

Écriture cinématographique du fascisme dans *Amarcord* de Federico Fellini

Vittoriano GALLICO
Université de Nantes
L'AMo - EA 4276
vittoriano.gallico@univ-nantes.fr

Résumé

Par ce travail nous étudierons le rapport entre cinéma et écriture de l'Histoire, en nous focalisant sur la période du fascisme italien. Nous analysons le témoignage d'*Amarcord* (1973) de Federico Fellini. En premier lieu, nous présenterons *Amarcord* comme une œuvre excédant une simple portée biographique, cette dernière constituant un exemple manifeste de réduction. La réduction nous permettra d'introduire le rapport entre multiplicité et unité selon une perspective philosophique. Nous nous concentrerons alors sur le concept de différence comme alternative à tout système prévoyant un centre englobant.

Ainsi, nous aboutissons à une vision de la relation entre cinéma et Histoire comme structure qui, à son tour, est inséparable d'un deuxième rapport. Ce dernier se définit par l'indissociabilité entre le cinéma et ses propres moyens expressifs. Cela nous permettra de souligner la nécessité d'étudier la structure spécifique du film de Fellini afin de définir sa relation avec le temps révolu. C'est pourquoi nous privilégions une perspective esthétique.

Ainsi, nous nous focaliserons sur la présence et sur l'effacement de la figure du sujet par le biais de l'élément de la foule.

Par la suite, nous mettrons en avant la construction du récit filmique par suite monotone de fragments, ainsi que leur égarement dans l'épilogue. Nous en discuterons les implications et les connexions avec l'élément du fascisme.

Enfin, nous regrouperons les composantes structurelles du long-métrage pour déterminer la définition de fascisme que donne le cinéaste. Nous concluons sur le double phénomène qui fait que l'assimilation et la nature motrice des segments filmiques définissent le rapport entre l'œuvre et l'Histoire.

Riassunto

Con questo lavoro, indentiamo studiare il rapporto tra cinema e scrittura della Storia con particolare riferimento al fascismo italiano. In particolare, analizzeremo la testimonianza d'*Amarcord* (1973) di Federico Fellini. In primo luogo, presenteremo *Amarcord* come un'opera che eccede il semplice valore autobiografico, con quest'ultimo che diventa un esempio manifesto di riduzione. La riduzione ci permetterà di introdurre il rapporto tra molteplicità e unità secondo una prospettiva filosofica. Ci concentreremo, allora, sul concetto di differenza come alternativa a qualsiasi sistema fondato su un centro onnicomprensivo.

In questo modo, giungeremo a una visione della relazione tra cinema e Storia come struttura a sua volta indissociabile dal rapporto che il cinema instaura con i propri mezzi espressivi. Questa osservazione ci consentirà di sottolineare il bisogno di studiare la struttura specifica del film di Fellini per definire il rapporto con il passato storico. Pertanto, privilegeremo un approccio estetico.

Di conseguenza, ci soffermeremo sulla presenza e sull'annientamento della figura del soggetto attraverso l'elemento della folla. In seguito, metteremo in evidenza sia la costruzione della narrazione filmica come successione monotona di frammenti che la loro dispersione nell'epilogo. Ne discuteremo le implicazioni e il rapporto con l'elemento del fascismo.

In ultimo, raccoglieremo le componenti strutturali del lungometraggio per determinare il diritto che l'opera del cineasta concede al fascismo. Concluderemo sul doppio fenomeno che fa in modo che l'assimilazione e la nature motrice dei segmenti filmici definiscano il rapporto tra l'opera e la Storia.

Mots-clés : cinéma, esthétique, historiographie, fascisme, Fellini

Parole chiave: cinema, estetica, storiografia, fascismo, Fellini

Introduction

Amarcord est un film réalisé par Federico Fellini en 1973. L'histoire a lieu en Italie dans un village d'Émilie Romagne pendant la période fasciste. Le temps du récit couvre une période inférieure à une année. Les personnages, les décors et les formes dialectales des dialogues nous invitent à établir un lien privilégié entre le long-métrage et son titre : *Amarcord*, littéralement « Je me souviens ». En réalité, il s'agit d'un titre trompeur, ou plutôt, il serait trompeur de se contenter de la limite imposée par le titre. Il serait réducteur de borner son regard à la simple portée énonciative du film sans s'accorder le droit d'y voir au-delà, ce qui correspond essentiellement à voir en deçà, au sein de l'œuvre.

