par les lumières clignotantes des noms du générique. Près de quarante ans plus tard, *La Voix de la lune*, son dernier film, s'achève sur un clair de lune qui s'éteint dans un fondu au noir. Ces éclats nocturnes enveloppent une longue carrière semée de nuits blanches (tous les films du réalisateur comportent au moins une séquence de nuit).

En 1971, Fellini parcourt Rimini et déplore la disparition de la nuit :

«Maintenant, il n'y a plus d'obscurité. Il y a quinze kilomètres de constructions, d'enseignes lumineuses et ce cortège interminable de voitures étincelantes, une sorte de voie lactée tracée par les phares des automobiles.

De la lumière partout : la nuit a disparu, elle s'est éloignée vers le ciel et la mer'.»

À l'époque des *Vitelloni*, les réalisateurs italiens affectionnent particulièrement la nuit (jusqu'à *La Notte* de Michelangelo Antonioni en 1961). Un an après le film de Fellini, Luchino Visconti reconstitue Venise en studio pour *Les Nuits blanches* (1954). Il aborde la nuit qui habite presque l'ensemble du film sans détour, la retenant pour son obscurité. Il filme à Cinecittà comme s'il était à l'extérieur, utilisant la lumière artificielle avec discrétion.

Fellini, en revanche, dans *Les Vitelloni*, tourne en plein air comme s'il était en studio, soucieux d'une pleine maîtrise de l'espace.

Paradoxalement, le cinéaste affectionne la nuit pour pouvoir mieux dompter la lumière qu'il considère :

«comme la substance même du film. [Elle] est ce qui ajoute, qui efface, qui réduit, qui exalte, qui enrichit, nuance, souligne, fait allusion, qui rend crédible et acceptable le fantastique, le songe, ou, au contraire, rend fantastique le réel, transforme en mirage la quotidienneté la plus grise, ajoute de la transparence, suggère de la tension, des vibrations.»

Les nombreux passages nocturnes (une douzaine) des *Vitelloni* sont l'occasion pour le cinéaste de modeler l'espace à sa guise:

- Au début du film, les brunes silhouettes des cinq compères traversent la place du village, bientôt recouvertes par les lettres blanches du générique. Blanc sur noir, cette combinaison annonce le dispositif des extérieurs-nuit à venir.
- À chaque fois, les projecteurs repoussent la nuit aux confins du plan. Les personnages, la nuit venue, sont curieusement baignés d'une lumière blanche qui ne dessine aucune ombre sur leur visage, comme si la nuit, littéralement, ne les touchait pas.
- Évitant soigneusement l'obscurité, rasant les murs illuminés, ils ne pénètrent pas dans la nuit.
- À l'exception de petits morceaux de ciel noir logés dans un coin du champ, les décors sont fortement éclairés, des pans entiers sont arrachés à la nuit, sans que jamais la nature des lieux traversés par les personnages ne soit ambiguë.
- Les signes mêmes de la nuit sont relégués hors champ :
 - la lune, contemplée par Caterina, la voisine de Leopoldo ;
 - les étoiles admirées par Moraldo.

La nuit expose les personnages en les détachant du noir, simple écran nocturne de leur quotidien.

- Même lorsque, grimant sur un toit pour s'emparer de l'ange,
- Fausto et Moraldo se rapprochent du ciel, la lumière, toujours, les isole de la nuit.
- Seul Moraldo, alors qu'il observe le petit Guido disparaître dans la nuit à l'arrière-plan, sera rejoint par l'obscurité, à la faveur d'un fondu au noir qui l'engloutit.

Le vent de la nuit

Un soir, enfin, «la nuit remue». Passage exceptionnel dans le film du point de vue de l'utilisation des éclairages, la longue soirée qui suit la représentation théâtrale bouleverse les valeurs lumineuses jusqu'ici élues : le noir gagne l'image.

Après le spectacle, la nuit pénètre dans les loges du théâtre. Le noir, jusqu'ici à la périphérie des images, circule dans le plan.

La lumière ne parvient pas jusqu'à Moraldo qui demeure dans l'ombre à l'arrière-plan, rejoint par la nuit. Au-dessus de lui, un panoramique révèle, peinte sur le mur, une étoile noire géante, comme si la voûte céleste, gagnant du terrain, s'était infiltrée jusque-là.

