

Maxime HERMET

Mémoire de licence

**A travers *Huit et demi*, comment Fellini
envisage-t-il la création artistique ?**

Sous la direction de Serge LE PERON

Sommaire

A travers *Huit et demi*, comment Fellini envisage-t-il la création artistique ?

Introduction – p. 1

1- Qu'est-ce que la création artistique ? – p. 2 à 9

**En quoi consiste la création artistique
Fellini et la création**

2- L'image retranscrite – p. 10 à 16

***Huit et demi* à partir du visuel
Huit et demi, surgi du néant**

3- Les affres de la création – p. 17 à 26

**La crise d'inspiration au centre de *Huit et demi*
Huit et demi tel un bilan**

Conclusion - p. 27

Filmographie – p. 28

Fiche technique – p. 30

Bibliographie – p. 31

Introduction

La création artistique a des allures de provocation. En agissant, l'artiste-créateur se joint au mythe du dieu-créateur : il fonde un univers dont il est seul garant des règles. L'acte créateur a des allures de danger, il fascine. A tel point que l'explication du geste – *pourquoi ?* - et sa démonstration – *comment ?* - sont souvent exigées par les amateurs d'art. La tentative d'explication fait encourir d'autres risques : il est délicat pour un artiste de parler de son travail. La crainte d'être dans l'incapacité de répondre aux rigoureuses questions de leurs interlocuteurs, rend le témoignage souvent laborieux. Federico Fellini est l'un de ceux qui parviennent à expliquer leur démarche avec pertinence. Bien qu'il compose son discours d'anecdotes plus ou moins mensongères, Fellini parvient toutefois à transmettre son expérience de créateur par de réjouissantes analogies qui cernent l'essentiel. De là, un aperçu de la démonstration peut-être envisagé, témoignage à l'appui, afin de mieux comprendre la méthode du cinéaste et d'en mesurer les particularités.

Evoquées à travers les nombreux entretiens donnés par Fellini, les questions de la création sont pleinement illustrées au sein de ses films. L'un d'entre eux les explore de front et sera étudié : *Huit et demi*. De par le sujet même de l'œuvre - un cinéaste, Guido Anselmi, qui est dans l'incapacité momentanée de créer – le film est la promesse de précieux enseignements sur la conception de l'acte créateur d'après Fellini. Nous tenterons de voir lesquels.

De nombreux théoriciens ou critiques ont cru voir en Guido un avatar de Fellini. C'est fort probable, mais il ne sera pas question dans ce mémoire de dresser la liste des points communs entre le personnage et son démiurge. Cependant, en s'intéressant à la genèse du film, nous essaierons de comprendre quelles ont été les motivations du cinéaste au moment de traiter de la création en crise.

Ainsi, dans un premier temps nous nous intéresserons aux questions de la création artistique en général, pour glisser peu à peu vers les spécificités du cinéma et celles de la création selon Fellini. Puis nous verrons à partir de quelle matière et par quels procédés le cinéaste donne corps à son œuvre. Enfin, nous essaierons de comprendre comment Federico Fellini illustre les angoisses de la création et ce qu'elles engendrent.

1 - Qu'est-ce que la création artistique ?

"Voir une idée qui poind dans le champ des abstractions humaines comme le soleil au matin et s'élève comme lui, qui, mieux encore, grandit comme un enfant, arrive à la puberté, se fait lentement virile, est une joie supérieure aux autres joies terrestres, ou plutôt c'est un divin plaisir"¹.

Sujet vaste et mystérieux, qui interpelle et passionne tout amateur d'art, la création artistique est source de multiples interrogations. Que se passe-t-il dans la tête des artistes ? Où vont-ils chercher *tout ça* ? Existe-t-il une recette infallible ? Ces questions au caractère ingénu peuvent faire sourire mais elles demeurent néanmoins, tant l'acte créateur préserve ses secrets et échappe à une équation tangible. On ne dénombre plus les jolies mises en scène d'artistes occupés à leurs travaux : le peintre à la barbe broussailleuse, aveuglément guidé par son pinceau ; ou encore le poète, les yeux injectés de sang, appliquant fiévreusement sur le papier les sonorités des tourments de son âme. Ces descriptions, certes poétiques, font parfois oublier que la création artistique n'est pas qu'un abandon physique à sa *progéniture*, mais également et surtout œuvre de l'esprit.

De nombreux philosophes et théoriciens de l'art ont su envisager des éléments de réponses à la question de la création. En nous appuyant sur leurs études, nous allons tenter dans un premier temps de mettre la lumière sur les enjeux propres à toute création artistique. Puis nous nous intéresserons à la relation qu'entretient Federico Fellini avec les mécanismes de sa propre création.

¹ BALZAC : *La peau de chagrin*, Le livre de poche, France, 1995 (p. 171)

En quoi consiste la création artistique ?

La création artistique est à portée de tout être humain. Pourtant une grande majorité d'hommes et de femmes ne connaissent jamais les joies de la création. Pourquoi ? Il est nécessaire de rationaliser l'acte créateur pour en comprendre la source et les enjeux et ainsi comprendre à quelles dispositions particulières doivent se tenir les artistes.

Le passage du monde des idées au monde sensible

Toute création naît avant tout de l'idée d'un artiste. C'est le moment où celui-ci entretient une relation privilégiée avec le fruit de sa démarche artistique. Intervention ineffable qui relève du mystère, l'émergence de l'idée est tantôt décrite comme un éclair, un coup de foudre qui permet à l'artiste d'entrer en contact avec le profil de sa création future : "*Il faut traiter les idées comme des espèces de potentiels déjà engagés dans tel ou tel mode d'expression*"¹. Cependant, là n'est pas la finalité. Cette idée nichée dans l'esprit de l'artiste n'est qu'éphémère si elle n'est pas traitée. Pour entrer en gestation, l'idée doit être matérialisée : "*Si l'artiste a une idée en tête, tant qu'il n'a pas écrit les premiers mots ou donné les premiers coups de burin, il n'a rien fait*"². Alors vient le premier jet, ou la première esquisse, sans doute l'intermédiaire le plus fidèle entre l'idée de l'artiste et sa réalisation tangible. Dépouillé et direct, c'est la matière brute de l'œuvre qui se réalise, sa quintessence. C'est à partir de cette ébauche que l'artiste pourra travailler, affiner et préciser sa démarche. Une première visualisation de l'œuvre qui permet d'en envisager les perspectives et les possibilités.

Ainsi, le créateur doit transporter sa motivation artistique issue du monde des idées vers le monde sensible : de ce fait il devient le médiateur de sa création en cours, le témoin de sa démarche. La création se poursuit dans cet accomplissement, cette matérialisation progressive de l'œuvre de l'esprit qui surgit là où, avant, régnait le néant. Ceci est le fondement de l'acte créateur.

¹ DELEUZE, Gilles : *Qu'est-ce l'acte de création ? - L'Abécédaire de Gilles Deleuze*, DVD, Editions Montparnasse, 2004, 47 minutes

² BLAIN Michel - BEL-LASSEN Michel : *Textes et documents sur l'art. Anthologie analytique*. Ellipses, Poitiers 1991, p. 49

Une affaire de précision

On aime à dire que l'art n'a pas de règle, ou du moins, que si il y a certaines conventions relatives aux différentes disciplines artistiques, celles-ci ne sont faites que pour être subverties. Ce postulat est exact, en ce sens que l'art n'est pas une pratique figée par des codes, mais un moyen d'expression où l'artiste est seul garant des lois suscitées par sa création. Néanmoins, l'art n'est en aucun cas du domaine du hasard ou de la gratuité.

Il serait en effet pernicieux de penser l'art comme strict laboratoire de formes dénuées de sens, parce qu'il ne deviendrait alors qu'un moyen décoratif aux allures d'accessoire sujet aux caprices des modes. Comme le sous-entend Paul Valéry, art et approximation ne peuvent cohabiter : "*Certains se font de la poésie une idée si vague qu'ils prennent ce vague pour l'idée même de la poésie*"¹. D'une part parce que la réalisation d'une œuvre demande une certaine maîtrise : pour que l'artiste puisse exprimer au mieux sa subjectivité, celui-ci doit acquérir les connaissances techniques fondamentales du médium à travers lequel il opère. D'autre part, parce que l'artiste ne peut prétendre à une approche frelatée de ses sentiments les plus profonds. Une démarche formelle sincère favorise l'expression de l'artiste par le biais de son œuvre.

La création artistique n'est pas du registre de la linéarité. C'est sans cesse travail et remise en cause, permettant à l'artiste d'arriver à ses fins. Donc, une affaire de précision. Que ce soit le peintre de la renaissance, ou bien celui du mouvement expressionniste, tous deux doivent faire preuve de précision : le premier pour parvenir à respecter les proportions du corps humain, le second afin de représenter au mieux les angoisses qui peuplent son esprit. On peut dire alors qu'une certaine rigueur, de nature scientifique, rejoint le travail du démiurge : "*La volonté plastique est si consciente que l'artiste ne s'arrête pas aux arrangements instinctifs ; il se soumet aux rigueurs mathématiques*"².

