

L'INCONSCIENT, UNE SOURCE D'INSPIRATION FELLINIENNE

*Créer des décors oniriques ou imaginaires au
cinéma : réflexions à partir de l'œuvre de Fellini*

Mémoire de fin d'études **Iris Morlat**
Mai 2023

Département décor - Promotion 2023

Sous la direction de Barbara Turquier, Anne Seibel et Nicolas de Boiscuillé

Page de couverture :
Image tirée du film *La Cité des femmes*

INTRODUCTION

P 6-9

I/ PLONGÉE DANS LE MONDE DU RÊVE FELLINIEN

A/ LE RÊVE COMME INSPIRATION

- | | |
|--|---------|
| 1) Fellini et ses rêves | P 10-11 |
| 2) Des idées récurrentes dans ses rêves que l'on retrouve dans ses films | P 12-19 |
| 3) 4 films représentant le souvenir et le rêve | P 20-21 |

B/ MISE EN PLACE DE RÊVES FILMÉS

- | | |
|--|---------|
| 1) Des lieux isolés | P 22-25 |
| 2) Une utilisation particulière du seuil | P 25-28 |
| 3) Des seuils incohérents | P 29-31 |

II/ LES DÉCORS CHEZ FELLINI, UNE VISION D'UN MONDE RÊVÉ

A/ LE RAPPORT D'ÉCHELLE

- | | |
|---|---------|
| 1) L'échelle, rapport à la perception du réel | P 32-34 |
| 2) Exemples des rapports d'échelle exagérés | P 34-37 |
| 3) Des décors inhabités | P 38-41 |

B/ UNE VISION DE L'ESPACE PROPRE

- | | |
|---|---------|
| 1) Des espaces dépouillés | P 42-47 |
| 2) Une restitution des espaces hors du réalisme | P 47-49 |
| 3) Des effets théâtraux | P 50-55 |

SOMMAIRE

III/ LES INSPIRATIONS QUE J'EN RETIRE

A/ DE LA RÉFLEXION À LA CONCEPTION

- | | |
|--|---------|
| 1) L'inconscient comme repère, où situer le projet ? | P 56-58 |
| 2) L'échelle, le flou, des réponses au temps passé | P 59-60 |
| 3) Une matérialité modifiée, une perte de repères | P 61 |

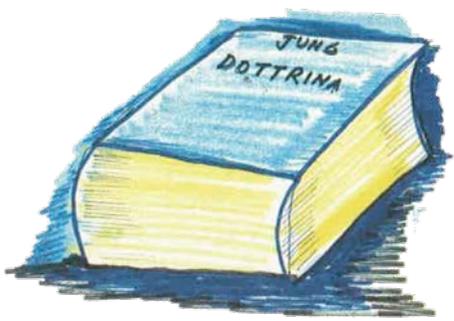
B/ RETOUR SUR LA PRATIQUE

- | | |
|--------------------------------------|---------|
| 1) De la réflexion à la construction | P 62-65 |
| 2) De la construction au montage | P 66-69 |

CONCLUSION P 70-73

FILMOGRAPHIE P 74-77

BIBLIOGRAPHIE P 78-79



INTRODUCTION

Venant de l'architecture, j'ai appris à construire le réel, le neuf, le plausible, la structure, la construction « de la vraie vie ». Au cours de ces quatre années au sein de la Fémis, j'ai appris à « faire comme si », « faire semblant », mais pas seulement. J'ai pu m'entraîner à faire émerger du décor une sensation, une ambiance, une atmosphère servant à une histoire, un scénario ou permettant de faire émerger le for intérieur des personnages. Je me souviens, lors du concours d'entrée, d'avoir expliqué au jury que ce qui m'intéressait c'était à quel point le décor pouvait exprimer la psychologie des personnages. Aujourd'hui, je suis toujours obnubilée et animée par cette question. Le psychisme, la psychologie et l'inconscient sont des domaines qui m'attirent et me questionnent tous les jours. Ce qui m'anime à chaque fois, c'est à quel point l'intériorité psychique transparait dans les gestes quotidiens de chacun ou les œuvres artistiques pour ceux qui en produisent.

Le jour où j'ai découvert *Huit et Demi* je me suis agacée « Mais enfin, pourquoi personne ne m'a jamais fait découvrir ce film ? ». Dans l'absolue rationalité de mon entourage, on m'explique que c'est très beau mais décadent et après tout c'est pour les fous. Folle à mon tour, je ne saurais pas dire, à partir de ce jour là mon admiration pour Fellini n'a fait que grandir au fur et à mesure que je découvrais ses œuvres. Ne sachant jamais vraiment où je me trouvais, dans un souvenir, un rêve ou une esthétisation admirable d'un univers choisi, j'étais éblouie, amusée mais surtout admirative de cette démonstration de création.

*Page de gauche :
Dessin de Federico
Fellini tiré du
«Livre de mes
rêves»*

Il y a quelques années, j'ai découvert à la Cinémathèque l'exposition « Quand Fellini rêvait de Picasso », et au détour de cette exposition, « le livre de mes rêves » de Federico Fellini. En le feuilletant, et je me suis aperçue de l'incroyable richesse de cet ouvrage. Fellini dessinait ses rêves. L'accès à son inconscient m'était donné ! Ce jour là, j'en ai oublié le cinéaste mondialement reconnu, et me suis sentie comme proche d'une personne. Depuis longtemps et particulièrement depuis que j'ai commencé une analyse, j'entretiens une relation très ambiguë avec mes rêves, leur permettant parfois de me faire douter de la réalité. Ce monde qui est à moi, crée de toute pièce par mon inconscient, m'a toujours obsédée. Je ne compte plus les fois où j'écris ou dessine ce dont j'ai rêvé en pleine nuit. Au delà d'une simple obsession, j'y trouve mon inspiration mais aussi des solutions à des problèmes. Cela peut-être très utile par ailleurs. Lors d'un exercice de construction de décor à la Fémis je me souviens d'être arrivée tôt à l'école et m'être exclamée auprès mon binôme « C'est bon je sais ! J'ai trouvé la solution pour le sol ! ». Mon binôme, satisfait de la trouvaille, m'interrogea et ma réponse fut simple : « J'ai trouvé dans mon rêve ». Cela peu paraître incongru et pourtant c'est plus systématique qu'anecdotique. Et voilà, ce jour, face au livre de Fellini je me suis dit « je ne suis pas seule ».

Le livre des rêves de Fellini date d'après la Dolce Vita. A ce moment là Federico Fellini est empreint de maux inexplicables, il commence un travail avec un psychanalyste qui lui propose de dessiner ses rêves. Tous ses dessins sont regroupés dans un ouvrage. Ce livre ouvre les portes de l'inconscient de ce si grand cinéaste. Non seulement il dessinait ses rêves mais il les décrivait. Pour moi cet ouvrage n'était qu'un objet de contemplation et de désir. Il y a quelques années il a été traduit en français et édité pour le grand public. Fellini représente pour moi le cinéaste du rêve éveillé. Il arrive à introduire dans ses films un onirisme qui m'impressionne et me questionne. Après la Dolce Vita et le début de son analyse, Fellini s'attarde à des films plus « rêvés ». Je suppose qu'un lien entre ses rêves et ses films existe. Dans ses films il arrive à induire une réalité à la limite du réel. Cette performance joue avec le cadre, la lumière et bien sûr la mise en scène mais aussi les décors. Un jour, lisant un interview de Dante Ferretti, le chef décorateur de certains de ses films, j'ai découvert une explication :

« Fellini m'a donné une autre leçon d'une valeur incommensurable sur la manière de manipuler le réalisme. Au début de notre collaboration, j'avais dessiné un décor dans lequel devait apparaître un évier. Pour un meilleur réalisme, j'avais dessiné tous les détails qui vont avec : les robinets et la tuyauterie. Dès que Fellini a vu mes dessins il m'a dit : « Laisse tomber les tuyaux ! » Il pensait ses films comme d'autres racontent leurs rêves et son raisonnement était que lorsqu'on rêve, ce n'est jamais comme dans la réalité. On ne « voit » que ce qui est essentiel à l'action. Dans l'exemple de mon dessin, l'évier était essentiel mais pas les tuyaux ! Ils auraient risqué de contrarier le rêve en raccrochant de trop près la réalité. Fellini adorait jouer avec la réalité. Tout, sur nos décors, devait être exagéré ou distordu. Tout, jusqu'au moindre meuble ou accessoire : une chaise ne devait jamais avoir l'air d'une chaise normale, elle devait être toujours trop grande. »

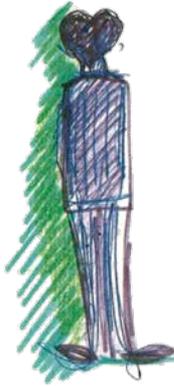
Les chefs décorateurs, Peter Ettedgui

Cette anecdote m'a interpellée et enthousiasmée. Depuis ce jour j'ai eu envie de partir à la recherche de cette réalité modifiée, réinterprétée dans le monde fellinien. J'aimerais profiter de ce mémoire pour comprendre à quel point un décor peut toucher à la réalité sans jamais l'atteindre afin de trouver la justesse d'un monde entre onirisme et réalité au service d'une narration. Par ailleurs, Federico Fellini touchant souvent à la nostalgie et aux souvenirs, j'aimerais comprendre comment le décor aide à plonger aussi bien les personnages que les spectateurs dans un monde à la limite du rêve tout en restant dans une réalité assumée. Par ce travail je m'intéresserai au travail de Piero Gherardi, Dante Ferretti et Danilo Donati, tous trois grands collaborateurs de Fellini pour les décors. (conf. filmographie)

Premièrement nous allons nous attarder sur le rapport qu'entretenait Federico Fellini avec ses rêves et comment il réussissait à les retranscrire dans ses films.

Dans un second temps, nous allons analyser de plus près les méthodes de création de décors utilisées par Fellini et les chefs décorateurs qui ont œuvré pour lui.

Enfin, nous terminerons par la présentation de l'exercice pratique que j'ai réalisé à la Fémis et le lien qui peut être fait entre celui-ci et ce mémoire.



e così una discreta
ma sopra di appuntato
in questo libro.

Invece forse p'ognuno
c'è



Guido dans
Huit et demi



Snàporaz dans
La Cité des femmes

I / PLONGÉE DANS LE MONDE DU RÊVE FELLINIEN

A / LE RÊVE COMME INSPIRATION

1) Fellini et ses rêves

« Lorsque j'avais six ou sept ans, écrit Fellini, j'étais convaincu qu'il existait deux vies, l'une où l'on vivait les yeux ouverts et l'autre les yeux fermés. (...) Le spectacle commençait dès que je fermais les yeux. » retranscrit Daniel Pennac dans sa préface du « Livre de mes rêves » de Federico Fellini.

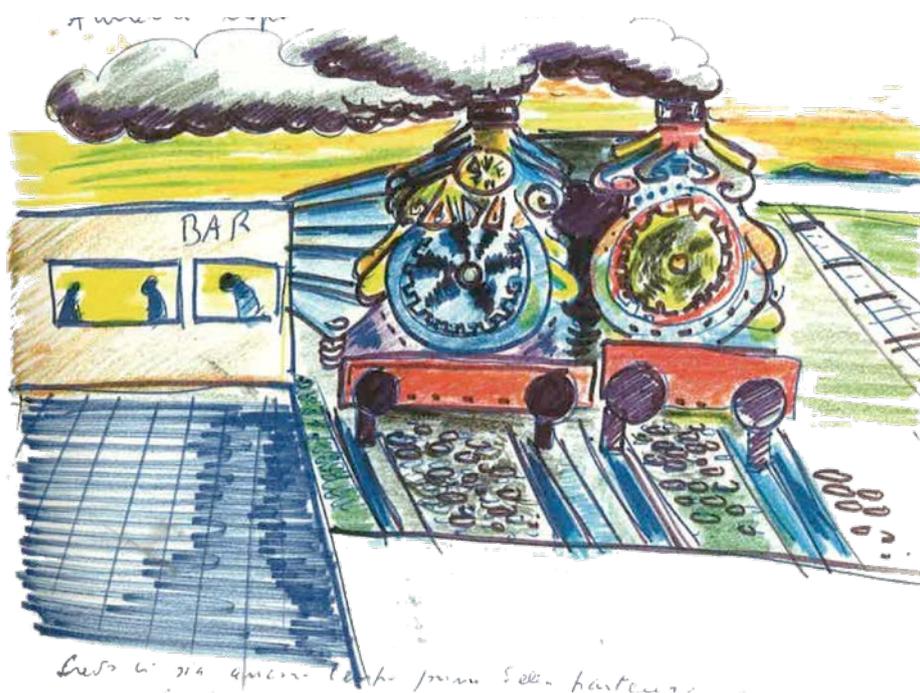
Federico Fellini entretenait un rapport particulier à ses rêves. Réceptacles à angoisses, il les entretenait et les chérissait au point de les dessiner et de les commenter méticuleusement. C'est après la *Dolce Vita* qu'il entama ce processus sous les conseils d'Ernst Bernhard, analyste jungien italien. A partir de là nous ne pouvons que constater un changement dans sa création. Avant 1960 Fellini était adepte du néoréalisme italien. Ayant travaillé avec Rossellini, Fellini (co-scénarise entre autre de *Rome, ville ouverte* et *Europe 51*). Après 1960 et le travail de collecte de ses rêves, le cinéma de Fellini se dirige vers un univers plus onirique. Ses rêves sont son inspiration. Daniel Pennac retranscrit dans la préface du « Livre des mes rêves » cette phrase très évocatrice : « Si tu regardes bien ces pages, dit un jour Fellini à Vincenzo Mollica¹ en parlant du livre de mes rêves, tu y trouveras tout mon cinéma, tout mon art. »

¹Journaliste italien

Le livre débute par une explication de sa perception de lui-même. Dans ses rêves Federico Fellini se voit plus maigre que dans la réalité. Il se voit avec le physique de ses vingt ans. Il explique « Dans mes rêves je me vois toujours de dos ». Ceci n'est pas sans nous rappeler Marcelo Mastroianni (son Antoine Doinel à lui), dans *La Dolce vita*, *Huit et demi* et *La Cité des femmes*. Dans ces films nous suivons Marcelo Mastroianni jouer à tour de rôle Marcello, Guido et Snàporaz dans ses aventures et ses détours, présenté comme dans les rêves de Fellini : une silhouette noire plus maigre que lui.