Après le souper au restaurant, le comédien attire Leopoldo dans la rue. Un fort vent provoque un tourbillon nocturne et sculpte d'une lumière intermittente les corps happés par l'obscurité qui prend le dessus, au hasard du balancement des projecteurs hors champ.

Réfugié contre un mur, le comédien se tasse dans le noir.

À la poursuite de son béret, Leopoldo s'engouffre dans le noir, réapparaît, sombre de nouveau, resurgit.

Un fondu enchaîné fait disparaître les deux hommes aux confins de l'obscurité, puis un panoramique les met de nouveau en lumière.

Le comédien invite Leopoldo à le rejoindre sur le môle. «Mais il fait noir en bas!», s'exclame, apeuré, l'aspirant dramaturge qui fuit cette dernière invitation de la nuit.

Manipulations sonores

Certaines situations dans Les Vitelloni sont le reflet de la mise en scène des sons par Fellini :

- Sandra, élue Miss Sirena, s'approche du micro et prononce un timide «Io» («je»). Riccardo lui coupe la parole pour se faire entendre. La jeune fille reste sans voix.

Comme son frère, Fellini procède par coupes et par rajouts :

Afin de rendre son film plus expressif, il s'applique, en effet, à sélectionner les sons et à les organiser à sa guise : cette hiérarchie ne reflète pas la réalité d'une situation sonore, mais cherche à la remodeler.

Contrôlant le volume sonore, il souligne certains sons, en néglige d'autres.

Le champ s'organise en plans sonores chargés de le creuser ou de le combler.

D'emblée, au début du film, la voix off prend le dessus, plombe l'image en couvrant la voix des personnages. Elle s'exprime ici au présent et à la première personne du pluriel («nous, les vitelloni»), contrairement aux voix off «classiques» qui parlent généralement au passé et à la première personne du singulier. Dans cette séquence d'ouverture, elle tend à s'inclure dans l'univers du film. Cet effet de proximité de la voix conduit à la situer momentanément hors champ (et non off).

Le spectateur s'attend à voir, d'un moment à l'autre, un vitellone supplémentaire entrer dans le champ pour incarner cette voix (par la suite, détachée, elle devient plus «classique» en parlant au passé). Cependant, en cherchant à s'intégrer à l'histoire, elle invite le spectateur à rester à la surface du champ, à observer à distance les vitelloni qui apparaissent comme autant de «bêtes curieuses».

Lorsque la voix off se tait, l'univers du concours de beauté se fait entendre partiellement. Le brouhaha des estivants attablés est gommé. Leur agitation suffit à les rendre présents.

«Bien des bruits de l'enregistrement direct sont inutiles ().

Il est des bruits que le spectateur ajoute avec son ouïe mentale, nul besoin de les souligner, il arrive même qu'ils dérangent si on les entend.»

Les vitelloni n'ont pas tout de suite droit à la parole. Ils sont d'abord réduits à des attitudes. Le geste est premier :

- Alberto, d'un signe de la main, demande une cigarette,
- Leopoldo roule une cigarette. Ils échangent des paroles inaudibles.
- En revanche, seul le chant de Riccardo (que l'on met un certain temps à identifier comme diégétique) nous

parvient, façon de le rendre présent par ce qui le caractérise : sa voix de ténor.

Les ruptures sonores peuvent être suscitées par l'émotion d un personnage.

Après son évanouissement, Sandra retrouve ses esprits. Elle jette un regard terrorisé vers Fausto hors champ. Noyé dans une soudaine emphase musicale, le contrechamp «muet» sur le jeune homme traduit le malaise de Sandra. La suppression du son in creuse l'écart entre les futurs époux.

Leopoldo lit sa pièce à haute voix dans le restaurant. Le comédien le reprend et répète une des répliques en changeant le ton.

La voix se fait remarquer à plus d'un titre dans Les Vitelloni :

- Le générique se déroule sur le chant à l unisson des vitelloni.
- La voix du ténor Riccardo est la première qui nous parvient dans la première séquence, suivie de peu par la voix off.
- Plus tard, Massimo trouve que Fausto a une belle voix, Alberto lui répond : *«La voix ne compte pas, tout le monde a une voix.»*

Déclaration contraire à l'opinion de Fellini qui a toujours revendiqué l'importance des voix dans ses films :
«Bien souvent, je suis contre l'utilisation du visage et de la voix du même comédien.