C'est donc avec cet effort de précision et avec la sensibilité inhérente à la démarche artistique, que se construit l'œuvre : la création est en marche. Elle se poursuit cette fois avec la lucidité qui permet à l'artiste de mieux cerner son œuvre.

¹ Paul Valéry, in BLAIN Michel - BEL-LASSEN Michel : *Idem*. (p. 46)

² René Huyghe in BLAIN Michel - BEL-LASSEN Michel : *Ibid*. (p. 47)

Penser le cinéma comme art

La pratique cinématographique s'est amplement démocratisée cette dernière décennie. Aujourd'hui les moyens techniques de base sont à portée de tout individu, qui peut, sans grande difficulté, réaliser, monter et diffuser son film. On peut alors dire qu'il y a fabrication cinématographique, au même titre qu'il y a fabrication cinématographique pour la vingtaine de films nouvellement à l'affiche chaque semaine dans les salles de cinéma. Cependant, est-il possible d'admettre que la création artistique est engagée au sein de chaque film réalisé par amateurs ou professionnels ? Loin de prétendre pouvoir décider de ce qui est de l'art et de ce qui n'en est pas, ce qui avouerait un point de vue élitiste mal venu, voyons à quel moment nous pouvons parler de création artistique au cinéma.

Le cinéma peut passer pour un vilain petit canard : dernier né d'une illustre fratrie, il ne fait rien comme les autres. Excessif, le cinéma utilise certaines armes de ses aînés, parfois pour le meilleur et souvent pour le pire. Ainsi, au sein de l'éminente famille des arts, le septième est jugé avec sévérité, il dérange. Ceci est sans doute dû à sa nature hybride. Le cinéma est à la fois art et industrie. La production d'un film est une périlleuse aventure dont les répercussions économiques sont péremptoires : la qualité d'un film est autant estimée en fonction de sa valeur artistique, que de sa capacité à inciter le spectateur à payer son ticket pour entrer dans la salle de cinéma. Rien à redire : le fonctionnement du cinéma est ainsi fait. Après tout, difficile d'imaginer un artiste peintre ne pas avoir pour but de vendre quelques toiles afin de continuer de manger à sa faim.

Point de vue artistique et souci financier n'empêchent donc pas la création d'œuvres fortes : ne parle-t-on pas d'âge d'or du cinéma pour évoquer l'époque où David Selznick ou encore Darryl F. Zanuck réglait leurs productions comme des tirelires potentielles ? Pourtant, le mal du septième art est issu de cette politique. Le problème avec le cinéma, c'est que l'on ne laisse pas le temps aux œuvres de se faire une fois faites. La plupart des hommes de décisions n'ont pas appris la patience, nécessaire aux choses qui se construisent. Sombres harpagnons du temps, ils font régner l'immédiateté avec terreur : il suffit de les voir se renseigner au sujet des premiers chiffres auprès des salles de cinéma, quelques heures à peine après le début de l'exploitation. Et on connaît la sentence qui attend le film qui déçoit de ce point de vue. Or, l'appréciation d'une œuvre d'art, nécessite un certain temps de "digestion". Certains films boudés il y a cinquante ans lors de leur sortie, sont aujourd'hui considérés comme de rares chefs d'œuvres. En laissant le temps aux œuvres d'exister, nous encourageons

la création cinématographique et considérons le cinéma comme art, ce qu'il ne doit pas cesser d'être.

A quel stade de la production la création cinématographique intervient-elle ? A tous, les stades serions-nous tentés de répondre : le scénariste établit l'architecture de l'intrigue ; les comédiens entrent en fusion avec leurs personnages ; le compositeur inscrit les notes de musique qui émailleront le film. Mais ces travaux ne sont pas d'ordre strictement cinématographique, puisqu'ils sont également exécutés dans d'autres modes d'expressions artistiques. Il est donc nécessaire de considérer les particularités du cinéma, et, parmi celles-ci, d'envisager le cinéma comme un moyen de fabrication d'images. C'est avec cette caractéristique propre au septième art que l'on peut parler de création cinématographique. Le cinéaste crée des images qui lui sont propres et qui relaient une approche singulière : c'est l'esthétique du film. Ainsi il y a création cinématographique lorsqu'il y a création d'une esthétique de l'image : "*Hormis le talent et les idées qui lui sont indispensables autant qu'au romancier, le cinéaste doit encore avoir un style, c'est-à-dire savoir adapter ses connaissances esthétiques à la réalisation d'une œuvre personnelle et les employer à bon escient*"¹. Ce procédé de création intervient en deux temps : lors de l'élaboration de l'image à tourner, puis lors du tournage proprement dit, où le metteur en scène tente de traduire le plus fidèlement possible ce qu'il a imaginé. C'est ainsi que s'engage la création au cinéma, relayée plus tard par le montage, seconde forme de création cinématographique.

¹ Jean Mitry in BLAIN Michel - BEL-LASSEN Michel : *Ibid.* (p 65)

Fellini et la création

Bien qu'il se définisse lui-même comme un grand menteur, il ne faut pas pour autant considérer les propos de Fellini comme stricte prolixité d'un Pinocchio qui s'assume. Et parmi ses écrits ou discours, Fellini a souvent abordé les questions de la création artistique avec lucidité, révélant parfois les mécanismes de la création fellinienne. Quels sont-ils ? Peut-on les déceler à partir des observations du cinéaste ?

La nécessité de créer

Plus que dans toute autre discipline artistique, la réalisation d'une œuvre cinématographique doit être motivée par une intention précise. Pourquoi faire ce film ? Dans quel but ? Ces interrogations qui prétendent intellectualiser une démarche émanant de la sensibilité d'un artiste, sont moquées par Federico Fellini, qui, à travers ses réponses, suscite une certaine philosophie de l'artiste face à son travail. *"Les gens me demandent toujours quel est mon objectif lorsque je fais un film, quel est le message que je veux transmettre. [...] En d'autres termes ils veulent savoir pourquoi je fais des films. Ils ont besoin de croire qu'une autre raison me motive au-delà de la nécessité de créer. [...] Je tourne parce qu'il le faut"*¹.

Ainsi Fellini se présente comme un artiste qui assume son statut de créateur. Poussé par cette nécessité, le cinéaste italien utilise le cinéma comme moyen d'expression naturel. La création apparaît comme un besoin vital et perpétuel, qui donne sens à l'existence de l'artiste. La création pour la création, en quelque sorte. Ce point de vue qui aborde l'exercice de manière totale et en tant que tel, fait écho aux conseils portés par Rainer-Maria Rilke dans ses *Lettres à un jeune poète* : *"Confessez-vous à vous-même : mourriez-vous s'il vous était défendu d'écrire ? Ceci surtout : demandez-vous à l'heure la plus silencieuse de votre nuit : «Suis-je vraiment contraint d'écrire ?» [...] Si cette réponse est affirmative, si vous pouvez faire front à une aussi grave question par un fort et simple : «Je dois», alors construisez votre vie selon cette nécessité"*².

Au même titre que Rilke, Fellini a bien compris quelle est la motivation profonde qui l'incite à créer : donner vie à un ensemble constitué d'une sensibilité propre et n'ayant pour but que d'exister un tant qu'œuvre d'art.

¹ FELLINI, Federico – CHANDLER, Charlotte : *Moi, Fellini, treize ans de confidences*, Robert Laffont, Collection Vécu, Mesnil-sur-l'Estrée, 1994 (p. 225)

² RILKE Rainer-Maria : *Lettres à un jeune poète*, Grasset, Les Cahiers Rouges, Mesnil-sur-l'Estrée, 2005, (p. 23)

Comme un acte d'amour

Lorsqu'il crée, Federico Fellini endosse le costume de géniteur. Au-delà de créateur d'œuvre d'art, le cinéaste donne vie aux progénitures de son esprit qu'il compare poétiquement avec les enfants qu'il n'a jamais eus, autres fruits de l'amour du couple formé avec Giuletta Masina : "*Nos films, surtout ceux que nous avons tournés ensemble, ont été nos enfants*"¹. Fellini est l'instigateur du premier souffle qui donne vie à l'œuvre en construction. Il aide le film à s'affirmer, à murir et à préciser ses formes, avant de le laisser s'exprimer. Le cinéaste aime à se laisser surprendre par la direction que prennent les formes de ses œuvres : "*Je suis très souple pendant le tournage, mais j'ai toujours un scénario comme point de départ. [...] Au bout de quelques semaines, le film a sa propre vie. Il se développe peu à peu tout comme la relation qui unit deux personnes*"².

