

BETA FILM PRÉSENTE



OSCAR DU MEILLEUR
FILM ÉTRANGER



LION D'ARGENT
MOSTRA DE VENISE

LA ANTHONY QUINN
GIULIETTA MASINA
STRADA
UN FILM DE
FEDERICO FELLINI 

AVEC RICHARD BASEHART NAZZARENO ZAMPERLA ALDO SILVANI MARCELLA ROVERE MARIO PASSANTE GOFFREDO UNGER LIVIA VENTURINI
DIALOGUES ENNIO FLAIANO DIRECTEUR DE LA PHOTOGRAPHIE OTELLO MARTELLI A.I.C. MUSIQUE NINO ROTA MONTAGE LEO CATTOZZO ASSISTANT RÉALISATEUR MORALDO ROSSI
DIRECTEUR DE PRODUCTION LUIGI GIACOSI PRODUIT PAR CARLO PONTI DINO DE LAURENTIIS ÉCRIT PAR FEDERICO FELLINI ET TULLIO PINELLI
AVEC LA COLLABORATION DE ENNIO FLAIANO D'APRÈS UNE HISTOIRE DE FEDERICO FELLINI ET TULLIO PINELLI RÉALISÉ PAR FEDERICO FELLINI
© PONTI - DE LAURENTIIS CINEMATOGRAFICA 1954

Adrian Bevan



DOSSIER PÉDAGOGIQUE



SYNOPSIS

Contre une petite somme d'argent, Zampano, un bateleur fruste, « enlève » Gelsomina, une jeune femme un peu simplette, à sa pauvre mère. L'homme songe à la prendre à son service, mais après une rapide et sévère formation à son métier de forain, il préfère l'employer comme partenaire de jeu. Cependant, Zampano se montre si blessant que Gelsomina décide de le quitter.

En chemin, celle-ci s'émerveille au spectacle d'un funambule, surnommé le Fou (« Il Matto »), qu'elle retrouve bientôt dans un cirque, à Rome, où, rattrapée entre-temps par Zampano, elle travaille dé-sormais. Mais, alors que le Fou ne cesse de brocarder le féroce artiste de foire, une bagarre éclate entre les deux hommes, s'achevant par une brève incarcération de Zampano. Lequel n'exprime aucune reconnaissance quand Gelsomina, convaincue cependant de l'aimer, accourt l'accueillir à sa sortie de prison.

Alors qu'il a repris la route, le drôle de couple passe par un couvent où Zampano commet un sacrilège avant de tuer accidentellement le Fou, croisé au hasard des rencontres. Traumatisée, Gelsomina ne peut guère reprendre le travail. Zampano profite alors de son sommeil pour l'abandonner au bord du chemin.

Quelques années plus tard, l'athlète vieilli apprend par hasard la mort de Gelsomina, et comprend dans un sanglot tout ce qu'elle représentait pour lui.

LA DRAMATURGIE

D'un rivage à l'autre, la dramaturgie de *La Strada* nous convie à un voyage sinueux, déambulatoire, circulaire. Un récit « sans fin » en quelque sorte, qui débute par une séparation, une fin, celle de l'existence de Gelsomina avec les siens, et qui s'achève par le début (probable) de la nouvelle vie révélée de Zampano.

Juste avant cet épilogue bouleversant, il y aura eu la mort de Gelsomina, longtemps annoncée et racontée a posteriori à Zampano. Une mort escamotée donc, privée de représentation, qui suggère que la disparition de l'héroïne ne doit jamais être vue comme une fin. Sans l'image, sa mort n'existe pas. Le doux personnage lunaire doit continuer de vivre dans le souvenir de sa mélodie, et dans la mémoire et l'ultime regard, brillant d'un nouvel éclat, de Zampano.

Il faut dire que Federico Fellini exècre depuis l'enfance le petit mot « fine » de clôture d'un film. Selon lui, la fin constitue une « violence » non seulement à l'égard des spectateurs mais également envers les personnages qui poursuivent leur existence imaginaire au-delà de cette borne fictionnelle. Des œuvres telles que *Fellini-Roma* (1972) ou *Amarcord* (1973) sont, à ce titre, exemplaires de ce « refus » des limites conventionnelles du récit.



Une route, deux lignes

On peut aisément affirmer que dans *La Strada*, les personnages précèdent l'histoire. Que c'est le métier du héros saltimbanque qui, par définition itinérant, en force le mouvement et en imprime le tempo, lesquels n'obéissent qu'au hasard de la route et des rencontres. En cela, le quatrième long-métrage de Fellini apparaît comme une sorte de road-movie (avant l'heure) où chaque scène est une micro-fiction à part entière, un épisode quasi indépendant d'un feuilleton qui trouve son unité dans l'âpre conflit des caractères.

Deux lignes donc, celles de Zampano et Gelsomina, qui composent l'axe central de la narration, s'unissent (l'achat et pacte initial), s'écartent (la fuite de Gelsomina et sa rencontre avec le Fou), se rejoignent (la sortie de prison de Zampano), se perdent à nouveau (l'abandon de Zampano) et, enfin, se retrouvent à la faveur du retour de la mélodie emblématique de l'héroïne. Comme elle, légère et douce, la musique accompagne l'histoire de Gelsomina dont elle réactive le souvenir et amorce la chronique de sa mort.