Ce qui m'importe, c'est que le personnage ait une voix qui le rende encore plus expressif.

Pour moi, le doublage est indispensable, c'est une opération musicale par laquelle je renforce la signification du figuratif ».

La postsynchronisation est une tradition en Italie. Fellini n est pas seul à rejeter le son direct. Cette manipulation de l'acteur se vérifie dans Les Vitelloni. Franco Interlenghi, dont la voix naturelle est assez tranchante, gagne en douceur une fois doublé. De même, la lâcheté et l'hypocrisie de Fausto sont renforcées par la voix mielleuse qui lui est prêtée. '

Nino Rota

Federico Fellini à propos de Nino Rota et de la musique



Le réalisateur Federico FELLINI explique que la musique le plongeant irrémédiablement dans une forme de mélancolie, il a toujours évité de s'y confronter...

Lien complet (54") : [ICI](#)

Nino Rota par Thierry Jousse - Blow Up - ARTE



Extrait Armacord [ICI](#)

Nino Rota : 10 (petites) choses que vous ne savez (peut-être) pas sur le compositeur de musiques de films



De « La Dolce Vita » au « Parrain », la musique de Giovanni « Nino » Rota Rinaldi a incontestablement marqué l'histoire du cinéma. Voici 10 (petites) choses que vous ne savez (peut-être) pas sur le célèbre compositeur.

Autre lien [ICI](#)

réception du film



1. L'affiche italienne des Vitelloni, 1953.
© Hulston Fine Art Collection/Mondadori Portfolio/Getty Images
2. L'affiche française des Vitelloni, 1953.
© Peter Horree/Clé Films/Ampelio Ciotti/Alamy/Photo12



Federico Fellini signant des autographes avec l'acteur italien Alberto Sordi, lors de la présentation du film Les Vitelloni à la Mostra de Venise, 1953.
© Cameraphoto Archives Epoche/Bridgeman Images



Federico Fellini lisant la critique de son film Les Vitelloni dans la presse, Rome.
© Farabola/Bridgeman Images

Triomphe de l'ennui

Le premier succès de Fellini déroute une part de la critique qui cherche en vain le fil d'une histoire et des personnages sympathiques.

► Les « vitelline »

Après avoir vu *Le Vitelline*, Lorenzo Pergami, le producteur, envisage un échec cuisant. Méfiante, il vend le film à la société Rizzoli, malgré sa sélection à la Mostra de Venise. Il s'en repaît lorsque, le lendemain, le film reçoit le Lion d'argent. *Le Vitelline* se révèle être un des succès de la saison. Il s'agit du premier film de Fellini distribué internationalement. C'est un véritable triomphe. Champion des records en Argentine, c'est aussi un succès en France... « Saison (...) avec par la nouvelle gloire de Federico Fellini... » écrit Georges Sadoul *Les Lettres Françaises*, 29 avril 1954. Les producteurs prient Fellini de réaliser une suite. L'un d'eux lui propose un objet en blanc pour filmier *Le Vitelline* (version finale de *Le Vitelline*...), l'ensemble à l'argument économique. Fellini refuse les offres. En janvier 1954, pendant une interruption de tournage de *La Strada*, il écrit *Merda* et *Le vitelline* et finit un court métrage intitulé *Merda* à la suite (*Merda* est un mot qui reste pendant quelques années dans ses projets, sans jamais pouvoir se réaliser).



