

Les Acacias présentent



**AU CINÉMA LE 17 MAI**

## DISTRIBUTION

LES ACACIAS

63 rue de Ponthieu

75008 Paris

Tél. 01 56 69 29 30

acaciasfilms@orange.fr

## PRESSE

ETIENNE LERBRET

36 rue de Ponthieu

75008 Paris

Tél. : 01 53 75 17 07

etiennelerbret@orange.fr

Dossier de presse et photos téléchargeables sur [www.acaciasfilms.com](http://www.acaciasfilms.com)

## SYNOPSIS



Gelsomina, une jeune femme naïve et généreuse, a été vendue par sa mère à un bateleur de foire brutal et obtus, Zampano, qui présente un numéro de briseur de chaînes sur les places publiques. À bord d'un étrange équipage – une moto à trois roues aménagée en roulotte – le couple sillonne les routes d'Italie, menant la rude vie des forains. Surgit Il Matto (le fou), violoniste et poète, qui seul sait parler à Gelsomina.

## “ PARMI LES CLOWNS ET LES BRUTES, FELLINI A TROUVÉ LE DIVIN ”

Pendant quelque temps, je voulais initier ma fille cadette, qui a maintenant dix-sept ans, au cinéma de Federico Fellini, et, pour commencer, le film le plus évident me semblait être *La Strada*. Après tout, c'était un Fellini exemplaire : le cirque et la plage, les places la nuit et les mariages en plein air, l'humour et la compassion, dans un monde souvent hostile et grotesque et pourtant rempli d'apparitions et de surprises, où le rire et la mélancolie sont mêlés. Il y a aussi la partition de Nino Rota, la photographie en noir et blanc d'Otello Martelli, et par-dessus tout l'interprétation mémorable de Giulietta Masina en Gelsomina, la pauvre enfant demeurée que domine un athlète de foire brutal.

Au fur et à mesure que le film se déroulait, je me rendais compte que je n'avais pas vraiment préparé ma fille à son impact émotionnel et à son pouvoir envoûtant. Près de quarante ans après que le film eut été réalisé, la parabole de la rédemption cachée derrière une intrigue apparemment picaresque était devenue encore plus forte et lyrique.

Je me souviens, lorsque j'ai vu *La Strada* pour la première fois, que j'avais douze ans et que je l'avais pris au pied de la lettre. Mais j'entendais mes parents en discuter avec des membres de la famille et je me souviens spécifiquement de leurs critiques contre le doublage en anglais. Je suppose qu'ils estimaient que le langage était essentiel pour le réalisme magique du film.

Plus tard, quand j'ai étudié *La Strada*, j'étais particulièrement fasciné par le fou (interprété par Richard Basehart). En taquinant l'homme fort Zampano (Anthony Quinn), il va un peu trop loin, ce qui scelle son destin. J'étais captivé par la montée de la tension entre les deux, par le conflit d'esprits opposés empruntant le même chemin mais pour des quêtes différentes. Je me sentais aussi attiré par Zampano et la face sombre de la nature humaine qu'il révèle - une zone que j'ai plus tard explorée dans mes autres films. Je fus bouleversé par la conclusion du film où le pouvoir de l'esprit triomphe de la force brutale.

*La Strada* avait été précédé par *Les Feux du music-hall* (que Fellini avait codirigé avec Alberto Lattuada en 1959), *Le Cheik blanc* (1952) et *Les Vitelloni* (1953), un autre film de Fellini qui eut une influence cruciale sur mon travail. Sa vision hautement personnelle, exprimée dans un style imaginaire et lyrique, représentait une rupture importante par rapport aux films néoréalistes de l'Italie de l'après-guerre, en particulier *Rome ville ouverte* et *Paisa* de Roberto Rossellini, *Sciuscia*, *Le Voleur de bicyclette* et *Umberto D.* de Vittorio De Sica, et *La terre tremble* de Luchino Visconti.

Le néoréalisme fut un moment du cinéma mondial né de circonstances historiques (les conditions de vie désastreuses de l'Italie de l'après-guerre et les moyens limités de la production cinématographique), et il devint (en grande partie grâce à Rossellini) un style cinématographique spécifique, caractérisé par le tournage en décors naturels, l'utilisation d'acteurs non professionnels, une approche presque documentaire des histoires contemporaines et beaucoup d'ingénierie technique. Au début des années cinquante, le néoréalisme était devenu un nom codifié et aux limites certaines, sinon dans son style, du moins dans son registre. Par-dessus tout, les critiques marxistes l'avaient politisé.

