



Fellini, la Grande Parade

20 octobre 2009 - 17 janvier 2010

Francesco Vezzoli :
« À chacun sa vérité »



éléments de présentation
pour les enseignants

ont participé à ce dossier :

Pauline Boucharlat, Laurence Brun, Juan Camelo,
Mélanie Lemaréchal, Marie Muracciole, Sabine Thiriot

JEU DE PAUME

éléments de présentation p.2

**préambule par Marta Gili, directrice du Jeu de Paume et Sam Stourdzé,
commissaire de l'exposition *Fellini, la Grande Parade* p.2**

éléments biographiques p.4

présentation des expositions p.7

filmographie de Federico Fellini p.9

orientations bibliographiques p.12

glossaire p.14

éléments de présentation

préambule par Marta Gili, directrice du Jeu de Paume
et Sam Stourdzé, commissaire de l'exposition *Fellini, la Grande Parade*

Souligner le potentiel critique de l'image, de même que les contextes sociaux, politiques et technologiques qui l'inspirent ou l'influencent constitue l'un des objectifs majeurs de la programmation du Jeu de Paume. Une ligne commune à l'ensemble des projets proposés cet automne, marqué notamment par un hommage à Federico Fellini, dont le discours cinématographique demeure encore dérangeant et novateur aujourd'hui.

Imaginée par Sam Stourdzé, l'exposition *Fellini, la Grande Parade* rend compte de la capacité du cinéaste à créer des images, de sa conception du réel comme spectacle et de son art de mettre à nu les mécanismes de l'illusion. L'adjectif « fellinien » traduit bien cette manière à la fois tendre et cruelle, mélancolique et exubérante avec laquelle Fellini donne forme à ses personnages par le biais de la caméra.

Parallèlement à cette exposition, sous le slogan « Tutto Fellini ! », la Cinémathèque française, l'Istituto Italiano di Cultura de Paris et le Jeu de Paume conjugueront leurs programmations pour une rétrospective des films du cinéaste italien, mais aussi des conférences, des colloques et d'autres activités réparties entre ces différentes institutions.

Répondant à l'invitation du Jeu de Paume et fasciné par le réalisme fellinien des faux-semblants, Francesco Vezzoli fait écho à l'exposition « Fellini » à travers une installation inspirée d'une pièce de Luigi Pirandello, *À chacun sa vérité*. Célèbre pour ses collaborations avec des acteurs hautement médiatiques, Vezzoli impose à ses protagonistes une mise en abyme de l'espace de représentation, devenu espace de figuration : un vaste théâtre de personnages éparpillés dans le Jeu de Paume, dont Fellini et Vezzoli tirent les fils à leur gré.

Marta GILL, programme octobre 2009 – janvier 2010

Fellini s'approprie les histoires. Il se documente, rencontre et questionne. Se nourrissant constamment du monde qui l'entoure, il accapare le réel et l'insère dans ses films, le met en scène. L'analyse détaillée de ce principe révèle les rouages d'une fabrique d'images typiquement fellinienne. [...]

Dans *Bloc-notes d'un cinéaste*, film documentaire réalisé pour le compte de la chaîne de télévision américaine NBC, sorte de « Fellini par lui-même » qui annonce *Les Clowns* et *Intervista*, le cinéaste bouscule les règles du genre et poursuit la voie biographique ouverte par *8 1/2*. Mais si *8 1/2*, *Fellini Roma* et *Amarcord*²⁵ appartiennent au registre de la fiction biographique, *Bloc-notes d'un cinéaste*, *Les Clowns* et *Intervista*, biographies fictionnelles, s'apparentent à

des essais-documentaires. À travers la fiction biographique, Fellini avait cherché à se dévoiler, alors pourquoi ne saisit-il pas pleinement l'occasion de ce documentaire qui lui est ici offerte ? Pourquoi prend-il le genre à contre-pied, en y insérant une large dose de fiction ? Certainement parce que la question de la biographie n'est pas, pour lui, un sujet mais une matière. Il ne s'agit pas tant de raconter son histoire que d'accéder à un répertoire d'images, de puiser dans une matière cinématographique. Et ce réservoir visuel est constitutif de son processus créatif.

Selon une mécanique manifestement fellinienne, montrer le cinéma en train de se faire devient la garantie d'une authenticité plus forte que le cinéma lui-même. Comme si le dispositif comptait tout autant que le résultat, qu'il fallait non pas montrer le champ et le hors-champ, mais l'image et la fabrique de l'image. Comme si le cinéma n'était qu'une illusion dont il fallait annuler les effets en le montrant en train de se faire. Devancer l'illusion en quelque sorte. Depuis *La Dolce Vita*, Fellini a largement dépassé la question de la linéarité du récit et s'est lancé dans un travail d'introspection. Le cinéma ne doit pas seulement servir à raconter une histoire, il faut l'interroger pour savoir ce qu'il peut dire, ce qu'il peut montrer, ce que, *in fine*, il donne à voir. À travers lui, c'est une quête personnelle qui s'organise, une tentative de comprendre sa propre histoire.

Dans ces trois films aux allures de documentaires qui jalonnent la seconde partie de sa carrière (*Bloc-notes d'un cinéaste*, *Les Clowns*, *Intervista*), Fellini pousse l'exploration biographique dans ses derniers retranchements en posant les fondements d'un cinéma récuratif, un cinéma qui se convoque lui-même pour se décrire. Il prolonge sa réflexion sur la médiatisation du réel.

Nous sommes loin de l'aventure néoréaliste vécue aux côtés de Rossellini ²⁶. Dans ces tentatives où le cinéaste joue son propre rôle de réalisateur ²⁷, c'est le cinéma qui fait appel à lui-même pour raconter le monde, affirmant qu'il n'est pas la réalité, ni même l'image de la réalité, mais, selon un principe successif de filtres, la projection de l'image de la réalité ²⁸. Au bout du compte, le cinéma de Fellini n'est-il pas une expérience cinématographique aux confins d'un cinéma autoréférentiel qui n'a de cesse d'interroger la relation qui nous lie au monde... des images ?