Nous aimerions entendre le mot *Amarcord* essentiellement comme une condition de départ pour le récit. Il s'agit d'une première ouverture visuelle, d'une couche qui apparaît immédiatement sur la superficie du cadre et qui fait découler les fragments du long-métrage. Or, s'il est vrai que le titre fournit un point d'accès, la relation que le film établit avec l'Histoire ne semble pas s'épuiser dans l'espace du « je ». En effet, une lecture n'envisageant que la première personne risquerait de réduire tout le devenir du film à son axiome initial suivant une formule que l'on pourrait résumer ainsi : toutes les possibilités visuelles renvoient nécessairement à la même origine. Tout ce que le long-métrage déploie trouve son explication en se dirigeant vers une forme unitaire, si bien que le « je mémorant » constitue un Même. Ce dernier définit une catégorie transcendantale, un ensemble unique qui réunit la multiplicité des séquences d'*Amarcord*. La naissance de la figure du Même est sans doute l'élément le plus emblématique des contraintes que nous pose cette approche du film de Fellini. Afin de préciser davantage le point que nous venons d'énoncer, il nous semble nécessaire de reprendre brièvement un moment marquant de la philosophie de la deuxième moitié du siècle passé.

1. Vers une double orientation

Ainsi, nous observons que la pensée de l'Identique et du Même a été la cible principale des philosophes qui, suivant l'exemple de Nietzsche, ont essayé d'attribuer une valeur active au trait fondamental de la pluralité. C'est pourquoi, confrontés à l'indicible et l'impensable,

Maurice Blanchot, Gilles Deleuze et Jacques Derrida¹ se sont efforcés de trouver une alternative à ces systèmes qui auparavant étaient contraints de passer par le Même ou l'Un (Dieu, la conscience, le langage) en lui faisant correspondre un monde de représentations. Nous constatons alors que l'aboutissement de leurs travaux fait émerger le trait commun de la différence. Cette dernière ne constitue plus seulement séparation entre les deux termes d'une relation, mais s'affirme comme élément indépendant et engagé. Elle n'est plus simplement distance mais elle est envisagée dans une relation où elle s'inclut elle-même comme forme active. Elle devient autonome lorsqu'elle se découvre impliquée dans le réseau où elle constitue l'entre-deux. Elle s'affranchit au moment même où elle s'inclut activement dans le rapport de distanciation, si bien que l'opposition traditionnelle sujet-objet se compose à présent comme un phénomène d'enveloppement².

Ce préambule nous permet de retrouver le cœur de notre problématique avec une prise de conscience nouvelle. Nous constatons qu'il existe des limites manifestes dans tout système visant à canaliser les aspects infinis d'une multiplicité vers un élément qui réunit et qui englobe tout. En d'autres termes, l'adhésion totale avec le titre du film, réduirait l'œuvre vers un centre englobant. Dans cette configuration, *Amarcord* serait au mieux une réélaboration onirique du souvenir de Fellini, au pire une simple œuvre biographique. C'est pourquoi nous aimerions proposer une autre voie.

Aux antipodes de la première option, la deuxième engage les traits contraignants de la réduction dans le mouvement inverse. Le souvenir filmique se donne alors comme élément en tension vers un objet encore indéfini, mais tout de même présent et à déterminer. Commençons par le plus simple : le fascisme italien qui donne le cadre temporel d'*Amarcord* est tout sauf un moment passé inaperçu dans l'histoire du vingtième siècle. Dès lors, nous pourrions nous poser les questions suivantes : *Amarcord* est-il un film sur le fascisme ? Ou encore : *Amarcord* est-il un film sur un souvenir plus au moins critique du fascisme ? Or, dans les deux cas nous risquons de retomber dans un piège complémentaire de celui qui voulait faire du titre de l'œuvre la totalité de son expression. En effet, il existe un paramètre que nous n'avons pas le droit de négliger : *Amarcord* est un film, et un film est un travail impliqué dans un langage, si bien que sa création elle-même se fait par des « blocs de mouvement-durée »³, pour reprendre la formule de Deleuze.

En d'autres termes, *Amarcord* n'est ni un long-métrage sur le fascisme ni un long-métrage sur un souvenir du fascisme. En revanche, il s'agit d'un travail sur le pouvoir qu'une œuvre cinématographique a de rappeler le fascisme. Nous aurions envie de superposer à notre film la considération de Zygmunt Bauman sur le sculpteur contemporain Mirosław Balka que l'on retrouve chez Didi-Huberman : « ressusciter le pouvoir qu'a le passé de nous parler » ne correspond nullement à « ressusciter le passé lui-même »⁴. *Amarcord* n'est pas un film sur le fascisme mais plutôt un film sur les modalités d'existence d'un film sur le fascisme. Il ne

¹ Il s'agit d'une liste non exhaustive d'auteurs ayant formulé et étudié le concept de différence. Parmi les ouvrages des trois auteurs cités, nous en retiendrons trois en particulier : M. BLANCHOT [1969], *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 2016 ; G. DELEUZE, *Différence et répétition* [1968], Paris, Presses Universitaires de France, 2015 ; J. DERRIDA, *L'Écriture et la différence* [1967], Paris, Éditions du Seuil, 2014.

² G. DELEUZE, *Différence et répétition*, [1968], Paris, Presses Universitaires de France, 2015, p. 160-161 et 334-335. Deleuze consacre une attention particulière aux éléments ayant une valeur enveloppante. C'est le cas pour le concept de « refrain » et pour celui d'« autrui ».

