



Amarcord

de Federico Fellini

Fiche technique

Italie/France - 1973 - 2h05

Réalisateur :
Federico Fellini

Scénario :
Federico Fellini
Tonino Guerra

Musique :
Nino Rota

Interprètes :
Magali Noël
(la Gradisca)

Armando Brancia
(le père de Titta)

Bruno Zanin
(Titta)

Pupella Maggio
(la mère de Titta)



Résumé

Dans **Amarcord**, "je me souviens" en dialecte romagnol, Fellini plonge dans son passé et ses souvenirs d'enfance. Le film grouille de personnages pittoresques, drôles et attendrissants : le jeune Titta, la Gradisca, l'avocat érudit, l'oncle fou. Fellini raconte un petit bourg de province où la vie est scandée par le rythme des saisons (l'arrivée des "manines", annonciatrices du printemps, qui donne lieu à l'incendie de la Fogarazza ; la neige ; le brouillard), les événements politiques (la venue d'un dignitaire fasciste, la fête donnée en son honneur et les incidents qui s'ensuivent), la chronique de la vie quotidienne des habitants (le cérémonial de la confession, l'enterrement de la mère de Titta, le mariage de la Gradisca) ; et enfin par des faits extraordinaires tels que le passage du grand paquebot illuminé ou encore le séjour du harem d'un émir dans le Grand Hôtel.

Critique

Avec **Amarcord**, Fellini assure en avoir fini avec sa ville natale, son enfance, sa famille, ses fixations adolescentes. Avec ces souvenirs, même au besoin inventés, il aurait dit-il "liquidé les stocks". Très bien. Une première vision du film laisse une impression extraordinaire. Il y a là une constante invention d'images (l'apparition du paquebot, la parade fasciste, la promenade matinale pleine de brouillard et de visions, l'oncle fou dans l'arbre, le paon qui fait la roue dans la neige). La couleur, la lumière surtout, admirablement contrôlées achèvent de soulever l'enthousiasme et font d'**Amarcord** un spectacle fascinant. Mais les films sont-ils faits, d'autre part, pour être vus une ou plusieurs fois ? Prendre l'enthousiasme d'une première vision pour argent comptant est sûrement une attitude très frivole. Ainsi, si l'on voit **Amarcord** une

L E F R A N C E

LES AMIS DU BON CINÉMA

seule fois, on peut rester sous le choc d'une certaine extravagance formelle et s'en tenir là passionnément avec tout ce que cette attitude implique d'aveuglement. La vague d'enthousiasme et l'inflation de louanges qui s'emparent d'une critique unanime à chaque sortie d'un film de Fellini a peut-être cet aveuglement - là pour origine.

Une seconde vision d'**Amarcord** laisse pour le moins perplexe. Les grands instants demeurent mais la surprise s'est évanouie. Entre deux morceaux de bravoure, on discerne nettement l'usure de certaines répétitions (le discours sur le clergé, le rôle de la sexualité adolescente dans les choix de l'adulte, tout cela repris de **Huit-et-demi** n'apporte rien de neuf sur la question). Le choix caricatural confine d'autre part à la manie et apparaît comme un procédé et non comme une nécessité fondamentale ou de nature obsessionnelle (hideurs complaisantes de certains visages, rondeurs féminines hypertrophiées, infirmités diverses sentent le choix qui déclenchent une hilarité générale des plus pénibles). Par ailleurs, on remarque à la seconde vision un art certain dans la manière de disposer ici ou là les "morceaux choisis" chaque fois que l'intérêt fléchit ou que l'accumulation de petits sketches menacent la solidité de l'édifice. La construction elle-même accuse ses limites et le cycle des quatre saisons n'est qu'un artifice de plus qui n'annule pas toujours la pauvreté anecdotique de certaines saynètes mises bout à bout. (...)

Quand les lumières du Rex se seront éteintes dans la distance du souvenir, il restera pour nous l'éclair de bonheur qui illumine le visage de Magali Noël sur le passage de la voiture des prostituées, ou ses larmes lorsqu'elle avoue avoir "tant de sentiments en elle et n'avoir personne à qui les offrir", ou encore son triste sourire au repas de noces près de ce carabinier de mari qui ne trouve rien à dire de mieux en guise de compliment que "Viva l'Italia".