Puis vient le détachement. Fellini cède son œuvre aux spectateurs : le film prend sa forme ultime et s'affranchit des mains du démiurge : "*Le film est fait, il est là. Je ne me souviens plus de ce que je voulais faire, je ne sais plus exactement ce que c'était*"³. Ainsi, Fellini n'attend rien de ses films et demande aux spectateurs de ne rien en attendre non plus. Il ne s'intéresse pas uniquement à l'essence de son œuvre en tant qu'objet cinématographique figé, mais surtout en tant qu'être artistique vivant.

En réalisant des films, Fellini engendre, il donne la vie. Alors l'acte de création s'apparente à celui de l'amour : "*Lorsque je me demande ce qui compte le plus dans l'acte créateur, la réponse qui me vient à l'esprit est simple : «Est-ce vivant ou non ?»*"⁴.

Une part de soi-même

Que ce soit en tant que metteur en scène exigeant ou en tant que jeune homme velléitaire, Fellini apparaît plus ou moins directement dans ses films. On repère par ailleurs facilement au sein de ceux-ci un point de vue autobiographique, parfois démenti par l'auteur lui-même. Que les événements contenus dans la plupart des œuvres de Fellini soient véridiques ou bien arrangés pour le bien de la fiction est sans réelle importance. Car c'est bien l'intention de faire part d'un événement envisagé par l'artiste qui compte : "*Relater des faits à caractère autobiographique ne me dérange pas : ils révèlent moins ma vie réelle que ce qu'ils*

¹ FELLINI, Federico – CHANDLER, Charlotte : *Idem.* (p. 63)

² FELLINI, Federico – CHANDLER, Charlotte : *Ibid.* (p. 167)

³ FELLINI, Federico : *Faire un film*, Point Virgule, Manchecourt, 1996 (p. 213)

⁴ FELLINI, Federico – CHANDLER, Charlotte : *Ibid.* (p. 256)

*cachent : ce sont bien mes fantasmes, mes rêves et mon imagination qui dévoilent ma véritable personnalité."*¹

Par le biais de situations plus ou moins inventées Fellini fait part de son point de vue relayé par une mise en forme au service de son imagination. Le cinéaste italien absorbe les faits et les détourne pour y joindre ses multiples obsessions. C'est l'empreinte de la subjectivité de l'artiste, fondement de toute démarche créative.

¹ FELLINI, Federico – CHANDLER, Charlotte : *Ibid.* (p. 95)

2 – L'image retranscrite

"On veut toujours que l'imagination soit la faculté de former des images. Or elle est plutôt la faculté de déformer des images fournies par la perception, elle est surtout la faculté de nous libérer des images premières, de changer les images"¹.

Nous l'avons vu précédemment, le cinéma est avant tout *création d'image*². Avec Fellini, cette notion prend tout son sens. Plus que tout autre cinéaste, les films de Fellini apparaissent en souvenir comme une succession d'images, directement empruntées de l'onirisme de leur créateur : l'imaginaire de Fellini trouve sa pleine expression au sein de ses œuvres. A tel point que l'on utilise aisément l'adjectif *fellinien*, pour décrire les allures baroques d'une séquence ou bien l'extravagance d'un personnage. Mais comment se définissent et se construisent les contours de l'aspect fellinien ?

Au moment de réaliser *Huit et demi*, Fellini bascule dans la catégorie des cinéastes confirmés. En tant qu'artiste, il précise sa méthode de travail et trouve peu à peu les structures formelles qui constituent son style. Avec *Huit et demi*, peut-on dire qu'une méthode de création fellinienne se met en place ? Si oui, quelle est sa particularité ?

A partir des écrits de Fellini et des nombreuses contributions de ses collaborateurs, nous essaierons de comprendre quelle est l'influence du visuel lors de la gestation de *Huit et demi*. Puis nous verrons comment le cinéaste donne corps à son imaginaire dans la préparation de cette même œuvre.

¹ Gaston Bachelard, in COLLET, Jean : *La création selon Fellini*, José Corti, Mayenne, 1990 (p. 35)

² Cf. : *Penser le cinéma comme art*, (p. 5)

Huit et demi à partir du visuel

A l'inverse de la plupart des réalisateurs qui traduisent par des mots les bribes qui formeront la base de leur œuvre cinématographique, Federico Fellini, lui, travaille directement sur des images, qui l'aideront à construire l'image, celle du film. L'explication par les mots, douloureuse besogne pour le cinéaste italien, intervient après coup, lorsqu'il s'agit de rassurer producteurs et autres collaborateurs. Comment Fellini emploie-t-il le visuel pour élaborer *Huit et demi* ?

Les traits de l'idée

L'idée du prochain film est là. Pudique jusqu'à présent, elle devient exubérante et se montre sans complexe, conservant toutefois une part d'incertitude. L'idée pousse, hurle, s'agite, pour essayer de convaincre le démiurge de lui donner une forme. Il est temps pour Federico Fellini de devenir créateur, de mesurer la contingence de ce qui est déjà une obsession, d'être l'artiste-médiateur faisant part de sa sensibilité au monde tangible. Pour effectuer cette étape, Fellini peut s'appuyer sur un précieux atout : le dessin. Cette forme d'expression est pour Fellini une sorte de langage naturel, dont lui seul peut perturber la syntaxe. " [Enfant] *Je ne me lassais jamais de dessiner. [...] Je dessinais depuis si longtemps que j'avais oublié comment j'avais commencé. J'avais l'impression de l'avoir toujours fait, que cela faisait partie de moi*"¹. Alors Fellini donne les premiers traits de l'idée, qui résonnent comme les premières consignes pour ceux qui vont travailler sur le film. C'est l'œuvre en gestation. Issu directement de l'imaginaire du cinéaste, l'intention d'un plan prend forme, la définition de l'ambiance d'une séquence se précise. Fellini anime le tout d'une approche visuelle singulière : "*Lors de la préparation d'un film j'écris très peu. Je préfère dessiner les personnages, les décors. J'ai pris cette habitude lorsque je travaillais pour les music-halls de province. Depuis cette époque, j'ai conservé le goût de dessiner les idées qui me viennent à l'esprit, de traduire aussitôt chaque idée en image. Il y a même des idées qui naissent immédiatement sous forme d'images. Dessiner pour moi, c'est une façon de me concentrer sur les problèmes que pose la préparation du film*"².

¹ FELLINI, Federico – CHANDLER, Charlotte : *Ibid.* (p. 22-23)

² FELLINI, Federico : *Fellini Dessins*, Albin Michel, 1976, Suisse (p. 8)

³ CEDORNA, Camilla : *Huit et demi de Fellini : histoire d'un film raconté par Camilla Cedorna* Julliard, Paris, 1963, (p. 24-28)

Les premières images de *Huit et demi* s'affirment ainsi. Cependant, Federico Fellini ne se contente pas de la richesse de son propre univers visuel pour constituer l'esthétique de son film. Il sait également repérer, marier et parfois détourner les influences diverses, d'ordre pictural ou photographique, afin de préciser ses intentions. Parmi les modèles, *La Vénus* de Titien ou *La Vénus au repos* de Palma il Vecchio, pour évoquer l'allure gracieuse que présente Luisa, la femme de Guido ; ou encore *La Tour de Babel* de Bruegel, qui fait naître l'impression émanant du décor appartenant au film préparé par Guido Anselmi¹. De même, une autre influence, dont le statut d'art suscite encore aujourd'hui la controverse, aiguise l'intérêt de Fellini lors de la préparation de son film. C'est la bande-dessinée, premier amour du cinéaste : "Si je n'étais pas devenu réalisateur de cinéma, j'aurais voulu être dessinateur de B.D"². Cette pratique demeure une aide précieuse pour le réalisateur au moment de composer les plans de *Huit et demi*. Minutieusement élaboré, Federico Fellini travaille le cadrage et ce qu'il contient, s'inspirant des méthodes des créateurs de bande dessinée : "L'influence de la bande dessinée se distingue, particulièrement, dans des cadrages où un visage, en premier plan, regard caméra, se détache sur un fond où évoluent des silhouettes"³. Ici s'affirme le paradoxe de Federico Fellini qui se nourrit autant des contours raffinés des peintures du Cinquecento, que des traits grossis qui caractérisent le dessin de la bande dessinée⁴.

Le personnage qui se dessine

Nous pouvons remarquer que les nombreux personnages de *Huit et demi* n'ont pas besoin d'être présentés par un quelconque procédé scénaristique. Ils apparaissent ou interviennent tels quels sans prévenir, parfois muets, parfois agités. Dans tous les cas, lorsque les personnages pénètrent dans le film, le spectateur est instantanément en mesure de cerner ce qu'ils sont ainsi que leurs motivations. Il suffit de voir pour la première fois les grands yeux noirs de Gloria, la jeune compagne de Mezzabotta, pour comprendre qu'il s'agit d'un être halluciné, à la recherche d'une philosophie de vie. Si le spectateur est en mesure de comprendre avec une telle aisance qui est chaque personnage, c'est que leur créateur a effectué sur eux un travail précis qui annihile toute hésitation. Fellini dresse et travaille les traits de ses personnages : il use de sa plume pour les dessiner.