³ G. DELEUZE, *Deux régimes de fous et autres textes (1975 – 1995)*, Paris, Éditions de minuit, 2003, p. 291.

⁴ G. DIDI-HUMERMAN, *Essayer-voir*, Paris, Éditions de minuit, 2014, p. 36.

s'agit pas simplement de l'opération d'un sujet remémorant sur un vécu remémoré. Parallèlement, il serait également réducteur de voir le long-métrage de Fellini au mieux comme une rétention, au sens husserlien du terme, c'est-à-dire comme un travail actuel dans sa configuration mais orienté uniquement vers quelque chose qui n'est pas donné comme maintenant et que l'on appelle banalement souvenir⁵. Or cela n'est pas suffisant car la rétention possède à son tour un excédant. Il s'agit de ce que Husserl lui-même appelle « protention ». Cette dernière définit un concept primordial car elle a le mérite de s'adresser à nouveau à ce que l'on doit à l'art et que l'on appelle généralement création. La protention met en avant le fait que le regard rétentionnel sur le passé est également orienté vers la phase à venir, du moment que la phase révolue n'est plus une donnée en fuite qui s'estompe mais une donnée ajoutée. C'est pourquoi la conscience du temps chez Husserl est conscience d'une structure avec ses courbures, avec ses axes fluctuants (perception, rétention, et protention). Il s'agit d'une configuration en perpétuel changement, d'une modulation, si bien que la conscience elle-même devient intentionnalité⁶. Nous observons que s'il est vrai que Husserl a bâti sa « conscience du temps » sur l'appréhension d'une structure, il est vrai aussi que cette dernière ne se donne plus comme flux linéaire, mais comme flux variable.

Or, outre la configuration structurelle, la pensée de Husserl nous suggère un autre élément primordial : toute opération orientant le présent vers le passé trouve un nouvel horizon dans un avenir. Elle établit une ligne vers le futur alors même qu'elle tend vers la direction opposée, au moment même où elle tend vers le passé. C'est précisément ici qu'on retrouve le « je me souviens » dans *Amarcord*. Dès lors, il est nécessaire de se poser la question suivante : quel est le droit que s'accorde l'image, quel est son statut dans le traitement du fascisme dans *Amarcord* ? Nous pouvons identifier trois tendances fondamentales.

2. Moi-autrui

Avant de continuer notre étude, il nous semble important de souligner un point que nous évoquons sûrement trop rapidement il y a peu. Lorsque nous disions qu'*Amarcord* était un travail impliqué dans un langage, implicitement nous accordions au cinéma la capacité de produire sa langue spécifique. Ainsi, pour citer un exemple parmi d'autres, Pasolini donnait la définition d'« im-signe »⁷ comme unité fondatrice de la « syntaxe » de l'image en mouvement. Bien que le terme de signe montre toutes ses faiblesses face à toute réflexion visant à libérer l'art de sa simple fonction de signification, il faut tout de même admettre que la réflexion de Pasolini place « la langue de poésie » du septième art dans le chemin des possibilités multiples de la création. Pour ce qui est de notre analyse, il devient nécessaire et suffisant d'établir que le fascisme italien dans *Amarcord* est défini par un langage proprement cinématographique. Ce constat nous servira de point de départ pour la suite de notre étude.

Nous partions du principe que le film était bâti sur le regard vers le passé déclenché par un sujet singulier. Or, pouvons-nous dire simplement qu'il existe un sujet porteur du souvenir et un objet investi par cette remémoration ? En d'autres termes, existe-t-il un « je » qui se

⁵ E. HUSSERL, *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps* [1964], Paris, Presses Universitaires de France, 2015, p. 44-52.

⁶ *Ibid.*, p. 106. Ici, l'intentionnalité est un trait qui se manifeste dans les rétentions et dans leur prolongement.

⁷ P. P. PASOLINI, *L'Expérience hérétique* [1972], traduit de l'italien par Anna Rocchi Pullberg, Paris, Payot, 1976, p. 15-20.

souvent d'un « nous » distinct ? Pouvons-nous constater la présence d'un narrateur énonçant un récit dont il se dissocie selon un artifice extradiégétique ? Le seul élément du traitement du « nous » à l'écran suffirait pour écarter cette division. Nous y reviendrons dans quelques instants. Partons plutôt de l'hypothèse que nous voulons défendre. Il existe un « je me souviens », c'est-à-dire un je impliqué dans un travail de retour vers le passé. Or, il est intéressant de remarquer que le travail en question est une opération qui se dirige uniquement vers un objet pluriel, le « nous » des villageois romagnols. Ainsi, nous constaterons avec surprise l'absence d'un véritable protagoniste dans le film, aux antipodes de la centralité des protagonistes felliniens : Cabiria dans *Le notti di Cabiria* (1957), Marcello Rubini dans *La dolce vita* (1960), Guido Anselmi dans *Otto e mezzo* (1963), Giulietta dans *Giulietta degli spiriti* (1965), pour ne pas citer les long-métrages postérieurs à *Amarcord*. On s'aperçoit que le film ne nous offre pas une vision des autres par un sujet, si bien qu'il n'y a guère de champs-contrechamps avec un sujet regardant (je) en gros plan et un objet regardé (nous) en plan moyen ou large. Ou bien, pour être précis, ce n'est pas ainsi que l'autrui est construit dans le film. En revanche, ce à quoi nous assistons est une « coextension des deux attributions », celle à autrui et celle à soi, ce que Ricœur fait correspondre à la modalité pronominale – tout comme son énonciation verbale – du « se souvenir de » (opération réflexive au sens grammatical du terme)⁸.