Telline, 9 mai 1954. Jean de Baroncelli, également gagné par l'ennui, remarque que... le réalisateur semble avoir été couronné par la mollesse et l'abandon de ses héros. Le film est terre et len et boiteux. On ne sait vraiment à qui on a quel accrot son intérêt. (*Le Monde*, 28 avril 1954). Jean Roderman, déconcomané par l'absence d'une intrigue forte, regrette que... l'histoire narrative de *Vitelline* manque, tout comme les vics obscurs, de type director. Ni réquisitoire, ni plaidoyer, ni simple conte. Le cinéma transalpin, dans son état de vicieux, cherche à montrer ce qu'il est. Selon lui, « [le] héros "Vitelline" n'est pas. Il n'est même. Ce que nous les voyons faire sur l'écran n'est pas seulement sans valeur dramatique, sans portée logique dans l'enchaînement du récit, mais n'est la plupart du temps qu'une agitation vaine, le contraste d'un acte (finances stupides au long des plages, déambulations saugrenues, blagues

Telle est, précisément, la double action de *Vitelline* ! (*Le Ciné*, 7 mai 1954). Plus clairvoyant, André Bazin saisit « la profonde originalité de *Vitelline* (qui lui paraît évidente...) dans la négation des normes habituelles du récit à l'écran... » (*Radio Cinéma Télévision*, 6 octobre 1957). R.-M. Arland *Cinéma*, 26 avril 1954 voit dans *Le Vitelline* « une œuvre qui, au fur et à mesure que l'on s'en dégage, compare de plus en plus dans l'histoire du cinéma et de sa phase de conscience... Marcel Maris, douze ans plus tard, défend également cette « conception ouverte et large du récit visuel où le montage s'efforce plus encore une reconstruction intellectuelle de l'espace et du temps, mais bien plus encore le travail direct de la caméra à travers la sensation presque d'adolescence de la durée qui fait sans cesse... » (*Les Lettres Françaises*, 9 juillet 1969).

► Des personnages antipathiques

Les réactions portent aussi sur les personnages « (...) qui sont non antipathiques, dont pas un se cherche à se rendre utile, à s'élever à une certaine dignité par le travail. (Yvonne Monka, *L'Humanité*, 6 avril 1954). *Radio Cinéma Télévision* explique... les vents à deux pans que l'on nous décrit (...). Ils sont fatigués, assez bêtes, souvent solides et surtout incapables. (...) Quant à l'antipathique, n'en parlons pas. Ils sont insipides, évanouissants bêtes... (9 mai 1954) André Bazin, lui, se gâche de juger les personnages. Il ne condamne pas leur défaut, ne critique pas à ce qu'il dit, mais cherche à montrer ce qu'ils ont. Selon lui, « [le] héros "Vitelline" n'est pas. Il n'est même. Ce que nous les voyons faire sur l'écran n'est pas seulement sans valeur dramatique, sans portée logique dans l'enchaînement du récit, mais n'est la plupart du temps qu'une agitation vaine, le contraste d'un acte (finances stupides au long des plages, déambulations saugrenues, blagues

Cependant, si le film peut d'un succès public aussi impressionnant, la presse elle, se montre plus réticente. En France, une partie de la critique, habituée à des formes plus « classiques », se déroute par « un usage terre-rien du genre naturaliste, qui se concentre à à décrire mille fois... » (*Le Niv*, *France-Télé*, 26 avril 1954). Fière de rebondissement, elle dénonce ce film où « il se passe rien et où l'on voit rien bien que l'ennui, une conversation en une conversation. Pendant une heure et demie, le réalisateur a décrit l'ennui. Et il y a correspondance entre l'ennui caché de plus d'un spectateur et celui des personnages. » (Paul Scargion, *Radio Cinéma*

Du groupe au couple

Le groupe des vitelloni passe à la trappe au profit d'un couple plus attractif.

La séquence du carnaval choisie pour illustrer cette affiche a le mérite de plonger l'œil de l'observateur au cœur des *Vitelloni*. Le dessin du film et le caractère réplé de son espace sont rendus sensibles à plus d'un titre. Tenue entre les yeux écarquillés du masque de clown qui domine à l'arrière-plan et les yeux de brise de la femme masquée du premier plan, l'affiche semble en quête de regards. Le cadre, dessiné autour de la scène, recèle plusieurs fonctions. Rappelant les bords du théâtre où il lève la toile, il est une invitation au spectacle. Associé au dessin, il évoque la blancheur d'un tableau et transforme l'affiche en un portrait. Cache, il redouble le masque de la femme. Il veut à limer l'espace, à emprisonner les personnages. Le rituel rouge à droite, la tenue au fond, renforcent cette frontière. Sauf que l'ennui se laisse glisser de place au vide. Les serpents, dégoûtants, surchargent le théâtre, ils sont avant de filmés des personnages qui apparaissent comme des marionnettes placées hors champ par un dessinateur invisible.