Un jour peut-être quand il sera las des seules séductions apparentes de cet art

cinématographique qui l'étourdit comme un alcool rare, Federico Fellini retrouvera peut-être, s'il n'est pas trop tard, cette musique intérieure qu'il néglige à la façon de ces écrivains qui, à trop vouloir parfaire leur écriture ont perdu ce tremblement, cette vibration qui témoignaient davantage en faveur de leur génie que la perfection un peu sèche de leur style.

Jean-Claude Guiguet
Saison 74

Après l'éclat, la symphonie, les tons majeurs, après l'apocalypse et la résurrection, après Roma, voilà Rimini. En tons mineurs, en tendresse, en émotion.

Il faut que Fellini soit parfaitement maître de son art pour passer ainsi et avec quelle aisance, d'un ton à l'autre, et presque d'un état à l'autre.

Tant il est vrai qu'apparemment c'est de la même construction qu'il s'agit. Les séquences s'enchaînant les unes aux autres autour d'une entité géographique d'une ville. Mais ici la mémoire remplace le reportage. et le rêve la prémonition. Ici Fellini s'efface jusqu'à n'être plus qu'un enfant méconnaissable. Tout s'ordonne et magistralement par la magie de ce mot contracté **Amarcord**, qui est à la fois "aimer" et "se souvenir".

Sous couvert de nous parler de son enfance, Fellini nous parle de tout un peuple. Le bourg devient une entité, une abstraction, réduit à une place et une plage que le moindre événement météorologique transforme. Ainsi la neige fait-elle de la ville un labyrinthe et le brouillard suffit-il à égarer les écoliers en des régions si mythiques que peuvent surgir des boeufs blancs semblables aux dieux antiques. Ainsi les saisons se réduisent-elles à deux, l'hiver et sa vraie antithèse : le printemps. L'éclat de l'été n'existe pas.

Film des fêtes tristes, des fêtes pauvres (qui l'ouvrent : feux du printemps et des "manine" et le ferment : mariage de la Gradisca) c'est un peu le film de la dépossession, de l'inassouvissement. Le film de l'adolescence. Aussi bien la sexualité

partout présente est-elle partout escamotée : Rimini apparaissant comme une ville d'enfants et de vieillards, de fous aussi. La scène de l'oncle dément hurlant en haut du plus grand arbre de la ferme son besoin d'amour a de longues résonances.

Heureusement, pêle-mêle, le rêve (scène du Harem) et le désir (la burlesque ou la Gradisca) consolent et permettent d'attendre. Attendre une vie qui vous échappe. C'est sans doute le film le plus triste de Fellini, parce que les deux grandes forces tragiques y sont présentes : la mort et le fascisme.

La mort d'abord. C'est le grand-père qui y songe, et en donne cette poignante comparaison avec le brouillard et la dilution, mais c'est la mère qui en est victime. Et quand on sait ce que représente la mère dans l'univers italien et fellinien, on mesure toute la portée de cette disparition.

Le fascisme ensuite. Rarement Fellini l'aura-t-il dénoncé avec tant de violence. Bêtise, mensonge, laideur, sorte de monstre s'appuyant sur tout un pauvre peuple, se servant de ses aspirations mêmes pour le bernier.

Si la scène de l'huile de ricin, si la ridicule parade en faveur de l'envoyé du Duce sont suffisamment claires, le génie fellinien éclate tout entier dans la séquence du Paquebot Rex dont on m'excusera de tenter une explication forcément simplificatrice.

Le Paquebot Rex, symbole de la puissance du régime, doit passer au large de Rimini vers minuit. Le petit peuple tout entier s'en va, en barques de pêche, et attend le glorieux monstre. C'est l'excitation, la verve, les rencontres, puis c'est la fatigue, le froid. La nuit se prête aux confidences, et nous approchons ainsi de la vérité de ceux qui nous avaient semblé jusqu'ici n'être que des pantins (tendresse du père pour la mère, aveux de la « Gradisca », sur sa solitude). Et les barques emmêlées de ces pauvres, de ces simples, ont l'air d'un immense radeau de la Méduse, on n'attend plus rien.