Sam STOURDZÉ, *Fellini, la Grande Parade*, Paris, coédition Anabet / Jeu de Paume, 2009

éléments biographiques

Federico Fellini

Il est délicat d'esquisser la biographie d'un homme qui a sans cesse réinventé sa propre histoire et y a puisé la matière de nombreux scénarios. Né en 1920 à Rimini, Federico Fellini grandit dans cette petite ville de Romagne à l'époque du fascisme – Mussolini est élu en 1922 – entre un père affectueux, mais souvent absent, et une mère plus austère, entièrement dévouée à l'éducation de ses trois enfants. Federico, l'aîné, est un caricaturiste précoce : il publie ses premiers dessins à l'âge de dix-sept ans. Dès 1939, il s'installe à Rome où il gagne sa vie comme journaliste et caricaturiste.

Parallèlement, il écrit des sketches pour la radio – dont les aventures de *Cico et Pallina* –, dans lesquels l'actrice Giulietta Masina tient le rôle principal.



Giulietta Masina, *La Strada*, 1954
Photographie de tournage
Collection Fondation Fellini pour le Cinéma, Sion, DR



Federico Fellini, mars 1955 Collection privée, DR

En 1942, un an après leur première rencontre, Fellini et Masina se marient. Cette même année, Fellini entame sa carrière de scénariste pour le cinéma. À la libération de Rome, en 1944, il ouvre le Funny Face Shop, une boutique de portraits où de nombreux soldats américains viennent se faire caricaturer. Il y rencontre Rossellini, avec lequel il débute une fructueuse collaboration. Fellini participe notamment à l'élaboration des scénarios de *Rome, ville ouverte* (1945), de *Païsa* (1946) et du *Miracle* (1948) où, aux côtés d'Anna Magnani, il incarne le personnage de saint Joseph. En 1957, Pasolini écrira que Fellini et Rossellini partagent « l'idée que l'amour pour la réalité est plus fort que la réalité ». Après un premier film avec Alberto Lattuada, *Les Feux du music-hall* (1950), Fellini réalise *Le Cheik blanc* (1952), marqué notamment par le début de sa collaboration avec Nino Rota, qui composera toutes les musiques de ses films jusqu'en 1979. Étiqueté cinéaste catholique après *La Strada* (1954) – qui reçoit le Lion d'argent à Venise et l'oscar du meilleur film étranger – Fellini essuie

alors les critiques de la gauche. Retournement de situation avec *La Dolce Vita*, Palme d'or à Cannes : les mêmes crient au génie, tandis que l'Église fait campagne contre lui. En 1961, Fellini commence une analyse avec Ernst Bernhard, adepte des théories de Carl Gustav Jung.



Anita Ekberg et Marcello Mastroianni, *La Dolce Vita*, 1960 Photographie de tournage de Pierluigi
© Collection Fondation Jérôme Seydoux – Pathé, Paris

Ce processus conforte sa confiance en son imaginaire, lui permet d'explorer la polarité masculin-féminin et d'intégrer l'introspection et l'onirisme dans ses procédés narratifs. À l'initiative de son psychanalyste, il entame la rédaction de ce que l'on appellera *Le Livre des rêves*, une sorte de journal illustré de son univers intérieur trente années durant. Les souvenirs d'enfance, l'inconscient, les rêves font à cette période une intrusion remarquée dans son oeuvre, ce qui contribue amplement à la construction du mythe fellinien. *8 1/2* (1963), film sur la gestation difficile d'un film, confirme que même le cinéma devient le matériau de son oeuvre. Viendront ensuite les grandes productions réalisées dans les studios de Cinecittà, comme *Satyricon* (1969) et *Fellini Roma* (1972), ou encore *Amarcord* (1973) qui demeure son dernier grand succès populaire. Dans la période qui suit, il réalise *Le Casanova de Fellini* (1976), *Répétition d'orchestre* (1979) pour la RAI, *La Cité des femmes* (1980), *Et vogue le navire* (1983), et enfin *Ginger et Fred* (1986), charge contre l'empire télévisuel de Berlusconi. En 1987, sort *Intervista*, où il semble mettre en scène à la fois sa vie et son cinéma, puis, en 1990, son ultime réalisation, *La Voix de la lune*. En 1993, Federico Fellini reçoit un quatrième oscar, cette fois-ci pour l'ensemble de sa carrière, et meurt la même année d'une attaque cérébrale, quelques mois avant Giulietta Masina.



Satyricon, 1969 Photographie de tournage Collection Fondation Fellini pour le Cinéma, Sion, DR