Ainsi que la bas de l'affiche line avec précision les noms des cinq réalisateurs, des femmes qui les encourent, de leur famille, seul Fummo est reconnaissable sur le dessin. La femme qu'il épouse ne fait référence à aucun personnage du film. Le groupe, sur lequel pourtant repose le film, est négligé au profit d'un couple hypothétique. Ce noir de passe-passe laisse croire que le film conte avant tout l'histoire de deux amants. Leurs rencontres sont jugées plus attrayantes par les distributeurs italiens que l'ennui de cinq jeunes gens sans ambition.



détournés... C'est pourtant à travers ces gestes, ces activités, en quelque sorte marionnettes, précieusement surveillées dans la plupart des films, que les personnages se révèlent à nous dans leur essence la plus intime. (...) Fellini a voulu définitivement dérivater une certaine tradition analytique et dramatique du cinéma en lui substituant une pure phénoménologie de l'être où les plus banaux des gestes de l'homme peuvent être le signe de son destin et de son salut.» (*Radio Cinéma Télévision*, 10 octobre 1957).

► Identification d'un film

La critique cherche à identifier *Le Vitellone* en le rattachant à une vague de films sur la jeunesse qui afflue à l'époque : de France, avec *Jeune fille d'été* (André Cayrol, 1951) ; de Pologne, avec *Les Cinq de la rue Barde* (Aleksander Ford, 1951) ; des États-Unis, avec *L'Équipage sauvage* (Lasko Benedek, 1954)... « À quand les petites hippodames de Hambourg et les champions de Hiroshima ? », s'interroge Jean de Baroncelli (*Le Monde*, 28 avril 1954). Elle penche à l'or le film au socialisme, tout en soulignant cette alliance. « Fellini crée apparemment *Le Vitellone* comme un film néo-réaliste. Mais, son concept de jeunesse, renoue film à été concerné de manière plus intellectuelle. C'est d'ailleurs la raison pour laquelle, en définitive, « le grand vaincu » soutient l'ennui le plus vif, mais ne touchent pas. » (Paul Scargion, *Radio Cinéma Télévision*, 9 mai 1954). Bernard Chabrier et Roger Tallier perçoivent la singularité du réalisme de Fellini : « *Vitellone*, *l'Vitellone* est un film réaliste, parce qu'il n'a été subjugué et partant, non pas tiré au blanc obéissant et traqué... » (*Jeune* n°11, septembre 1954). Anselme Bas, Jean-François Ragier remarque moins les traces du néo-réalisme que « le langage cinématographique et le dessin (qui se dissolvent et se confondent parfois dans une sorte d'étrange impression des sentiments » (*Le Monde*, 19 décembre 2001).

Analyses

Conférence Barreau

Conférence Claude Barreau

Federico Fellini (Rimini 1920 1993)

Son nom est devenu un adjectif une situation fellinienne par exemple / un imaginaire

Période 1 jusqu'à **Mult et demi**

lié au néoréalisme italien

avec **Le défilé Vito**, **La Strada**, **Les nuits de Cabiria** ...

Période 2 : Fellini

intégration des différents niveaux de conscience

recreation dans le studio 5 de Cinecittà

« C'est tellement beau qu'on croirait que c'est faux » dit un personnage en regardant un décor peint

I Vitelloni 1953

- structure parcellaire
- un film qui ne progresse presque pas
- on pourrait inverser les séquences
- on ne suit pas vraiment un parcours de héros
- naissance de la modernité selon Deleuze avec le néoréalisme : les séquences peuvent être arrêtées par la pluie, une liberté totale, pas d'efficacité narrative, l'action peut s'arrêter, prendre un autre chemin, ne pas avancer. On peut dire que ce film participe à ce néoréalisme

3ème film et vraiment personnel autobiographique

- la ville côtière
- la province
- l'ennui
- les femmes
- les amitiés

En lien avec le néoréalisme en 1943 avec les premiers films de Fellini

- **Les enfants nous regardent** De Sica
- **Ossessione** Visconti

Ils représentent ce qui ne peut être représenté, dans le cinéma fasciste :