Le récit linéaire (tout en lignes brisées) est ainsi fondé sur un jeu d'oppositions (morales, physiques...) accentué par les fréquentations respectives des protagonistes. Le rude Zampano ne côtoie qu'une société grossière tandis que l'aérienne Gelsomina est attirée par le Fou voltigeur et de simples enfants. Cet antagonisme, exacerbé lors des scènes de crise, se cristallise un moment autour du funambule, poète et musicien, exact opposé de Zampano et alter ego de Gelsomina.

Destin Funeste

En reprenant le rôle tenu par sa défunte sœur Rosa auprès de Zampano, Gelsomina s'inscrit d'emblée dans une trajectoire tragique vers laquelle le récit ne cesse de tendre. L'ombrageux saltimbanque est l'agent maléfique de la fatalité, le mauvais génie venu acheter sa fille à une mère contre 10 000 lires. La transaction initiale se noue sur le mode sacrificiel de l'innocence condamnée à sauver les siens miséreux ; son départ, dramatisé par la musique pathétique de Nino Rota, est déjà porteur du malheur à venir.

Dès lors commence pour la chétive créature un destin en forme de chemin de croix pavé d'épreuves comme des stations. Continuellement tourmentée par son bourreau qui abuse d'elle dès leur première nuit passée dans la roulotte (une ellipse jette un voile pudique sur l'infamie), Gelsomina est battue physiquement (apprentissage du tambour à coups de badine, correction quand Zampano la retrouve après son escapade). La jeune femme est ensuite mise au supplice moral de la profanation et de la trahison (le vol au couvent) avant d'endurer une atroce douleur de l'âme face au crime (la mort-climax du Fou).

Zampano, le briseur de chaînes, se déchaîne sans cesse sur elle, pensant ainsi mieux l'enchaîner à sa tyrannique personne sans se l'aliéner (croit-il). Elle est son souffre-douleur, sa chose qu'il oublie au bord du chemin pour satisfaire quelque nocturne appétence (annonce en mineur de l'abandon final). La rencontre de Gelsomina avec le funambule (notons, peu après sa propre chute dans la fosse de la grange) tisse une ligne secondaire sans cesse tendue du motif de la fatalité. Leurs traits et attraits communs, et leurs regards innocents sur le monde, les exposent d'autant plus que tout ce qui les entoure est dur et féroce. L'équilibriste côtoie la mort ; il a pleinement conscience de sa chute inéluctable, et l'explique même à Gelsomina comme s'il voulait l'avertir et lui transmettre sa funeste intuition. Avec le Fou, la thématique de la chute et de l'innocence brisée pèse d'un poids plus lourd et plus grave sur le récit. Elle marche d'abord au pas prémonitoire et irrépensible d'une procession religieuse qui guide Gelsomina vers leur première rencontre où, comme la mort d'un bout à l'autre du film, celui-là plane au-dessus de sa tête. Et quand, au terme de son numéro aérien, leurs yeux finissent par se croiser comme leur destinée, le funambule affiche un visage grimé d'une larme, déjà porteur du masque de sa triste mort.

Mourir n'est pas Finir

Pour autant, et pour en revenir à la question de la fin initialement évoquée, Gelsomina quitte la narration, endormie, les yeux clos au bord du chemin. Sa mort n'est ainsi jouée qu'en sourdine, et c'est par sa mélodie, puis par la sinistre musique des mots de la femme occupée à suspendre ses draps, qu'elle fait retour dans le récit.

Gelsomina ne meurt donc pas tout à fait ; sa mort ne signifie pas sa fin. Absente à l'écran, elle demeure présente dans les notes du petit air qui lui reste définitivement attaché et qui en assure la survivance. En niant la fin de l'être, le finale de *La Strada* se charge à l'évidence d'une spiritualité religieuse, non tant au service du mystère de la foi que de celui incarné par Gelsomina. Il s'ouvre et s'élève à une forme d'assomption, à la célébration de la force intérieure dont la pure Gelsomina est animée de bout en bout. Une force et une lumière qui émanent de sa personne et qui éclairent in fine l'esprit de Zampano, les yeux emplis d'une tardive adoration et de sa propre promesse de rédemption.

La Strada, ou « le récit d'un homme qui apprend à pleurer », disait jadis le critique André Bazin, s'achève sur une épiphanie. Celle d'un être qui, touché par la grâce, reçoit au détour de sa route la révélation des mystères de la mort et de la vie. Les yeux levés au ciel, Zampano pleure enfin autant sur la découverte de son âme que sur l'immense gâchis d'une existence qu'il n'a pas su vivre. L'ombre tragique et légère de la femme-enfant plane désormais au-dessus de lui, douce présence-absence de sa propre présence au monde renouvelée.

Focus 1. Federico Fellini (1920-1993) et Nino Rota (1911-1979)

Nino Rota-Federico Fellini, deux fameux noms indissociables. Au point que lorsqu'on entend quelques notes de musique de l'un, on peut « voir » des images de l'autre.