Par contraste, le monde autobiographique, spirituel et magique de Fellini n'entrait pas aisément dans une idéologie ou dans un code. Fellini redécouvrait sans cesse le cinéma, explorant ses qualités uniques qui distinguent le cinéma des autres arts.

Ce que Fellini a appris du néoréalisme pour l'exprimer dans ses films, ce fut ce qu'on pourrait appeler un sens extraordinaire du monde physique. Ses images sont toujours concrètes, presque palpables, même lorsqu'elles sont les plus fantastiques. André Bazin, le grand critique français, a également attiré l'attention sur le côté franciscain du néoréalisme — une approche directe, fondamentale, de la vérité et de la foi qui est présente dans *La Strada*.

Ce caractère physique, immédiat, élimine miraculeusement l'espace imaginaire entre le film et le spectateur. Il vous absorbe. Comme l'a dit de Fellini l'écrivain italien Italo Calvino : “ *Le cinéma de la distance qui avait nourri notre jeunesse est renversé définitivement dans le cinéma de la proximité absolue. Dans l'étroite temporalité de nos existences, tout reste là, présent, de façon angoissante ; les premières images de l'Eros et les prémonitions de la mort nous rattrapent dans chaque rêve ; la fin du monde est commencée avec nous et ne semble pas vouloir s'achever ; le film dont nous avons l'illusion d'être seulement spectateur est l'histoire de notre vie .* ”

**Martin Scorsese**

*Positif* - Décembre 1993

(Texte publié dans le *New York Times* du 24 octobre 1993 et traduit de l'anglais par Michel Ciment)

# PROPOS DE FEDERICO FELLINI

## ***Si vous y repensez aujourd'hui, que semble donc représenter pour vous La Strada ?***

Je me souviens d'un mot du critique Pietro Bianchi - je ne sais plus s'il l'a écrit dans son journal ou dans un livre, ou s'il me l'a dit. Le film avait été projeté au Festival de Venise dans un climat favorable, avec enthousiasme même (en particulier par les Français, ils m'embrassaient, me félicitaient : « *Votre film est d'ores et déjà un classique* », me disait Cayatte, et André Bazin, petit, maigre, comme Saint François, acquiesçait, avec l'air de me donner la bénédiction), et d'autre part dans un esprit de contestation totale de la part de la plupart des journalistes de gauche. Au milieu de cet accueil exalté, tumultueux et contrasté, j'eus le sentiment que le commentaire de Pietro Bianchi était différent : « *Quel film courageux !* », me dit-il, et, en y repensant, encore aujourd'hui, il me semble que, au moins pour lors, ce jugement était le plus juste.

*La Strada* était un film qui contenait des contrastes plus profonds, des malheurs, des nostalgies, des pressentiments du temps qui s'écoule, qu'on ne pouvait pas rattacher ponctuellement, par conséquent, à des problématiques sociales, à un engagement politique ; en pleine griserie néoréaliste, *La Strada* était donc un film à renier, décadent et réactionnaire.

Il me semble que Bianchi avait décelé dans mon film le courage d'aller à contre-courant.

Mais les souvenirs de *La Strada* sont trop nombreux, je veux les écarter : c'est que si je commence à les évoquer, je me trouverais vite en train de me livrer à une hagiographie embarrassante, vu le destin singulier de ce film, qui s'est baladé dans le monde entier avec je ne sais quel charisme œcuménique.

## ***Ne voudriez-vous pas raconter, au moins, comment est née l'idée du film ?***

Comment retracer de manière vraisemblable le moment où on a eu un premier contact avec le sentiment, plus exactement le pressentiment, de ce que sera un jour le film ? Les racines desquelles sont nés Gelsomina et Zampanò, avec leur histoire, plongent dans une zone profonde et obscure, constellée de sentiments coupables, d'appréhensions, de nostalgies déchirantes d'une moralité plus achevée, de regrets pour une innocence trahie. Je n'ai pas envie d'en parler : tout ce que je dis me paraît disproportionné et inutile.

Je crois me rappeler confusément que, circulant en auto dans la campagne autour de Rome, cette manière de vagabonder paresseuse et élastique m'a peut-être porté à entrevoir pour la première fois les personnages, le sentiment, l'atmosphère du film.