Page de gauche :
Dessin de Federico
Fellini tiré du
«Livre de mes
rêves»

En lisant ce livre, nous découvrons un Fellini obsédé par ses rêves et certaines idées, motifs ou obsessions récurrents dans les dessins de ses rêves mais aussi dans ses films.



Page de gauche :
 Dessin de Federico
 Fellini tiré du
 «*Livre de mes
 rêves*» datant de
 1960



Guido attendant à
 la gare dans
Huit et demi

2) Des idées récurrentes dans ses rêves que l'on retrouve dans ses films

A la lecture des rêves de Fellini nous ne pouvons qu'être surpris, étonné ou amusé. En effet nous assistons presque à des portions de storyboard. Nous retrouvons dans certains de ses films quelques éléments récurrents de ses rêves. Certains de ses rêves sont même parfois copiés, puis retranscrits dans les studios. Un des producteurs de Fellini l'exprime très bien dans un interview : « *J'allais le chercher le matin pour l'amener à la Cinecitta et dans la voiture il me disait, j'ai rêvé une chose et il me racontait un rêve et en arrivant à Cinecitta, je comprenais que les rêves qu'il me racontait c'était une scène qu'il voulait trouver et d'un moment à l'autre il fallait inventer un grand toboggan gigantesque, il fallait inventer ce qu'il avait rêvé la nuit d'avant (...) Il me disait un rêve le jeudi, il fallait le construire le vendredi. Il fallait construire tout. Trouver les acteurs, les castings préparer...* »

Renzo Rossellini - Supplément dvd de *la Cité des femmes*

Des éléments obsédant Fellini sont récurrents dans ses rêves et ses films.

En premier lieu nous pouvons parler du train. Nous le retrouvons dans *Huit et demi* à l'arrivée de Sandra Milo (jouant la maîtresse de Guido), ainsi que dans *La Cité des femmes* : Snàporaz suit une femme dans le train et c'est celui-ci qui l'amène dans ce nouveau monde qu'il va découvrir. Le train moyen de transport est très utile pour passer d'un lieu à un autre sans voir les espaces parcourus. Le train est idéal pour amener les gens de nulle part. Ils arrivent, on ne sait d'où mais ils arrivent sans trop de problème. Dans *Huit et demi*, l'arrivée de Sandra Milo permet d'amener la maîtresse de Guido (celle de Fellini dans la vraie vie) dans le film tout en restant dans une certaine cohérence. Dans *La Cité des femmes*, le train est un prétexte pour nous amener dans le rêve de Snàporaz tout en gardant une logique narrative. On ne sait pas vraiment d'où ils viennent ni où ils vont mais au moins, par ce biais, Fellini amène les personnages dans le film. Dans ce film, le train est un moyen mais peut aussi être un symbole. L'arrivée et la sortie du film se déroulent par une entrée dans un tunnel. Fellini a-t-il fait un clin d'œil à la fin de *La mort aux trousses* d'Hitchcock, qui par l'entrée dans un tunnel évoquent la pénétration ?



Dessin de Fellini tiré du «Livre de mes rêves» datant de 1961



*Snàporaz courant derrière son train dans **La cité des femmes***



Dessin de Fellini tiré du «Livre de mes rêves» datant de 1977

*Début du film **La cité des femmes***

Giulietta Masina, la femme de Fellini est, dans ses rêves, très présente. C'est très souvent une source d'angoisses. Fellini rêve très régulièrement qu'il la perd, qu'elle meurt ou qu'elle s'enfuit. Federico Fellini était perturbé par son infidélité assumée. Il aimait sa femme mais était très volage. Ses préoccupations se font sentir dans ses rêves et une fois de plus dans ses films. Il aura l'habitude de la faire jouer dans nombre de ses films (*La Strada*, *Juliette des esprits* et *Ginger et Fred*). Son personnage est aussi représenté par Anouk Aimée dans *Huit et demi*. Elle est la femme élégante, en retrait et intelligente.

Le monde ecclésiastique représente un angoisse ou démontre une forme de fascination de Fellini pour les curés, les prêtres, les cardinaux etc. Est-ce à cause de son enfance passée dans une école primaire dans un institut religieux ou à cause de l'influence très présente de la religion en Italie ? En tout cas Federico Fellini aime s'en moquer, aime confronter ce monde et l'intégrer dans ses films. Nous retrouvons des clins d'œil à l'église catholique dans *Huit et demi*. À la fin de *Roma*, nous assistons à un défilé admirablement grotesque, beau et à la fois drôle des futures tenues du monde ecclésiastique. (conf. page 18-19)

Une des obsession bien connue de Federico Fellini est la Femme. Les femmes felliniennes, aux rondeurs généreuses et moelleuses animent les rêves et tous les films de notre cher rêveur.

Ces idées récurrentes nous permettent de mieux connaître Federico Fellini, ses préoccupations et ses films par le même biais. Sergio Toffetti, Gian Luca Farinelli, Felice Laudadio l'expriment très bien dans la préface du « Livre de mes rêves » de Fellini : « *Livre de mes rêves qui est aussi un « Livre de ses films », de même que ses films définissent, à l'inverse, une sorte de « Cinéma de ses rêves »* .

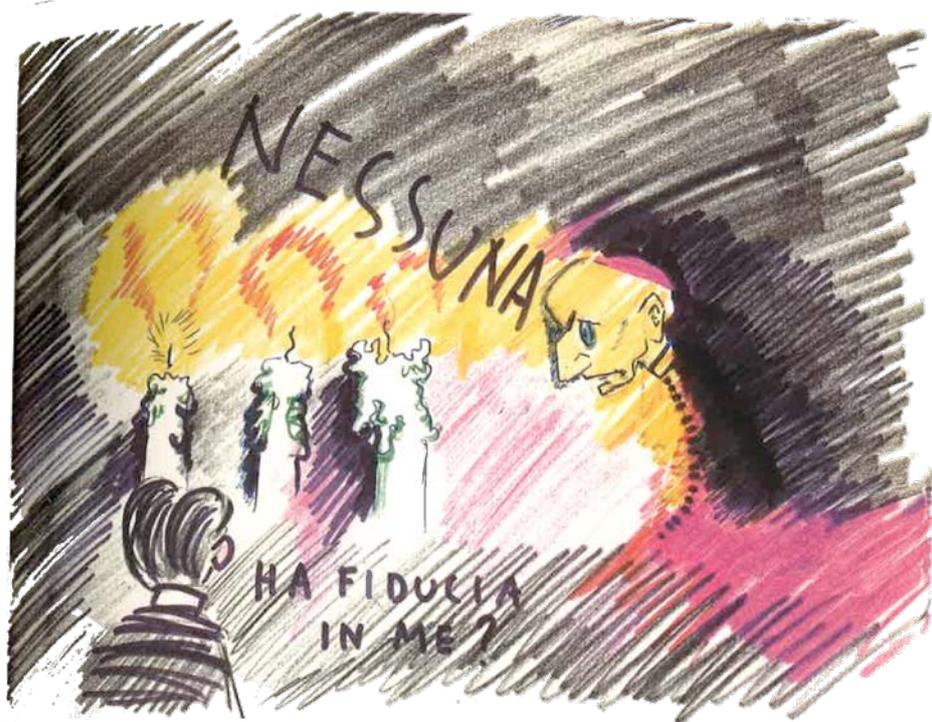
Le monde du cirque et du spectacle est également un univers cher à Federico depuis sa plus tendre enfance. Nous le trouvons d'abord dans *La Strada*, comme dans *Juliette des esprits*. Les clowns et le cirque en général peuvent rappeler le cinéma de manière globale. Des gens jouent sur une scène pour un public. Fellini film souvent le cirque, s'agit-il d'une mise en abîme du cinéma ? Nous pouvons nous poser la question. En



*Guido dans
Huit et demi*

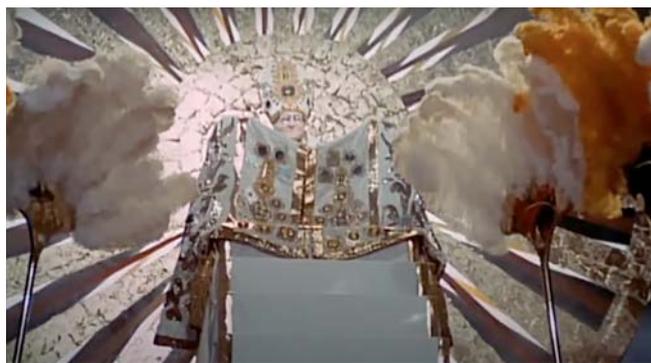
effet la relation entre la réalité et la fiction est un jeu permanent avec Fellini. Il joue du cinéma et nous aimons nous perdre avec lui.

Les rêves de Fellini lui ont inspiré ses films. A notre tour, nous allons découvrir ses films qui nous font rêver. Nous allons tenter de comprendre ce qui fait d'un rêve un film ou d'un film un rêve.



Dessin de Fellini tiré du «Livre de mes rêves» datant de 1961





*Séquence du défilé
dans Roma*

3) 4 films représentant le souvenir et le rêve

« *Je pense qu'il est presque impossible d'obliger 1000 personnes à rester ensemble dans le noir et à faire un rêve qu'un autre a réalisé pour elles sur grand écran.* » Fellini (Suppléments dvd *le Casanova de Fellini*). Presque impossible, en tout cas Fellini aura essayé. Non seulement Federico prend l'habitude de s'inspirer de ses rêves, comme nous avons pu le voir plus haut, mais il va faire quelques films de rêves éveillés.

Deux films de Federico Fellini relèvent du rêve : *Juliette des esprits* et *La Cité des femmes* sont des films dans lesquels le rêve est joué et assumé. Cependant la démonstration du rêve dans chacun est très différente.

Juliette des esprits présente une femme isolée dans sa maison qui s'ennuie de son mari infidèle et cherche à sortir de ce quotidien. Elle fait la connaissance de sa voisine qui lui fait découvrir son monde hors de la réalité. Dans ce film, le monde est clairement onirique presque fantastique, nous savons que nous nous trouvons dans un rêve et nous ne pouvons que le constater. Nous faisons face à des visions de Juliette.

En revanche dans *La Cité des femmes*, jusqu'à la fin nous ignorons être dans un rêve. *La Cité des femmes* présente Snàporaz qui rencontre une jeune femme dans un train qui le mène à « Mira Mare » un lieu de rencontre pour femmes féministes. De rencontre en rencontre Snàporaz découvre un monde étonnant avant de se réveiller dans le même train qu'au début et de se rendre compte qu'il rêvait. Le monde créé est presque réaliste mais quelques éléments troublants ou « anormaux » nous aiguillent sur le chemin du rêve. Nous allons tenter de décrypter comment nous nous trouvons dans un rêve. Par quels moyens nous sortons de la réalité. Comment le décor est travaillé dans ces films pour nous donner l'indice du rêve.