La route que les deux hommes ont tracé ensemble débute à l'occasion du premier long-métrage que Fellini signe seul, *Le Cheik blanc* (ou *Courrier du cœur*) en 1952. Elle s'étalera sur vingt-sept ans de carrière durant lesquels Rota composera parallèlement pour d'autres metteurs en scène tels que Luchino Visconti (*Rocco et ses frères*, 1960 ; *Le Guépard*, 1963), Francis Ford Coppola (*Le Parrain 1*, 1972 ; *Le Parrain 2*, 1974) et René Clément (*Barrage contre le Pacifique*, 1958 ; *Plein soleil*, 1960).

Mais, c'est avec Fellini que Rota trouve les moyens de développer son art et sa sensibilité, à l'unisson du « baroque visuel » de l'auteur de *La Strada*. Les deux hommes avaient notamment pour habitude de travailler assis côte à côte devant un piano, et de trouver ainsi rapidement la ligne mélodique de « leur » film en chantier.

Richesse d'un style

Le musicien d'origine milanaise se distingue dès sa première composition pour le cinéma en 1933 (*Treno popolare* de Raffaello Matarazzo) par le choix de thèmes simples et allègres, repris jusqu'à l'obsession dans de multiples variations. Ainsi le thème de *Huit et demi* (1963) est-il orchestré de quatre manières différentes.

Le génie musical de Rota se caractérise par une grande richesse de la mélodie et une puissance telle de l'accroche que certaines de ses compositions sont devenues des sortes d'hymnes, identifiables entre tous et définitivement associés à l'histoire et à l'imaginaire du film (à l'image du *Parrain* par exemple). De même, le thème musical de *La Strada* contribua pour une bonne part à la publicité et au succès de l'œuvre.

Initialement, Fellini avait choisi pour musique de son film une partition d'Arcangelo Corelli (un musicien italien du XVII^e siècle), mais Rota sut le persuader de n'en reprendre que le principe, et d'en recomposer une version qui soit plus directement présente et, par conséquent, plus aisée à mémoriser.

Inspiration populaire et réinvention

La trompette, l'instrument emblématique de Gelsomina, y est omniprésente. Elle renvoie directement à la musique populaire (la chanson napolitaine, le music-hall, la musique de fanfare et de cirque) dans laquelle s'enracine l'inspiration de Rota. Une inspiration qu'il mit dans les années 1940 au service de comédies et mélodrames populaires (*Zazà*, Renato Castellani, 1944 ; *Les ennuis de Monsieur Travet*, Mario Soldati, 1946), avant de participer dès 1947 au courant néoréaliste avec *Vivre en paix* de Luigi Zampa. À noter que si Fellini emprunta au burlesque de Charlot pour la construction de son personnage de Gelsomina dans *La Strada*, Rota puisa également à la source des musiques chaplinesques pour les siennes propres, tout comme il s'inspira du style de compositeur allemand Kurt Weill (et notamment de ses musiques de rue).

La fantaisie musicale de Rota, habitée d'une fougue parfois ironique et délirante, trouve dans l'univers carnavalesque de Fellini une formidable caisse de résonance. Quand l'un réinterprète la réalité, l'autre revisite certains genres musicaux comme le swing dans *La Dolce Vita* (1960), le tango dans *Les Clowns* (1970) ou l'opéra dans *Fellini-Roma* (1972).

Enfin, quand le cinéma de son ami et alter ego devient en fin de carrière plus épuré, sa musique se teinte progressivement de notes plus sombres et dramatiques (*Casanova*, 1976), bientôt soulignée par une plus grande abstraction comme dans *Prova d'orchestra*, son œuvre-testament en 1979.

Nicola Piovani, avec qui Fellini travailla alors en 1987 sur la musique d'*Intervista*, rendra au compositeur un formidable hommage en composant une bande musicale adaptée de ses thèmes les plus connus.

Mise en scène et signification

À la fin des années 1940, Fellini sillonne l'Italie avec le scénariste Tullio Pinelli en quête d'idées destinées à alimenter les scripts auxquels ils travaillent tous deux (*Sans pitié* d'Alberto Lattuada, 1948 ; « Le miracle » in *L'amore* de Roberto Rossellini, 1948). Vêtus comme des vagabonds, les deux hommes dorment à la belle étoile. Un jour, ils aperçoivent un couple de Tsiganes, mangeant en silence, l'œil dans le vague, assis côte à côte au bord de la route. L'image de ces êtres qui, selon Fellini, ne semblaient dégager « une existence physique, [sans] aucun contact moral entre eux », le marque durablement. À tel point qu'à l'heure du projet de *La Strada*, il s'efforcera d'en restituer l'âpre réalité tout en essayant d'y glisser un peu de chaleur et d'humanité.

Une population pauvre et solitaire

La Strada nous propose de faire un bout de route à travers les paysages désolés de l'Italie rurale et de l'âme humaine. Les étapes, ou bas-côtés du récit, ménagent quelques haltes propices à la rencontre avec les populations qui habitent ces régions froides et venteuses (Abruzzes, Latium).

La scène liminaire en bord de mer est, à cet égard, révélatrice des intentions du cinéaste de nouer sa fiction – métaphorique et spirituelle – dans le tissu humain du réel. La vieille mère de Gelsomina, comme plus tard la fermière et nombre de seconds rôles et figurants, sont des non-professionnels qui, parfois filmés à leur insu, peuplent l'écran de leurs maigres silhouettes fatiguées. Tous sont pris dans leur cadre de vie, et leurs expressions sont les indices d'une intériorité douloureuse (l'enfant malade, ou fou, dans la chambre) ; leurs visages sont des paysages que l'aridité alentour et une existence d'âpre labeur semblent avoir façonnés, ravinés, vieilliss.