- l'adultère, l'isotopie, l'homosexualité, pas de pauvreté, pas de conflits sociaux
- **Le voleur de bicyclette** De Sica
- **Allemagne année zéro** Rossellini

Le moment de rupture néoréalisme en 1954 après I Vitelloni avec les sorties de :

- **La strada** Fellini / sentimentaliste chrétien
- **Senso** de Visconti / le faste / le décadentisme
- **Voyage en Italie** de Rossellini / problème de bourgeois de couple
- ces réalisateurs accusés de trahison du néoréalisme

I Vitelloni

- pas de prolétaires séquence du bras d'honneur
- les héros des bourgeois ou petits bourgeois
- les héros sont désœuvrés ou presque : repérer une subjectivité qui affleure, **nous ne sommes pas dans la main neutre du réel / dimension subjectif / entrelacement des niveaux de conscience**
- **gattai** : la fin du film avec le départ de Moraldo : monologue intérieur, un flux de conscience, au sein de la même séquence deux esthétiques
- séquence avant Fausto est corrigé par son père et retourne avec sa femme / la voix off fin de l'histoire pour lui mais les autres et un fondu et on découvre Moraldo sur le quai de gare
- tous les personnages sont enfermés, veulent monter des pièces mais non, part mais revient... et là pour le quai (la fin de la stratégie de l'araignée Bertolucci avec le quai)
- hommage frères Lumière
- fin classique de cinéma sur Fausto et ici une fin beaucoup plus moderne : un départ vers on o sait pas

1



LES VITELLONI, Federico Fellini 3 Conférences autour du film



Retrouvez ici des ressources pour enseigner le film au programme du baccalauréat en Spécialité CAV pour 2023, 2024 et 2025.

Les Vitelloni de Federico Fellini Analyses : Errance nocturne de Leopoldo avec le vieux comédien le départ de Moraldo



Pour choisir votre Atelier Canopé, sélectionnez votre académie ou saisissez votre code postal

Links

#	Summary	Type	Link
1		Photo	https://netboardme-cf1.s3.amazonaws.com/published/10182/files/00b68b234b957577fb5b88f3cfe5c993.png
2	Conférence De Marie Paule Lafargue	Document/ Media	https://netboardme-cf1.s3.amazonaws.com/published/10182/files/a30bd6a23825a80f9b88adcc42bb0ba3.pdf
3		Document/ Media	https://www.cnc.fr/documents/36995/159675/Vitelloni-dossier+ma%C3%A9tre.pdf/25dff200-e594-e53c-60c8-14c9cd9cc848?t=1658230712156
4	Lesvitelloni Dossier Pedagogique2	Document/ Media	https://cdn.reseau-canope.fr/archivage/valid/LesVitelloni_dossier_pedagogique2.pdf
5		Video	https://vimeo.com/775885610
6	Aux arts et cætera Fellini, confidences retrouvéesPour approfondir	Link	https://www.france.tv/documentaires/art-culture/5329116-fellini-confidences-retrouvees.html
7	La Strada - Bande annonce 2018 (Version restaurée) HD VOST	Video	https://www.youtube.com/watch?v=crzJC7__apk
8	La Dolce Vita (1959) - Version restaurée - Bande-annonce	Video	https://www.youtube.com/watch?v=BtrtW0SoYOg
9	SATYRICON, un film de Federico Fellini, Bande-annonce Vostf	Video	https://www.youtube.com/watch?v=YQ4DdnNeP04
10	C'était quoi Federico Fellini ? - Blow Up - ARTE	Video	https://www.youtube.com/watch?v=6fuC-07-KEQ
11	Rome, ville ouverte Cinemed Festival Cinéma Méditerranéen Montpellier	Link	https://www.cinemed.tm.fr/film/rome-ville-ouverte
12	Extrait de "Allemagne année zéro" de Roberto Rossellini (1947)	Video	https://www.youtube.com/watch?v=HxcKlj__tQg
13	Rétrospective Roberto Rossellini Bande-annonce VO	Link	https://www.allocine.fr/video/player_gen_cmedia=19592129&cfilm=3623.html
14	Voleur De Bicyclette (Ita Subs Fra) - Chef D'oeuvre de Vittorio De Sica - by Film&Clips Film Complet	Video	https://www.youtube.com/watch?v=UcKOujwWXks
15	La Terre tremble (extraits VO)	Video	https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=Jk2P_1Nhmik
16	La Strada - Bande annonce 2018 (Version restaurée) HD VOST	Video	https://www.youtube.com/watch?v=crzJC7__apk
17	Voyage en Italie	Video	https://www.youtube.com/watch?v=mrFLLd9o9w8