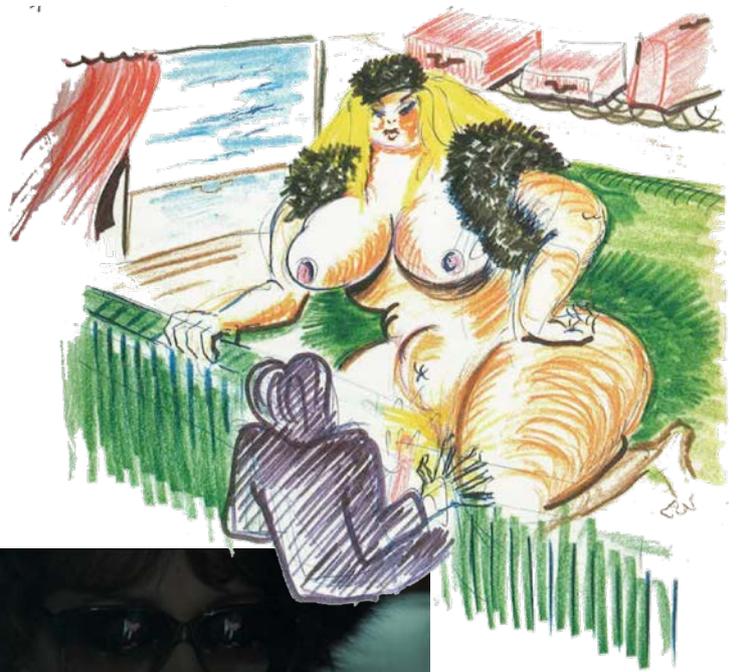
Deux autres films vont nous aider dans notre analyse : *Huit et demi* et *Le Casanova de Fellini* sont deux films dans lesquels ce n'est pas le rêve qui est évoqué mais le souvenir. Le souvenir, restant une interprétation d'un moment vécu et conservé dans une partie de notre inconscient, peut s'assimiler au fantasme d'un présent oublié. Comme pour les rêves, le souvenir vient chercher des morceaux d'inconscient et les lie entre eux en

cherchant une cohérence globale.

Dans *Huit et demi* Guido, un réalisateur, cherche de l'inspiration pour son nouveau film. Il est alors submergé par ses rêves, ses souvenirs et ses fantasmes qui l'animent. Nous assistons à des moments de mélancolies traversés par le souvenir qui s'impose dans le présent de Guido. Le passé se mélange au présent et les univers comme les décors sont le miroir des perturbations émotionnelles de Guido.

Dans *Le Casanova de Fellini*, nous assistons au souvenir de ce séducteur et obsédé sexuel. Fellini s'attaque à ses souvenirs de ses moments fastueux. Nous suivons Casanova dans ses conquêtes et sa jeunesse dans une Venise du XVIIIe siècle. Nous constatons à la fin qu'il s'agit de ses souvenirs.

Dans ces quatre films la démarche du décor est différente mais nous retrouvons à chaque fois des éléments récurrents qui nous mènent au rêve, à l'imaginaire, à un monde hors de la réalité que nous allons détailler dans la partie suivante. Le rêve et le souvenirs, en tant que morceau d'inconscient sont impalpables. Pour les rendre physiques, il faut les atteindre sans les situer clairement. Nous allons découvrir comment Fellini les place dans une géographie inconnue et comment il les donne à atteindre à ses personnages et ses spectateurs.



B / MISE EN PLACE DE RÊVES FILMÉS

1) Des lieux isolés

Pour identifier une histoire, nous avons besoin de lieux, d'espaces où se déroulent celle-ci. Dans les films présentés précédemment les lieux d'actions sont souvent perdus, on ne sait pas où nous sommes ou bien ils sont isolés. Ceci est un premier indice que nous nous trouvons dans un rêve ou un souvenir. Nous nous retrouvons, sans savoir comment ou pourquoi, au milieu d'un espace non identifié et peu logique dans une histoire « classique ».

Dans *La Cité des femmes* Snàporaz regarde une femme rencontrée dans le train débarquer à une station. Seulement, comme les images ci-contre nous le montrent, aucune station comme nous avons l'habitude de les voir ne nous est présentée, pas de quai, pas de panneaux d'affichage, pas d'horloge, pas même d'autres passagers débarquant. Ici, la femme descend au milieu d'une clairière entourée d'arbres. A l'horizon, aucun signe de vie. Dès lors nous comprenons que nous nous éloignons d'un conte ancré dans le « réel ». Cette femme nous amène avec Snàporaz à « Mira Mare » dans ce monde imaginaire. Cette méthode nous permet à la fois d'être focalisés sur les personnages et leur aventure mais aussi de les isoler dans un lieu sans accroche, sans rien autour. L'histoire c'est eux et leur parcours. Ce film ne révèle le rêve que crescendo mais dès l'arrivée cet aspect nous en donne l'indice.

Ce schéma de lieu sans accroche au réel n'est pas le seul. Dans les films de Fellini, nous débarquons souvent dans des lieux lointains, accrochés à rien, non identifiés. Nombres de terrain vagues et d'espaces à l'horizon lointain nous sont présentés dans ses films.

Page de gauche :

Dessin de Federico Fellini tiré du «*Livre de mes rêves*» datant de 1963

Snàporaz descendant du train au début de *La Cité des femmes*

Nous retrouvons cette idée au début de *Huit et demi* quand les personnages de l'histoire et des souvenirs de Guido, se retrouvent au milieu de ruines. Cette idée est aussi appuyée par la maison de Juliette, dans *Juliette des esprits*. En effet la maison est isolée, seule, cloisonnée par des barrières blanches. La voisine, non identifiée comme réelle ou pas est la seule chose qui avoisine la maison de Juliette. Etant donné que nous ignorons la situation géographique du lieu, nous pouvons être partout et nulle part à la fois. Nous pourrions sans problème être dans un rêve ou un conte.



*La sortie du train
dans
La cité des Femmes*



*Arrivée de Casanova
sur l'île
Le Casanova de
Fellini*



*Maison de Juliette
dans
Juliette des esprits*

Dans Le *Casanova de Fellini*, une des première séquence est située au milieu d'une île. Les personnages y arrivent en bateau (système très utilisé par Federico Fellini). Les personnages arrivent au milieu de nulle part comme si ils se retrouvaient dans les limbes de l'esprit de Casanova.

La situation isolée est une chose. Au sein de ces histoires nous allons rencontrer également le schéma d'un rêve, d'une pensée ou d'un souvenir: des passages incohérents d'espaces en espaces ou de scènes en scènes.

2) Une utilisation particulière du seuil

Dans ces films nous pouvons remarquer le même schéma que dans les rêves. Nous passons d'un lieu à un autre sans trop savoir comment ni pourquoi et cela ne pose aucun souci de compréhension. Je me souviens qu'un des premiers cours en architecture traitait « des seuils ». Nous devions déterminer ce que c'était. Si je n'ai pas une trop mauvaise mémoire je me souviens que nous pouvions définir le seuil comme un espace tampon ou de transition entre un espace et un autre. Un espace de transition... Mais pourquoi faut-il un espace de transition ? Le seuil c'est comme le moment où l'on se met en mode « avion » avant le début du film au cinéma, le moment où on se racle la gorge avant de faire un discours, ou encore le générique de début d'une émission de radio. C'est un moment tout petit qui nous fait passer d'un état à un autre. Dans l'espace, c'est la même chose. En effet, il est plus agréable d'avoir une entrée dans un appartement ou une maison avant d'arriver dans le salon (cela évite de balancer son manteau sur le canapé). Le seuil d'une porte d'entrée permet le placement d'un paillason (très utile parfois) mais aussi de reprendre sa respiration après les 6 étages montés ou de se revêtir convenablement après les kilomètres à vélo parcourus avant un entretien. Le seuil manquant est dérangeant. Dans certains restaurants les toilettes sont directement ouvertes sur la salle de réception, et sans rentrer dans les détails cela peut être dérangeant sur beaucoup de points de vue. N'en déplaise à Perec, les espaces sont divisés et entre eux se présentent des seuils. Même une porte peut représenter un seuil. L'année dernière j'ai déménagé, passant d'un studio à un appartement avec une chambre. Je me rappelle m'être extasiée au téléphone auprès de ma sœur en lui expliquant « Tu sais ce qui va me changer la vie ? J'ai des portes ! ».



*Changement de
décors dans
Huit et demi*

Depuis longtemps je jalousais son appartement car elle avait des portes. Elle pouvait être dans un espace et pas dans un autre à la fois, « la chance ! ». Le seuil, la porte, le paillason, nous permettent de passer d'un espace à un autre pour nous préparer, nous mettre en situation de... Au cinéma, la coupe nous permet ce bond, mais les espaces sont parfois reliés dans une même séquence et les seuils existent alors (ou pas). Le travail des seuils avec Fellini est comme tout chez lui, un peu particulier.

Dans *Huit et demi*, Fellini nous plonge dans les souvenirs de Guido de manière délicate mais invraisemblable. Au début, Guido imagine sa mère dans la chambre d'hôtel qu'il partage avec Carla sa maîtresse. Sa mère nettoie le mur, le mur disparaît et nous arrivons dans une vision de Guido et il retrouve ses parents au milieu de ruines.

Dans *Juliette des esprits*, c'est un peu le même principe, Juliette se souvient d'un spectacle qu'elle jouait petite et se retrouve projeté dans ce souvenir, dans un théâtre. Elle passe les barrières du temps et de la logique.

A la fin de *La Cité des femmes* un exemple particulier nous montre jusqu'où pousser le manque de seuils. Snàporaz s'échappe sous son lit, et atterrit sur un toboggan démentiel (conf. page suivante). De là, il glisse le long de ce toboggan et assiste à des souvenirs d'enfance et se retrouve face à ses propres fantasmes. Les scènes défilent sous ses yeux émus. Nous plongeons avec lui comme dans les tréfonds de son inconscient. Par la suite, il se retrouve dans un espace de plain-pied où le cloisonnement spatial n'existe pas. En effet, tous les décors se mélangent et Snàporaz se trouve comme sur une scène de théâtre. Différents lieux sont tous sur un même espace, sans mur qui les délimiterait. Nous passons d'un bureau à une cuisine à une sorte de tribunal dans le même plan. Nous nous trouvons alors comme dans une pièce de théâtre. En effet, au théâtre nous acceptons des incohérences absolues car tout se déroule sous nos yeux dans le même espace. Au cinéma, à l'inverse, même si tout se déroule sous nos yeux sur le même écran, nous avons l'habitude de voir des espaces montés les uns aux autres qui racontent des ellipses, des séquences différentes, mais nous jouons à la « vraisemblance ». Le fait de retrouver une cuisine dans le même espace qu'un bureau et d'accepter l'irréalisme de l'espace nous révèle la fiction d'une part, et nous amène à



Snàporaz sortant de son lit dans La Cité des femmes

penser à un espace rêvé, un fantôme ou une pensée.

Des ruines dans une chambre, un toboggan sous un lit, passer d'un espace à un autre ne pose pas de problème majeur à Fellini. Il ose et nous porte grâce à ça dans ses espaces rêvés. Ce système permet d'assumer des rapports d'espaces « magiques » ou sans seuil, de suivre les personnages en permanence, en passant avec eux les espaces et d'être avec les personnages presque de manière continue tout au long de l'histoire. Nous voyageons avec eux dans leur esprit. Fellini pousse la liaison d'espace plus loin. Comme nous pouvons le voir, particulièrement dans *La Cité des femmes*, il peut jouer avec le manque de seuil mais aussi avec l'utilisation de ceux-là de manière à nous maintenir dans une réalité biaisée.