Ils sont pauvres, et sont vêtus de sombres habits de solitude qui les isolent les uns des autres. Le vide les sépare ; l'absence de chaleur les conduit à des rapports rugueux et désincarnés, ou seulement motivés par la nécessité (la mère de Gelsomina) ou la vénalité (la femme rousse dans le café). Le groupe qu'ils forment est spectateur de la scène du monde qui les aliène. Ils vibrent et applaudissent avec la même ferveur à tous les spectacles qui s'offrent à eux : démonstration de force de Zampano, équilibrisme du Fou, cirque et procession religieuse.

Le cirque, rêve et utopie

La Strada est un fil tendu entre deux plages sur lequel les personnages vont en équilibre, menacés en permanence de tomber. Deux hommes, aussi excessifs et fous l'un que l'autre (d'une folie certes différente), s'y risquent, entraînant tour à tour avec eux la candide Gelsomina, témoin elle aussi d'un monde qui défile sous ses yeux éberlués et tristes.

Avec celle-ci, qu'il arrache aux siens, Zampano se lance à corps perdu sur les chemins d'une existence pour le moins accidentée. Ce mouvement initial est le premier d'une longue série de départs, et autant d'abandons et de séparations, qui rythment l'aventure. Le guidon de sa moto et du récit fermement tenu en main, Zampano trace la route et lui donne son sens, à l'opposé des attentes de Gelsomina qui prend la tangente (quand elle quitte Zampano), regarde souvent de côté ou en arrière (quand elle se sépare de sa mère, ou de la religieuse du couvent). Le regard de Zampano, et la diagonale des lignes de la route qui traversent l'écran et creusent la perspective, structurent la mise en scène dont l'enjeu est de former le cercle du public autour des numéros de Zampano ou d'atteindre celui de la piste du cirque.

La route longue et éprouvante n'a de sens et de valeur que si elle remplit sa promesse de rêves et d'exaltation. Le saltimbanque, comme tout autre comédien, ne s'épanouit et se réalise que dans l'exercice de son art. Or, ce n'est pas tant le cirque comme spectacle qui est montré ici que comme espace de rêves et d'unité partagée. La réalité sociale que traverse le film est triste et désolée tandis que le centre de la piste (aux étoiles), de l'image, de la mise en scène où converge le regard du public est le lieu de l'évasion et du merveilleux. Il est un lieu qui amuse et divertit, qui offre un moment de distraction, qui détourne littéralement du quotidien.

Le cirque est aussi un endroit qui rapproche, qui soude, et qui fait communauté. Gelsomina et Zampano sont désunis sur la route, mais ils forment là une équipe, et même un couple quand Zampano présente Gelsomina comme sa femme au patron du cirque Giraffa qui les accepte sous son chapiteau. Le cirque constitue le lieu d'une utopie, d'une harmonie rêvée, l'espoir pour Gelsomina de reconstruire une famille. C'est là que, à travers leurs numéros comiques, s'exprime sa seule complicité avec Zampano, et que naissent et se développent ses sentiments pour lui.

Entre le récit de la mort de Gelsomina et l'épilogue sur la plage, le cirque est enfin le lieu intermédiaire qui permet la révélation de Zampano, là même où il exécute pour la énième fois son numéro de force au souvenir de Gelsomina disparue, et qu'il comprend l'absurdité de son existence solitaire.



Le regard de Gelsomina

Gelsomina a une « tête d'artichaut » avec deux billes rondes au milieu qui sont ses yeux. Elle est donc aussi un regard sur lequel s'appuie une partie du dispositif définissant le système de relations entre les personnages. Expressif à la manière des acteurs du cinéma muet (qu'elle est presque dans des scènes comme celle où Zampano l'a abandonnée pour ses frasques nocturnes), son regard laisse passer une palette d'émotions au service du registre mélodramatique du film. Embué de larmes, il dit l'insoutenable déchirement des séparations dont le récit est jalonné et la solitude à laquelle les personnages (féminins) sont renvoyés. C'est encore mêlés de stupeur et de désarroi que les regards de Gelsomina et du jeune enfant se croisent dans le grenier lors de la noce. Entre les deux qui s'observent et se reconnaissent, passe le silence d'une incompréhension face à ce qui (les) sépare et (les) isole.

Le regard de Gelsomina fait naître le Fou aux yeux du spectateur ; après avoir levé l'œil vers le Christ en croix lors de la procession, Gelsomina se tourne ensuite vers le haut pour apercevoir le funambule dans le ciel. De l'un à l'autre, la ligne de son regard silencieux trace celle du calvaire à venir du personnage. Le fil de leurs regards croisés, après la prestation de l'artiste, se noue dans la figure champ-contrechamp de la mise en scène dont la relation Zampano-Gelsomina est quasiment dépourvue ; ces deux derniers sont souvent réunis côte à côte dans la moto-roulotte et dans un compagnonnage désuni.