Francesco Vezzoli

Francesco Vezzoli, né à Brescia, près de Venise, en 1971, a suivi les cours de la St. Martin's School of Art à Londres, de 1992 à 1995, et vit aujourd'hui à Milan. Très présent sur la scène internationale dès ses débuts, Francesco Vezzoli explore, depuis la fin des années 1990, le système des médias et les effets de la notoriété, au travers de cette version contemporaine et commerciale de la divinité païenne que sont les people. Ses premières oeuvres sont des canevas brodés reproduisant des cartes de visites de prostituées ou le portrait de Jeff Stryker, une star du porno. La broderie est restée un « motif » récurrent dans son travail, qu'il en expose le résultat ou qu'il mette cette activité en scène dans ses vidéos [*The End (Teleteatro)*, 1999, *The Kiss, Let's Play Dynasty*, 2000...]. Vezzoli s'est fait connaître en travaillant délibérément avec des outils de représentation conçus pour être des outils de pouvoir, et se présente avec humour comme une sorte de producteur ou même un simple paparazzo, selon le terme initié par le photographe de *La Dolce Vita* de Federico Fellini. Ce qualificatif de « paparazzo » éclaire la simultanéité au Jeu de Paume de la présente exposition avec celle de Fellini, qui permet la rencontre de deux artistes italiens de générations et de démarches très distinctes, appartenant l'un à l'histoire du cinéma, l'autre à l'actualité de l'art contemporain. Le parcours offert aux spectateurs dans l'œuvre de Federico Fellini débouche en effet sur une proposition originale, une réponse inattendue et décalée de Francesco Vezzoli à son aîné. Certains des grands thèmes qui hantent le cinéma fellinien, comme la fascination pour les célébrités, les mutations du désir et de l'imaginaire face à l'hégémonie des médias de masse, la persistance des mythes dans notre vie sociale et politique trouvent un écho dans l'exposition « À chacun sa vérité ». Il s'agit en effet d'aborder avec les deux pièces présentées le statut paradoxal de l'illusion et de la fiction dans notre perception de la réalité, et le basculement de la notion de vérité selon la position que l'on occupe. Le marketing a trouvé un terrain de prédilection dans la ferveur populaire et la superstition, dans les croyances aux mythes. Cet état de fait constitue une entrée évidente dans l'œuvre de Francesco Vezzoli, qui utilise pour aborder ces questions les moyens de la pensée dominante : ceux du cinéma commercial, de la télévision, de la presse people et de la publicité, du discours politique, du marché de l'art. Et c'est à des stars de l'audiovisuel qu'il s'adresse pour réaliser ses vidéos et ses performances, de Carlo de Palma à Roman Polanski, d'Helmut Berger à Sharon Stone. Cette capacité à adopter la position qu'il critique lui permet d'activer des registres contradictoires et de susciter la controverse, stratégie qui remonte au « théâtre dynamique » des futuristes, destiné à provoquer la réaction des spectateurs. Francesco Vezzoli actualise ainsi la critique des médias de type « simulationniste », à l'instar d'un Andy Warhol ou d'un Jeff Koons. Par exemple, les très nombreux canevas réalisés par l'artiste, comme celui représentant Salvador Dalí ou ceux, ornés de larmes, à l'effigie de stars du cinéma (*An Embroidered Trilogy*, 1999) renvoient aux portraits warholiens, mais aussi à l'artisanat populaire, aux connotations archaïques de la broderie – un geste répétitif, conjurateur d'ennui et d'angoisse, stigmatisé comme occupation féminine. L'épisode pilote d'un jeu télévisé fictif (*Non-Love Meetings*, 2004), la bande annonce d'un hypothétique péplum porno hollywoodien (*Trailer for a Remake of Gore Vidal's Caligula*, 2005), la fausse campagne présidentielle à l'américaine (*Democracy*, 2007) ou le clip vidéo d'une publicité pour un parfum inexistant nommé Greed (*Convoitise*, 2009) évoquent la démarche d'un Koons – qui construit son personnage d'artiste en mimant les standards de la société consumériste – et convoquent simultanément le régime berlusconien qui met l'univers de la télévision au rang de réalité...

présentation des expositions

Fellini, la Grande Parade □

L'exposition examine la création du mythe fellinien selon un parcours thématique. La première partie, « Culture populaire », s'attarde sur les nombreuses sources qui ont nourri l'inspiration de Fellini : la caricature, les *comics*, le cirque, les médias... Le deuxième thème de l'exposition, « Fellini à l'œuvre », évoque plusieurs aspects essentiels de l'élaboration de ses films : la collaboration avec ses scénaristes, l'attention portée aux costumes et aux décors, ainsi que le travail sur le plateau. « La Cité des femmes », troisième étape du parcours, traite de la relation complexe de Fellini à l'univers féminin, mais aussi avec certaines actrices ou acteurs emblématiques : Giulietta Masina, Fellini lui-même, Marcello Mastroianni et Anita Ekberg constituant un quatuor fondamental. Enfin, le vaste sujet de la représentation de soi est abordé dans une quatrième partie, « L'invention biographique ». Une place importante est laissée ici au plus grand « scénario » de la mythologie fellinienne, son imaginaire, à travers la présentation des deux volumes originaux du *Livre des rêves*, accompagnés de fac-similés.

En confrontant pour la première fois l'œuvre du maestro à une très riche iconographie, l'exposition « Fellini, la Grande Parade » se détache d'une approche chronologique pour se concentrer sur les images, celles qui inspirèrent Fellini, celles dont il rêva et qu'il mit au monde. Elle a la double ambition de contribuer d'une part au renouvellement de la grille de lecture de l'œuvre du cinéaste, et d'autre part à la réflexion sur l'exposition du cinéma. « Fellini, la Grande Parade » se veut ainsi une sorte de laboratoire visuel. Elle s'éloigne parfois de la filmographie de Fellini pour interroger plus largement le xx^e siècle, qui fut le siècle du cinéma, mais aussi celui des médias, de la télévision, de la publicité.

En un mot, le siècle de l'image, ou plus précisément de la fabrique des images.



Federico Fellini et Marcello Mastroianni, *8 1/2*, 1963 Photographie de tournage de Tazio Secchiaroli © David Secchiaroli



Marcello Mastroianni, *8 1/2*, 1963 Photographie de tournage
Paul Ronald © Archivio Storico del Cinema / AFE, Rome



Federico Fellini, *8 1/2*, 1963 Photographie de tournage de
Tazio Secchiaroli © David Secchiaroli