Nous pourrions résumer ainsi. En premier lieu, on voit apparaître la formule suivante : je me souviens des autres et je me souviens d'un moi qui est avec les autres. Cela permet au sujet à la première personne de faire naître le binôme « les autres et moi » excluant la présence du deuxième sans le premier. Voici, alors, le premier statut d'*Amarcord* : il n'y a pas de « moi » sans les autres ; je suis moi parce que je suis dans les autres, si bien que je risque de coïncider avec eux. Tout cela se traduit à l'écran par une représentation récurrente de la foule. Dès lors, tout au long du film, les villageois romagnols occupent l'espace du cadre dans toutes sortes de saynètes. Au début, autour d'un feu de joie, ils brûlent « une vieille sorcière »⁹, autrement dit un épouvantail condamné au bûcher. Se succèdent alors des sketches avec les lycéens s'amusant à l'école, des marchettes militaires pendant le cours de sport ou du bizutage en cours de mathématiques ou de latin, des repas de famille, un mariage, un enterrement et surtout un long cortège pour célébrer la visite des hauts fonctionnaires du régime de Mussolini. Dans ces fragments, la caméra se fixe, définit un point d'arrêt, et nous livre la multitude humaine en plan large comme en plan moyen ou serré. Mais surtout – nous y reviendrons tout à l'heure – la caméra se prive de mouvement, contrairement à ce qu'elle avait toujours fait chez Fellini.

Ainsi, le traitement du « je » dans le « nous » renverse toute perspective voyant l'affrontement entre le bien et le mal, entre la victime et son bourreau, le résistant et le régime. Il n'y a plus un héros-martyr condamné à mort comme chez les néoréalistes (*Rome città aperta* (1945) de Rossellini ou *La ciociara* (1960) de De Sica). Au contraire, la caméra nous présente un magma humain qui a étouffé tout héroïsme dans sa propre essence de multitude. C'est pourquoi nous pouvons pousser nos considérations sur la pluralité inclusive du souvenir jusqu'à considérer que le sujet pluriel est lui aussi privé de consistance. Dès lors, au singulier comme au pluriel, le sujet devient un agent absent, si bien qu'il définit une cordonnée structurelle pour le récit filmique. Nous ne sommes pas dans une situation de perte

⁸ P. RICŒUR, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Éditions du Seuil, 2000, p. 155-156.

⁹ F. FELLINI, *Amarcord* [DVD vidéo] [1973], Warner Home vidéo France, 2004, 6'39". [Dorénavant nous citerons seulement les minutes correspondantes aux photogrammes du film].

existentielle des caractères subjectifs sous l'influence du régime de façon semblable à *Il conformista* (1971) de Bertolucci. Nous n'assistons plus à l'évolution d'une situation de départ opérée par une source de pouvoir, car la loi rythmique qui règne dans le film de Fellini suit une cadence monotone.

Dans ce contexte qui mélange à la fois la réduction du sujet et son équivalent absent, et parallèlement une répétitivité dominante, la foule finit par revêtir une fonction essentiellement kinesthésique : elle sert de conducteur, elle est le témoin qui se transmet entre deux ou plusieurs segments.

3. Les morceaux équivalents

La transmission opérée par la foule a des répercussions sur l'organisation globale des fragments visuels. Dans la séquence du feu de joie précédemment évoquée, les villageois euphoriques portent en triomphe Volpina, la prostituée folle du village qui s'était tenue à l'écart pendant la célébration tribale. À partir de cet épisode, si nous regardons l'articulation des segments filmiques, nous nous apercevons que le long-métrage procède par une suite d'équivalences. En outre, il est intéressant de remarquer que les synonymies en question sont de type tonal, si bien que ce qui est conservé entre un fragment et l'autre est une volonté comique tendant vers le clownesque, un genre cher à Fellini. C'est pourquoi Bondanella a raison de remarquer que les mêmes « clowns pathétiques » du défilé des Chemises noires reviennent constamment dans le film¹⁰. Ainsi, le procédé des équivalences se construit sur un principe qui met en relation les séquences selon un rapport de coïncidence, si bien qu'une définition du « fasciste » prend forme. Les hommes du régime sont des jeunes qui se chamaillent (nombreuses sont les saynètes ayant lieu à l'école), ou bien des vieux garçons oisifs, ce que le cinéma de Fellini a défini comme *Vitelloni*¹¹. Mais encore, les jeunes fascistes sont des hommes obsédés par le corps féminin, à l'image des allusions constantes et très explicites, à la scène de la masturbation collective (uniquement suggérée) dans une voiture ou des confessions à caractère sexuel des adolescents devant le curé du village¹².

