

Genèse

Tournage éparpillé

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

● Garder le cap

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

● Attelage hétéroclite

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

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

Federico Fellini

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

● Tournage ambulante

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

Qui sont les vitelloni ?

La première piste de réflexion qu'offre *Les Vitelloni* réside dans son titre, terme italien traduisible en français par « grands veaux ». Il vient du mot « vidlòn », issu du dialecte de Rimini : les travailleurs l'utilisent pour désigner les étudiants ou jeunes bourgeois inactifs de la côte Adriatique. Le néologisme forgé pour l'occasion est passé en italien dans le langage courant, preuve que le cinéaste a fixé avec lui un véritable archétype. On pourra s'interroger sur cette expression oxymorique et sur la façon dont elle s'applique aux personnages : de jeunes adultes qui ne veulent pas grandir, figés dans une éternelle adolescence et entretenus par leurs familles, sans jamais rien faire de leur vie. Si Fellini les animalise, c'est pour suggérer qu'ils n'ont pas de personnalité bien définie. Les personnages appartiennent peu ou prou à la même classe sociale : cette petite bourgeoisie provinciale dont ils sont les rejetons trop couvés. Ils sont le produit de cette Italie du lendemain de la Seconde Guerre mondiale où la dépression économique entraîne une pénurie d'emplois, une certaine embolie des populations rurales et, par suite, le désœuvrement d'une grande partie de la jeunesse non prolétaire. Ce que décrit le film, c'est donc aussi un

phénomène social qui ne concerne pas seulement l'Italie. On pourra ainsi, à titre d'exemple, comparer le modèle vitellone italien au « Tanguy » français (Tanguy, Étienne Chatiliez, 2001), spécimen du trentenaire qui vit toujours chez ses parents.