18	Senso - Bande annonce 2018 (Version restaurée) HD	Video	https://www.youtube.com/watch?v=tj-26YtYY7Y
19	SCIUSCIÀ un film di Vittorio De Sica	Video	https://www.youtube.com/watch?v=55MgayfvRdo
20		Photo	https://netboardme-cf1.s3.amazonaws.com/published/10182/files/870516f49755cf6048a281481693ba02.png
21		Photo	https://netboardme-cf1.s3.amazonaws.com/published/10182/files/5cba5e65511f964cbf566cbe23931b3b.png
22		Photo	https://netboardme-cf1.s3.amazonaws.com/published/10182/files/8bf11e4edb10ad76b08b2899e847bab7.png
23	C'eravamo tanto amati (Nous nous sommes tant aimés) Ettore Scola (1970) - Bande-annonce VOSTFR	Video	https://www.youtube.com/watch?v=YwK0oxB_50k
24	Le Fanfaron Dino Risi (1962) bande annonce avec Alberto Sordi	Video	https://www.youtube.com/watch?v=ox9aBcUbEMM
25	Extrait du film de Mario Monicelli "Le Pigeon" (1958)	Video	https://www.youtube.com/watch?v=9KujK1hBEeo
26	Mariage à l'italienne de Vittorio De Sica : Extrait 1	Video	https://www.youtube.com/watch?v=UgUx2hqpvE
27	I vitelloni di Federico Fellini - Lavoratori!	Video	https://www.youtube.com/watch?v=Bjm6irXvfFM
28	I VITELLONI - Federico Fellini (1953) SUB ENG Franco Fabrizi alla festa di Carnevale I VITELLONI - Federico Fellini (1953) SUB ENG Franco Fabrizi incontra la moglie del principale alla festa di Carnevale www.ilsorpassocinema.com... By Il Sorpasso Cinema Facebook	Link	https://www.facebook.com/watch/?v=462099704374951
29		Photo	https://netboardme-cf1.s3.amazonaws.com/published/10182/files/dbb29574fd1bb45f6c651f95cc282806.png
30		Photo	https://netboardme-cf1.s3.amazonaws.com/published/10182/files/7936a7d968f6918dfa6b84123581f057.png
31		Photo	https://netboardme-cf1.s3.amazonaws.com/published/10182/files/dc7a25045de9d57c8cf7a7c06a6c124c.png
32		Photo	https://netboardme-cf1.s3.amazonaws.com/published/10182/files/83e17dd3e334fb1043f086d05b3bccd