*Fellini par Fellini, Entretiens avec Giovanni Grazzini, 1984*



## PROPOS DE GIULIETTA MASINA



« Fellini voulait faire *La Strada* tout de suite après *Courrier du cœur*, mais il n'est pas arrivé à s'entendre avec les producteurs et il a fait d'abord *Les Vitelloni*. Après le succès remporté par *Les Vitelloni* au Festival de Venise, les choses lui sont devenues beaucoup plus faciles. Dino de Laurentiis et Carlo Ponti l'ont mis sous contrat, mais ils ne voulaient pas qu'il me confie le rôle de protagoniste de *La Strada* parce que je n'étais pas une pin-up, comme on disait dans ces années-là. Mais Federico y est arrivé. Je ne sais pas quel effet ça a produit sur lui, mais Giuseppe Marotta, cet écrivain qui était le critique de cinéma de *L'Europeo*, lui a écrit une lettre dans laquelle il lui disait : " *Cher Federico, tu vois, je ne répugne pas à la plaisanterie, mais c'est seulement parce que je tiens une rubrique qui s'efforce d'être divertissante. Je t'ai taquiné toi aussi, mais ça ne signifie pas que je ne t'estime pas. Quant à Giulietta Masina, je parierais sur elle jusqu'au vêtement que je porte. C'est une grande actrice, née pour le cinéma comme Garbo, comme Bette Davis, comme (sexe à part) Gary Cooper.* " Nous avons toutefois commencé le film sans que j'aie encore de contrat. On me l'a fait après que les représentants de la Paramount, la major qui distribuait le film eurent vu en projection les premières pellicules du tournage. »

Interview de Giulietta Masina en 1989 , *Conversations avec Federico Fellini*, Costanzo Costantini, Ed. Denoël, 1995

« Je n'ai jamais " inventé " un personnage, ni sur la scène, ni à l'écran. Ce n'est pas mon rôle. Par contre, je me suis toujours identifiée à un personnage existant déjà dans la pensée de Federico. Quoi qu'en puisse penser l'acteur, un personnage de cinéma ou de théâtre existe d'une vie qui lui est propre, une vie, si l'on peut dire, romanesque. Nous autres acteurs, nous ne pouvons - et nous ne devons - faire autre chose que de lui prêter notre imagination, notre fantaisie et, peut-être surtout, notre émotion. Lorsque je jouais les rôles de Gelsomina et de Cabiria, j'y mis tellement de moi-même, qu'une fois les films finis, je me sentis très longtemps comme nue. Moralement nue et physiquement vide. C'est une sensation terrible. On a vraiment l'impression de s'être perdue soi-même. Et on a très peur que ce soit à jamais... Pour tout l'or du monde, je ne rejouerais pas ces personnages...

(...) Notre méthode de travail est devenue immuable. Nous parlons du rôle à créer pendant des mois, souvent pendant des années. C'est une sorte de long enfantement à deux. Lorsque le personnage est enfin né - fruit de ces interminables conversations qui ont lieu à la maison, dans la rue, en voiture et même chez nos amis -, je le connais déjà sous toutes ses facettes. Je l'aime. violemment, je suis *devenue* ce personnage. Je me mets à vivre comme il le ferait s'il existait vraiment...

Naturellement, il y a des personnages pour lesquels j'ai ressenti immédiatement le coup de foudre. Ce fut surtout le cas pour Gelsomina. »

*Fellini*, José Luis de Vilallonga, Ramsay Cinéma, Michel Lafon, 1993

# APPORT DE LA STRADA DANS LE CINÉMA ITALIEN DES ANNÉES 50

*La Strada* appartient à la première partie de l'œuvre de Fellini, celle qui va des *Feux du music-hall* au *Nuits de Cabiria*, période profondément unitaire pendant laquelle Fellini promène sa caméra sur une humanité offensée de pauvres diables du spectacle, d'acteurs minables de romans photos, de jeunes provinciaux en mal d'identité, d'escrocs dérisoires ou de prostituées des faubourgs. Dans cette galerie, le saltimbanque et la pauvre fille de *La Strada* portent à leur quintessence cette vision décharnée de la vie. Zampano et Gelsomina expriment le tragique de la condition humaine dans leur recherche angoissée d'un mieux être qui les dépasse.

*La Strada* est un film itinéraire, un "road movie" dans lequel le déplacement dans l'espace correspond - comme toujours dans ce type de structure narrative - à un itinéraire intérieur. Le film commence au bord de la mer et se termine au bord de la mer : passé d'un pôle à l'autre, un homme a été frappé par la grâce.