3) Des seuils incohérents

Si nous reprenons l'exemple de *La Cité des femmes*, vu au dessus, nous sommes amenés dans ce « nouveau monde » par un train. Cet élément, très utilisé par Federico dans nombre de ses films (et très présent dans « *Le livre de mes rêves* ») permet d'amener les personnages ainsi que les spectateurs dans un nouveau monde sans difficulté. Le train n'est pas l'unique moyen pour lui de nous amener d'un espace à un autre. Dans ce même film nous suivons Snàporaz, il va d'un lieu à un autre en prenant un ascenseur, tombant d'un escalier, suivant à travers champs, empruntant un toboggan sous un lit, etc. Nous ne savons jamais comment les lieux sont liés ni pourquoi ils le sont, mais nous acceptons de suivre le personnage, car nous sommes focalisés sur lui et sa quête. Architecturalement et spatialement les espaces n'ont pas vraiment de lien logique entre eux. Fellini utilise des seuils « connus » de notre quotidien et cette manière de faire nous permet de croire à une certaine « réalité ». Nous ne sommes pas dans une aberration qui nous laisserait supposer un rêve. Que ce soit le train, l'ascenseur ou un escalier, il s'agit d'éléments de passage destinés à passer d'un espace à un autre. Donc nous acceptons que des lieux qui n'ont pas grand chose à voir les uns avec les autres soient liés car leur seuil est connu de nous. C'est le même principe que si nous arrivions à vélo dans un appartement au milieu d'un désert, qu'une fois dans cet appartement nous passions du salon à une piscine municipale grâce à un couloir, et que par un escalier, nous redescendions dans un bar. Rien n'a de sens mais comme il s'agit de juxtaposition d'éléments connus nous suivons l'histoire sans souci. C'est exactement le même mécanisme que dans les rêves. C'est à la fin, et par l'accumulation de petites supercherries que nous nous apercevons que, en effet, il s'agissait d'un rêve. Ceci une fois de plus nous rappelle le rêve, l'absurde et le mouvement d'un inconscient en plein travail. Mais, les éléments s'enchaînent sans interruption, nous ne sommes pas perdus et nous acceptons l'illogisme.

Dans *La Cité des femmes*, c'est à la fin que Fellini dénonce le rêve par un seuil tout particulier. Comme étudié plus haut, Snàporaz passe sous son lit, et tombe sur un toboggan gigantesque. Le toboggan le mène à ses souvenirs et à des moments passés dans sa vie ou à ses fantasmes. C'est là que le rêve nous est offert tant le contexte est absurde et irréel. De plus,



il se trouve en pyjama. Rien de mieux pour évoquer le rêve. C'est une chose qui arrive aussi à Juliette. Dans *Juliette des esprits*, à la fin, elle trouve dans sa chambre une porte secrète qui la plonge face à face avec elle petite durant une scène de son enfance traumatisante.

La différence entre espace vécu et espace pensé n'est pas faite, c'est parfois ce qui peut nous perdre dans certains films de Fellini. Seulement, c'est une manière de nous rapprocher au plus près de l'esprit des personnages. Ces systèmes de chemins continus et de passages illogiques nous permettent, certes, de suivre en permanence les personnages, mais surtout de les suivre dans leurs divagations psychiques et leurs esprits. Le fait de toujours être avec Guido, Juliette ou Snàporaz spatialement, nous permet de les suivre psychiquement. Cette relation à l'espace nous permet alors de rentrer dans les pensées propres des personnages.

Ces méthodes d'utilisation de seuil, ou pas, cherchent à brouiller l'espace mais ni de la même manière ni pour les mêmes « effets ». En effet dans *La Cité de femmes*, même si les espaces sont reliés de façons absurdes, c'est grâce à des éléments existants dans le réel (escaliers, ascenseur, route). Dans *La Cité des femmes* nous sommes dans un rêve mais Fellini ne nous le dit qu'à la fin. Nous devons croire à une sorte de réalité, et donc Fellini ne nous donne pas le rêve de manière trop intelligible. Cette méthode de perte de repère spatiaux nous permet de comprendre que quelque chose ne va pas. Sans cependant user des mêmes stratagèmes que dans *Huit et demi* ou *Juliette des esprits*. Dans ces deux autres films, un mur s'efface, des personnages s'imposent dans une salle de bain et disparaissent. L'espace-temps est modifié et c'est assumé.

Page de gauche :
certains seuils dans
*La Cité des
femmes*

Entre des repères réels mais placé de manières incongrues et des effets d'apparitions et de disparitions presque magiques, Fellini utilise d'autres méthodes plus « plastiques » pour nous proposer le rêve ou le souvenir. Nous allons tenter de découvrir ces autres manipulations spatiales grâce au travail d'échelle mais aussi au travail de rendu plastique des décors.

II / LES DÉCORS CHEZ FELLINI, UNE VISION D'UN MONDE RÊVÉ

A / LE RAPPORT D'ÉCHELLE

1) L'échelle, rapport à la perception du réel

Le travail du rapport entre les espaces et la cohérence de ceux-ci est une méthode très intéressante pour nous perdre spatialement mais aussi pour nous permettre de suivre les personnages. Aussi, les espaces dans lesquels ils évoluent et la perception de ceux-ci nous permettent d'appuyer le côté onirique des films de Fellini. La perception des espaces peut-être guidée par les échelles qui les régissent et de ce qui les constitue.

Dans nombre de ses films, Federico Fellini questionne le rapport d'échelle. Le rapport d'échelle nous permet de nous repérer dans l'espace. Les éléments qui nous entourent sont à une échelle normée et plutôt commune. Les objets de notre quotidien sont standardisés et nous avons ces échelles en référence pour le monde qui nous entoure.

En architecture, j'apprenais qu'une hauteur de plafond classique est à 2m70, qu'une hauteur d'assise est à 40 cm, qu'une hauteur de porte est à 2m10, qu'une hauteur de poignée est à 1mètre, qu'un lit mesure 1m40 x 2m10, je vois une marche et j'active la formule de Blondel² ($2H+1G$ compris entre 60 et 64) une marche doit faire 17cm de haut, quand je rencontre quelqu'un qui me dit mesurer 1m83 je me dis immédiatement « Comme le Modulor »³. Ces repères me sont utiles car dès que j'entre dans une pièce, mon catalogue de normes s'active et très rapidement je distingue la mesure des choses et je peux estimer le mètre carré de la pièce. Je comprends où les meubles peuvent entrer, les dégagements nécessaires, etc. Ce réflexe des mesures n'est pas uniquement une démonstration de psychorigidité, il donne des références aux espaces qui sont devant nous.

Dans nos dessins, en architecture, nous étions obligés de placer un homme ou une femme (hauteur entre 1m70 et 1m80) sur nos coupes pour avoir une référence d'échelle et comprendre rapidement la taille de l'espace que nous présentions. Car, notre corps est notre première échelle de mesure. Un espace « classique » est adapté à la taille humaine. Très vite si l'espace est trop petit nous nous sentons étouffés, et à l'inverse, si il est trop grand nous sommes perdus. C'est exactement la même chose dans les films et pour les décors de cinéma. Dans les films notre échelle de référence reste celle des personnages. C'est grâce à eux que nous comprenons l'espace. Dans les films de Fellini ce rapport d'échelle est très utilisé et permet de

²*La formule de Blondel est un calcul qui définit des contraintes de dimensions pour la fabrication des escaliers.*

³*Le Modulor est une silhouette humaine inventée par Le Corbusier en 1945, servant à concevoir la structure et la taille des unités d'habitation dessinées par l'architecte.*

ressentir comment se sent le personnage par rapport à la situation. Nous allons essayer de comprendre le rapport entretenu entre Guido, Juliette, Snàporaz et Casanova et les espaces qui les entourent.

2) Exemples des rapports d'échelle exagérés

Comme nous l'expliquions plus haut, l'échelle est ce qui nous rapproche de la norme, de l'espace classique. En utilisant des échelles trop grandes ou trop petites nous nous éloignons de la norme et alors nous nous trouvons, dans un souvenir, un rêve, un fantasme ou dans l'imagination, en tous cas ailleurs que dans la « réalité ». Fellini utilise le rapport d'échelle en faisant appel à nos repères et les dérange légèrement ou carrément et nous plonge dans un monde qui n'est alors plus le monde connu et « réel » sans nous plonger dans un fantastique complet.

Dans *Huit et demi*, Guido est perdu. Il n'a pas d'inspiration et ne sait pas où va son film. A plusieurs reprises nous voyons Guido dans un décor trop grand pour lui. Il est isolé et le décor l'écrase presque par son immensité.

Dans *La Cité des femmes*, Snàporaz se retrouve perdu dans ce monde qu'il ne connaît pas. A un moment il se retrouve écrasé par la folie démesurée du grotesque docteur Xavier Katzone et de sa demeure délirante. Le couloir de toutes ses conquêtes isole le personnage pour enfin arriver face à une édifiante mosaïque du docteur. Cette escapade termine sur la fête de la dix millième femme que cet homme a eue. Ici, l'échelle du gâteau prouve la démesure et le côté grotesque de cet homme. Plus nous avançons dans le film et plus Snàporaz est petit par rapport à l'espace dans lequel il évolue et vis-à-vis de ce qu'il voit. Plus nous nous approchons du dénouement (tout le film est un rêve), tous les éléments prennent une ampleur délirante et les échelles sont rebattues.

Dans *Juliette des esprits*, l'espace est architecturalement plutôt cohérent et aux normes. C'est par d'autres biais que Fellini et Piero Gherardi, son chef décorateur ont montré un échappatoire à la réalité. Seuls deux petits détails sont hors d'échelle. Les moyens de sortie de Juliette, les fenêtres et le portail d'entrée, sont pour les unes trop hautes et pour l'autre trop grande par rapport à sa petite taille. Nous pouvons supposer que Juliette ne pourra pas atteindre les poignées de sa liberté.

*Guido perdu
Huit et demi*



*Snàporaz face à la
folie de Katzone
La cité des femmes*



Un des plans très marquants du cinéma de Federico Fellini est celui de l'extinction des bougies dans *Le Casanova de Fellini*. Casanova, fait face à sa mère à la fin d'une pièce. Elle se trouve dans une alcôve destinée à accueillir le public du théâtre. Sa maman part et il se retrouve face à lui même. Les grands chandeliers descendent. Casanova se retrouve au milieu de ces immense chandeliers avant qu'on ne vienne les éteindre. Chaque bougie pourraient représenter une des ses conquêtes. Sa mère s'en va, le personnage est totalement seul, les bougies apparaissent avant d'être éteintes.

Un exemple assez différent de l'utilisation du jeu d'échelle se trouve dans *Voce della luna* lorsque Ivo Salvini se souvient de sa grand mère. Il revoit dans son esprit, et nous avec lui, sa grand mère. Dans ce souvenir, il est enfant dans un corps d'adulte (le même corps que dans la narration du film). La scène est donc reconstituée en prenant pour échelle Roberto Benigni. Les objets sont bien trop grands et démesurés, et ils renvoient le comédien à un statut d'enfant. Etant donné que le souvenir est joué par le même comédien le doute plane un instant. Sommes nous dans un espace étrange ? Fellini nous plonge t-il dans un souvenir ? C'est grâce au rapport d'échelle (vis à vis du comédien) que nous comprenons l'illogisme de cet espace et que nous pourrions penser être dans une projection plus que dans un souvenir fidèle. Seul le rapport d'échelle permet de signifier l'enfance. Tout est juste trop grand, comme dans une vision d'enfant.

Le rapport d'échelle au cinéma est induit par le décor mais est d'autant plus exacerbé par l'image. Le cadre aide à placer le personnage dans l'image, l'isoler, le perdre. Cette méthode répond à leur état psychologique. Guido et le Casanova sont perdus dans ce monde parfois trop grand pour eux. Juliette ne peut sortir, elle est reléguée au rang de petite fille pas assez grande pour sortir. Quant à Snàporaz, il est dans un monde où la folie est bien trop grande face à lui. L'espace peut représenter à ce moment-là leurs états mentaux.

L'échelle est induite par la taille du décor et par l'image comme nous avons pu le voir précédemment, mais elle peut être exacerbée par la charge décorative de ce même décor, par l'aspect vide de celui-ci ou encore par le nombre de ses occupants.



Casanova au
théâtre dans
Le Casanova de
Fellini

3) Des décors inhabités

Nombreux sont les décors de Fellini qui sont vides et inhabités. Le rendu d'un décor n'est pas le même si il est habité ou pas. Dans le *Huit et demi*, alors que la plupart des espaces sont saturés de personnages, Sandra Milo est à plusieurs reprise retrouvée, isolée, seule dans des espaces vides. Est-elle, par ce biais là réduite à une vision ou un fantôme de Guido ? Ce schéma se répète avec Guido justement. Lui, en plein maître personnel est souvent isolé. Sa position et l'aménagement des décors rendent bien cette impression. A l'image d'une réflexion, ou d'un moment de pensée, Fellini place son personnage dans un espace où il est seul dans de grands espaces vides et désertés. Leurs isolements est appuyé par le fait que les espaces dans lesquels ils se trouvent sont censés accueillir des gens. Il serait logique d'y trouver du monde autour d'eux. Sandra Milo se retrouve seule dans des restaurants, des terrasses, autour d'elle il y a des tables vides. Il n'y a pas rien, des chaises sont vides mais personnes n'est autour. L'espace est comme déserté, on ne sait pas ce qu'il s'est passé mais ce sentiment de solitude rappelle comme une fin de monde où tout le monde est parti. Existe t-elle vraiment ? Se sent-elle délaissée par Guido ? Guido se retrouve non pas dans des espaces vides mais dans des espaces abandonnés, vidés de toute vie. Les décors et le cadre nous montrent bien qu'il est non pas dans un espace vide d'éléments mais dans un cinéma déserté de toute vie humaine par exemple. Le Guido petit est également isolé dans un espace semblable à un cirque à la fin. Par ces éléments nous constatons que nous sommes dans la pensée des personnages avec eux, avec leur solitude mentale et leurs questionnements.