¹ CEDORNA Camilla : *Idem.* (p. 24-28)

² FELLINI, Federico – CHANDLER, Charlotte : *Ibid.* (p. 22)

³ PERNOT Hervé, *L'atelier Fellini une expression du doute*, Champs Visuels, (ville) 2003, (p. 112)

⁴ Cf. : Annexes, (p. 28-29)

Nous avons vu l'importance du dessin pour Federico Fellini. Durant l'enfance, c'est l'une de ses distractions favorite qu'il a su conserver à l'âge adulte. Dessiner est pour lui l'occasion d'occuper ses doigts. Rapidement, le jeune Fellini trouve un moyen d'expression avec une forme populaire du dessin : la caricature. A 17 ans, il effectue des caricatures d'acteurs hollywoodiens pour le cinéma *Fulgor*,¹ où il met à contribution un redoutable sens de l'observation afin de mettre en exergue les caractéristiques physiques des personnalités caricaturés. C'est de cette manière que Fellini conçoit les personnages de *Huit et demi*. A l'aide du dessin, le cinéaste représente l'image du personnage en appuyant sur les particularités physiques que ceux-ci doivent avoir.

Cependant, nous pouvons avancer que le physique, aussi cohérent et original soit-il, ne suffit pas à bâtir un personnage ni à le rendre vivant. Pour cela il faut le caractériser. Argument recevable, puisque la connaissance psychologique du personnage est un des fondements à respecter pour celui qui veut endosser le costume de conteur. Mais Fellini va au bout de sa démarche et nous prouve en quelque sorte que l'enveloppe charnelle fait le moine. Son travail de maçon se mue en celui de psychologue, par l'intermédiaire de l'expression du corps. Le physique du personnage envisagé par Fellini en devient le prolongement de son caractère : le cinéaste pousse la définition de la caricature à son paroxysme. C'est ainsi que Fellini prépare ses personnages : "*La démesure physique de leurs attributs corporels lui [Fellini] permet de jouer avec l'idée que leur extériorité est le reflet de leur intériorité*"². Une ride placée au front pour signaler l'anxiété ; un visage émacié résultant de l'entretien d'un mode de vie ascétique, et c'est ainsi que se forme Guido Anselmi et le Cardinal, deux personnages de *Huit et demi*. Là encore, Fellini fait preuve d'un sens aigu de l'observation. De la nature humaine, cette fois.

Dernière étape, et non des moindres : trouver le comédien qui incarnera le personnage mis au point par Fellini. Et puisqu'il faut que le personnage à l'écran soit le plus fidèle à celui émanant de son imaginaire, le cinéaste intervient directement sur l'acteur. Cette fois, Fellini construit concrètement ses personnages. Pour exemple, la liste des multiples interventions effectuées sur Sandra Milo, Carla dans *Huit et demi*, qui ressemblent au programme d'un chirurgien : "*Il [le maquilleur], redessine d'un trait mince l'arc naturel des sourcils. Il place des faux cils, rétrécit la bouche en petit cœur, bistre l'orbite d'un beau gris brillant, parsème de grains de beauté ici et là [...] pose en haut de tout cela une perruque blonde aux bandeaux*

¹ Fulgor est un des cinémas de sa ville natale, Rimini. FELLINI, Federico – CHANDLER, Charlotte : *Ibid.* (p. 80)

² QUINTANA, Angel : *Federico Fellini*, Collection Grands Cinéastes, Cahier du Cinéma, Le Monde, Aubin, 2007, (p. 15)

*ondulés [...] cache enfin sous une épaisse couche de fond de teint les petits boutons provoqués par le lourd régime alimentaire"*¹. Fellini bricole le visage du comédien, le redessine, jusqu'à ce qu'il reconnaisse le personnage dessiné : il devient sculpteur. Ainsi, auprès de ses personnages, Fellini n'agit non pas en tant que metteur en scène, mais plutôt en tant que marionnettiste : "*Quand j'étais enfant, je fabriquais tout seul des marionnettes. Je commençais par les dessiner sur du carton, puis je les découpais ; j'assemblais enfin les têtes avec de la pâte à modeler ou du coton imbibé de colle"*².

Federico Fellini règne en despote sur ses personnages. Précieux fruits de sa création, ils sont les témoins de la conviction du cinéaste³.

¹ CEDORNA, Camilla : *Ibid.* (p. 88)

² FELLINI, Federico : *Idem.* (p. 89)

³ Cf. : Annexes, (p. 28-29)

Huit et demi, surgi du néant

Federico Fellini s'apprête à réaliser *Huit et demi*. La distribution est au complet, l'équipe technique est parée, et les investisseurs prennent une dernière fois leur mal en patience. Les premiers tours de manivelle vont avoir lieu. Un nouveau défi se présente pour le cinéaste italien : rendre concrète une démarche artistique issue de son imaginaire fertile, en produisant un objet cinématographique.

L'imaginaire en un lieu

La réalisation de *Huit et demi* opère un changement important au sein des habitudes de Federico Fellini. Un changement aux allures de principe, de parti pris, sur lequel le cinéaste fondera par la suite son esthétique singulière. Au moment d'aborder le tournage de *Huit et demi*, Fellini a déjà sept films à son actif¹. Un ensemble d'œuvres, chef d'œuvres parfois, où Fellini explore le comportement de ses contemporains, sorte de *Comédie humaine* fellinienne qui trouve aussi son unité dans la forme conférée par le cinéaste : ces films sont quasi intégralement tournés dans des décors naturels, adaptés par pragmatisme, mais dont la base existe au préalable². Cependant, le traitement de *Huit et demi* agit comme une rupture.

Le film présente deux "plans" de la vie d'un homme, Guido Anselmi : "*Le premier, réel, fait de rencontres à l'hôtel et à la source. [...] Le second est un plan fantastique de rêves, d'inventions et de souvenirs qui l'agresseront, se présentant à lui chaque fois qu'il nous semblera utile de le faire*"³. Fellini exploite donc une sphère nouvelle, qui sera une des caractéristiques du cinéma moderne tel qu'il s'est présenté au début des années 60 : la subjectivité. Le défi consiste donc à illustrer les réminiscences et obsessions qui scellent la psychologie du personnage. Pour cela, Fellini choisit le lieu qui lui permettra d'être le plus fidèle à l'approche formelle qu'il a élaborée : le studio, qui devient de ce fait le prolongement de son imaginaire. Ainsi, la plupart des séquences révélant l'inconscient de Guido sont élaborées en studio, où Fellini peut agencer librement pour créer l'image : "*En studio, le cinéaste peut tout recomposer : les couleurs, les lumières, les formes, les perspectives*".⁴ C'est

¹ De 1950 à 1960. Entre autres : *I Vitelloni* (1952) ; *La Strada* (1954) ; *Les Nuits de Cabiria* (1957)

² Ceci excepté pour *La Dolce Vita* (1960), où la plupart des décors ont été reconstitués en studio.

³ FELLINI, Federico : *Idem*. (p. 136)

⁴ PERNOD, Hervé : *Ibid.* (p. 106)

le point de départ d'une nouvelle démarche, qui deviendra l'empreinte du réalisateur, et sur laquelle il édifiera des œuvres à l'esthétique remarquable.¹

Le créateur en action

On l'a vu, le studio, et d'un point de vue général le tournage, permet à Fellini de jouir d'une certaine liberté pour former les images de *Huit et demi*. C'est le moment où le cinéaste peut envisager de reproduire ce qu'il a en tête. Mais parfois, les possibilités offertes par une feuille de papier déçoivent lorsqu'il s'agit de leur donner vie. Alors Fellini réfléchit : il recompose le plan, repense sa mise en scène. Détourne le scénario ou encore retravaille les dialogues. Le temps du tournage offre alors la perspective d'une nouvelle page blanche, théâtre des multiples tergiversations du cinéaste. Fellini hésite, vacille et bouleverse le programme. Il se laisse aller au gré de son inspiration momentanée pour poursuivre, sur le tournage, la création de son œuvre. Certains éprouvent un profond désarroi face à cette méthode : "*Nous ne savons pas [...] d'un jour à l'autre ce qu'il fera. Il change toujours. Il improvise, il ne nous dit rien, à nous non plus. Le scénario ne sert pas, il n'y a pas une ligne qui corresponde à ce qu'on tourne*"², se plaint la scripte sur le tournage de *Huit et demi*. D'autres, comme Marcello Mastroianni, alias Guido Anselmi, s'en réjouissent : "*Vous n' imaginez pas combien c'est stimulant. N'est-ce pas ainsi dans la vie ? Est-ce que je sais, le matin, ce qui m'arrivera dans la journée ? [...] J'ai confiance en ce que fait Federico. Je sais que tout ce qu'il fait est honnête*"³.