Ainsi, la monotonie engendre une série aussi parfaite, l'équivalence aussi exacte que, lorsqu'on y introduit un élément étranger et quelque part inopportun, la dissonance devient manifeste. Teo est le nom d'un personnage enfermé dans un asile, qui fait son apparition lorsque sa famille va le chercher pour une promenade dominicale. Après une série de péripéties comiques, Teo décide de grimper dans un arbre et sa famille est prise d'une véritable crise de panique : ils se dispersent dans l'espace environnant, feignent un départ en vain et finissent ridiculisés par le fou qui les contrôle depuis sa position privilégiée. Ce que Fellini nous propose se révèle être une image emblématique et porteuse d'un message clair : le manque de lucidité et le ridicule concernent ceux qui tentent en vain de tromper le fou, la sottise dépasse la folie. La scène en question devient presque utile au déploiement de la *fabula*, si bien que déroulement de l'action détermine la transmission d'un message, de façon similaire à ce cinéma encore lié à la forme narrative, conformément à ce que Pasolini fait

¹⁰ P. BONDANELLA, *The Cinema of Federico Fellini*, Princeton, Princeton University Press, p. 267. [Traduction personnelle de l'anglais].

¹¹ Film réalisé par Fellini en 1953, *I Vitelloni* raconte l'histoire d'un groupe de jeunes adultes oisifs qui n'ont pas l'intention de travailler.

¹² 36' - 41'.

précéder à la venue du « cinéma de poésie »¹³.

Dès lors, nous voyons apparaître une formule qui définit un autre droit visuel de l'image d'*Amarcord* et qui se résume dans la phrase suivante : la déraison est moins grave que la sottise. La folie s'inscrit dans la suite d'équivalences selon laquelle fascisme est égal à idiotie et crée une dissonance, si bien que tout mouvement perd son harmonie au niveau de la disposition des personnages dans le cadre. Or, la réaction entre un élément étranger à la monotonie et la suite ordonnée de cette dernière nous suggère une considération sur le comportement global de l'image fellinienne : la continuité répétitive de segments filmiques où toute discontinuité finirait par apparaître manifestement génère un effet global de simplification. Pasolini en observe déjà un premier type :

Où sont donc passés ces grands mouvements de caméra, qui pénétraient parmi les groupes de personnages, en suivaient un, l'abandonnaient, tournaient sur eux-mêmes, en attrapaient un autre au passage, l'accompagnaient jusqu'au gros plan d'un troisième, s'élevaient à partir de là pour couvrir la totalité etc. etc.¹⁴

Cependant, le phénomène de simplification ne concerne pas uniquement les mouvements de caméra car il en existe une deuxième tout aussi radicale. Il s'agit d'un procédé qui concerne le contact entre l'image et son espace voisin, un territoire proche qui tend vers l'imaginaire, ce que Deleuze appelle « opsigne »¹⁵. Afin de comprendre cette schématisation, il est nécessaire d'avoir un regard sur l'ensemble de l'œuvre du cinéaste de Rimini. Fellini est sans doute le réalisateur qui a le plus converti ses films en spectacles, rêves ou cauchemars ambulants, si bien que dès les années soixante – bien avant ce qu'on a pu voir chez David Lynch à la fin du siècle dernier – il instaure un principe d'indiscernabilité entre rêve et réalité, l'un étant foncièrement inclus dans l'autre, les deux s'entrelaçant, devenant un tout qui change ensemble et qui brise la lisère entre un monde visio-haptique et un monde mental (*Otto e mezzo*, *Giulietta degli spiriti*, *Casanova*). Ce n'est plus le cas dans *Amarcord* où le rêve et la vision forment un circuit qui a toutes les caractéristiques pour être qualifié de linéaire. Prenons deux exemples explicites. Nous sommes à la fin du défilé fasciste, la caméra s'attarde sur un jeune pour s'actualiser ensuite dans sa vision : son mariage avec la femme dont il rêve devant le même buste de Mussolini qui apparaît à la fin du cortège réel¹⁶. Dans le deuxième, nous voyons les lycéens improviser une danse dans un jardin abandonné. Le fragment est suivi de son prolongement chimérique où les jeunes gagnent une course automobile et séduisent des femmes¹⁷. À chaque fois, au bout de chaque extension onirique, on revient à la réalité, même si cette dernière reste indissociable du « je me souviens ».