Un lien tacite unit d'emblée les deux personnages aériens, l'artiste angélique et le Pierrot lunaire, et ne se rompt (devant la prison) que contre le don d'une petite chaîne que le Fou noue autour du cou de Gelsomina. De la ligne des regards au cercle du collier, c'est encore vers un rêve d'union et d'harmonie que la mise en scène guide les personnages. Mais, la chaînette du Fou est trop fine et légère pour résister aux grosses chaînes de Zampano qui attachent Gelsomina à ce dernier.

Gelsomina, ou la nécessité mortifère

Gelsomina est liée à Zampanò. Toute la subtilité de la mise en scène de Fellini est de questionner et de suggérer la nature profonde et mystérieuse de ce lien mortifère. Dès la première scène de séparation de Gelsomina d'avec les siens, il en affiche l'ambivalence sur le visage et dans le regard de la jeune femme, à la fois inquiète, triste et réjouie à l'idée de partir. D'emblée soumise à la dichotomie des sentiments, et ensuite maintenue dans l'espace du visible sur une ligne de crête entre amour et désamour, rejet et attirance pour un homme dont le mécontentement permanent n'interroge pas moins sur les raisons secrètes de son propre attachement pour sa frêle personne (nécessité ? autorité ? pitié ? amitié ? grossière tendresse ?).

La relation entre Gelsomina et Zampanò s'établit pour commencer sur un rapport de domination. Gelsomina, qui littéralement ne fait pas le poids, lui est entièrement dévouée. Après la noce, un sursaut d'orgueil de femme blessée, né du sentiment de n'être rien aux yeux d'un homme aveugle à ses efforts pour lui plaire et lui être agréable, la pousse sur les chemins d'une possible liberté. Ce geste est alors moins le signe d'une révolte contre la condition humiliante à laquelle elle est réduite depuis le début qu'un petit acte de fanfaronnade joué sur le mode tragi-comique qui la caractérise tant – Gelsomina est un clown ; elle en a les dons, pouvant passer de la gaîté à la tristesse en un clin d'œil. Rattrapée et battue, elle n'en demeure pas moins au service de Zampanò qui, sans cesse méprisant, forge en elle un amer sentiment d'inutilité. Bonne à tout faire, Gelsomina ne se sent bonne à rien ; elle ne voit aucun sens au rôle qu'elle joue auprès de lui et à la direction que prend sa vie, à l'opposé du lointain dans lequel se perd parfois son regard.

Le Fou lui en donne un, axé sur une philosophie poétique de l'existence, et lui révèle par là même sa condition aliénante fondée sur un mélange de crainte, d'admiration, d'amour et de compassion pour Zampanò. À quoi s'ajoute un obscur sentiment d'inquiétude face à la solitude, la peur d'un nouvel abandon, qui la retient instinctivement aux côtés de son bourreau et double inversé, lui-même rongé de l'intérieur. En effet, si Zampanò se tient à l'écart de tous, il ne peut, en revanche, vivre et travailler seul, sans la proche présence d'une femme pour repousser le spectre de la solitude qu'il semble fuir dans son élan constant vers l'avant.



Le regard impressionné

La mise en scène, faite de plans-séquences où s'opposent les personnages, n'interroge rien d'autre que cette force mystérieuse, irrésistible, qui rapproche et qui soude en dépit de la brutalité inhumaine de l'un et de la douce incompréhension de l'autre. Le temps est ainsi envisagé comme un espace de durée qui piège, qui use les résistances, qui installe chacun dans l'habitude, la répétition des jours martelée au rythme des fondus enchaînés sur les vastes plaines enneigées.

Les images, de plus en plus dépouillées, bientôt vides de présence humaine, se succèdent dans ce qui semble n'être plus désormais qu'une quête insensée, absurde, qui tourne en rond, à vide, à la recherche d'une issue et d'une vérité – leur vérité –, et qui s'achève au pied de quelques pans de murs en ruine, au milieu de nulle part. L'un et l'autre, les personnages se cherchent, et cherchent à échapper à leur condition misérable. Prisonniers tous deux dans l'espace de contiguïté de la mise en scène, ils ne peuvent s'arracher l'un à l'autre et continuent vaille que vaille de faire route ensemble.

La Strada est un voyage effectué dans une alternance de jours et de nuits – beaucoup de nuits (il y en a sept) et de scènes nocturnes – qui va s'obscurcissant, et qui ne semble mener nulle part. C'est au terme de celui-ci que Zampano entend par hasard l'air de Gelsomina, fredonné par une femme qui étend sa lessive sur des cordes. La séquence est magnifique, émouvante, un modèle de mise en scène où Zampano, tiré par le fil d'Ariane de la mélodie, entrevoit une issue entre les draps qui volent au vent, molles parois de son labyrinthe intérieur. Les draps cachent et dévoilent alternativement, ne font bientôt plus écran à son regard, ou plutôt deviennent des écrans sur lesquels est projetée la vérité qui lui est révélée. Beau moment de cinéma dont les enjeux fusionnent avec ceux du personnage, bouleversé, le regard littéralement impressionné par ce qu'il peut apercevoir enfin.

Focus 2. Fellini et le néoréalisme

Dans l'immédiat après-guerre, la production cinématographique transalpine est la première d'Europe. Quantitativement (on se rue massivement dans les salles). Et qualitativement. En rupture complète avec le cinéma de studio et les films bourgeois dits des « téléphones blancs » (en raison de la présence récurrente de ces appareils au cœur de l'intrigue amoureuse), le néoréalisme naît officiellement en 1945 avec *Rome, ville ouverte* de Roberto Rossellini, film auquel Federico Fellini a travaillé comme co-scénariste (avec Sergio Amidei).