Alors surgit ce prodigieux mensonge, ce

monstre illuminé, ce piège flottant porteur de leurs crédulités et de leurs rêves. Mais sa beauté ne semble venir que du regard dont ces gens le couvrent, que de leur patience, de leur imagination et de leur éblouissement.

Amarcord est un des films de Fellini où le pittoresque s'efface le plus constamment. Certes l'énorme buraliste, la sœur naine que connaissent désormais tous ses spectateurs sont encore là. Mais aucun éclairage particulier ne les auréole, rien ne les distingue dans les souvenirs de l'auteur.

Les couleurs sont d'ailleurs éteintes, comme si tout était fait pour que la mémoire abolisse l'excès de ce qu'aurait de trop douloureux une conscience trop précise. Seules tâches lumineuses, les robes rouges ou blanches de l'héroïne (Magali Noël) ou alors, un jour de neige, échappé du château voisin, un paon superbe comme un cadeau inattendu.

On ne peut guère douter après ce film que Fellini soit des plus Grands.

Mireille Amiel
Cinéma 74 n°88

Le réalisateur

Réalisateur italien, né à Rimini le 20 janvier 1920. Sans doute le créateur le plus original, le plus personnel du cinéma italien des années 50-70. C'est un lieu commun de dire qu'on fait toujours le même film. C'en est un autre de dire qu'un auteur se raconte toujours dans ses œuvres ; mais rarement ces truismes ont paru aussi flagrants que dans le cas de Fellini. L'apport plus ou moins conscient de ses rêves et de ses phantasmes personnels est tellement essentiel qu'on ne peut s'empêcher de considérer l'ensemble de son œuvre comme une longue entreprise de défolement. Il en a été de même pour d'autres illustres metteurs en scène, notamment Stroheim ; ce dernier s'est d'ailleurs clairement dénoncé en interprétant lui-même le personnage de ses rêves. Si Fellini n'a pas été jusque-là, son personnage, haut en couleur, est quand

même visible en filigrane à travers ceux qui peuplent ses films. Parmi les extravagances de la légende personnelle que ses admirateurs ont bâtie autour de lui, et qu'il a d'ailleurs alimentée lui-même, certains épisodes véridiques et incontestables sont à l'origine des obsessions qui fournissent la matière première de ses films : ses années d'internat, qu'il a passées dans un collège confessionnel à Fano, reviennent sous forme de cauchemar dans **Huit et demi**, mais sans doute sont-elles aussi responsables de la persistance des thèmes et des symboles religieux dans toute son œuvre ; persistance qui prend l'allure d'une hantise dont l'ambiguïté trahit l'insoluble conflit adoration-répulsion qui habite beaucoup d'intellectuels agnostiques, surtout italiens. C'est pendant ces années de collège que se situe une fugue fertile en conséquence et féconde en mythes. Le petit Fellini se serait échappé du collège et aurait été irrésistiblement attiré par un cirque très modeste qui venait de dresser sa tente dans la petite ville, après avoir rôdé dans les coulisses et assisté au spectacle, il aurait passé une partie de la nuit avec les forains, jusqu'à ce que le directeur du collège vienne l'arracher à ses nouveaux et merveilleux amis. Le souvenir de ce mince épisode semble avoir pris dans le subconscient de Fellini la dimension d'une longue expérience réellement vécue ; la nostalgie des misérables chapiteaux et des tréteaux de province parcourt toute son œuvre : les guignols pitoyables des **Feux du music-hall** sont les mêmes qui traversent pour un court instant **les Vitteloni** ; nous les retrouvons, réduits à leur plus pauvre expression, dans **La strada**, nomades tristes et pouilleux. Dans **La dolce vita**, les baladins ont évolué comme tout le reste et, dans le royaume du baroque et du clinquant, ils ont quitté leurs oripeaux pour des tenues plus sophistiquées : le studio et Sylvia, tapageuse vedette d'Hollywood, ont remplacé Gelsomina, l'humble héroïne de **La strada** ; mais la comédie continue. Après le collège, ce sont pour Fellini les mornes années d'adolescence et de la pre-