Ainsi, on voit apparaître la composition visuelle suivante : c'est un circuit court et fermé, c'est-à-dire un cercle qui détermine un changement et qui demande nécessairement un retour à son ancrage sensoriel, une ligne qui se détache du moment présent-réel uniquement parce qu'elle doit y retourner. Or, un élément supplémentaire joint la composition du circuit. En

¹³ P. P. PASOLINI, *L'Expérience hérétique*, cit., p. 31-32. Par l'expression « cinéma de poésie », Pasolini regroupe les films qui, dès la fin des années cinquante, ont permis l'affirmation du « style » en tant que « langage en soi » pour le septième art. Il désigne Antonioni et Godard comme réalisateurs emblématiques.

¹⁴ P.P. PASOLINI, *Écrits sur le cinéma : petits dialogues avec les films (1957-1974)*, Paris, Cahiers du Cinéma, 2000, p. 178.

¹⁵ G. DELEUZE, *L'Image-temps*, Paris, Éditions de Minuit, 1985, p.75, 80 et 93.

¹⁶ 46' – 48'.

¹⁷ 1h33' – 1h37'.

effet, même dans l'opsigne, l'image reprend le système des équivalences qui bâtit la macrostructure du film : le rêve d'un adolescent en pleine effervescence sexuelle imaginant sa vie avec une femme qu'il ne peut pas avoir, un rêve irréalisable de virilité, une image du régime. Que cela se dessine sur une ligne droite ou sur une ligne courbe, l'image procède par rattachement de moments identiques et parvient à donner une définition du fasciste.

4. Terme de l'équivalence

Avant le cercle, nous constatons que la ligne définissait la structure répétitive d'*Amarcord*. Elle autorise la cohabitation uniquement par succession, permet aux séquences de voisiner sans établir aucun contact au niveau de l'action, et privilégie un attrait thématique, la sympathie constituant un renvoi réciproque entre les segments. Nous en avons parlé tout à l'heure : le film est scandé sur une droite composée d'équivalences. Mais, où mène-t-elle ? Quel est le dernier terme de l'équation ? C'est précisément ici que nous repérons la présence de l'élément de la mort.

Deux séquences successives constituent l'emblème de l'aspect conclusif de la ligne. L'une a lieu pendant l'enterrement de la mère de Titta (ce dernier étant un personnage présent à plusieurs reprises dans le film), l'autre met en scène le mariage entre Gradisca et un carabinier fasciste, photogrammes de clôture du film. La première s'inscrit dans la suite de figurations de la foule, et est marquée par une ressemblance manifeste avec la séquence du cortège fasciste. On y retrouve des prises de vue similaires ainsi qu'une semblable immobilité de la caméra : le travelling latéral¹⁸ de la femme qui regarde le cercueil nous rappelle celui du vieil homme à vélo¹⁹ et, par contraste, le plan fixe sur la file de personnages qui s'éloignent lentement de la caméra fait écho aux Chemises noires qui s'y approchaient en courant au bout du défilé²⁰. L'image fonctionne par renvoi et la séquence du défilé fasciste semble définir un point d'attrait pour la série de morceaux analogues, suivant la sympathie et la ressemblance tonale que nous évoquions il y a peu.

Quant à la deuxième séquence, elle entretient une double relation avec les fragments environnants. En premier lieu, elle subit l'influence thématique de la séquence précédente, si bien que le regard de la mariée nous montre manifestement que son mariage est tout sauf un moment heureux. Il s'agit d'un transfert qui transpose dans les sentiments des personnages ce que le fondu croisé accomplit souvent au niveau chromatique ou sur le plan de l'action. En d'autres termes, il opère comme un raccord par continuité. Or, la création de cette prolongation affective produit un effet ultérieur car elle définit le terme de la formule. Contrairement à la suite monotone, entre les deux séquences de clôture il y a connivence : le décès de la mère laisse une trace dans le mariage de Gradisca, la mort se retrouve contiguë à la joie et l'envahit. L'espace d'un instant, on aura abandonné la procession des sketches identiques. Chacun d'entre eux avait connu un début, une naissance autonome, et une fin nécessaire, abolissant la possibilité d'un récit solide basé sur des rapports de causalité. La plupart d'entre eux s'étaient estompés et avaient accepté de perdre leur énergie de départ (on se souviendra du retour à asile de l'oncle Teo). Chaque nouvelle saynète marquait un nouvel

¹⁸ 1h57'27" - 1h57'35".

¹⁹ 43'58" - 44'11".

²⁰ 43'10" - 43'25".

incipit et conférait une nouvelle force vitale, un ton comique et burlesque au film, d'où l'uniformité que nous avons précédemment évoquée.