Les deux hommes se sont rencontrés deux ans plus tôt à l'ACI, une société de production où le jeune Fellini est employé au bureau des sujets. C'est alors le début d'une riche collaboration au cours de laquelle vont naître quelques films magnifiques (*Païsa*, 1946 ; « Le miracle », le second volet d'*Amore*, 1948 ; *Les onze fioretti de François d'Assise*, 1950 ; *Europe 51*, 1952). Au contact de son aîné, Fellini apprend qu'il est possible de faire du cinéma avec la même sensibilité intime et personnelle que pour l'écriture et le dessin qu'il a jusqu'à présent pratiqués pour la radio, la télévision et surtout la presse (au *Marc' Aurelio*, un hebdomadaire humoristique). Sa vocation de cinéaste est née...

Dépasser le compte-rendu du réel

Quand il tourne *Rome, ville ouverte*, Rossellini élabore un témoignage en prise directe avec l'horreur de l'occupation nazie et la détresse du peuple italien (et, plus tard, allemand dans *Allemagne année zéro*, 1948). Le réalisateur s'efforce de mettre son esthétique au service de la sensibilisation, de la compréhension des choses qu'il donne à voir. « Pour moi, déclare-t-il, le néoréalisme était seulement une position morale, c'est-à-dire de se mettre objectivement à regarder les choses et de mettre ensemble les éléments qui composaient les choses, sans essayer d'apporter aucun jugement. Parce que les choses portent en elles leur jugement. »

Quand il passera à son tour derrière la caméra, Fellini empruntera au néoréalisme certaines valeurs morales et procédés esthétiques. Des scènes de *La Strada*, comme celles des numéros de rue de Zampanò, ont été tournées avec une population locale qui ne savait pas toujours qu'elle était filmée.

Or, il n'est pas question pour Fellini de transcrire une réalité brute, ce à quoi on a souvent réduit le néoréalisme. À la part de réalité documentaire, le cinéaste ménage quelques points de fuite qui élargissent l'imaginaire, humanisent le réel au-delà du simple compte-rendu du quotidien prôné par l'écrivain et scénariste Cesare Zavattini. « Je pense avoir apporté au néoréalisme, déclare Fellini hostile à cette seule idée du mouvement, une poésie qui lui manquait totalement (le néoréalisme classique est mort d'ennui). Le néoréalisme n'est pas ce qu'il "montre", mais la façon dont "on" le montre. Et dans cette vision, l'honnêteté prime tout. Lorsque je fais un film, je le fais non pas avec une curiosité abstraite et stylisée, mais avec tendresse, avec amitié, avec un intérêt très vif pour ce qui est de l'homme. Ça, c'est du néoréalisme. »

Analyse de séquence



[1]



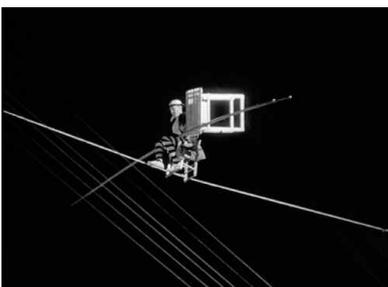
[2]



[3]



[4]



[5]

Gelsomina a décidé de quitter Zampano et de rentrer chez elle. Elle reprend la route seule, sans trop savoir où se diriger. Le hasard – le destin – lui fait croiser la route de trois musiciens, qu'elle suit (sensible à la joyeuse mélodie comme dans *La flûte enchantée*) vers le bourgeois, livré à quelques festivités religieuses. La référence au conte n'est pas anodine, car la séquence, détachée du reste de la dramaturgie, va se dérouler dans un espace-temps singulier, comme « en apesanteur », dans une sorte de rêve éveillé, merveilleux, où la naissance du Fou à l'écran tient lieu d'apparition séraphique.

Effrayée par la fébrilité ambiante et les vagues humaines successives arrivant de toutes les ruelles perpendiculaires, Gelsomina est ramenée dans l'axe principal du village et de l'action. Une force obscure guide ses pas et ne lui permet pas d'en faire un de côté. Dos au mur, la petite femme frêle, ange elle-même de bonté et de douceur, regarde le mystère se manifester, et la procession la dépasser. Le Christ en croix défile devant ses yeux grands ouverts, et aveugles à l'annonce du calvaire de sa propre destinée [1].

Elle assiste éberluée à la mise en scène du monde des hommes et de leur croyance religieuse [2]. La pompe solennelle du défilé chavire les regards et les âmes dans une ferveur collective, hystérisée par le mélange de dévotion, de tension et de musique. La procession a pour elle et ses différents acteurs l'intensité d'une représentation à caractère unique. La façade de l'église est décorée de mille lumières comme celle d'une salle de music-hall. Malicieusement, Fellini nous dit qu'il est ici moins question de religion que de religiosité, de foi que de fanatisme dont le défilé s'achève ironiquement devant un bar...