En tout cas, chaque intervenant à bien compris que le tournage constitue un moment privilégié entre Fellini et son œuvre. Le cinéaste entre dans une de ses ultimes phases de création, où les contours du film se précisent. Peu à peu, *Huit et demi* prend vie : "*Restez un peu ici et vous verrez ! Il [Fellini] s'arrête, il regarde autour de lui, fait une petite promenade, repousse son chapeau, se gratte la nuque, ferme les yeux à demi, et il... CREE ! Croyez-moi, c'est un spectacle à voir, c'est un grand moment !*"⁴. Ce n'est que lorsqu'il s'agit d'animer les images longuement préparées, que les attitudes physiques de Fellini accompagnent la création de son esprit. L'œuvre, sortant de l'inertie, est guidée dans un dernier effort par le créateur.

¹ Parmi les plus marquantes : *Satyricon* (1969) ; *Casanova* (1976) ; *Et vogue le navire* (1983)

² CEDORNA, Camilla : *Idem*. (p. 68)

³ CEDORNA, Camilla : *Idem*. (p. 70)

⁴ CEDORNA, Camilla : *Idem*. (p. 73)

3 – Les affres de la création

"Je me demande à quoi bon aller grossir le nombre des médiocres (ou des gens de talents ; c'est synonyme) et me tourmenter dans un tas de petites affaires qui d'avance me font hausser les épaules de pitié. Il est beau d'être un grand écrivain, de tenir les hommes dans la poêle à frire de sa phrase et de les y faire sauter comme des marrons. Il doit y avoir de délirants orgueils à sentir qu'on pèse sur l'humanité de tout le poids de son idée. Mais il faut, pour cela, avoir quelque chose à dire"¹.

A travers la préparation de *Huit et demi*, mais également au sein de l'œuvre en elle-même, Federico Fellini nous livre de précieux enseignements sur son état d'esprit au moment d'appréhender la réalisation du film. *Huit et demi* met en lumière les déboires d'un metteur en scène qui ne parvient plus à créer. C'est le sujet principal du film : la création en crise. Fellini nous présente la situation d'un créateur impuissant. Bien qu'il ne soit pas question ici de conjecturer sur l'éventuel caractère autobiographique de l'œuvre, ou sur un possible lien entre Fellini et Guido, le personnage principal du film, je pense qu'il est important de comprendre le sens d'une telle démarche : pourquoi Fellini aborde-t-il la création en crise ? Quel en est l'apport pour le cinéaste ? Par le biais de *Huit et demi*, mais aussi par l'expérience qu'il en a tirée, que nous dit Federico Fellini sur la création artistique ? Quelles solutions propose-t-il à la problématique suscitée par la situation de Guido ?

A partir de propos recueillis pendant l'élaboration de *Huit et demi* et d'une analyse du film, nous tenterons de comprendre les difficultés mises en jeu lorsqu'un artiste envisage de créer. Enfin, nous verrons comment l'artiste compose avec ces mêmes difficultés pour mener à bien son œuvre.

¹ Gustave Flaubert, in BLAIN Michel – BEL LASSEN, Michel : *L'art anthologie analytique*, Ellipses, Poitiers, 1991, (p. 42)

La crise d'inspiration au centre de *Huit et demi*

Il arrive que l'artiste porteur de l'intention de créer, soit troublé par des incertitudes qui l'empêchent d'en poursuivre la concrétisation. C'est ce que nous avons coutume d'appeler une *crise d'inspiration*, mal premier de Guido Anselmi dans *Huit et demi*. Cependant, nous ne pouvons nous contenter d'utiliser cette expression générique, dont le sens demeure imprécis, pour qualifier les perturbations dont est victime Guido. Comment Fellini décrit-il les tourments de son personnage ?

L'origine du mal

Avant d'utiliser le terme *crise d'inspiration*, il est nécessaire de découvrir de quoi il est question précisément pour Guido Anselmi dans *Huit et demi*. Qu'est-ce qui est à l'origine de cette léthargie de la création ? Guido apparaît tout de suite comme un personnage qui souffre. La première séquence, de facture onirique, nous montre le personnage étouffé par les regards scrutateurs des personnes qui l'entourent, inconnus ou non. Puis, hors de son cauchemar, nous voyons Guido ausculté avec minutie par un médecin. Nous apprenons alors que le protagoniste est en cure thermale de remise en forme, où, entre deux trajets le menant à la source – *d'inspiration* -, il reçoit les rigoureux conseils d'un critique qui dépouille le travail de Guido avec intellectualisme. Pourtant, aucun de ces remèdes ne semble apaiser les angoisses de Guido. Car le mal est profond. Guido est un personnage qui doute sur sa capacité à poursuivre le film entrepris. C'est un être confus, incapable de faire les choix qui engageraient sa responsabilité. "*J'y mettrai tout dans ce film*"¹, dit Guido à Rossella : "*Ne pas pouvoir choisir, ni même discerner ce qui est bien de ce qui est mal, le vrai du faux, tout prendre en compte : voilà le comportement de celui qui doute*"². Nous, spectateurs, échappons à ce sentiment : Guido doute et, de ce fait, n'est pas en position de choisir.

Cependant, il n'est pas seul à subir cet état : le monde qui l'entoure est rongé par des doutes d'ordre divers. Il y a Mezzabotta, le vieil ami, exprimant à Guido les sérieuses craintes qu'il éprouve quant à sa relation avec Gloria, sa nouvelle compagne ; il y a l'actrice française, qui harcèle Guido de questions à propos de son personnage, afin d'évacuer le doute qu'elle ressent sur ses aptitudes à interpréter le rôle obtenu ; ou encore Conochia, le fidèle régisseur

¹ Dialogue issu de *Huit et demi*.

² PERNOT, Hervé : *Ibid.* (p. 199)

de Guido, dont les années qui s'égrènent lui font penser qu'il n'a plus les compétences requises pour porter le projet. Le doute de soi apparaît comme une maladie dans l'air du temps, ainsi que le souligne Alberto Moravia : "*Le thème principal de la culture contemporaine semble [...] être la névrose de l'impuissance, la chute du pouvoir créateur, due au manque de vitalité. Tout le monde aujourd'hui est plus ou moins frappé de cette carence d'énergie vitale, mais les artistes sont ceux qui en souffrent le plus, soit à cause du caractère même de leur activité, soit parce qu'ils sont plus conscients et plus sensibles*"¹.

Mais l'impasse, pour Guido, est qu'il n'assume pas le doute qui le tyrannise. Il ne s'avoue pas les nombreuses incertitudes qui le traversent. Alors Guido continue de faire comme si de rien n'était. Ses collaborateurs et proches ne peuvent percer le secret qu'il ne veut pas se révéler. Et les conséquences en sont tragiques. Puisque Guido ne considère pas le doute qu'il éprouve sur sa création, il ne peut en trouver la résolution. On peut alors dire qu'il s'agit là de l'origine de la *crise d'inspiration* vécue par Guido : le doute non admis par celui qui le porte. Ce n'est que lorsqu'il en fait l'aveu que Guido peut envisager une résolution à la *crise* vécue. Cette confession, Guido l'effectue auprès de Rossella, sa belle-sœur : "*Je suis dans l'embarras [...] Qu'ai-je fait de mal ?...Je n'ai plus rien à dire. Et c'est précisément ce que je veux dire*"² Ici, Fellini nous dit que le doute avoué est un état d'esprit nécessaire à toute création artistique. En admettant cette faille qui le perturbe, Guido prend la voie de la guérison. Il va pouvoir poursuivre son introspection et espérer retrouver les joies de la création.

La crise en question

Maintenant que nous savons de quoi il s'agit lorsque nous parlons de *crise d'inspiration* chez Fellini, nous pouvons nous demander pourquoi le cinéaste a voulu traiter de ce sujet. Pour apporter quelques éléments de réponse, il importe de considérer le contexte de la création de *Huit et demi*.