Ce principe est réutilisé dans *Juliette des esprits*, dans une idée similaire, mais pas mise en place de la même manière. Juliette est souvent isolée dans le cadre, mais au milieu de lieux habités. L'image l'isole dans sa maison lors d'une fête entre amis, chez sa voisine lors d'une soirée très animée, à la plage entourée de ses proches. Juliette est toujours physiquement entourée mais la plupart du temps isolée à l'image. Juliette, à la différence de Guido et sa maîtresse, n'est pas une vue de l'esprit. Par ce geste, on nous montre une Juliette ne faisant presque pas partie d'un monde qu'elle habite à peine et duquel tout lui est inconnue. Cette manière de faire nous isole avec Juliette et ses pensées. Nous retrouvons également cet isolement dans *le Casanova de Fellini* et l'exemple du



*Sandra Milo isolée
dans différentes
séquences dans
Huit et demi*

théâtre précédemment questionné.

Ces questions sur l'échelle et l'isolement dans une image permettent de situer le personnages dans son état psychique et Fellini utilise ce moyen dans beaucoup de ses films. Dans ceux présentés précédemment nous suivons la quête d'un personnage, nous l'accompagnons, sommes avec lui, le décor et l'image servent donc à expliciter les sentiments du personnages et son voyage dans son propre esprit.

Ce travail avec l'échelle et la perception de l'espace nous permet de nous retrouver ailleurs que dans la réalité. Le tableau est posé et les personnages sont dans le monde réel mais dans une situation irréaliste. Sans nous présenter un monde incohérent, Fellini arrive à nous faire voyager dans un rêve, un souvenir, une divagation mentale à l'aide de cette simple manipulation spatiale. Le décor aussi bien que le cadre permettent à Fellini de jouer avec l'espace et le personnage.

Page de droite :
Juliette isolée dans
Juliette des esprits

Ce qui amplifie cette quête de ne pas être tout à fait dans la réalité sont des méthodes plus plastiques du décor que nous allons découvrir et qui viennent s'ajouter à cette modélisation de l'espace.



B / UNE VISION DE L'ESPACE PROPRE

1) Des espaces dépouillés

Comme nous venons de le voir, un décor n'est pas perçu de la même manière si il est habité ou pas. Ce qui est valable pour les personnages l'est aussi pour les accessoires et mobiliers. Si un décor est chargé ou dépouillé cela ne donne pas la même impression au spectateur mais surtout cela ne donne pas la même impression sur le personnage.

De la même manière que pour l'échelle, nous avons un rapport normé aux lieux classiques, habituels. De même que pour l'échelle des choses, nous sommes habitués à certains espaces et à ce à quoi ils ressemblent. Dans l'esprit collectif, une chambre est composée d'un lit, d'une ou deux tables de chevet, un placard et, en fonction, d'un bureau et d'une chaise. La chambre se voulant être un lieu confortable nous pouvons rajouter un tapis dans notre imaginaire. Si l'on demande à un enfant, un salon est composé d'un canapé, d'un fauteuil, d'une table basse, une lampe d'appoint et au choix une bibliothèque et/ou une télévision. Sur le même principe, une salle d'école, serait composée du bureau du professeur, des bureaux des écoliers, d'un tableau à craie et de portes manteaux. Dans une boutique de vêtements il y a des penderies, des cintres, un comptoir et une cabine d'essayage. Toutes ces questions sont celles que l'on se pose quand l'on doit faire un décor, recréer un lieu connu du monde. Qu'est ce qui est nécessaire pour donner l'illusion d'un hôpital, d'un commissariat, d'un bureau, etc ? Ensuite vient la manière, les couleurs, la densité etc. Mais pour comprendre que nous sommes dans tel ou tel espace nous avons besoin d'objets de référence. Il faut que le public identifie les lieux. Comme le dit si bien Dante Ferretti « *Cependant, bien que Fellini et Pasolini m'aient enseigné la flexibilité vis-à-vis de la réalité, je n'aime pas en perdre totalement le sens sinon le public ne croit plus à ce qu'il voit.* » **Les chefs décorateurs** de Peter Ettedgui. Au fond, si le décor est en studio, cela reste de simples feuilles décor peintes et aménagées. Il y a la question de la mesure. Dans quelle mesure et à quel degré nous aménageons un lieu ? Qu'est ce que le décor va raconter des personnages et de leur lieu de vie ?

Fellini choisit parfois de nous donner le strict nécessaire. Nous savons que nous sommes dans un cinéma mais il manque quelque chose. Nous sommes dans une chambre mais il n'y a qu'un lit et pas d'armoire. Dans une salle d'écolier mais elle est presque vide. Dans *Huit et demi*, Guido



se souvient d'une punition à l'école. Sa mère honteuse et triste de la faute de son fils, l'attend avec les professeurs. La salle est immense, les tableaux gigantesques. Seule la situation nous indique que nous sommes dans son école. Tout est en place pour mettre Guido enfant honteux et tout petit vis-à-vis du monde et de sa mère qui l'attend désolée. Nous apercevons tout de même une salle de classe. Dans celle-ci, il n'y a pas d'armoire remplie de dossiers d'étudiants, ni de chaises superflues ou de lampe. Tout est nu, des chaises au bon nombre des personnes de la scène, un bureau et des tableaux. La salle de classe est simplement aménagée par quelques bureaux. Les bureaux sont très espacés et il n'y a pas de détails. Nous ne trouvons pas une salle de classe remplie de cartes aux murs, de crayons, de globe et de squelette en plastique. Dans un souvenir, un rêve ou un fantasme nous ne pouvons avoir la précision visuelle de la totalité des objets qui nous entourent et c'est là la bonne maîtrise de Fellini dans ses mises en scène. Il tient une justesse vis-à-vis de la réalité. Il y a relativement assez d'éléments pour que nous comprenions où nous sommes mais pas suffisamment pour que le décor paraisse être trop « réel ». Par ces gestes il pousse la poésie des espaces, du décor et forcément de ses films qui, au delà d'une simple situation, révèlent des émotions esthétiques et plastiques en réponse aux personnages.

Nous retrouvons ce minimalisme dans la salle de Gym de *La Cité de femmes*, une armoire, quelques bancs, un accessoire de gym, des barreaux aux murs, des miroirs et une fenêtre. La fenêtre n'est pas accompagnée d'une menuiserie détaillée. Le manque de détail est une méthode utilisée pour le mobilier et aussi pour les murs et les sols. Nous ne savons pas où nous sommes exactement.... Les murs n'ont aucun détail, il n'y a pas d'angles, de plinthes, peu d'accidents, il n'y a ni radiateur ni interrupteurs, ni prises électrique. En retirant tous ces accidents, cela rajoute un sentiment d'ailleurs pas tout à fait irréel car le décor répond à son référentiel mais de manière non exhaustive.

Dans les films de Fellini, même si l'on ne rêve pas, nous sommes dans un rêve. Même si nous sommes dans une histoire qui ne traite pas d'un rêve éveillé nous sommes dans un monde onirique. Et le décor, par son importance dans ses mises en scènes y est pour beaucoup. Comme nous avons pu le constater, il y a différentes méthodes permettant l'éloignement du monde réaliste : l'isolement de l'action, les références

*Page de gauche :
L'école de Guido
enfant dans
Huit et Demi*



*Plans symétriques
de différentes
séquences dans
Huit et Demi*

d'échelles, les styles utilisés ainsi que la composition de l'image. Dans chacune de ces méthodes, il est nécessaire de se rattacher à la réalité. En effet, il est toujours essentiel de ne pas dépasser une certaine limite. Il est indispensable de se raccrocher au réel pour ne pas tomber dans le fantastique et jouer sur la tangente de la réalité et de l'onirisme.

2) Une restitution des espaces hors du réalisme

Par le décor et la mise en scène de Fellini, nous plongeons dans des rêves éveillés. Comme pour les décors déserts où les personnages sont isolés, Fellini joue avec l'image et la façon de montrer les décors et les personnages. En effet, nous pouvons remarquer de nombreux plans symétriques à travers ses films qui appuient un côté irréel assumé. La symétrie est esthétique et visuellement agréable ou peut faire ressentir de la gêne. La symétrie dans l'image peut être créée par le cadre, les personnages et leurs positions, mais quand elle est créée par le décor, elle donne un effet peu naturel, et très construit. Le décor est presque assumé et devient très théâtral.

Dans *Huit et demi*, la symétrie paraît esthétiquement jolie. Il s'agit presque de chorégraphies de personnages. Mais, quand il s'agit du décor, elle étouffe souvent Guido, elle l'amène toujours vers un point, la symétrie pousse le personnage vers le point de fuite. Comme si le personnage n'avait aucun échappatoire à son destin.

La perspective, pour ce qui nous intéresse, enferme à de nombreuses reprises les personnages. Dans *La Cité de femmes*, Snaporaz est de plus en plus enfermé dans ce monde inconnu à mesure qu'il y progresse. D'abord dans le couloir où sont exposées les multiples conquêtes du docteur, puis dans sa chambre, enfin dans le couloir qui le mène à l'arène remplie de femmes. Plus on avance avec lui, plus l'angoisse et son emprisonnement sont perceptibles.

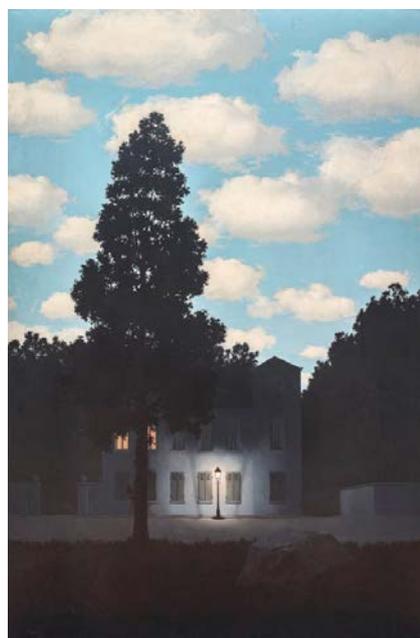
La symétrie, est utilisée de manière entièrement assumée dans *Juliette des esprits*. La maison dans laquelle Juliette évolue est présentée de manière très symétrique et froide. Juliette y est comme enfermée. Ici, la symétrie, joue quelque chose d'irréel, comme une projection, un dessin. Dès que l'on voit sa maison, nous savons que nous sommes dans quelques



*Snàporaz au milieu
de différents plans
en perspectives
La cité des
Femmes*

*A droite :
L'Empire des
lumières, 1953-
1954
René Magritte*

*A gauche :
Maison de Juliette
Juliette des esprits*



chose hors de la réalité. Cette maison peut nous faire penser à la maison de Magritte, ce qui la rattache directement au surréalisme.

La symétrie rend cet effet irréal, surréaliste, mais bien évidemment ce n'est pas l'unique raison à cette impression. Nous parlions d'effet de perspective rappelant le théâtre, Fellini ne s'arrête pas là. Nous pouvons, dans certains de ses films constater un jeu de matière, de trompe l'œil et un effet « carton pâte » assumés. Essayons de comprendre comment il manipule ces effets théâtraux.

3) Des effets théâtraux

Le trompe l'œil est, en effet, une méthode très utilisée dans ses films et notamment dans *Le Casanova de Fellini*. Cette méthode rappelle évidemment le théâtre et l'Opéra. Au début de ce film nous sommes au milieu d'une fête à Venise. Le monde est là et fait la fête en costumes. Nous voyons un pont, de l'eau et très vite nous comprenons être à Venise. Les façades, quant à elles, sont peintes et le trompe l'œil est clairement assumé. Nous savons être dans un décor mais Fellini, par ce geste nous plonge dans un conte.

L'effet « conte » est amplifié par le côté « carton-pâte » rencontré de nombreuses fois dans les décors chez Fellini. Comme pour la maison de Juliette, mais aussi dans d'autres situations. Cet effet est très appuyé dans la première conquête de Casanova. Il se trouve sur une île. La mer est faite de plastique, les arbres et la maison sont découpés grossièrement et il y a quelques herbes par-ci par-là. Ceci donne un effet très absurde mais nous ramène à un moment poétique. Ce côté extrêmement théâtral du début nous fait plonger dans un film qui l'est tout autant. Jamais nous ne savons où nous sommes : dans un souvenir, dans un récit, dans l'imagination ?