Francesco Vezzoli

Première exposition de Vezzoli dans une institution parisienne – suscitée par celle de Fellini –, « À chacun sa vérité » (titre d'une pièce de Luigi Pirandello) est constituée de deux nouvelles pièces. L'une est la « version vidéo » de *Right You Are (If You Think You Are)*, performance organisée par Vezzoli au Solomon R. Guggenheim Museum de New York en octobre 2007. Vezzoli avait alors allongé Anita Ekberg, l'effigie fellinienne, sur le canapé Mae West rose vif de Salvator Dalí, au centre d'un vaste dispositif qui se déployait doublement. D'une part, le texte de Pirandello était lu par un panel de stars hollywoodiennes (*À chacun sa vérité* se déroule dans une petite ville, où un homme, sa femme et sa belle-mère sont observés par leurs voisins qui s'interrogent sans succès sur la nature de leur relation : « Nous sommes – tous – beaucoup de choses pour beaucoup de gens. Donc, finalement, qui peut dire ce qui est vrai ? »), actualisant cette parabole sur le statut instable de la vérité tout en l'intégrant dans le monde des *people* et des médias qui font commerce de « la vérité ». D'autre part, le public, qui avait attendu dehors pendant une heure dans une atmosphère tendue et surexcitée, avant de se voir attribuer une place précise à l'intérieur, devenait acteur involontaire d'un tournage. Vezzoli avait exploité la proximité entre l'architecture de Frank Lloyd Wright et celle du théâtre à l'italienne et, selon l'artiste, « lors de cette nuit au musée, l'art véritable résidait dans la réunion de toutes ces personnalités (artistes, acteurs, commissaires, critiques, journalistes et mondains) en tant que symboles du rôle social et public qui était le leur, et l'interaction entre ces personnages et "l'art", au sens le plus pirandellien du terme. » La pièce elle-même était lue avec sobriété – hormis l'arrivée spectaculaire de Cate Blanchett lors du final – et l'ensemble était filmé et transmis en direct sur huit écrans dans l'auditorium du musée. Ce patchwork de direct et de différé donnait l'impression aux personnes qui regardaient l'écran d'être aux premières loges, contrairement à celles qui étaient dans l'espace sous les caméras. Le film sera projeté dans l'auditorium du Jeu de Paume. En revanche la seconde pièce, *La Nuova Dolce Vita : Social Life and the Imperial Age. From Poppea to Anita Ekberg*, est présentée dans les salles, à la fin de l'exposition Fellini, et se présente comme la campagne promotionnelle d'une mystérieuse exposition avec la belle Eva Mendes. Actrice et modèle, Eva Mendes fait partie du petit groupe de « gens » internationalement célèbres, dont l'image est surexposée. La star devient ici l'effigie d'une exposition qui n'ouvrira jamais, un effet d'annonce devenu générique de fin.



Right You Are (If You Think You Are), Performa 07 / The Solomon R. Guggenheim Foundation, New York, 07 Courtesy Gagosian Gallery, photo : J Schmidt © Francesco Vezzoli, 2009

Le titre suggère une association entre la sulfureuse Poppée de l'antiquité et la femme fellinienne par excellence, Anita Ekberg, deux divas réunissant la légende et l'histoire. Conquête du pouvoir et guerre des sexes, connivence entre archétypes et stéréotypes, mais aussi rêve et illusion devenus moyens de construction de la réalité constituent quelques éléments d'une lecture « vezzolienne » du monde fellinien. Car Francesco Vezzoli a grandi dans ce monde précocement révélé par Fellini, un monde condamné à prêter vie aux chimères de la communication et du marketing, et où la mise en scène et le drame deviennent des armes indispensables pour trouver *sa* vérité.

filmographie de Federico Fellini

Les nombreux métiers de Federico Fellini sont : comédien, dessinateur de bandes dessinées, journaliste, caricaturiste, parolier-gagman de music-hall, écrivain, auteur de pièces radiophoniques, scénariste, assistant réalisateur, réalisateur.

Fellini, gagman de cinéma (1939/1940)

Il devient GAGMAN DE CINEMA pour les films suivants ; Mario Mattoli dirige Macario dans trois films dont Federico Fellini est intervenu :

Il pirato sono io (1940)

Non me lo dire (1940)

Lo vedi come sei? (1939)

NB : Le gagman ne participe pas au travail d'écriture du film, il n'invente pas de situation et il n'intervient pas dans la structure globale du scénario. Il ajoute seulement des répliques. Mais il semble que Federico Fellini ait participé anonymement à l'écriture de certains films.

Fellini, scénariste et assistant réalisateur (1941/1958)

- Duilio Coletti *Le passereur*

- Gianni Puccini *Les volets fermés* produit par Luigi Rovere

- Alfredo Guarini *Documento Z 3* Italie, 1941

Scénario de Federico Fellini, Sandro De Feo, Alfredo Guarini et Ercole Patti.

- Nicola Manzari, Domenico Gambino *Quarta Pagina* Italie 1942

Sujet de Federico Fellini

- Mario Bonnard *Avanti c'è posto* Italie 1942

Sujet de Federico Fellini, Mario Bonnard, Aldo Fabrizi et Piero Tellini. Scénario même auteur plus Cesare Zavattini

- Gioffredo Alessandrini *Chi l'ha visto* Italie 1942

Sujet et scénario: Federico Fellini et Piero Tellini

- Mario Bonnard *Campo dei fiori* Italie 1943

Scénario: Federico Fellini, Mario Bonnard, Aldo Fabrizi et Piero Tellini

-Mario Mattoli *L'Ultima Carozzella* Italie 1943

Sujet et scénario: Federico Fellini, Aldo Fabrizi et Piero Tellini

- Jean de Limur *Aparizione* Italie 1943

Collaboration au scénario: Federico Fellini

- Roberto Rossellini *Roma, città aperta* (Rome ville ouverte) Italie 1945

Scénario: Sergio Amidei et Federico Fellini

Assistant réalisateur: Federico Fellini

- Alberto Lattuada *Il delitto di Giovanni Episcopo* (Le crime de Giovanni Episcopo) Italie 1946

Scénario: Suso Cecchi d'Amico, Aldo Fabrizi, Federico Fellini, Alberto Lattuada et Piero Tellini

D'après le roman de Gabriele d'Annunzio

- Roberto Rossellini *Païsa* Italie 1946

Scénario: Sergio Amidei, Federico Fellini et Roberto Rossellini

Assistant réalisateur: Federico Fellini

- Alberto Lattuada *Senza Pieta* Italie 1947

Sujet: Federico Fellini et Tullio Pinelli d'après une idée d'Ettore Margadonna

Scénario: Federico Fellini et Alberto Lattuada

- Roberto Rossellini *Il Miracolo* Italie 1948

Second épisode du film *L'Amore* du même auteur

Sujet: Federico Fellini

Scénario: Federico Fellini et Tullio Pinelli

Assistant réalisateur: Federico Fellini

- Pietro Germi *Il nome della legge* Italie 1948

Scénario: Aldo Bizarri, Federico Fellini, Pietro Germi, Giuseppe Mangione, Mario Monicelli et Tullio Pinelli d'après le roman *piccola Pretura* de Giuseppe Guido Lo Schiavo

- Alberto Lattuada *Il mulino del Po* Italie 1949

Scénario: Ricardo Bacchelli, Corrado Bonfantini, Luigi Comencini, Federico Fellini, Alberto Lattuada, Carlo Musso et Sergio Romano d'après le roman de Ricardo Bacchelli