En 1960, Fellini réalise son septième long-métrage, intitulé *La Dolce Vita*. C'est un succès critique : le film remporte plusieurs distinctions lors de festivals, dont le plus célèbre,

¹ MORAVIA, Alberto : "Documents sur un film", *Cinéma 63*, N° 75, avril 1965 (p. 109)

² Dialogue issu de *Huit et demi*.

celui de Cannes¹. Seulement le cinéaste va rapidement subir le contrecoup de cette réussite significative. Dorénavant Federico Fellini est considéré comme une valeur sûre de la nouvelle génération de réalisateurs italiens, au même titre que Visconti ou Antonioni. Il est donc inséré dans un principe d'obligation de résultat, tant critiques que populaires. Alors les producteurs l'assaillent de divers concepts de films, souvent grossiers et opportunistes², rien, en tout cas, qui ne saurait émoustiller le cinéaste. Mais Fellini a déjà une idée en tête, dont l'avancement est en cours. Le projet est en développement, et bientôt une date de tournage est envisagée. Pourtant, à mesure que l'entreprise prend corps, elle lui paraît bancale, incohérente, sans aboutissement possible. A tel point que le cinéaste envisage même d'en interrompre la mise en marche : "*Je finis par écrire à Angelo Rizzoli³ pour lui expliquer la crise que je traversais. «Veuillez excuser la confusion dans laquelle je me trouve, lui disais-je. Il m'est impossible de continuer.»*"⁴ C'est donc ça : Fellini traverse une crise. Il ne se sent pas capable de poursuivre dans la voie engagée : il doute. Le propos premier de *Huit et demi* est né de la période de doute vécue par son créateur. Ainsi, pour remédier à cette paralysie momentanée de la création, Fellini décide de faire part de son expérience : "*Du dehors me parvenait le murmure d'une fontaine, mais je ne percevais pas le son de ma propre voix intérieure. C'est alors qu'elle se fit entendre, et aussitôt je sus ce que j'allais faire. J'allais raconter l'histoire d'un écrivain qui ne sait pas quoi écrire.*"⁵ Un écrivain qui deviendra par la suite Guido, metteur en scène.

Nous avons vu que si Fellini parvient à créer des personnages attachants en si peu de traits, c'est qu'il les connaît parfaitement, et qu'ainsi, tel un marionnettiste, il est capable de les façonner à sa guise. Et d'autant plus lorsqu'il s'agit d'un personnage qui lui ressemble. Car, certes, Guido est lui aussi metteur en scène, mais l'analogie qui unit Guido et Fellini ne se situe pas uniquement à ce niveau : Marcello Mastroianni interprète un personnage rongé par son incapacité à poursuivre le film entrepris. Sans pour autant affirmer de manière péremptoire que Guido est un double de Federico Fellini, nous pouvons remarquer à quel point les difficultés éprouvées par le protagoniste font écho à celles de Fellini dans la réalisation de *Huit et demi* : "*Les dangers d'un film pareil sont vraiment trop grands*" – "*Jusqu'à la veille du tournage, j'avais l'impression qu'on me menait à l'abattoir ; je vais au massacre, me disais-je, je vais me faire foutre de moi, je vais me confesser, et d'une façon*

¹ MERLINO, Benito : *Fellini*, Folio, Biographies, Manchecourt, 2007, (p. 185)

² On propose notamment à Fellini de réaliser *La Dolce Vita 2*, ou bien de raconter la suite des aventures de Gelsomina, héroïne de *La Strada* (1954).

³ Producteur de *Huit et demi*, puis de *Juliette des esprits* (1965)

⁴ FELLINI, Federico - CHANDLER, Charlotte : *Ibid.* (p. 169)

⁵ FELLINI, Federico - CHANDLER, Charlotte : *Ibid.* (p. 169)

difficilement compréhensible, à des gens ironiques qui m'écouteront avec dédain"¹. En quelque sorte, Fellini se sert de son expérience pour façonner un personnage qui, comme lui, doute. Telle est la genèse de *Huit et demi* : un besoin de confession pour alimenter le besoin de créer.

¹ CEDORNA, Camilla : *Ibid.* (p. 61-62)

Huit et demi tel un bilan

A travers *Huit et demi*, Fellini décide d'accompagner son personnage dans la résolution de la crise qu'il traverse. Car accepter le doute ne constitue pas une finalité pour Guido. Il doit maintenant s'affranchir de certains troubles qui le hantent, régler ses comptes avec lui-même, faire part de ce qu'il ressent auprès de son entourage dans le but, peut-être, de retrouver le goût et la capacité de créer. Comment Federico Fellini représente-t-il les éléments de la voie de la guérison suivie par Guido Anselmi ?

Thérapie

Nous connaissons la susceptibilité de l'artiste, qui, confronté à divers soucis, se trouve incapable de porter le moindre élan créateur. C'est précisément ce dont est victime Guido Anselmi. Federico Fellini nous présente un personnage rongé par d'obscurs émois, des blocages psychologiques lancinants qui prennent leur source au plus profond de l'être. Ce sont ces troubles qui perturbent la création de Guido et en empêchent la libre expression. Il y a d'un côté l'obsession des relents laissés une éducation religieuse stricte, qui censure, juge et condamne les écarts de la nature humaine ; de l'autre, un sentiment de fébrilité provoqué par un chahut sentimental. Pour retrouver l'ampleur de ses moyens, Guido doit mettre de l'ordre dans la confusion de son esprit : Fellini fait intrusion dans l'inconscient de son personnage. Le cinéaste organise des séquences révélatrices - de rêve donc - qui ne se distinguent pas formellement du versant réel du film, mais qui laissent place à la petite musique, celle des souvenirs qui reviennent, issus de l'intériorité du personnage.

A la demande de son producteur, Guido doit s'entretenir avec le Cardinal en vue de la préparation de son prochain film. Alors qu'il tente gauchement de faire bonne figure face aux questions et remarques du Cardinal, son attention est détournée par l'arrivée d'une femme descendant un sentier et découvrant légèrement ses cuisses pour davantage d'aisance. Rappel. Nous basculons subitement au sein d'une sphère nouvelle, constituée des réminiscences de Guido et illustrant un douloureux épisode survenu dans sa vie. Nous le voyons, enfant, avec quelques amis, franchir les hautes murailles du collège, puis accompagner la langoureuse Saraghina dans ses déhanchés provocants. Guido enfant se détourne des règles imposées par la religion. Mais l'œil moralisateur veille, et le petit Guido est vite rattrapé par les hommes en soutane. S'ensuivent sanctions et humiliations, pour un discours castrateur dont le but est

d'annihiler tout écart de conduite : "*Ne sais-tu pas que la Saraghina est le diable ?*"¹, dit le confesseur à Guido. Malgré l'interdiction, l'enfant retourne voir la Saraghina qui lui lance un rapide coup d'œil, en signe de reconnaissance. Ici se dessine l'esquisse d'un fantasma réprouvé par la religion mais que Guido parvient à assumer après l'avoir longtemps refoulé : un premier pas vers la libération.

Cette séquence donne de précieuses indications sur les conséquences de l'éducation autoritaire subie par le personnage. Adulte, il éprouve toujours les pires difficultés à s'en dépêtrer, ce qui constitue une impasse, source d'autocensure inconsciente. Il ressent toujours le même malaise, face à aux symboles religieux qu'il croise. Pour exemple, la scène dans l'ascenseur – avec censure en équivoque - où Guido se trouve cerné par les visages inertes et cauchemardesques du Cardinal et des curés qui l'accompagnent. Un peu plus tard, Guido se rend une nouvelle fois face au Cardinal pour tenter de comprendre les causes de son mal être. Rendez-vous aux horizons salvateurs. Espoir ultime : "*Quelle chance ! Le Cardinal ! [...] Guido, nous sommes entre vos mains*"², lui dit-on avant la rencontre. Mais le Cardinal n'écoute pas Guido. Il ne tient pas compte des inquiétudes de son interlocuteur et tente de le mener vers une assimilation archaïque de la foi, qui prône l'abandon de l'homme envers la religion. "*Mon Eminence, je ne suis pas heureux*" – "*Qui a dit que nous étions sur terre pour être heureux ? [...] Hors de l'Eglise point de Salut*"³. Seulement, alors que la Cardinal répète avec autisme l'axiome de Saint-Cyprien⁴, Guido quitte la pièce. Il emprunte le soupirail par lequel il est entré, et le referme sur les paroles sentencieuses et boueuses⁵ de cet homme de foi sourd aux angoisses de l'être humain. Ce n'est qu'au terme de cette seconde rencontre avec son Eminence que Guido peut s'affranchir, au moins provisoirement, de l'omniprésence asphyxiante des règles inculquées durant sa jeunesse. Fellini nous dit que pour envisager la création d'une œuvre, l'artiste doit se libérer de tout contexte restrictif, ici, le poids de la religion.

L'autre tourment qui habite le protagoniste concerne tant le flou de sa situation sentimentale que la marque de son désir pour tout ce qui relève du sexe opposé. Guido est ce qu'on peut appeler un homme à femmes : marié à Luisa, il s'aventure facilement hors du lit conjugal pour rejoindre notamment l'envahissante Carla, sa maîtresse. Et lorsque Fellini prépare la confrontation entre l'épouse et l'intruse, la scène de ménage n'est pas loin. Guido,

¹ Dialogue issu de *Huit et demi*.

² Dialogue issu de *Huit et demi*.

³ Dialogue issu de *Huit et demi*.

⁴ Le Cardinal répète : "*Extra Ecclesiam nulla sallus*" ("*Hors de l'Eglise point de salut*").