			c.png
33	Un cinéaste au travail Genèse I VielloniFellini présente son film en ces termes : "Ils sont arrivés à la trentaine bien sonnée, en pérorant ou en racontant leurs blagues de gamin. Ils brillent pendant les trois mois de la saison balnéaire, dont l'attente et les souvenirs occupent pour eux le reste de l'année, ce sont les chômeurs de la bourgeoisie, les chouchous à leur mémère, les Vitelloni"."Ce sont aussi des amis à moi et je leur veux du bien. Un soir, avec mes collaborateurs Flaiana et Pinelli, nous nous sommes mis à parler d'eux, et chacun de nous, comme ex-Vitelloni, avait une foule de choses à raconter.Après toute une suite d'histoires drôles, nous avons été, à la fin, pris d'une grande mélancolie. Et nous en avons fait un film".	Document/ Media	https://netboardme-cf1.s3.amazonaws.com/published/10182/files/936c22214eab769764a1bc9eebae02b1.pdf
34	Périodes et courants Film Néoréaliste ?	Document/ Media	https://netboardme-cf1.s3.amazonaws.com/published/10182/files/5029b47c6ce5d3df0126a0d3ce77dcb5.pdf
35	Cinéaste au travail Trois scénaristes pour un film :Tullio Pinelli Ennio FlaianoFederico fellini	Photo	https://netboardme-cf1.s3.amazonaws.com/published/10182/files/8be2e52f0a17aa505f9dbd21fce032b4.png
36	Une Ville Inventée	Document/ Media	https://netboardme-cf1.s3.amazonaws.com/published/10182/files/0bb0bdf6380431718c7bab7a1e0d38ca.pdf
37	Amarcord (bande annonce VOST)	Video	https://www.youtube.com/watch?v=6yW1fUAedKI
38	Séquenceur	Document/ Media	https://netboardme-cf1.s3.amazonaws.com/published/10182/files/d1a6f14ff495ff67e41a4e10be0f5c7f.pdf
39	Ce document intègre : un résumé argumentéune réflexion sur les thèmesun commentaire détaillé sur la structure du film	Document/ Media	https://www.erudit.org/fr/revues/sequences/2014-n288-sequences01123/71026ac.pdf
40	Document rédigé en 1960 Intègre un synopsis, une étude sur la structure du film, une réflexion sur les thèmes et une étude synthétique sur les personnages	Document/ Media	https://www.erudit.org/fr/revues/sequences/1960-n20-sequences1152525/52141ac.pdf
41	Un cinéaste au travail Dessins préparatoires des personnages	Document/ Media	https://netboardme-cf1.s3.amazonaws.com/published/10182/files/3ab36e8a3ee2750d6201411fd972249.pdf

42	Les Personnages	Document/ Media	https://netboardme-cf1.s3.amazonaws.com/published/10182/files/daf851a92d7e78e6f477a128ca39f16f.pdf
43	Les Grandes Traversées : podcast et émission en replay France Culture	Link	https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/grandes-traversees
44	La notion de « spectacle » dans le cinéma de Fellini : enjeux esthétiques Pour approfondir	Link	https://journals.openedition.org/narratologie/6570
45		Photo	https://netboardme-cf1.s3.amazonaws.com/published/10182/files/a88bcb1dbab20ef57dedea70330b825b.png
46		Photo	https://netboardme-cf1.s3.amazonaws.com/published/10182/files/f72170db35ad1714c21127699a9d274b.png
47	La Voce della Luna - Siamo in Salvo!	Video	https://www.youtube.com/watch?v=tsbeS-i69TQ
48	Federico Fellini à propos de Nino Rota et de la musique	Link	https://mediaclip.ina.fr/fr/i19136885-federico-fellini-a-propos-de-nino-rota-et-de-la-musique.html#
49	Nino Rota par Thierry Jousse - Blow Up - ARTE	Video	https://www.youtube.com/watch?v=fCLR81QKRA
50	Nino Rota : 10 (petites) choses que vous ne savez (peut-être) pas sur le compositeur de musiques de films	Link	https://www.radiofrance.fr/francemusique/nino-rota-10-petites-choses-que-vous-ne-savez-peut-etre-pas-sur-le-compositeur-de-musiques-de-films-3112560
51		Photo	https://netboardme-cf1.s3.amazonaws.com/published/10182/files/ce14ff2a230e223db955885cfe396fed.png
52		Photo	https://netboardme-cf1.s3.amazonaws.com/published/10182/files/59245bf8c268edec9672da5bad4c0ba5.png
53		Photo	https://netboardme-cf1.s3.amazonaws.com/published/10182/files/a0a90815966d51bb006e6e383503c86b.png
54		Photo	https://netboardme-cf1.s3.amazonaws.com/published/10182/files/b7ddf57d379b6fff2759610f1eb2f86.png
55		Photo	https://netboardme-cf1.s3.amazonaws.com/published/10182/

			files/fea4a9a2a420c173a1af963cabf2f53d.png
56	Conférence Barreau	Document/ Media	https://netboardme-cf1.s3.amazonaws.com/published/10182/files/580f21fee6c68e28ad1448aa5a1c306f.pdf
57	LES VITELLONI, Federico Fellini3 Conférences autour du film	Link	https://pia.ac-paris.fr/portail/jcms/p2_2726971/les-vitelloni-federico-fellini
58	Les Vitelloni de Federico Fellini Analyses : Errance nocturne de Leopoldp avec le vieux comédien le départ de Moraldo	Link	https://www.reseau-canope.fr/les-vitelloni-de-federico-fellini