Son enseigne brille comme les feux de la rampe sur laquelle se ferme la chorégraphie religieuse et s'ouvre le numéro du Fou [3]. L'Église catholique est envisagée d'un point de vue cérémonial, comme un spectacle que la mise en scène de Fellini fait glisser d'un petit mouvement panoramique de la caméra vers un autre spectacle, les deux intimement liés l'un à l'autre et suscitant les mêmes regards impressionnés d'effroi et d'admiration. La liturgie catholique influence ici directement la mise en scène (le goût du spectacle) de Fellini qui, d'un léger coup d'appareil, prend un envol onirique.

Gelsomina lève à nouveau les yeux au ciel [4], où apparaît un être aérien, tel un ange (il en porte les ailes), dans les cieux [5]. Le Fou périlleux exécute son numéro, en équilibre entre la vie et la mort, sur son fil tendu au croisement des trajectoires. Son balancier coupe la corde sous ses pieds et forme une croix, signe funeste du sort qui l'attend.

Le regard de Gelsomina fait naître le Fou à l'écran ; cet être déjà à part, supraterrrestre, subjugué Gelsomina qui perçoit d'instinct en lui une légèreté poétique qui la caractérise elle-même (et qui fait tant défaut à Zampano). Son regard s'accroche d'emblée au fil qui porte le funambule, le Fou, personnage fantasque et facétieux qui, sans cesse sur le fil du rasoir, se joue de la mort sans qu'elle ait de prise sur lui. Jusqu'à son ultime rencontre avec le bestial Zampano, l'homme lourd et terrestre qui le fera tomber...

Dès la fin de son numéro, l'échange de regards, à valeur de reconnaissance, entre lui et Gelsomina, le reliera à distance à la jeune femme dans une sorte d'union impossible, à la fois trop proche et trop loin l'un de l'autre.

Les personnages semblent tous deux appartenir à la communauté des anges, êtres surnaturels à l'identité trouble. Comme Gelsomina, petit bout de femme asexuée (et un peu garçonne – son côté poulbot), le Fou est un être doué d'une belle vivacité d'esprit et doté de caractéristiques que l'on dira féminines (pour l'époque et en contrepartie de Zampano). Il est fin, gracieux, sensible à la beauté du monde dont les arts qu'il pratique sont l'expression, à l'image de Gelsomina dont l'accès aux choses du réel passe par une vision tendre et poétique (voir son émerveillement devant une fourmi au début de la séquence).

Reliés et unis dans l'appréhension qu'ils ont des merveilles du monde, Gelsomina et le Fou sont ici réunis dans une nuit artistique et spirituelle qui sera toujours pour eux un espace de partage et de communion de l'âme. Mais, le funambule, sylphe épris d'absolu et amoureux de sa propre légèreté, ne peut entraîner Gelsomina dans sa course céleste. Son immatérialité, et son goût de l'audace, le tiennent à distance des réalités auxquelles Gelsomina est somme toute attachée en dépit de son caractère lunaire. Croisées pour la première fois, leurs routes suivront des trajectoires parallèles où chacun devra porter sa croix.

Focus 3. Federico Fellini et Giulietta Masina (1921-1994)

Après des études de lettres (comme Nino Rota) et des débuts comiques au théâtre, Giulia Anna dite Giulietta Masina fait la rencontre de Federico Fellini en 1942. Elle a vingt-et-un ans, lui vingt-deux. Elle est alors l'interprète d'un feuilleton que celui-ci a écrit pour la radio et dont il pense réaliser l'adaptation cinématographique, *Les aventures de Cico et Pallina*, avec (déjà) Masina pour actrice.

Après avoir figuré dans *Païsa* (1946) de Roberto Rossellini (qu'elle retrouvera en 1952 pour *Europe 51*) et avoir tenu le rôle de la petite prostituée de *Sans pitié* d'Alberto Lattuada (1948), Masina tourne dans le premier film co-réalisé par son mari (épousé en 1943) et Lattuada, *Les feux du music-hall* (1951).

L'année suivante, Masina incarne Cabiria, la jeune épouse écervelée dans *Le Cheik blanc*, que Fellini développera dans *Les nuits de Cabiria*, personnage de prostituée au grand cœur qui vaudra à l'actrice le Prix d'interprétation au Festival de Cannes en 1957.

Après *La Strada* et son rôle inoubliable de Gelsomina, pour lequel elle rencontre un succès mondial, Masina joue un petit rôle dans *Il bidone* (1955) où elle retrouve le comédien américain Richard Basehart (Le Fou de *La Strada*). On notera que si le rôle de Gelsomina fut écrit pour Masina, Fellini dut néanmoins se battre pour l'imposer à ses producteurs. En 1952, alors qu'il soumet son projet à son producteur de l'époque (Luigi Rovere), le cinéaste se voit suggérer d'autres noms tels que Mae West ou Sophia Loren... Fellini refuse, et tourne entre-temps *I Vitelloni* (1953). Fort de son succès, le réalisateur propose le même projet à Carlo Ponti et Dino de Laurentiis, qui produiront le film, en regrettant cependant de ne pas pouvoir choisir Silvana Mangano... Pour Fellini, Masina a toujours été Gelsomina : « *Giuletta est une actrice aux mouvements, aux mimiques, aux rythmes de clown. Elle a les étonnements, les terreurs, les brusques explosions de joie et les non moins brusques tristesses d'un clown. C'est une comédienne-clown, une authentique clownesse. Ces dons ont fait d'elle l'interprète idéale de La Strada, une parfaite Gelsomina.* »

Enfin, vingt ans après *Juliette des esprits* (1965), la plus emblématique et la plus intime des collaborations du célèbre couple (qui tourna au total sept films), Fellini fait à nouveau jouer son épouse, et lui adjoint, pour la seule fois de sa carrière à l'écran, Marcello Mastroianni dans *Ginger et Fred* (1985).