⁵ Une infirmière, au premier plan, travaille de la boue avec ses mains, matière qui sera sans doute appliquée sur le corps du Cardinal.

Luisa et Rossella sont à une terrasse. Carla descend d'un fiacre. Son arrivée se remarque. Guido fait mine de rien, mais Luisa a repéré la gêne de son époux et reconnaît sa rivale. Echange de regards : Luisa fusille ; Carla, ridicule, tente de repartir dignement, puis se ravise et s'assied à une table. La tension monte. "*Quelle putain ! Vache !*"¹ s'emporte Luisa. On s'attend alors à un virulent règlement de compte entre les deux femmes. Mais une fois encore, Fellini fait glisser le film dans un nouvel espace, de facture onirique, fabriqué par les fantasmes de son personnage. Luisa rejoint Carla, et toutes deux, avec une politesse extrême, s'embrassent, parlent chiffons et esquissent quelques pas de danse, le tout sous les yeux satisfaits de Guido. Il s'agit là d'une ouverture vers la séquence suivante, où les désirs les plus fous du personnage prennent corps. Guido apparaît tel un prince en son harem, au centre de l'attention de toutes ses femmes. Car elles sont toutes là, les femmes de sa vie : la légitime Luisa, Carla qui dérange, mais aussi l'obsédante Saraghina, l'intimidante femme de l'hôtel, l'actrice française qui agace, et bien d'autres, celles qu'il a aimées ou désirées. Guido est bichonné, célébré, chéri. Relation idéale entre toutes les amantes. Presque idéale, puisque Guido le despote réserve un triste sort à celles qui vieillissent : elles sont écartées du groupe et placées à l'étage. C'est le cas de Jacqueline, qui refuse cependant d'être mise aux oubliettes. Mais Guido n'entend rien. "*Ce sont les règles de la maison*"², dit-il, aucune plainte ne peut l'attendrir. Alors les femmes s'indignent et prennent la défense de Jacqueline "*C'est ignoble ! Absurde ! Inacceptable ! Ce n'est pas juste !*"³ répètent-elles en chœur. La révolte des femmes s'organise. Elles s'agitent, hurlent, insultent. Seulement l'insurrection est rapidement éteinte par Guido. Muni d'un fouet, il dompte les rebelles et rétablit l'ordre. Jacqueline comprend alors qu'elle ne peut faire partie du monde conçu par Guido. Car c'est bien là le défi que propose cette séquence : à travers la grande confusion de ses sentiments amoureux et de ses émois sexuels, permettre à Guido de mettre de l'ordre – son ordre - et de faire un choix, ce dont il était incapable comme nous l'avons vu précédemment. En cette célébration de son pouvoir, Guido retrouve la condition propre à toute création : les règles qu'il impose, - "*ce sont les règles de la maison*" – lui permettent de façonner et d'organiser à partir de ce qu'il a en tête, de mettre de l'ordre. C'est un pas nouveau vers la guérison.

¹ Dialogue issu de *Huit et demi*.

² Dialogue issu de *Huit et demi*.

³ Dialogue issu de *Huit et demi*.

Une renaissance

Guido a abaissé les quelques barrières qui entravaient la perspective d'un dénouement quand à sa situation. Il est maintenant en passe de se libérer des freins psychologiques qui le rongent. Pour cela il doit tomber les masques. Ne plus paraître mais être : un artiste qui doute et se remet en cause aux yeux de tous, producteurs, associés et comédiens, et surtout aux yeux de ses proches. Alors que la situation du protagoniste est incertaine - les producteurs s'impatientent ; Luisa évoque l'hypothèse d'un divorce – Guido retrouve Claudia, une comédienne pressentie pour un des rôles féminins. C'est avec cette dernière, qui «apparaît» telle la perspective d'une solution¹, que Guido amorce une confiance sur son incapacité de créer. Claudia, qui a lu le script du film, admet qu'elle n'a pas tout saisi. Mais c'est faux. Elle a parfaitement cerné le problème : le projet est constitué de nombreuses failles, dorénavant irrémédiables puisque Guido n'a jamais voulu les considérer. Il est trop tard. Dès lors, Guido est obligé d'avouer : "*Claudia, je suis navré. Il n'y a pas de rôle pour toi dans le film. Il n'y a plus de film. Il n'y a plus rien. En ce qui me concerne tout prend fin ici*"². A peine le poids de cette confession retiré, Guido doit se préparer à une autre confrontation. Cette fois c'est tout le petit monde gravitant autour du projet qui veut savoir ce qu'il en est. Les producteurs ont convié la presse autour d'un cocktail célébrant les premiers tours de manivelles. Terrible épreuve qui s'annonce pour Guido.

Cette ultime séquence s'ouvre sur un plan large de l'astronef, unique décor du film en préparation. Il y a du vent, et ce squelette de ferrailles, construction inachevée et vulnérable³, fabriqué d'incertitudes, s'offre au souffle du changement. Le projet de Guido tombe en déliquescence. Il tente, en vain, d'éviter les journalistes qui le saoulent de questions sur l'avancement du film : "*Des journalistes du monde entier sont là!*"⁴. Nouvelle sensation d'étouffement, faisant écho à celle vécue en rêve, dès l'ouverture du film. Tous s'excitent, tels des charognards. "*Ah ! Ah ! Ah ! Il n'a rien à dire !*"⁵, constate-t-on, satisfait, en percevant le désarroi de Guido. Les questions évoluent et bientôt on cherche à connaître la situation sentimentale du protagoniste. Désir d'omniscience. Aux yeux de tous, Guido perd peu à peu la face. Angoisse suprême, il est perçu comme un guignol, un imposteur, un traître. Il ne peut plus se cacher, si ce n'est pour son suicide : Guido glisse sous la table et appuie sur la détente.

¹ Tout au long du film, Claudia est apparue plusieurs fois à Guido, en rêve.

² Dialogue issu de *Huit et demi*.

³ Comme le sera le film de Guido.

⁴ Dialogue issu de *Huit et demi*.

⁵ Dialogue issu de *Huit et demi*.

C'est par cette allégorie que Fellini met fin aux souffrances de son personnage : la mort d'un artiste qui doute sans l'admettre. Guido a avoué son impuissance, sa stérilité créative. Le monde s'est moqué de lui, le ridicule l'a presque tué, mais il convient dorénavant de saluer son courage, celui d'un artiste qui a su entrevoir ses doutes et admettre la panne d'inspiration qui a conduit à son échec. La préparation du film est interrompue sur cette confession retentissante. On demande aux ouvriers de tout ranger. Instant douloureux pour Guido qui, d'un dernier regard, ne peut que constater sa faillite alors que l'on brise d'un geste les éléments du décor. Pourtant, la douleur est vite remplacée par une subite allégresse. Guido voit défiler sous ses yeux toutes les personnes qui peuplent son esprit : Luisa, Carla, Claudia, la Saraghina, sa mère, son père, lui-même enfant, ils sont tous là, disponibles pour lui. C'est une renaissance. Guido a compris qu'il ne devait pas tenter de fuir ou de dissimuler ses défauts et angoisses, mais reconnaître et surtout accepter les aspérités de sa personne afin qu'elles deviennent matière à réflexion en vue de la création d'une œuvre artistique : "*Toute la confusion de ma vie reflète ce que je suis. Ce que je suis, non ce que j'aimerais être*"¹. Comme nous l'avons vu avec la première partie², Fellini nous dit ici que l'artiste doit s'accepter tel qu'il est et se nourrir de ses divers émois psychologiques dans le but d'atteindre l'épanouissement nécessaire au moment d'effectuer son travail de créateur.

C'est ainsi que Guido retrouve les clefs de la création. Au terme de cette introspection le voici de nouveau artiste-créateur, en pleine possession de ses moyens. Muni d'un porte-voix, Guido met de l'ordre, organise, met en scène toutes les personnes de sa vie. C'est la grande réconciliation, entre tous et surtout avec lui-même. Le Cardinal et la Saraghina, Carla la maîtresse et Luisa la femme, tout le monde se donne la main et dessine une ronde qui unifie. Guido choisit de tout mettre ensemble, et en point d'orgue, se joint à la danse, comme pour marquer l'heureuse fusion entre l'homme et l'artiste : "*De cette harmonie se dégage [...] une évidente leçon : à l'instant même où Guido abdique, il retrouve (avec son porte-voix) l'usage de ses facultés créatrices ; il cesse d'être une marionnette ballottée entre le réel et l'imaginaire pour redevenir, comme homme et comme artiste, l'organisateur de son propre univers*"³.

¹ Dialogue issu de *Huit et demi*.