- Roberto Rossellini *Francesco Giuliare di Dio* (Les Fioretti de Saint-François - Onze Fioretti de François d'Assise) Italie 1950

Scénario: Federico Fellini et Roberto Rossellini

Assistant réalisateur: Federico Fellini

- Pietro Germi *Il cammino della speranza* Italie 1950

Sujet: Federico Fellini, Pietro Germi et Tullio Pinelli

Scénario: Federico Fellini et Tullio Pinelli

- Pietro Germi *La città si difende* Italie 1951

Sujet: Luigi Comencini, Federico Fellini et Tullio Pinelli

Scénario: Federico Fellini et Pietro Germi, Giuseppe Mangione et Tullio Pinelli

- Pietro Germi *Il brigante di tacca* Italie 1952

Scénario: Federico Fellini, Pietro Germi, Tullio Pinelli et Fausto Tozzi d'après le récit de Ricardo Bacchelli

- Roberto Rossellini *Europa 51* Italie 1952

Assistant réalisateur: Federico Fellini

- Eduardo De Filippo *Fortunella* Italie 1958

Scénario: Federico Fellini

Assistant réalisateur: Federico Fellini

Fellini, interprète et cinéaste (1948/ 1990)

- *El Miracolo*, 1948

- *Luci del varietà* (Les feux du music-hall), 1950

- *Federico Fellini Lo Sceicco bianco* (Le courrier du coeur ou le Cheik blanc), 1952

- *I Vitelloni (Les Vitelloni - Les Inutiles)* 1953
- *Un'agenzia matrimoniale (Agence Matrimoniale)*, 1953
- *La Strada (Le Grand Chemin)*, 1954
- *Il Bidone (Il Bidone)*, 1955
- *Le Notti di Cabiria (Les Nuits de Cabiria)*, 1957
- *La Dolce Vita (La Douceur de vivre)*, 1959
- *Boccaccio '70 - Le tentazioni del dottore Antonio (Boccace '70, la Tentation du docteur Antonio)*, 1962
- *Otto e mezzo - 8 1/2*, 1963
- *Giulietta degli spiriti (Juliette des Esprits)*, 1965
- *Toby Dammit - Non scommettere la testa col diavolo (Il ne faut pas jamais parier sa tête avec le diable)*, 1968
- *Bloc-notes di un regista (Bloc-notes d'un cinéaste)*, 1968
- *Satyricon (Fellini-Satyricon)*, 1969
- *I Clown (Les clowns)*, 1970
- *Roma (Fellini-Roma)*, 1972
- *Amarcord (id.)*, 1973
- *Il Casanova di Fellini (Le Casanova de Fellini)*, 1976
- *Prova d'orchestra (Répétition d'orchestre)*, 1978
- *La Città delle donne (La cité des femmes)*, 1980
- *E la nave va... (Et vogue le navire)*, 1983
- *Ginger et Fred* 1985
- *Intervista* 1987
- *La Voce della luna (La Voix de la lune)*, 1990

Fellini, réalisateur de spots publicitaires (1984/1992)

- Titre *Oh, che bel paesaggio!* publicité pour Campari Soda, 1984.
 - Publicité pour Barilla, 1984.
 - Trois spots publicitaires de 90 secondes chacun: Publicité pour la Banca di Roma, 1992.
- Interprétation: Paolo Villaggio, Fernando Rey, Anna Falchi.

orientations bibliographiques

Federico Fellini

ouvrages de référence

Fellini, la Grande Parade, Paris, coédition Anabet / Jeu de Paume, 2009

Marco Bertozzi, *BiblioFellini*, Rome, Scuola Nazionale di Cinema, Fondazione Federico Fellini, 2002

Jean-Paul Manganaro, *Federico Fellini Romance*, Paris, P.O.L., 2009

Àngel Quintana, *Federico Fellini*, Paris, Les cahiers du cinéma, collection Grands cinéastes, 2007

Jean Collet, *La création selon Fellini*, Paris, José Corti, 1990

écrits de Federico Fellini

Les Propos de Fellini, Buchet/Chastel, Paris, 1980

Fellini par Fellini, entretiens avec Giovanni Grazzini, Paris, Calmann-Lévy, 1984

Cinecittà, Paris, Nathan, 1989

Faire un film, Paris, Le Seuil, 1996

Je suis un grand menteur, entretien avec Damien Pettigrew, Paris, L'Arche, 1996

Federico Fellini et Georges Simenon, *Carissimo Simenon, Mon cher Fellini*, Paris, Éditions de l'Étoile/Cahiers du cinéma, 1998

La mia Rimini, Rimini, Guaraldi, 2003

Le Livre de mes rêves, Paris, Flammarion, 2007

études et témoignages

Geneviève Agel, *Les Chemins de Fellini suivi de Journal d'un bidoniste par Dominique Lelouche*, Paris, Cerf, 1956

Giovanna Bertelli, *Divi e Paparazzi, La Dolce Vita di Fellini*, Genève, Le Mani, 2009

Peter Bondanella, *The Cinema of Federico Fellini*, Princeton, Princeton University Press, 1992

Gilles Ciment (dir.), *Federico Fellini*, Marseille, Rivages, 1988

Bernardino Zapponi, *Mon Fellini*, Paris, Éditions de Fallois, 2003

Tullio Kezich, *Fellini*, Paris, Gallimard, 2007

Aurelio Magistà, *Dolce Vita Gossip : star, amori, mondanità e kolossal negli anni d'oro di Cinecittà*, Milan, Bruno Mondadori, 2007

périodique

Fellini Amarcord, *Rivista di studi felliniani*, revue trimestrielle publiée par la Fondation Fellini de Rimini depuis 2001

dvd

Fellini au travail, quatre films autour de Fellini (Carlotta Films, 2009)

Fellini, André Delvaux (1961)

Ciao Federico, Gideon Bachmann (1969)

Le Journal secret d'Amarcord, Maurizio Mein et Liliana Betti (1973)