Il apparaît bien difficile, en effet, de parler de *La Strada* autrement qu'en termes de spiritualité. Dans *Les chemins de Fellini* (Le Cerf, 1956), Geneviève Agel avait bien mis en évidence toute la dimension chrétienne du film : sans insister davantage et sans revenir sur la démarche christique de Gelsomina — celle-ci meurt littéralement pour racheter le meurtre du Matto (le fou) et pour apporter contre toute évidence la lumière divine dans l'âme embrumée de Zampano —, on ne peut que relever l'extraordinaire habileté de Fellini dans l'art de conduire un récit qui à aucun moment ne court le risque de basculer dans l'hagiographie ou dans le propos édifiant. Avant que d'être des symboles, Gelsomina et Zampano sont des êtres de chair et de sang, des êtres sur qui pèsent de tout leur poids, la faim, le froid, la solitude et la mort. Gens de spectacle - même ô combien lamentables - ils sont doublement porteurs d'une fonction représentative ; dans la candeur franciscaine de l'un, dans l'obscurité d'avant l'accession à la conscience de l'autre passe la double aspiration à témoigner du malheur et à espérer en une autre vie. Quant à l'angélisme du Matto, il prolonge une vision réaliste de la vie et exprime aussi une volonté de dérision apparente vis à vis de la mort. En fait, le désir inextinguible de découvrir l'intelligibilité de la vie est tout entier contenu dans la parabole sur le caillou qui doit avoir lui aussi sa fonction dans l'univers.

N'étant pas encore passé aux reconstitutions scénographiques en studio, Fellini explore dans cette période les possibilités expressives des décors naturels. Sa vision des plages désolées, des faubourgs aux mesures délabrées, des campagnes désertes - la séquence du voyage hivernal avec la campagne ombre tachetée de plaques de neige et la halte au pied des murs d'une maison inachevée est un modèle de climat dramatique naissant du seul décor - situe immédiatement le film dans sa dimension spécifique, celle d'une approche de la misère existentielle qui est aussi la misère d'un pays embourbé dans une reconstruction difficile après les désastres de la guerre.

Avec le recul, il devient plus facile de mesurer le rôle charnière qu'a joué Fellini dans les années cinquante. A partir de l'héritage du néoréalisme, bien visible dans le film dans le choix de personnages populaires et de milieux caractéristiques — l'auberge, la ferme de campagne, les terrains vagues, les marges urbaines —, Fellini s'exprime déjà selon des modules nouveaux en ayant recours, par exemple, à de grandes séquences narratives qui fonctionnent de manière quasi autonome (la noce, la nuit chez les religieuses). Ce type de structure conduira à la rupture de *La Dolce Vita* et à tous les bouleversements qui marqueront le cinéma italien au début des années soixante. Tel quel, avec les autres films de la période, notamment *Il Bidone* et *Les Nuits de Cabiria*, *La Strada* est une étape obligée pour comprendre le formidable travail de redéfinition du langage cinématographique et de remise en cause du rapport à l'individu et à la société qui caractérise le cinéma italien dans ces années.

## FICHE TECHNIQUE

|                              |   |
|------------------------------|---|
| Réalisation                  | Federico Fellini                                |
| Scénario                     | Federico Fellini, Tullio Pinelli, Ennio Flaiano |
| Musique                      | Nino Rota                                       |
| Directeur de la photographie | Otello Martelli                                 |
| Décors                       | Mario Ravasco                                   |
| Costumes                     | Margherita Marinari                             |
| Montage                      | Leo Cattozzo                                    |
| Producteurs                  | Carlo Ponti, Dino De Laurentiis                 |
| Société de production        | Ponti-De Laurentiis Cinematografica             |

## FICHE ARTISTIQUE

|                       |                  |
|-----------------------|------------------|
| Gelsomina             | Giulietta Masina |
| Zampano               | Anthony Quinn    |
| “ Le Fou ” (Il Matto) | Richard Basehart |
| Giraffa               | Aldo Silvani     |
| La veuve              | Marcella Rovere  |
| La sœur               | Livia Venturini  |

1954 : Lion d'argent à la Mostra de Venise  
1957 : Oscar du meilleur film en langue étrangère

Italie – 1954 – 1h49 – DCP – Mono – 1.37

### VERSION RESTAURÉE 4K INÉDITE

Restauré en 4K par the Criterion Collection et The Film Foundation au laboratoire l'Immagine Ritrovata de la Cineteca di Bologna d'après l'unique négatif 35mm préservé par Beta Film GmbH. Restauration financée grâce à la Hollywood Foreign Press Association.



**LES ACACIAS DISTRIBUTION**

63 rue de Ponthieu

75008 Paris

Tel. 01 56 69 29 30 - [acaciasfilms@orange.fr](mailto:acaciasfilms@orange.fr)

[www.acaciasfilms.com](http://www.acaciasfilms.com)