L'effet « carton pâte » assumé de la mer est utilisé dans de nombreux films, *Le Casanova de Fellini*, *Et Vogue le Navire*, *La Cité des Femmes* et *Roma*. Dante Ferretti explique très bien cette méthode et sa provenance :

*« Ensuite, on allait à la plage et on voyait la vraie mer. Comme on marchait sur la plage, il a dit : « Tu vois la mer ? Ça ne doit pas ressembler à ça. Il faut que tout soit factice. Factice mais crédible. ». La chose la plus compliquée fut d'entrer en studio et de créer cette mer à partir de zéro. On a essayé avec de l'eau mais ça semblait trop vrai. Le vrai fait faux. Pas contre, l'utilisation du plastique a créé des moments magiques, grâce aussi à la lumière. ». Plus tard je découvris la méthode utilisée dans le livre « **Les chefs décorateurs** » : « Fellini, lui, n'utilisait les extérieurs que comme source d'inspiration. Ainsi, un jour, nous avons quitté Rome en direction du bord de mer. Nous sommes restés des heures à fixer l'océan, à l'étudier, à essayer de voir comment nous pourrions le reproduire en studio ! Sur le chemin du retour, Fellini a arrêté la voiture en bordure d'un champ de tomates. Les pousses étaient toutes*



*Premier plans dans
Le Casanova de
Fellini*



*Mer dans
La Cité des
femmes*



*Maison de Juliette
Juliette des esprits*

recouvertes de plastique ce qui attirait la lumière tandis que le vent soufflait sur le champ. Fellini s'est exclamé : « On dirait la mer » Et c'est ainsi que nous avons recrée l'océan pour Et Vogue le navire. Pour Fellini, tout devait être fait en studio et pour moi, c'est ce dont il s'agit réellement quand il est question de « production design ». Un plateau vide est au chef décorateur ce que la page blanche est à l'écrivain. »

« *Factice mais crédible* », maître-mot de Fellini se retrouve dans bon nombre de ses réalisations. Dans *Le Casanova de Fellini*, nous retrouvons à un moment un effet rarement vu qui assume le côté « faux » du décor. Casanova quitte le théâtre, il traverse un couloir ponctué par une succession de portes. Ce mur est en toile ou tissu et sous l'effet de sa marche il gondole. Le mur est fait de tissu, sommes nous dans un décor du théâtre, sommes nous dans le film de Fellini ? Fellini joue avec cette ambiguïté et apporte à cette marche de Casanova une élégance.

La méthode « carton-pâte » nous renvoie directement à l'imaginaire, un réalisme non identifié. Nous retrouvons cette méthode à plusieurs moments des films de Fellini, si ce n'est dans leur totalité. En effet, dans beaucoup de ses films le côté « décor » est assumé. Mais une fois rentrés dans l'histoire, nous ne faisons plus vraiment attention à ces détails. Nous acceptons d'être dans un décor. Le décor exprime bien plus qu'un univers. Quand l'effet « décor » est assumé, nous supposons que nous sommes dans un souvenir, un rêve ou du moins ailleurs que dans la « réalité » qu'est censé jouer le film.

D'autres décors sont très assumés dans leurs rendus loin du réalisme.

Dans *Juliette des esprits*, le décor est bien trop propre, la maison trop blanche, il y a peu de détail, elle n'a pas de passage dans le temps visible, pas de patine. La pelouse autour est trop verte, les arbres trop dessinés. Nous ne savons pas si nous nous trouvons dans une maquette, chez Tati, Demy ou chez les Sims, mais nous savons que nous ne sommes pas dans notre monde connu. Rien ne bouge, tout est coupé au laser. Cette maison de poupée, dans laquelle nous sommes plongés, sort effectivement de l'image par sa blancheur passée à la javel. D'autant plus que les costumes y sont très colorés.



*Rencontre avec
Juliette
Juliette des esprits*



*Rencontre de la fée
dans
Peau d'âne,
Jacques Demy*

Les décors accueillent une histoire. Ils reçoivent des personnages. Pour une vision globale, les costumes et les décors doivent s'accorder. Cette relation est plutôt comprise dans les productions anglo-saxonnes. Nous pouvons constater un travail remarquable dans les costumes mais surtout dans leur relation au décor. Soit en contraste comme dans *Juliette des esprits* où il ressortent, soit en homogénéisation comme dans *Huit et demi* ou *Le Casanova de Fellini* dans lesquels les personnages semblent faire parti de leur monde.

Fellini joue avec les costumes autant qu'avec les décors. Certains passages de certains films sont plus remarquables. Notamment le défilé ecclésiastique à la fin de *Roma* (conf. p.18-19) et les costumes féeriques de *Juliette des esprits*. La féerie est tellement prononcée dans *Juliette des esprits* que quand je vois la scène dans la forêt, où Juliette retrouve ses sœurs je ne peux m'empêcher de retrouver par les couleurs, les costumes et la situation la scène de *Peau d'âne* joué par Catherine Deneuve et Delphine Seyrig. Sans nous attarder sur ce sujet, nous nous rendons bien compte que les décors et les costumes fonctionnent ensemble. A l'image d'un tableau, si le cadre est bien choisi il met en valeur le tableau et ajoute un petit quelque chose.

C'est par l'agencement de toutes ces méthodes que les décors permettent aux personnages et aux spectateurs de rentrer dans une sorte de rêve. Une utilisation de l'échelle, de la symétrie ou du trompe l'œil seulement, ne permettrait pas la globalité du monde onirique et de se croire dans un rêve. C'est l'ensemble, l'accumulation de ces techniques qui permet cela. La juste harmonie et justesse du degré d'utilisation des ces effets fait des décors de Fellini une œuvre totale qui offre bien plus qu'une toile de fond à ses films.

Habitée au réalisme et peut être parce que venant de l'architecture où tout est plus vrai que nature, j'ai toujours voulu aller au-delà. Le cinéma permettant cela j'ai souhaité mettre en pratique à ma manière ces méthodes utilisées par Fellini dans mon travail de fin d'étude.

III / LES INSPIRATIONS QUE J'EN RETIRE

A / DE LA RÉFLEXION À LA CONCEPTION

1) L'inconscient comme repère, où situer le projet ?

Fellini et ses films me touchent. Quand je regarde un de ses films, je suppose comme beaucoup de monde, je ne sais pas où je me trouve exactement. Mais, ce sentiment qui m'emporte à la vision de ses films est étrangement réconfortant. Certains diront qu'il est trop intellectuel, que l'on ne comprend pas, ou que c'est trop vieux. J'entends et comprends toutes ces critiques. Seulement, par tous les gestes que l'on a pu étudier je ne peux me résoudre à être autre chose qu'admiration de cette preuve d'imagination de cette création sans mesure.

Les recherches sur Fellini m'ont animée, bluffée et enthousiasmée. J'ai été impressionnée de constater toute cette imagination presque sans fin. Initialement, je suis allée chercher comment on représentait les rêves au cinéma, et je me suis rendue compte, moi qui aime jouer à la photocopieuse, cherchant toujours à être au plus près du réel, bien qu'ayant toujours désiré m'en détacher, que la connaissance du réel était indispensable pour s'en détacher et pour le représenter sans le copier. Ceci permettant d'apporter plus qu'une toile de fond mais un univers hors du monde. Toutes ces découvertes et investigations m'ont donné envie de tenter, d'essayer de créer une représentation du réel sans en faire une copie pure et dure. J'ai souhaité expérimenter cette envie profonde de me détacher du réel.

Au delà de l'esthétisme, là où je sais que Fellini me touche c'est dans son rapport au passé, à l'avant, au souvenir. Le rapport au temps et aux sentiments passés éveille en moi une nostalgie et une mélancolie joyeuse. Hors des films que nous avons étudiés, deux scènes évoquent pour moi ce sentiment de grâce. La scène dans *Intervista*, où Marcello Mastroianni et Anita Ekberg se revoient jouer la scène de la fontaine de la Dolce Vita sur la musique de Nino Rota, et la scène où Marcello Mastroianni et Giulietta Masina se retrouvent en costume dans les toilettes du studio de télévision dans *Ginger et Fred*.

Mélancolique, attachée au passé ou peut-être ayant des doutes sur le présent, je ne sais pas, mais je suis animée par ces questions presque quotidiennement. En commençant une analyse il m'était demandé de me

souvenir, d'aller chercher des choses enfouies. Mes rêves étaient bien plus faciles d'approche que mes souvenirs qui devenaient flous avec le temps. Cet exercice m'a perturbée mais, plus que ça il m'a passionnée.

Il est difficile de se rappeler précisément certaines choses, des espaces ou même les visages de personnes disparues. En revanche ce dont je m'apercevais c'est que se souvenir de lumière, de couleurs, d'objets précis, de tissus, de motifs ou même d'odeurs précises était bien plus facile. J'en ai fait l'expérience et souvent j'ai entendu des gens perturbés par leurs souvenirs « Oh ! Cette lumière c'est comme quand je partais en vacances avec mes parents », « Non, ce bleu je ne l'aime pas, c'est le même que chez mon ex », « C'est drôle il y avait un vase presque comme celui-ci chez ma grand-mère ». Et ces paroles me touchent. Les souvenirs peuvent être flous, mais les sensations, les émotions et certaines couleurs ou motifs restent ancrés. Que l'on aime Proust ou que l'on y soit indifférent, nous sommes tous atteints par sa madeleine par moment.

Très vite, entre mon côté mélancolique et ma réflexion sur les décors de Fellini j'ai souhaité questionner le passé, ou plutôt la question du passé dans notre présent. Aussi, une question qui m'a toujours interpellée est la question de la représentation d'une pensée. Nous pouvons l'écrire ou la lire, la dire ou l'écouter mais comment la voir ? Le cinéma permettant toute absurdité de ce genre voilà qu'il était temps de me confronter à la représentation d'une pensée. Et voilà comment je me suis posée la question de l'interprétation d'un souvenir grâce au décor.

L'histoire que j'ai développé en réponse à toutes ces questions et désirs est le suivant : Apprenant la disparition de Manou, la femme qui l'a élevé enfant, Emile cherche à se souvenir de chez elle. L'espace se construit sous nos yeux et Emile se rappelle son enfance. Afin de confronter son souvenir à la réalité il se rend chez elle.

A partir de là beaucoup de questions de représentation me sont venues et rarement je me suis autant amusée.

2) L'échelle, le flou, des réponses au temps passé

Je suppose que mon intérêt pour tout ce qui relève des rêves, de l'inconscient et du caché me destinait à la rencontre des films de Fellini. Avec ses films, je me suis retrouvée face à une représentation de ce monde inconscient. Loin d'imaginer être à son niveau, j'ai continué cette quête en pratique. C'est pourquoi le sujet de mon exercice pratique s'est porté sur la retranscription d'une pensée, à la base d'un souvenir. Toujours intriguée par la question du rêve et de l'inconscient, j'ai eu envie sans le conscientiser dès le départ et de me confronter à cette idée de la question du réel dans les décors de cinéma.

Rapidement les questions posées ce sont portées sur l'échelle. En effet, un souvenir vécu enfant n'est pas la même échelle qu'un souvenir vécu adulte. Par la simple taille que l'on peut faire à 10 ans, les choses ne sont pas perçues de la même manière. Ma première question a été celle du point de vue. Le personnage se rappelle-t-il de cet espace de son point de vue d'enfant, ou apparaît-il dans son souvenir comme un adulte ? Mon personnage, Emile, se rappelle d'un souvenir de quand il était petit. Longtemps je me suis demandée si il devait se retrouver grand dans cet espace reconstitué ou petit dans le souvenir de cet espace comme si il retrouvait sa vision d'enfant. Puis, je me suis rendue compte qu'il se rappelait les choses avec son point de vue d'enfant, qu'il ne plongeait pas dans l'espace tel qu'il était. Justement le souvenir pour moi soutient le fait que nous nous en souvenons avec le point de vue de l'époque. C'est donc pourquoi j'ai choisi d'agrandir les échelles par rapport à mon personnage adulte.

Il y a une chose que je ne désirais pas c'est l'effet de la scène de la cuisine dans *Eternal Sunshine of the Spotless Mind* (Michel Gondry - 2004) ou pour revenir à Fellini dans *Voce de la luna* la scène du souvenir dans la chambre. Dans ces deux films le personnage adulte revient et tout est proportionnellement augmenté comme si l'on avait pris le personnage et qu'à partir de lui la règle de trois avait été parfaitement appliquée.