Et le Casanova de Fellini ?, Gianfranco Angelucci et Liliana Betti (1975)

sites Internet

www.cinematheque.fr

www.jeudepaume.org

www.federicofellini.it

www.fondation-fellini.ch

www.federicofellini.net

www.bifi.fr

www.iicparigi.esteri.it

Francesco Vezzoli

ouvrages

Francesco Vezzoli, RoseLee Goldberg, *Francesco Vezzoli : Right You Are*, Charta, 2008

Francesco Vezzoli, Marcella Beccaria, *Francesco Vezzoli*, Turin, Castello de Rivoli, 2002

Francesco Vezzoli, G. Celanr, *Francesco Vezzoli*, Fondazione Prada, 2008

Francesco Vezzoli, *Francesco Vezzoli A True Hollywood Story*, The Power Plant, 2008

Collectif, *Dali Dali Featuring Francesco Vezzoli*, Moderna Museet, 2009

sites Internet

www.gagosian.com/artists/francesco-vezzoli/

www.jeudepaume.org

glossaire

Lorsqu'aucune référence n'est citée, les définitions suivantes correspondent aux liens ci-dessous :

<http://www.ac-nancy-metz.fr/enseign/CinemaAV/regledu/glossj.htm>

http://www.cndp.fr/cav/amours/2_glossao.htm

amorce

1. Au début d'une bobine, morceau de pellicule non impressionné qui permet de charger le film dans la caméra ou l'appareil de projection.
2. On dit qu'un personnage ou un objet sont en amorce quand ils se trouvent au bord du champ de la caméra en début de séquence.

bande annonce

Montage d'extraits choisis et montés d'un film pour en faire la publicité avant sa sortie

<http://www.linternaute.com/dictionnaire/fr/definition/bande-annonce/>

bande-image

Continuité visuelle du film, considérée indépendamment de la bande son qui l'accompagne.

cadrage

Le cadrage est soit l'action de cadrer, de choisir ce qui entrera ou non dans le champ, soit le résultat, c'est à dire, pour l'image, la manière dont elle est cadrée. Le cadrage compose donc l'image en la découpant dans un univers plus vaste ; et du même coup, il régit sa disposition interne.

Etienne Souriau, *Vocabulaire d'Esthétique*, Paris, PUF, 1990

cadre

La limite (rectangulaire) de l'image. Par extension, la surface de l'image.

caméra

Appareil de prise de vue cinématographique ou vidéo (à l'origine camera obscura « chambre noire »).

La caméra est un appareil photographique à répétition qui enregistre des images à la cadence de 24 images par seconde. En fonction du standard choisi, c'est-à-dire de la largeur de la pellicule utilisée à la prise de vue, le metteur en scène précise le format de l'image et les limites du cadre dans lesquelles se déroule la fiction.

F. Vanoye, F. Frey, A. Leté, *Le cinéma*, Paris, Nathan, collection Repères pratiques, 1998

caméra subjective

Un plan est tourné en caméra subjective quand il montre ce que voit un personnage.

Un film a été tourné entièrement en caméra subjective, *La Dame du lac* de Robert Montgomery. Le réalisateur y incarne le détective Philip Marlowe. Le spectateur ne le voit que quand il se regarde dans un miroir.

casting

Distribution des rôles d'un film à des acteurs.

champ

On entend par champ, l'espace délimité par l'ouverture de l'écran ou du cadre. Ce sont les caractéristiques de l'objectif qui déterminent, lors du tournage d'un film, les dimensions du champ. [...]

De tout temps, les chercheurs et les cinéastes ont tenté de modifier ce champ dont les constantes leur paraissaient parfois trop contraignantes. Dans les débuts du cinéma, le champ était en fait un simple *décor de théâtre* à l'intérieur duquel de metteurs en scène aussi inventifs que Georges Méliès tentèrent les expériences les plus audacieuses. D.W. Griffith brisa le carcan de ce champ en variant ses plans [...] Orson Welles utilisa un objectif à grand angulaire (et à courte focale) qui lui permit d'obtenir une profondeur de champ stupéfiante et d'inclure dans le champ les plafonds, rarement visibles au cinéma.

Etienne Souriau, *Vocabulaire d'Esthétique*, Paris, PUF, 1990

champ-contrechamp

Montage qui permet de mettre en scène un dialogue en montrant à l'écran, alternativement, chacun des deux interlocuteurs quand ils parlent. Les faux « raccords » sont fréquents dans les champs-contrechamps.

chariot

Sur un plateau de tournage, le chariot est une plate-forme qui supporte la caméra et le cameraman.

clap

Claquement (en anglais) : petite ardoise dont le rebord articulé claque pour signaler la mise en route de la caméra ordonnée par le réalisateur. Aujourd'hui, on utilise également le clap numérique.

contrechamp

Cadrage de l'espace situé dans la direction opposée à celle du champ.

coupe

Rupture dans la continuité du film, marquant un changement de plan.

cut

Montage « cut » ou coupe franche : passage net, instantané, d'un plan au suivant, sans effet de liaison entre les deux plans.

découpage

Division du scénario et, par extension, du film en séquences et en plans : le découpage technique est le dernier stade écrit du film avant son tournage.

découpage technique

Dernière étape avant le tournage d'un film quand il n'y a pas de story-board, il donne les indications de tournage, plan par plan, généralement en deux colonnes, celle de gauche étant consacrée à l'image, celle de droite au son.

diégèse

Terme créé en 1950 par Anne Souriau ; tiré du grec qui désigne un récit et le contenu d'un récit. *La diégèse est l'univers de l'œuvre, le monde posé par une œuvre d'art qui en représente une partie.*

Etienne Souriau, *Vocabulaire d'Esthétique*, Paris, PUF 1990

ellipse

Figure de rhétorique : effet narratif qui consiste à ne pas décrire ou montrer un moment de l'action. L'imagination comble alors l'intervalle.