Cependant, la fin diffère du reste. Ici, Fellini donne un résultat à la linéarité qui avait servi de structure pour son œuvre, un aboutissement au principe de schématisation qui avait été le seul droit visuel du film jusqu'à présent. Il est alors curieux de constater que le terme de la succession monotone se trouve au cœur du cinéma du réalisateur romagnol, là où il a toujours cherché, c'est-à-dire dans son idée de la fête. Il s'agit d'une célébration simultanée et ambivalente de la vie et de la mort, sans qu'il y ait contradiction entre elles, comme dans les manifestations populaires au Moyen Âge ou chez Rabelais pendant la Renaissance²¹. Ce qui détermine le moment final du souvenir cinématographique du fascisme, ce qui donne le terme et le résultat à l'équation est un point indiscernable entre joie et tristesse, un spectacle qui brouille les opposés. Ici, la fête fait passer la mort par une joie opaque et rend visible la première par la transparence de la deuxième. Les deux vivent ensemble dans le salut de Gradisca et dans la musique de fanfare qui accompagne son départ.

La définition d'un champ d'indiscernabilité entre vie et mort est une constante des films de Fellini. Comme on a pu le constater dans *Amarcord*, nous observons que le procédé provoquant le brouillage entre les deux pôles opposés trouve un terrain fertile dans l'épilogue : la ronde dans *Otto e mezzo*, le cortège dans *Le notti di Cabiria*, la clôture onirique de *Giulietta degli spiriti* les font habiter cet espace visuel qui reprend inéluctablement la forme et le mouvement d'un spectacle.

Toutefois, il existe une œuvre dans la filmographie de Fellini où nous observons non seulement une coprésence d'indiscernables, mais plus précisément une coexistence par succession. Il s'agit de la scène qui clôt *I clowns* (1970), fiction-documentaire réalisé pour la RAI qui naît comme une enquête sur l'évolution de la figure du clown au cours du vingtième siècle. Dans le segment final, on voit les forains célébrer la mort du clown Auguste. Au bout du spectacle funèbre, la caméra avance lentement sur un forain assis sur un banc près du cirque. Par un semblable déplacement dans la direction opposée, Fellini nous introduit dans un espace imaginaire où le saltimbanque se souvient de sa rencontre avec un collègue nommé Froufrou, qu'il craignait ne plus revoir. Un raccord immédiat²² nous présente un autre cirque, cette fois-ci vide et sombre, où on retrouve les deux artistes en train de jouer une mélodie à la trompette. Ils sont séparés, chacun d'entre eux occupe une extrémité de l'espace et, pourtant, ils finissent par se retrouver au milieu de la piste pour jouer ensemble²³. Nous voici, donc, devant la suite : une commémoration funèbre prenant les traits d'une fête, succédée par un espace où la distinction entre mort et vie est définitivement abolie. Parallèlement, l'oxymore joie-tristesse perd sa nature contrastive et trouve une définition dans la nature des vieux clowns²⁴ dont Fellini veut restaurer la mémoire dans un documentaire fictif.

²¹ M. BAKHTINE, *LOeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance* [1970], traduit du russe par Andrée Robel, Paris, Gallimard, 2016, p. 204.

²² F. FELLINI, *Les Clowns*, [DVD vidéo][1970], MK2 Vidéo, 2010, 1h24'33".

²³ *Ibid.*, 1h26'30" - 1h26'45".

²⁴ Dans *Les Clowns*, Fellini nous fait comprendre sa prédilection pour l'ancien style clownesque qui, au début du vingtième siècle, mélangeait encore le trait comique avec un ton foncièrement mélancolique. En revanche, les nouveaux clowns nés après la Seconde Guerre mondiale ont sacrifié le mélange joie-tristesse au sketch divertissant.

La présence du personnage clownesque revient constamment dans les films de Fellini et se pose de façon très spécifique dans les droits visuels que le cinéma attribue au fascisme dans *Amarcord*. Nous y reviendrons dans un instant.

Conclusion

Au début nous avons insisté sur la vision d'*Amarcord* comme une œuvre sur les modalités d'existence d'un film sur le fascisme. Parallèlement, nous posons la question de la définition que le cinéaste donne de l'histoire fasciste italienne. À présent, nous pouvons conclure que le statut principal que le film attribue au régime est un statut moteur prévoyant deux tendances : la monotonie et la dispersion.

La première est donnée par une somme désordonnée d'éléments analogues. Imaginons une équation mathématique dont la variable inconnue produit une suite d'équivalences. Qu'est-ce qu'un fasciste selon *Amarcord* ? C'est un adulte qui ne peut s'empêcher de se comporter comme un enfant. C'est aussi un adolescent qui rêve du corps des femmes au même titre que d'un succès sportif au volant d'une voiture de course. Or, un fasciste se définit aussi pour sa tristesse devant la mort et par sa capacité de faire coexister le bonheur avec la tristesse, la fête avec la fin, si bien qu'il finit par ressembler à ces mondains felliniens qui avaient emprunté leur joyeuse mélancolie aux clowns, figures si chères à Fellini. La première orientation motrice se produit par assimilation. Curieusement, nous constatons un phénomène semblable dans un film qui a sûrement très peu d'éléments en commun avec le ton comique d'*Amarcord*. Il s'agit de *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (1975) de Pasolini, où l'intégration suit l'inspiration sadienne, si bien que les hommes du régime finissent par apparaître comme les défenseurs de la souffrance de l'autre au bénéfice de leur plaisir. Ils sont sadiques suivant le même procédé qui fait des villageois d'*Amarcord* des clowns felliniens.