Dans l'idée du souvenir je voulais garder l'idée du flou. Quand on se souvient rien n'est parfaitement comme dans « la réalité ». Nous allons

nous souvenir de certaines choses, mais comme expliqué précédemment, les souvenirs sont plus de l'ordre de la sensation que de la restitution précise du réel. Nous avons l'impression d'une grande fenêtre ou de sièges très hauts. Nous nous souvenions de la texture d'un tapis ou d'une veste qui grattait.

Aussi, comme nous l'avons vu plus haut, tous les jours nous sommes entourés de meubles et d'objets normés. Les tables, les chaises, les fourchettes et les stylos font sensiblement toujours la même taille. Comme dans les rêves, nous mélangeons des choses passées et des éléments du présent. Dans un rêve, il peut arriver d'intégrer une histoire racontée le jour même dans un décor connu il y a 20 ans et retrouver une personne disparue parlant d'un sujet d'actualité. Les deux temps interagissent entre-eux dans notre subconscient. C'est pourquoi en me posant la question de l'échelle je me suis aperçue que ce que je voulais rendre était de l'ordre de l'impression et du flou mais avec des touches de cohérence afin de ne pas se perdre dans un monde absolument abstrait. C'est en étudiant la taille des fenêtres de *Juliette des esprits*, les tableaux dans *Huit et demi* ou encore le lit dans *la Cité des femmes*, que je m'en suis rendue compte. Dans le décor, je souhaitais que le personnage soit interpellé par une lumière, puis que les fenêtres soient plus grandes que dans la réalité mais que cela puisse paraître cohérent. Comme l'explique Dante Ferretti, garder une référence avec le réel. Il fallait que l'échelle soit juste légèrement dérangement sans que tout de suite un proportion augmentée soit reconnue. Aussi, il était important de ne pas s'arrêter à l'échelle des murs, mais de modifier aussi les objets et les menuiseries. L'échelle des choses ne devait pas être proportionnelle forcément mais augmentée légèrement par endroit. Pour accentuer l'effet de vision mentale je souhaitais que la hauteur des fenêtres soit exagérée. Quant à la largeur, à l'inverse, je la souhaitais diminuée. En revanche, je me suis aperçue à force de réflexion que ce que le personnage pouvait avoir comme référence dans sa vie quotidienne devait garder une échelle cohérente. Afin de faire une différence entre le souvenir et la projection.

3) Une matérialité modifiée, une perte de repères

En parlant de cohérence les questions d'échelles devaient être posées et c'est aussi une question qu'il fallait se poser vis à vis de la matérialité des objets. En effet, les espaces et les objets sont propres par leurs aspects, leurs tailles, mais aussi par leurs matières. Quand nous voyons un coussin nous pensons qu'il est forcément moelleux, en coton ou en lin, un livre, qu'il est plutôt lourd et rempli de pages. Pour reprendre la question de sensation avec les objets c'est plutôt la perturbation sensorielle que j'ai souhaité expérimenter. Comme nous avons pu le voir dans *Le Casanova* de Fellini, quand le mur n'est finalement qu'une toile nous sommes perturbés, ce qui nous rappelle que nous ne sommes pas dans un espace classique et donc nous ne pouvons nous accorder à l'idée que nous sommes dans un souvenir. Dans la reconstitution du souvenir que je désirais mettre en place c'est la perturbation sensorielle qui m'a alors interpellée. D'abord pour l'aspect des murs, mais ensuite pour les livres, et les plantes. Les plantes devaient être en papier, les livres en trompe l'œil. Comme pour l'échelle il était important que l'ensemble ne soit pas de l'ordre d'un gloubi-boulga. Il fallait rechercher une harmonie et une cohérence. Certains objets devaient raccorder à la réalité car le rêve ou le souvenir, après tout, sont un mélange d'imagination et d'éléments réels.



B / RETOUR SUR LA PRATIQUE

1) De la réflexion à la construction

Ce qui m'intéressait c'était de construire la représentation d'un espace à partir d'un espace réel. A partir d'un appartement (celui que l'on voit à la fin), j'ai construit le décor en studio. Premièrement, il a fallu effectuer le relevé exact afin de le distordre et d'en garder les éléments indispensables pour qu'on comprenne le lieu. Il fallait aller à l'essentiel. L'appartement est constitué de deux murs, une grande bibliothèque, un poteau, deux fenêtres et une porte vitrée. Les mansardes ont été oubliées, le sol également et les échelles distordues. Il fallait créer la différence entre l'espace mental et l'espace réel. L'idée étant que le décor mental soit plus majestueux que le réel. Comme l'espace, à l'image du souvenir qui revient, se construit sous nos yeux et ceux d'Emile, il fallait également penser à la manière de mettre en place les murs, les fenêtres, les meubles et les objets un à un.

Pour la construction, il était très important d'avoir rapidement le comédien afin de connaître sa taille, et, comme le Corbusier, tout faire en fonction de lui. Comme expliqué précédemment l'échelle du décor a été légèrement modifiée par rapport à l'appartement dont je me suis servie comme référence. Dans le décor construit les fenêtres étaient plus hautes, moins larges, divisées en 4 carreaux quand celles de l'appartement n'en bénéficiaient que de 2. La porte construite a subi le même sort. Elle était plus large et plus haute, avec cette fois-ci 6 carreaux au lieu de 8. La bibliothèque a été redessinée totalement en s'inspirant de celle de l'appartement.

L'exercice n'était pas si simple. Quand nous sommes éduqués à regarder les choses, connaître les normes et faire des relevés nous avons tendance à reprendre ce que nous avons vu. J'ai dû me forcer et m'y reprendre à plusieurs fois pour que je trouve les dessins «justes». Parfois trop ressemblants, parfois pas assez. Il me fallait aussi bien préciser les choses. Les constructeurs, étant habitués à construire des portes, des fenêtres et tout ce qui fait un décor de manière «réaliste» ne savaient pas si j'avais fait des erreurs sur mes plans ou si c'était voulu. A la menuiserie ou sur le plateau j'entendais souvent «Mais... ta porte elle est vraiment large. Et puis... Elle est trop haute», «Le chambranle, il est dans le mauvais sens. C'est fait exprès ?», «La bibliothèque elle est vraiment gigantesque,

*Page de gauche :
Appartement
de référence -
Construction en
studio*



c'est impossible d'y mettre des choses» ou encore «Mais ta poignée elle est trop haute». Je me rappellerai toujours de la tête de Claude (le chef constructeur), le jour où je lui ai demandé «Claude, j'aimerais faire des fenêtres qui volent». Et je le remercierai toujours pour sa réponse après avoir bien rigolé «Bon, oui, dessine moi ça et on va s'arranger !».

La construction a été quelque chose de très intéressant et la peinture également. Il était nécessaire de représenter ce papier peint japonais qui donne cette couleur particulière à l'appartement. A l'image d'un souvenir j'ai pensé à des collages. C'est alors que je suis allée sur place, ai pris des dizaines de photos cadrés différemment de la matière en m'inspirant des collages de David Hockney, mais appliqué non pas à un paysage mais à une matière. Après quelques essais d'impression et avec Étienne (le chef opérateur), la solution a été trouvée : assembler environ 600 feuilles de papier afin de rendre l'effet de la tapisserie sans la copier entièrement.

La question que je me posais toujours était la suivante : comment représenter les choses sans les copier pour donner une impression et une sensation plutôt qu'une ressemblance absolue ?

Une fois le papier peint trouvé il s'est posé la même question pour la bibliothèque, les livres et les plantes. Les livres ont été fabriqués en trompe-l'oeil puis collés, les plantes dessinées et la bibliothèque peinte en trompe-l'oeil. La fabrication de chaque chose a été longue et très intéressante. Les relevés de chaque chose étaient faits puis transformés. Les fenêtres volaient, elles avaient une poignée mais pas de crémone. Les plantes ont été redessinées, les feuilles comptées une par une avant d'être détournées, agrandies, transformées. Les livres agencés un à un, pris en photo, agrandis, pour ensuite effacer quelques lettres afin de perdre les repères, etc.

*Page de gauche :
Construction du
décor en studio*

Au milieu de ça, quelques éléments de taille standard permettaient un rapport harmonieux de l'ensemble.

Comme le décor avait été pensé en fonction d'un story board et de plan précis, nous savions ce qui allait se voir ou pas, ce qui permettait de mettre l'accent sur des points précis.

2) De la construction au montage

Après la construction est venu le tournage. Les prises de vues avaient été pensées par rapport à un story-board. L'intervention la plus importante lors du tournage a été la mise en place de la lumière pour passer de moment mentaux à des moments «vécus»/des souvenirs. Ce qui nous permettait d'accentuer cela était aussi la profondeur de champ variable entre ces deux états. Ce qui était intéressant était la transformation de la lumière dans un même plan. Certains plans comprenaient l'espace mental qui se construit et en même temps amenaient à des souvenirs précis. Les comédiens (Emile adulte et Emile enfant) s'interchangeaient et la lumière avec eux. Ceci nous a permis par la suite de créer de la souplesse au montage.

Au montage la trame du story-board a été presque suivie en retirant quelques passages en trop. L'idée principale était de plonger le personnage et les spectateurs dans le souvenir d'Émile.

Ce qui a été pensé à l'écriture et à la construction s'est poursuivi dans la mise en scène et le jeu des comédiens. Au début le personnage arrive dans le noir, avec seulement quelques lignes au sol. Le comédien mimant l'ouverture d'une porte, entre au milieu du plan. Son référentiel datant de 20 ans avant, son mime imite une poignée déjà trop haute par rapport à nos habitudes. Puis, c'est à chaque fois que Émile retrouve un point de vue (physique) d'enfant qu'une sensation, un mobilier ou objet revient dans son esprit et donc dans le décor noir. Il s'assoit par terre et se rappelle la chaleur du soleil qui lui caressait les pieds à travers les fenêtres. Plus tard il s'assoit et retrouve la hauteur d'un enfant, il se souvient de la grande bibliothèque qu'il observait enfant.

A la fin il se souvient de l'entièreté de l'appartement et va confronter son souvenir à la réalité. L'appartement paraît plus petit, sans vie et plus sombre. Les objets ont été mis en cartons et les murs, les sols et les meubles sont vides d'objets et de souvenirs. C'est la maquette (correspondant à son souvenir), qui le ramène à sa mélancolie.

*Page de droite :
Images du film*

La lumière a été essentielle à la création de ces différentes ambiances,





d'espace mental, de souvenir et de réalité. Le son également a une part très importante. Pour ce projet je voulais travailler l'échelle des choses pour traiter d'une projection mentale. L'accentuer avec la matérialité et la représentation des choses. Deux photos auraient pu laisser entendre l'intention. Mais grâce à l'image, la lumière, le son et le montage nous pouvons rentrer avec le personnage dans son souvenir et bien différencier l'inconscient de la réalité. Et c'est en post-production que je me suis bien rendue compte que le décor ne s'arrêtait pas à la construction mais au-delà : en plus d'être un support de narration, le décor continue de se construire au tournage grâce à la lumière. Puis il prend sens au montage et avec l'aide du son par la suite.

*Page de gauche :
Images du film*

Par ce mémoire j'ai découvert comment il était possible de rendre un décor onirique, à la limite du réel. J'ai tenté de l'expérimenter avec le travail pratique en partant de l'idée de recréer un espace mental et des souvenirs. Si le décor pré-existe au tournage par sa matière, ce sont les autres corps de métier qui le subliment. Le décor permet d'atteindre le rêve mais il ne devient que plus juste avec un personnage qui le ramène à une échelle, grâce à la lumière au moment du tournage, grâce au son et aussi au montage.



CONCLUSION

Quand il a été question du mémoire, le choix vers Fellini était comme une évidence. Le « Livre de mes rêves » de Fellini trônait chez moi depuis quelque temps. Je le feuilletais souvent et j'éprouvais une grande satisfaction à sa lecture. J'étais plongée dans un univers magique et onirique par le biais de simples dessins. J'ai eu envie de comprendre comment étaient liés les films et les dessins de Fellini et je me suis vite rendue compte que les rêves retranscrits dans ce livre inspiraient ses films. Par la suite, comme nous avons pu le constater je me suis appliquée à comprendre comment ses films représentaient une retranscription de ses rêves, mais surtout comment le décor aidait à cela. Enfin j'ai voulu profiter du travail pratique pour pouvoir à mon tour m'appliquer à rendre un espace onirique.