Dans *2001, l'Odyssée de l'espace* de Stanley Kubrick, on trouve l'ellipse la plus vertigineuse de l'histoire du cinéma. Un os lancé en l'air par un singe se transforme, par un raccord cut (le raccord cut est une option fréquente de montage : c'est une coupe franche, un passage brusque d'un plan à un autre sans aucun effet optique, sans ponctuation), en satellite. C'est toute l'histoire de l'humanité qui est ainsi condensée.

filage

Mouvement de caméra tellement rapide que l'image n'est pas nette.

flash-back

Expression anglaise dont la meilleure traduction est « retour en arrière ». Le flash-back interrompt le déroulement chronologique d'un récit par le rappel d'événements passés.

Le flash-back est utilisé, par exemple, pour montrer les souvenirs d'un personnage. Dans *La Comtesse aux pieds nus*, Mankiewicz utilise des flash-back croisés : il montre la même scène racontée par deux personnages.

focale (distance)

Distance séparant le centre optique d'un objectif du plan sur lequel se projette une image nette du sujet (film). Au lieu de distance focale, on dit simplement focale de l'objectif. D'elle dépendent l'angle de vision embrassé par l'objectif et la taille des objets reproduits sur le film. (Voir aussi : grand angle, téléobjectif, zoom)

fond au noir

Procédé de ponctuation : l'image s'obscurcit progressivement jusqu'au noir, puis l'image suivante apparaît, progressivement ou non.

fondu enchaîné

Une image s'efface progressivement, tandis que l'image suivante se substitue à la première par surimpression ; il marque souvent une ellipse.

format (pellicule)

Largeur de la pellicule utilisée au tournage et à la projection. Le format professionnel le plus utilisé est le 35 mm. Le 70 mm, beaucoup plus coûteux, a été très en vogue dans les années 60 et 70, il est aujourd'hui presque totalement abandonné. Le 16 mm est courant pour tourner des téléfilms. Les formats plus petits, 8 mm, super 8, sont destinés aux amateurs. Le 9,5 mm a disparu.

format (projection)

C'est le rapport largeur sur hauteur de l'image projetée sur l'écran de la salle de cinéma. Il existe trois formats possibles en 35 mm : le format standard (1,37), le format Scope (2,35), les formats panoramiques (1,66 ; 1,75 ou 1,85). En 70 mm le format de projection est 2,2.

hors-champ

Espace invisible situé dans le prolongement de l'espace du champ : on dit aussi espace off.

mixage

opération de synthèse qui consiste à assurer le mélange équilibré et corrigé des différentes bandes sonores en une bande unique (ou en plusieurs bandes parallèles en ce qui concerne la stéréophonie).

Vincent Pinel, *Dictionnaire technique du cinéma*, 2^{ème} édition, Paris, Armand Colin, 2008

montage (I)

Organisation des plans que l'on enchaîne selon un certain ordre, en en fixant la durée.

1. Montage chronologique : il suit la chronologie de l'histoire (cf. films d'action, policiers...).
2. Montage en parallèle : il permet de montrer différents lieux en même temps lorsque l'intérêt porte sur deux personnes ou deux sujets différents (cf. western)...
3. Montage alterné : suite de plans dont l'alternance exprime l'idée de simultanéité.
4. Montage par adjonction d'images : avec le but de créer des associations d'idées permettant de traduire tel ou tel sentiment...
5. Montage par leitmotiv : des séquences s'organisent autour d'un thème qui revient chaque fois, lancinant, et annonce des images qui vont suivre...

montage (II) (technique) (liaisons entre plans)

La liaison la plus simple est le montage cut. On peut aussi utiliser des signes de ponctuation plus forts comme les fondus enchaînés ou les fondus au noir.

Enfin il existe une multitude d'astuces techniques pour passer d'un plan à un autre : volets, rideaux, iris. George Lucas les utilise quasiment toutes dans les 20 premières minutes de *La Guerre des étoiles*.

néoréalisme

A l'inverse du cinéma des « téléphones blancs* » de l'époque fasciste, le néoréalisme s'évertue à montrer sans artifices ni effets spectaculaires la dure réalité de l'Italie d'après-guerre : misère, chômage, pauvreté, ... Il s'estompe très vite mais aura permis l'ouverture sur un cinéma moderne.

[...] C'est *Rome, ville ouverte* de Roberto Rossellini qui, en 1945, inaugure le néoréalisme, [...] qui n'est constitué que d'un petit nombre de films et ne représente que 7 ou 8 ans de l'histoire du cinéma italien.

F. Vanoye, F. Frey, A. Leté, *Le cinéma*, Paris, Nathan, collection Repères pratiques, 1998

*Genre cinématographique propre au cinéma italien fasciste des années 30. Le téléphone blanc était un accessoire inévitable dans des comédies médiocres mettant en scène la bourgeoisie.

nuît américaine

Technique de prise de vues qui permet, en utilisant des filtres, de tourner en plein jour des scènes se déroulant la nuit.

panoramique

La caméra est fixée sur un axe qui ne bouge pas. Elle opère un balayage par rotation sur son axe : horizontalement, droite-gauche, ou gauche-droite ; verticalement, de haut en bas ou de bas en haut...

panoter

Ce verbe a deux significations : faire un panoramique avec la caméra ou un mouvement plus complexe combinant un panoramique et un travelling.

photogramme

Reproduction d'une image d'un film.

photographie de plateau

Photographie prise par un professionnel pendant le tournage du film.

plan (cinéma)

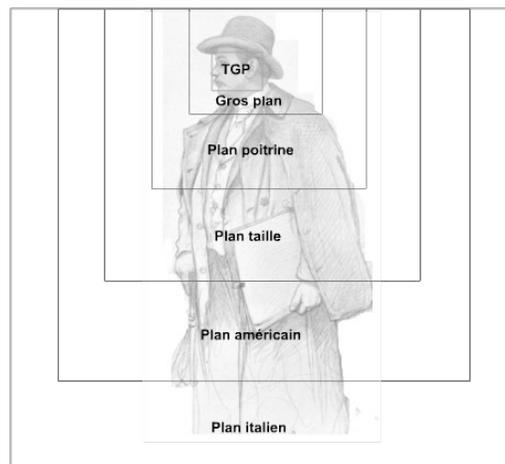
Un plan est une prise de vues sans interruption. Un plan ne dure généralement que quelques secondes et constitue l'unité de base du langage cinématographique. Différents plans sont assemblés lors du montage pour constituer une scène ou une séquence. Le plan-séquence peut néanmoins être beaucoup plus long et même très exceptionnellement couvrir toute la durée du film. Plusieurs techniques de plans sont envisageables pour parvenir à l'effet recherché. Le choix du ou des plans les mieux adaptés à la scène tournée revient au réalisateur. Les plans les plus difficiles à produire sont dessinés sur des scénarimages afin que la scène corresponde le plus fidèlement possible à l'idée originale du scénariste.