mière jeunesse dans une petite ville de province, les années du "vitellonisme", des longues promenades sans but et sans espoir, des coups de pied inutiles dans les cailloux et dans les vieilles boîtes de conserves. Ces années-là aussi sont devenues matière de film, et d'ailleurs les thèmes et les obsessions s'entrecroisent : au début des **Vitteloni** les estivants, tout comme des comédiens, ont plié bagage et quitté la ville qui, déchue de son rang de station balnéaire, ne sera plus pendant le long hiver que le théâtre de l'ennui de ces jeunes désœuvrés et de leurs dérisoires exploits. Mais, comme le Moraldo du film, Fellini s'en sortira, et c'est une nouvelle page qui s'ouvre dans sa vie, un nouveau mythe qui se prépare pour les films à venir : celui du journaliste.

En 1943 il commence à collaborer à des scénarios de films qui n'ont pas laissé de traces durables, tel **Avanti c'e posto (Il y a des places devant)**, de Mario Bonnard. A la fin de la guerre, il rencontre Rossellini ; c'est sans doute l'événement qui a déterminé sa carrière de cinéaste ; en tout cas il le reconnaîtra par la suite comme son seul maître. Après avoir vaguement participé au scénario de **Rome ville ouverte** (1945) et plus sérieusement à celui de **Paisa** (1946), sa collaboration avec Rossellini devient plus intime et plus complète dans **Le miracle** (1948) et **Onze Fioretti de St François d'Assise** (1949). Il est scénariste, dialoguiste et assistant-réalisateur dans le premier de ces deux films et il est même interprète, sa seule expérience d'acteur à ce jour. Parallèlement il parfait son apprentissage avec d'autres réalisateurs, comme Germi et Lattuada. C'est avec ce dernier qu'il signe sa première réalisation, **Feux du music-hall (Luci del Varietà)**, (1950). (...) Après avoir réalisé **Un agenzia matrimoniale** (1953, **Agence matrimoniale**), un des épisodes de **L'amour à la ville**, Fellini a fait deux des films les plus discutables mais en même temps, peut-être, les plus intéressants de son œuvre : **La strada** (1954) et **Le notti di Cabiria** (1956, **Les nuits de Cabiria**). Intéressants, non

pas tellement à cause de leur valeur intrinsèque mais parce qu'ils nous fournissent des indications, des clefs indispensables à une vraie compréhension de son œuvre. Le rapport entre ces deux films, qui s'impose à première vue, est la présence de Giulietta Masina, sa femme. Fellini a écrit là en quelque sorte un poème d'amour, délicat et profond : qu'elle s'appelle Gelsomina ou Cabiria, c'est toujours le même être fait de tendresse, de souffrance et d'espoir naïf. Il ne faut pas s'y tromper, Fellini s'est servi là de sa femme pour exprimer ses sentiments les plus secrets, pour se révéler de la façon la plus intime. Et qu'il ait prêté à sa femme les traits de deux personnages qui appartiennent de manière tellement évidente à sa mythologie ne fait qu'augmenter la valeur du témoignage. Avec **I Vitelloni** et plus tard avec **Huit et demi**, il a écrit des pages d'autobiographie consciente, qui ne cache pas son nom ; dans **La strada** et **Le notti di Cabiria**, il a raconté ses rêves et, peut-être inconsciemment, nous a fait le portrait de ce qu'il aurait aimé être. Ajoutons que cette confession, si on peut l'appeler ainsi, est rendue plus complète, plus entière, par la présence des symboles et des rites de la religion. Entre temps avec **Il bidone** (1955), Fellini avait commencé cette analyse de la société romaine contemporaine qu'il poursuivra dans **La dolce vita** (1959). Ni dans l'un ni dans l'autre de ces deux films il n'est question de critique sociale ou de ce qu'on a coutume d'appeler critique constructive ; ce n'est pas une société particulière qui est visée, ni un pays ; l'action des deux films est située à Rome, tout simplement parce que Rome est la ville qu'il connaît le mieux. C'est l'Homme qui est visé, toute sa faiblesse et son ridicule. Les minables escrocs de **Il bidone** ne sont pas plus ridicules ni moins pathétiques dans leurs entreprises que les personnages clinquants et avantageux de **La dolce vita** ; dans un cas comme dans l'autre nous assistons à la vaine et dérisoire poursuite du bonheur ; les moyens employés peuvent être différents, mais les résultats