Or, outre l'assimilation, le film de Fellini se donne une deuxième tendance motrice. Paradoxalement, dans la simplicité de la formule, l'ensemble des séquences identiques se décompose et s'égare, comme le font les personnages dans la plupart des scènes. Le tout qui se perd, c'est-à-dire le tout du moi-autrui, le tout de la macrostructure et des micro-segments, tend alors inévitablement vers la fin. Dès lors, nous voyons se délinéer le droit qu'*Amarcord* attribue au fascisme ainsi que le lien qu'il tisse avec l'Histoire, activant sa porte « véritative » d'écriture du passé²⁵. Nous pourrions le résumer en quelques mots. Voici un chemin composé linéairement et alimenté régulièrement par des espaces lointains et désirés (le corps féminin, la gloire, la grandeur) ; mais aussi un chemin qui s'égare et qui au bout du compte ne mène nulle part.

Pour conclure, nous dirons que l'écriture cinématographique d'*Amarcord* s'approche du fascisme par une modalité de privation. Elle exclut le sujet singulier, empêchant toute tentative d'héroïsme en privilégiant le « nous » pour, ensuite, désactiver ce dernier dans sa forme impersonnelle (équivalent absent). De façon semblable, elle écarte la mise en succession des situations et des actions au bénéfice de la répétitivité des saynètes. En dernier, la monotonie elle-même subit un phénomène de désintégration et finit par devoir affronter son propre égarement : un départ malheureux et une musique de fanfare, une fête qui doit

²⁵ P. RICŒUR, *op. cit.*, p. 11.

nécessairement connaître sa fin²⁶.

Bibliographie

- AMENGUAL, Barthélemy, « Itinéraire de Fellini : du spectacle au spectaculaire », *Études cinématographiques*, n°28-29, 1963, p. 3-26.
- AMENGUAL, Barthélemy *et al.*, « Federico Fellini aux sources de l'imaginaire », *Études cinématographiques*, n° 127-130, 1981.
- AGEL, Geneviève, *Les Chemins de Fellini*, Paris, Cerf, 1956.
- BAKHTINE, Mikhaïl, *L'Oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-âge et sous la Renaissance* [1970], traduit du russe par Andrée Robel, Paris, Gallimard, 2016.
- BLANCHOT, Maurice, *L'Entretien infini* [1969], Paris, Gallimard, 2016.
- BONDANELLA, Peter, *The Cinema of Federico Fellini*, Princeton, Princeton University Press, 1992.
- COLLET, Jean, *La Création selon Fellini*, Paris, José Corti, 1990.
- DELEUZE, Gilles, *Deux régimes de fous et autres textes (1975 - 1995)*, Paris, Les éditions de Minuit, 2003.
- , *L'Image-temps* [1985], Paris, Les éditions de Minuit, 2012.
- , *L'Image-mouvement* [1983], Paris, Les éditions de Minuit, 2012.
- , *Différence et répétition* [1968], Paris, Presses universitaires de France, 2015.
- DERRIDA, Jacques, *Penser à ne pas voir*, Paris, Éditions de la différence, 2013.
- , *L'Écriture et la différence* [1967], Paris, Éditions du Seuil, 2014.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *Essayer-voir*, Paris, Les Éditions de minuit, 2014.
- FELLINI, Federico, *Amarcord* [DVD vidéo] [1973], Warner Home vidéo France, 2004, 2h04'.
- , *Les Clowns*, [DVD vidéo] [1970], MK2 Vidéo, 2010, 1h32'.
- HUSSERL, Edmund, *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps* [1964], Paris, Presses Universitaires de France, 2015.
- PASOLINI, Pier Paolo, *Écrits sur le cinéma : petits dialogues avec les films (1957-1974)*, Paris, Cahiers du Cinéma, 2000.
- , *L'Expérience hérétique* [1972], traduit de l'italien par Anna Rocchi Pullberg, Paris, Payot, 1976.
- RICŒUR, Paul, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Éditions du Seuil, 2000.

Notice biographique

Doctorant en cinéma à l'Université de Nantes (Laboratoire de recherche : L'AMo - EA 4276).
Thèse en préparation : « Le cinéma de Paolo Sorrentino et de Martin Scorsese : Étude sur la relation entre langage créatif et discours critique ».

Thèse codirigée par Walter Zidaric (Université de Nantes, L'AMo) et Anthony J. Tamburri (Queens College, New York).

²⁶ B. AMENGUAL, « Itinéraire de Fellini : du spectacle au spectaculaire », *Études cinématographiques*, n°28-29, 1963, p. 3-26. L'auteur identifie en la représentation des « fins de fête » un procédé typiquement fellinien, si bien qu'elles accompagnent systématiquement toutes les séquences mettant en scène un spectacle.