Wikipedia, Portail du Cinéma, Glossaire technique du cinéma

plan fixe

Plan tourné avec un appareil immobile devant un décor fixe, seuls les personnages et les accessoires se déplaçant devant l'objectif (*fixed shot, still shot*). Différent de plan arrêté, contraire de plan en mouvement. L'utilisation exclusive de plans fixes, gérés délibérément à des fins artistiques et dramatiques développent chez Ozu une austérité contemplative qui fait sourdre l'émotion.

Vincent Pinel, *Dictionnaire technique du cinéma*, 2^{ème} édition, Paris, Armand Colin, 2008



plan subjectif

Portion d'espace cadré du point de vue du personnage qui est supposé regarder l'espace.

plongée

Vue « d'en haut » : l'appareil est placé en dessus du sujet. A l'inverse, la contre-plongée est une vue « d'en bas », l'appareil étant placé en dessous du sujet.

postsynchronisation

Technique qui consiste à enregistrer les dialogues après le tournage. C'est le contraire du son direct. Le doublage d'un film dans une autre langue utilise cette méthode. Dans les coproductions internationales faisant appel à des acteurs de nationalités différentes, la postsynchronisation est fréquente, y compris pour les versions originales. Exemple : ce n'est pas Burt Lancaster que l'on entend dans la version originale italienne du *Guépard* !

Fellini, quant à lui, enregistre systématiquement le son après l'image dans la plupart de ses films.

profondeur de champ

Zone de netteté située à l'avant et à l'arrière du point précis de l'espace sur lequel on effectue la mise au point. Par exemple, si les arrière-plans sur l'image sont très flous, on parle de faible profondeur de champ.

raccord

1. Raccord de plan : mode de liaison entre deux plans successifs visant à préserver l'impression de continuité malgré la coupe entre ces deux plans. L'effet de raccord est généralement prévu à la prise de vue et travaillé au montage, par exemple raccord dans le mouvement, le regard, sur la lumière, la couleur, la composition de l'image, du décor, sur le son...
2. Raccord dans l'axe : montage de deux plans successifs filmés dans le même axe, mais à des distances différentes du sujet.
3. Plan raccord : plan bref tourné en supplément pour assurer la continuité entre deux plans difficilement raccordables.
4. Faux raccord : effet de discontinuité obtenu par la mise en évidence, délibérée ou non, d'un changement de plan.

régie

Terme générique qui désigne sur un tournage tous les services techniques nécessaires assurés par un régisseur. En vidéo, dispositif de studio qui coordonne les différentes caméras et opère le montage image et son simultanément à la prise de vue, dans le cas du direct.

rushes

État brut des prises de vue synchronisées (bande image + bande son) après développement du film en laboratoire et avant montage.

scénario

Trame narrative du film antérieure au tournage.

scène

Suite de plans situés dans un même décor et formant une unité.

scope (cinémascope)

Procédé qui permet grâce à l'utilisation d'un objectif spécial, l'hypergonar, de projeter des images plus larges (rapport largeur sur hauteur de 2,35, contre 1,37 pour le format standard). Les images sont comprimées (anamorphosées) au tournage et élargies à la projection.

Le premier film en Cinémascope est *La Tunique* de Henri Koster (1953), 70mm

script

Préparation (anglicisme). Dernière mouture du scénario, guide complet du tournage. Synonyme : découpage.

Vincent Pinel, *Dictionnaire technique du cinéma*, 2^{ème} édition, Paris, Armand Colin, 2008

scripte

Assistante ou secrétaire du réalisateur chargée en particulier de veiller à la continuité du film et d'éviter les faux raccords.

séquence

Suite de plans ou de scènes formant une unité, mais ne se situant pas forcément dans le même décor.

1. Séquence sans ellipse : les ruptures sont dues au changement de position de la caméra.
2. Séquence à ellipses plus ou moins longues, soit alternant des actions simultanées, soit des actions séparées dans le temps.

L'articulation entre deux éléments (plans ou séquences...) utilise des effets de ponctuation plus ou moins conventionnels : fondu enchaîné, au noir, fermeture à l'iris, volets, rupture brutale dans l'échelle des plans, dans l'unité narrative...

son off

Son dont la source n'est pas représentée à l'image.

stock-shot

Extrait d'un film utilisé dans un autre. Parfois ce sont des extraits d'actualités, comme dans *La Marche sur Rome* de Dino Risi.

tournage

Réalisation. Passage à l'acte cinématographique qui consiste à transformer en images et en sons enregistrés les idées, les visions et les mots (*shooting, filming*). [...] Sans qu'il y ait de règles précises, le tournage d'un long métrage demande en moyenne cinq à neuf semaines à raison de trois à quatre minutes de film utile par jour.

Vincent Pinel, *Dictionnaire technique du cinéma*, 2^{ème} édition, Paris, Armand Colin, 2008

travelling

La caméra est mobile, placée sur des rails, des pneus, des véhicules...

1. Travelling avant : approche progressive vers un objet.
2. Travelling arrière : éloignement graduel d'un objet.
3. Travelling latéral : poursuite de droite à gauche ou de gauche à droite, parallèlement à l'objet en mouvement.
4. Travelling vertical : déplacement de bas en haut ou de haut en bas le long d'un axe vertical.
5. Travelling d'accompagnement : la caméra accompagne les mouvements d'un personnage en le suivant ou en le devançant.

6. Travelling subjectif : la caméra épouse la vision d'un sujet en mouvement.

7. Travelling optique : voir zoom.

zoom

Encore appelé travelling optique : rétrécissement (zoom avant) ou élargissement (zoom arrière) du champ de vision, la caméra étant fixe.