sont identiques. **Huit et demi** (1962) représente une sorte de somme des mythes et des réalités, des rêves et des vérités qui ont formé jusqu'ici le tissu des œuvres de Fellini : l'artiste se confesse en même temps que l'homme et tâche de donner un sens à son œuvre et à sa vie. Cet exercice d'introspection totale est bien servi par la grande maîtrise, on voudrait presque dire la plénitude de l'art et de la technique atteinte par Fellini dans ce film : c'est un repli sur soi-même comme le cinéma n'en a peut-être pas connu de plus complet ni de plus profond jusqu'à ce jour. C'est aussi le deuxième film de Fellini sans Giulietta Masina, et il y a une part délibérée de pseudo-critique railleuse dans le comportement du personnage central, cinéaste, velléitaire (!) qui remplace la construction d'un film "entier" (d'où le titre de celui-ci, qui est le neuvième de Fellini) par l'évocation d'un harem où se mêlent inextricablement les souvenirs d'enfance du cinéaste et ceux, beaucoup plus récents, d'aventures féminines advenues à l'occasion de **La dolce vita**. Fellini évite à peu près tous les pièges du cinéma, fait directement "sur le cinéma", et certaines séquences (l'ouverture dans la ville d'eaux, l'épisode de Claudia Cardinale, le faux suicide au pied de la fusée lors de la reconstitution terminale du "cirque" sont parmi les plus éblouissantes de son œuvre. Avec **Juliette des esprits** (1965), Fellini aborde pour la première fois la couleur, et ne réussit pas à la maîtriser : le film reprend l'aspect "fourre-tout" de **Huit et demi**, mais en l'exagérant, et en le transférant des rêves de Fellini à ceux de son épouse, qui croit au spiritisme (et qui se trouve ainsi convoquer les obsessions du cinéaste comme si c'était les siennes propres). Le narcissisme ainsi transposé fonctionne à vide, limitant **Juliette des esprits** à un "cadeau de rupture" non exempt de mauvais goût. (...) Au faite de sa gloire, Fellini s'est-il déjà fermé à la compréhension du siècle dans lequel il achève ses jours ? **La cita della donna** (La Cité des femmes, 1980) l'isole encore davantage dans une sorte de

peur morbide, non seulement des femmes, mais de la sexualité, pour ne pas dire même, simplement, de tout amour.

Roger Boussinot

Encyclopédie du cinéma

Fellini est mort le 31 octobre 1993

Filmographie

Luci del varietà	1951
Les feux du music-hall	
Lo sceicco bianco	1952
Courrier du cœur	
I Vitelloni	1953
Les inutilés	
L'amore in città	
L'amour à la ville (troisième sketch)	
La strada	1954
Il bidone	1955
Le notti di cabiria	1957
Les nuits de Cabiria	
La dolce vita	1960
La douceur de vivre	
Boccaccio 70	1962
Boccace 70 (deuxième sketch)	
Otto e mezzo	1963
Huit et demi	
Giulietta degli spiriti	1965
Juliette des esprits	
Tre passi nel delirio	1968
Histoires extraordinaires (troisième sketch)	
Fellini-Satyricon	1969
Block notes di un regista	
I clowns	1970
Les clowns	
Roma	1971
Fellini-Roma	
Amarcord	1973
Il Casanova di Federico Fellini	1976
Le Casanova de Fellini	
Prova d'orchestra	1978
Répétition d'orchestre	
La città delle donne	1980
La cité des femmes	
E la nave va	1983
Et vogue le navire	
Ginger et Fred	1985
Federico Fellini Intervista	1986
Intervista	
La voce della luna	1990