Giulietta Masina est morte en 1994, trois mois après Fellini, qu'elle est allée rejoindre au cimetière de Rimini où tous deux reposent désormais.

PISTES PÉDAGOGIQUES

Le néoréalisme de Fellini

La Strada débute par une séquence réaliste quasi documentaire dont on décrira les caractéristiques humaines, familiales et géographiques. Soulignez-en les éléments mélodramatiques (thèmes de la misère et de la mort, musique de Nino Rota) qui, sans en édulcorer la gravité, lui prêtent des accents poétiques correspondant à la définition du néoréalisme selon Fellini. Repérez d'autres scènes similaires où s'invitent quelques touches naturalistes (le cochon suspendu dans une devanture de boucherie lors de la procession religieuse par exemple).

Analysez les indices (poétiques, oniriques, surréalistes) tirant le film vers un réalisme abstrait tel que dans la scène où Gelsomina attend Zampano assise sur une bordure de trottoir. Le passage du cheval solitaire (une incongruité dans la nuit) baigne la scène d'un picturalisme à l'image de quelque toile de Giorgio de Chirico pour lequel Fellini avait la plus vive admiration. Le lendemain, Gelsomina, qui a retrouvé Zampano, fait le clown devant des enfants (commentez leur complicité instinctive).

La jeune femme imite la forme grêle d'un arbuste, montrant ainsi sa capacité plastique à jouer de sa silhouette et à l'animer. Gelsomina est un personnage doué d'une vigueur cartoonnesque ou burlesque qui évoque les grands personnages/acteurs du cinéma muet tels que Charlot ou Stan Laurel. Elle écoute un poteau électrique désigné comme un arbre chantant et achève son petit tour de piste ou numéro absurde en plantant des tomates ! Étudiez la mise en scène du plan-séquence et le mouvement panoramique de caméra évoquant la circularité de la piste de cirque.

L'épisode du couvent, abordé à la manière réaliste du quotidien (le mode de vie, la soupe, la coupe de bois), s'ouvre sur une scène de genre fantastique (le sacrilège pendant un violent orage) qui condamne définitivement Zampano au crime. Ce dernier est une brute, un impénitent à qui, au terme de sa route jalonnée de nombreux péchés, revient le soin d'incarner la bonté (via Gelsomina). Commentez la parabole du pécheur que Fellini ne déshumanise jamais totalement et rachète dans un épilogue dont la spiritualité religieuse est davantage l'expression d'une croyance en l'homme que celle d'une foi mystérieuse.

Les nuits de solitude

Partie d'une plage inondée de soleil (comme symbole de vie simplement heureuse pour la gentille Gelsomina), la route de la jeune femme traverse de nombreux épisodes sombres – nocturnes. Six nuits, qui n'ont pas toutes la même signification, rythment son chemin de croix. On peut procéder à leur relevé chronologique : la première nuit passée (de force) dans la roulotte auprès de Zampano ; la deuxième où Gelsomina est abandonnée dans la rue ; la troisième dans la grange de la ferme ; la quatrième où Gelsomina croise le Fou ; la cinquième au cirque pendant l'emprisonnement de Zampano ; la sixième au couvent.

Ces nuits ne sont pas tant le marqueur temporel d'un film, comptant par ailleurs nombre de fondus enchaînés à valeur d'ellipses, que l'indice dramaturgique d'un voyage psychologique, moral et spirituel. Au cœur d'une temporalité un peu confuse et d'un voyage un peu chaotique, soumis aux hasards des rencontres, les nuits segmentent la fiction et lui servent de fil conducteur.

Une septième nuit, qui appartient davantage à Zampanò, laisse poindre une lueur d'espoir née des larmes de ce dernier. La musique qui le ramène au souvenir de Gelsomina et la révélation de la mort de cette dernière par la jeune femme aux draps jettent une soudaine lumière sur l'esprit obscur du bateleur. Elles le portent à la connaissance de soi, de son amour perdu et de son insondable solitude. La solitude du voyage à deux, côte à côte et tourné (moralement) dans des sens diamétralement opposés, est sans doute la part allégorique la plus triste, la plus pessimiste de *La Strada*. Jamais Gelsomina, entraînée dans un destin qui la dépasse, ne parvient à faire lien. Isolée dans un désert affectif (nuit 1), elle refuse la main tendue dans le village et s'avère incapable d'infléchir sa route (nuit 2). Laquelle n'est qu'une suite de déconvenues, de rebuffades et de ruptures (nuit 3) jusqu'au divorce moral et spirituel (nuit 6). Une route enfin dont la ligne de force empêche toute union avec le fou autre qu'éphémère (nuits 4 et 5).

Philippe LECLERCQ
Enseignant, rédacteur à *Canopé* et critique de cinéma



Dossier rédigé par Philippe Leclercq
Enseignant, rédacteur à Canopé et critique de cinéma

Distribution Les Acacias - www.acaciasfilms.com