² Cf. : *Fellini et la création – Une part de soi-même* (p. 8)

³ VIRMAUX, Alain : "Federico Fellini / Huit et demi - Les limites d'une conquête", *Etudes cinématographiques*, N° 15, hiver 1963 (p. 37)

Conclusion

En conclusion, de par le sujet du film et au-delà de la mise en abyme qu'il suscite¹, Federico Fellini cherche à rendre compte des éléments influant sur le processus créatif mis en jeu par l'artiste, ici représenté par Guido. Mais plus encore, Fellini n'oublie pas de rappeler que l'artiste-créateur reste un homme. Ainsi, le film, en plus d'être une profonde réflexion sur les enjeux de la création artistique, se présente comme une confession, une passerelle vers la sphère intime d'un être victime de profonds maux qui le paralysent : la subjectivité devient objectivité, où chacun est en mesure de se sentir concerné. De ce fait, Fellini nous rappelle que l'acte de créer est universel, de l'ordre de l'humain, sujet aux tourments transitoires de la vie : "*Huit et demi compte parmi les films qui permettent de savoir mieux ce qu'est le cinéma, donc ce qu'est l'œuvre d'art et l'homme qui la crée*"².

A travers les déboires de Guido, où nous percevons le vécu, Fellini nous livre de précieuses indications sur sa condition de créateur. Guido est Fellini, assurément. Mais à cela, rien de surprenant : comme nous l'avons vu, le propre de l'artiste est de conférer une part de lui-même à sa création. Principe dont *Huit et demi* serait la quintessence. Ce qui est intéressant dans la démarche de Fellini, c'est que le cinéaste remanie ses angoisses et les lègue à son personnage, afin de s'en affranchir, au moins pour un temps : "*Fellini tente de lire en lui-même : il radiographie son propre processus créatif, il se psychanalyse – dans le but de se "libérer"*"³.

Par la suite, Federico Fellini poursuivra sa réflexion sur les mécanismes de la création. A travers des films comme *Les clowns*, *Roma*, ou encore *Intervista*⁴, le cinéaste italien abandonnera le personnage intermédiaire pour intervenir directement en tant que Fellini dans ses films. Cependant, il mettra de côté ce qui fait la matière même de *Huit et demi* : l'angoisse inhérente à toute création engagée par un artiste.

¹ Le film de Guido dans le film de Fellini.

² BELLOUR, Raymond (sous la direction de Michel Estève) : "Federico Fellini / Huit et demi – La splendeur de soi-même", *Etudes cinématographiques*, N°15, hiver 1963, (p. 29)

³ Mario Verdone, in MORMORIO, Diego : *Tazio Secchiaroli / Fellini-Huit et demi*, Actes Sud, Paris, 1999

⁴ *Les clowns* (1970), *Roma* (1972), *Intervista* (1987)

Filmographie ¹

Moyens métrages

UN AGENZIA MATRIMONIALE (Agence matrimoniale), 1953

Quatrième épisode de : *AMORE IN CITTA* (L'amour à la ville)

LE TENTAZIONI DEL DOTTOR ANTONIO (La Tentation du docteur Antonio), 1962

Deuxième épisode de : *BOCCACCIO '70* (Boccace 70)

TOBY DAMMIT – NON SCOMMETTERE LA TESTA COL DIAVOLO (Toby Dammit – Il ne faut jamais parier sa tête avec le diable), 1968

Troisième épisode de : *TRE PASSI NEL DELIRIO* (Histoires extraordinaires)

BLOCK-NOTES DI UN REGISTA (Bloc-notes d'un cinéaste), 1968

Longs métrages

LUCI DEL VARIETA (Les Feux du music-hall), 1950 – Coréalisé avec Alberto Lattuada

LO SCEICCO BIANCO (Le Cheik blanc), 1952

I VITELLONI (Les Vitelloni), 1953

LA STRADA, 1954

IL BIDONE, 1955

LE NOTTI DI CABIRIA (Les Nuits de Cabiria), 1957

LA DOLCE VITA, 1960

OTTO E MEZZO (Huit et demi), 1963

GIULETTA DEGLI SPIRITI (Juliette des esprits), 1965

FELLINI SATYRICON, 1969

I CLOWNS (Les Clowns), 1970

FELLINI ROMA, 1972

AMARCORD, 1973

IL CASANOVA DI FELLINI (Casanova), 1976

PROVA D'ORCHESTRA (Répétition d'orchestre), 1978

¹ Constituée d'après : MERLINO, Benito : *Idem.* (p. 354-355)

LA CITTA DELLE DONNE (La Cité des femmes), 1980

E LA NAVE VA... (Et vogue le navire...), 1983

GINGER E FRED (Ginger et Fred), 1985

INTERVISTA, 1987

LA VOCE DELLA LUNA (La Voix de la Lune), 1990

Fiche technique¹

OTTO E MEZZO (Huit et demi)

D'après un sujet de Federico Fellini et Ennio Flaiano

Réalisation : Federico Fellini

Production : Angelo Rizzoli, Cineriz (Roma), Francinex (Paris)

Producteur associé : Leo Meniconi

Producteur exécutif : Titanus

Distribution : Columbia - Franfilmdis

Scénario : Federico Fellini, Tullio Pinelli, Ennio Flaiano, Brunello Rondi

Assistants réalisateurs : Guidarino Guidi, Giulio Paradisi, Francesco Aluigi

Directeur de la photographie : Gianni di Venanzo

Cadreur : Pasquale de Santis

Montage : Leo Catozzo

Trucage : Otello Fava

Décors et costumes : Piero Gherardi

Musique : Nino Rota

Régie : Clemente Fracassi

Année de production : 1963

Format du son : Mono

Format de projection : 1.66

Format de production : 35 mm

Noir et blanc

Durée : 139 minutes

Oscar du Meilleur Film étranger et Oscar des Meilleurs costumes 1963

Interprétation

Guido - Marcello Mastroianni

Luisa - Anouk Aimée

Carla - Sandra Milo

Claudia - Claudia Cardinale

Maurice - Ian Dallas

Rossella - Rossella Falk

Saraghina - Edra Gale

La comédienne française - Madeleine Lebeau

Le Cardinal - Tino Masini

Mezzabotta - Mario Pisu

Gloria Morin - Barbara Steel

Carini - Jean Rougeul

Le père - Annibale Ninchi

La mère - Giuditta Rissone

¹ Constituée avec l'aide de : FELLINI, Federico : *Scénario de Huit et demi*, Edition du Seuil, Point Virgule, Manchecourt, 1996

Bibliographie

Ouvrages :

- MERLINO, Benito : *Fellini*, Gallimard, Folio biographies, Paris, 2007
- LEVERGEOIS, Bertrand : *Fellini, La Dolce Vita du Maestro*, Paris, 1994
- QUINTANA, Angel : *Federico Fellini*, Cahiers du Cinéma, Paris, 2007
- FELLINI, Federico : *Faire un film*, Editions du Seuil, Point Virgule, Paris, 1996
- FELLINI, Federico : *Huit et demi (scénario)*, Editions du Seuil, Point Virgule, Paris, 1996
- FELLINI, Federico - CHANDLER, Charlotte : *Moi, Fellini*, Robert Laffont, Vécu, Paris, 1994
- COLLET, Jean : *La création selon Fellini*, José Corti, Mayenne, 1990
- CEDORNA, Camilla : *Huit et demi de Fellini : histoire d'un film raconté par Camilla Cedorna*, Julliard, 1963
- MORMORIO, Diego : *Secchiaroli Tazio / Fellini-Huit et demi*, Actes Sud, Paris, 1999
- PERNOT Hervé, *L'atelier Fellini une expression du doute*, ed. Champs Visuels, 2003
- BLAIN, Michel – BEL-LASSEN, MICHEL : *L'art anthologie analytique*, Ellipses, Poitiers, 1994

Périodiques :

- KAST, Pierre : "En termes de fables", *Cahiers du cinéma* N°164, mars 1965
- KAST, Pierre : "Les petits potamogétons", *Cahiers du cinéma* N°145, juillet 1963
- MORAVIA, Alberto : "Documents sur un film", *Cinéma 63* N° 75, avril 1965
- MARTIN, Marcel : "Le film du mois", *Cinéma 63* N° 78, juillet-août 1963
- VIRMAUX, Alain (sous la direction de Michel Estève) : "Federico Fellini / Huit et demi – Les limites d'une conquête", *Etudes cinématographiques*, N°15, hiver 1963
- BELLOUR, Raymond (sous la direction de Michel Estève) : "Federico Fellini / Huit et demi – La splendeur de soi-même", *Etudes cinématographiques*, N°15, hiver 1963

Documents vidéo :

- PETTIGREW, Damian (réalisateur) : *Fellini, je suis un grand menteur*, DVD, Les films de ma vie, 2003, 105 minutes
- BACHMANN Gideon (réalisateur) : *Ciao Federico !*, DVD, Carlotta, 1970, 120 minutes
- DELEUZE, Gilles (auteur) : *Qu'est-ce que l'acte de création ? [1987] – L'Abécédaire de Gilles Deleuze*, DVD, Editions Montparnasse, 2004, 47 minutes