Rarement je me suis autant amusée à penser un décor. J'avais une sensation de liberté à la fois très mathématique et sensible. En effet mes meilleurs amis ont été les échelles, le papier, la réflexion sur la perception mais aussi la lumière et le cadre. Car tout ce décor vivant ne pouvait prendre cette place sans la caméra, sans la lumière et le son. Certes, je me suis rendue compte au cours des années que je désirais faire du décor, mais pas simplement. Les années s'enchaînant, j'ai eu confirmation qu'il s'agissait bien de décor de cinéma. Ce qui m'animait durant cette réflexion par rapport au décor était certes les questions de textures et de matériaux en passant par la couleur, mais aussi de tout penser par rapport au personnage. A qui le décor devait-il répondre ? A qui appartenait cet

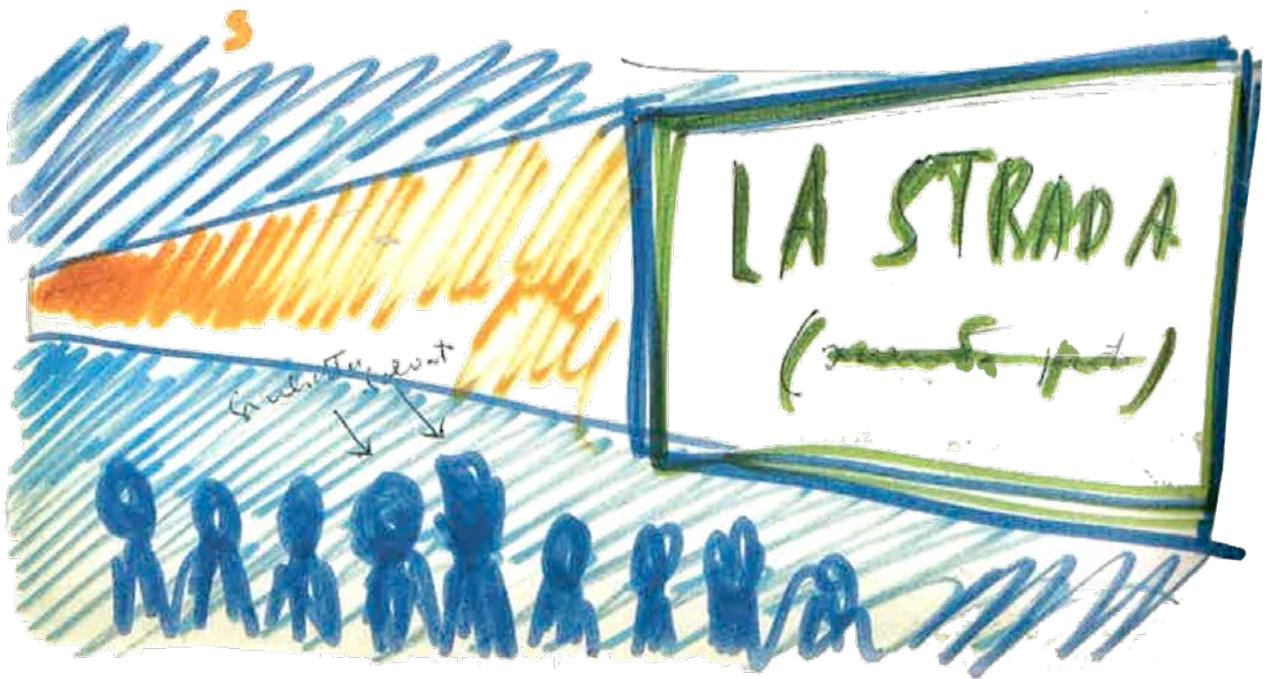
appartement ? Comment, grâce au décor, nous pouvions répondre à un moment, à des personnages et leurs émotions ?

Je me souviendrais toujours de ma découverte du film *Le Casanova de Fellini* au Champo, dont on connaît la qualité des parois, offrant une acoustique très particulière que nos compagnons du son apprécieraient peu. Ce film était interrompu par des bruits de voitures, de klaxon et la vie de la rue. Cependant, à ce moment c'est comme si la vie s'était arrêtée, que le temps avait été mis sur pause. Le moment de grâce que l'on cherche souvent mais dont nous sommes souvent déçu se jouait face à moi. Ce vide autour de Casanova, cette immensité trop grande pour être rassurante, très vite remplacée par d'imposants chandeliers étouffant le personnage, devenu trop petit d'un coup m'ont subjuguée. Ce jour là j'y avais traîné une amie. En sortant elle me dit « il est taré, c'est n'importe quoi, mais c'est vrai que c'est splendide ». Ce « splendide » qu'elle n'arrivait pas à décrire est devenu très clair pour moi par la suite. Federico Fellini s'est absolument servi de tous les médias offerts par le cinéma pour non pas nous mettre seulement face à l'histoire mais surtout nous faire ressentir ce que le personnage ressent. Dans de nombreux films, nous entendons « je ne suis pas bien (...) je suis préoccupé par ... », loin de moi l'idée que ces paroles soient inutiles, mais Fellini par sa mise en scène nous offre les émotions des personnages sans nous les décrire. La qualité de toutes ces astuces démontrées par Federico Fellini c'est que nous n'avons pas besoin d'entendre la solitude, comprendre l'anxiété, que l'on nous explique la triste mélancolie ou la joie, car nous ressentons la solitude de Casanova, l'anxiété de Guido, la tristesse et le désespoir de Juliette ou encore la mélancolie et la joie de Ginger et Fred. Par sa mise en scène et par le placement de ses personnages dans un décor bien précis Fellini nous montre et nous fait ressentir ces émotions.

Je disais plus loin qu'en rentrant dans cette école je voulais me questionner sur la psychologie des personnages par le décor. Quatre années plus tard, j'ai appris, je me suis exercée, j'ai discuté et aimé m'appliquer à tout ça autour de scénarios différents, avec des personnalités singulières et des envies uniques. Je peux dire aujourd'hui que le décor m'anime toujours autant et même plus qu'il y a quatre ans mais que je souhaite surtout l'exercer pour et avec des personnes désirant le cinéma.

Fellini, accompagné par ses chefs décorateurs, a su se détacher de l'envie de réalisme. Je parle d'envie de réalisme, car de mon point de vue, il y a une réelle envie de s'approcher de la réalité quand nous sommes dans un studio. Si nous recréons un bateau, un appartement, une maison ou quoi que ce soit d'autre. Combien nous sommes fiers d'entendre « c'est incroyable on s'y croirait » ! Car en effet, passer la porte d'un plateau de cinéma et arriver à l'intérieur d'un train ou dans une navette spatiale c'est plutôt amusant. Cependant, une fois spectateur nous retrouvons ce que nous voyons tous les jours. Ce qui me fascine chez Fellini, c'est que les décors ont l'air « faux » mais que pour ses histoires, comme il s'agit souvent de souvenirs, de fantasmes ou de visions de l'inconscient, le «faux» convient. Et comme nous venons de le voir, même si ce n'est pas un souvenir dans l'histoire, comme la grande place de **Roma** par exemple - même si elle paraît fausse également - nous acceptons d'être à Rome, nous acceptons d'être en extérieur et l'ensemble est beau car plein d'imagination. Quelques proportions, quelques détails de la réalité suffisent à nous le faire croire. De toute manière, c'est bien le but du jeu au cinéma, nous acceptons que ce qui est sous nos yeux représente une sorte de réalité.

Ce mémoire, m'a amenée à rêver comme Fellini, à penser avec Danilo Donati ou Dante Ferretti et à me demander si Peduzzi n'enviait pas ces décors. Fellini était manipulateur et débordait d'imagination. Un moment je me suis demandée si il n'inventait pas non plus ses rêves. Je me disais qu'ils étaient trop oniriques pour être vrais... Que cela soit vrai, inventé, manipulé pour « faire vrai », après tout je m'en fiche, Fellini m'a fait rêver. Ce mémoire m'aura appris, aidée et animée jusqu'à l'envie de mettre en pratique ce que j'y ai compris. J'espère, qu'il m'aidera également dans mon futur travail. Mais, même si j'ai voulu décortiquer « ses méthodes » et celles de ses chefs décorateur, en tant que spectatrice ses films resteront pour moi un moment hors de tout, du réel, du rêve et une prouesse d'imagination. Et ce que je souhaite, bien avant de comprendre ses films et ceux des autres d'ailleurs, c'est de continuer de ressentir ces émotions qui se révèlent quand je suis face à des films.



FILMOGRAPHIE

Films de Fellini

- 1953 : *Les Vitelloni* - Chef décorateur : Mario Chiari
- 1954 : *La Strada* - Chef décorateur : Mario Ravasco
- 1955 : *Il Bidone* - Chef décorateur : Dario Cecchi
- 1957 : *Les Nuits de Cabiria* - Chef décorateur : Piero Gherardi
- 1960 : *La Dolce vita* - Chef décorateur: Piero Gherardi
- 1963 : *Huit et demi* - Chef décorateur : Piero Gherardi
- 1965 : *Juliette des esprits* - Chef décorateur : Giantito Burchiellaro,
Luciano Ricceri
- 1969 : *Satyricon* - Chef décorateur : Danilo Donati
- 1970 : *Les Clowns* - Chef décorateur : Lamberto Pippia
- 1972 : *Roma* - Chef décorateur : Danilo Donati
- 1973 : *Amarcord* - Chef décorateur : Danilo Donati
- 1976 : *Le Casanova de Fellini* - Chef décorateur : Danilo Donati
- 1979 : *Répétition d'orchestre* - Chef décorateur : Dante Ferretti et
Bruno Cesari
- 1980 : *La Cité des femmes* - Chef décorateur : Dante Ferretti
- 1983 : *Et vogue le navire...* - Chef décorateur : Dante Ferretti
- 1986 : *Ginger et Fred* - Chef décorateur : Dante Ferretti
- 1987 : *Intervista* - Chef décorateur : Danilo Donati
- 1990 : *La voce della luna* - Chef décorateur : Dante Ferretti

Conférence

Quand Fellini rêvait de Picasso, Conférence d'Audrey Norcia,
La Cinémathèque française, 2019
<https://www.cinematheque.fr/video/1407.html>
Consultation novembre 2022

Podcast

Le cinéma rêvé de Federico Fellini, Une série documentaire de
Stéphane Bonnefoi réalisée par Anne Perez, 2019
<https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/lsd-la-serie-documentaire/le-reve-une-realite-4-4-le-cinema-reve-de-federico-fellini-5998787>
Consultation octobre 2022

Site Internet

Ciné-club de Caen :
<https://www.cineclubdecaen.com>
Consultation octobre 2022

Autres sources audiovisuelles

C'était quoi Federico Fellini ?, Blow Up, ARTE, 2019
<https://www.youtube.com/watch?v=6fuC-07-KEQ#:~:text=federico%20fellini%20c%27était%20ensuite,ingénue%20perdu%20dans%20ses%20rêves.>
Consultation décembre 2022

Quand le cinéma cite Fellini, Blow Up, ARTE, 2022
<https://www.youtube.com/watch?v=Xi0004io-So>
Consultation décembre 2022

La città delle donne di Fellini raccontata da Dante Ferretti e Gabriella Pescucci, Rai movie, 2020
<https://www.youtube.com/watch?v=JmajUBSS928>
Consultation décembre 2022

Suppléments de dvd

2002 : *Fellini, je suis un grand menteur*, de Damian Pettigrew

8 1/2 en 6 mémo, de Damian Pettigrew

Entretien thématique avec Federico Fellini, de Damian Pettigrew

E il Casanova de Fellini, de Gianfranco Angelucci

Et Fellini créa Le Casanova, entretien avec Gianfranco Angelucci

Les mémoires d'un Casanoviste, entretien avec Alain Jaubert

Rêve de femmes, de Dominique Maillet

L'imagination au pouvoir, entretien avec Tonino Guerra

L'art du faux-semblant, de Dominique Maillet

2013 : *Qu'il est étrange de s'appeler Federico*, Ettore Scola



BIBLIOGRAPHIE

BORIN Fabrizio, *Federico Fellini, Voyage sentimental dans l'illusion et la réalité d'un génie*, Gremese Editore s.r.l. - Rome, 1999

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

ETTEDGUI Peter, *Les chefs décorateurs*, La compagnie du livre, Paris, 2000

FELLINI Federico, *Le livre de mes rêves*, Flammarion, Paris, 2021

FELLINI Federico, *Cinecittà*, Arnoldo Mondadori, Editore S.p.A. , Milan, 1988

SECCHIAROLI Tazio, *Fellini 8 1/2*, Actes Sud Motta, Milan, 1999

VAN GELUWE Véronique, *La nostalgie chez Federico Fellini*, LettMotif, Paris, 2016