

Fellini. La mer inatteignable

Jean-Max Méjean*

RÉSUMÉ

Dans cet article, on va tenter de démontrer que, dans l'imaginaire fellinien, la mer est non pas inaccessible, mais inatteignable. En effet, la rêverie ne peut l'atteindre, ne peut l'envisager dans sa totalité, même si les personnages peuvent la voir et même la contempler. Cette approche se fera par l'intermédiaire de trois types de films : de terre, de mer et de studio, le célèbre studio 5 de Cinecittà où Fellini se sentait libre de créer son propre univers.

ABSTRACT

In this article, we will try to demonstrate that, in the Fellinian imagination, the sea is not inaccessible, but unattainable. Indeed, reverie cannot reach it, cannot consider it in its totality, even if the characters can see it and even contemplate it. This approach will be done through three types of films: land, sea and studio, the famous Cinecittà studio 5 where Fellini felt free to create his own universe.

* Critique et écrivain de cinéma.

« Cette nuit j'ai rêvé du port de Rimini ; il s'ouvrait sur une mer gonflée, verte, menaçante comme une prairie mobile, sur laquelle couraient en direction de la terre de grands nuages sombres »¹.

L'inconscient est comparable à une mer profonde sur laquelle les chevaux blancs de l'écume seraient comme la manifestation, sans cesse détruite et sans cesse reconstruite, du conscient. Un conscient, donc, constitué de souvenirs et de fantasmes élaborés à partir de cette mer profonde dont la rémanence s'impose. De cette mer surgissent monstres et sirènes, toutes choses réelles qui finissent par nous obséder. Tous ces bateaux aussi, tel le Vaisseau fantôme et même le paquebot Rex, qui n'accostent nulle part, et repartent aussitôt sans nous avoir offert leur secret.

La mer à Rimini. Le port. Fellini parle justement dans son ouvrage, *Propos*, de ces crêtes d'écume et nous fait une révélation :

Je cherchais des modèles illustres, comme Leopardi, pour justifier cette crainte du maillot, cette incapacité à prendre du bon temps comme les autres qui allaient barboter dans l'eau (c'est peut-être pour cette raison que la mer a pour moi un tel charme, comme d'une chose jamais conquise : l'endroit d'où viennent les monstres et les fantômes)².

Le silence de la mer, les nuits d'hiver, avec le vent glacé qui fait voler le sable humide et lourd, n'est-ce pas le caractère sacré et fondamental de la rêverie fellinienne ? Il s'y référera toujours même en dessinant ces vagues d'écume dans son *Livre des rêves*. Et peu à peu, nous tissons tous les aspects de cette rêverie, non point écrite, telle que Bachelard a pu l'analyser chez Edgar Allan Poe par exemple, mais filmée, donc donnée à voir. Un à un, magiquement, dans tous ses films. Comme les *imago*s chères aux jungiens. La mer est omniprésente dans nombre de films de Federico Fellini, qu'elle soit visible, filmée, réelle ou artificielle, voire absente, elle est là mais d'une manière presque impalpable. On se souvient que, dans *Prova d'orchestra*, lorsque le Maestro marque une pause et se confie à la caméra, juste avant la révolte de ses musiciens, il parle de l'apaisement que lui procure le bruit des vagues. Et pourtant le film a pour seul décor artificiel le huis-clos représentant un oratoire du XII^e siècle, et on ne risque donc pas d'y entrevoir la mer. Quant à la musique de cet orchestre, c'est un galop composé spécialement par Nino Rota, qui n'évoque même pas les vagues et les flots, rien à voir avec Debussy

¹ F. FELLINI, *Propos*, Paris, Buchet/Chastel, 1980, p. 29.

² *Ibid.*, p. 14.

ou Trenet. La plupart des grands films, du moins ceux qui ont établi la réputation internationale de Federico Fellini, comme *La strada*, *La dolce vita* et *8 1/2*, s'ouvrent ou se referment sur la vision de cette mer. Pourtant, on le verra, la mer angoisse plutôt le réalisateur, et c'est sans doute ainsi qu'il faut comprendre la scène finale de *La dolce vita* lorsque les pêcheurs tirent sur la grève le corps d'un monstre marin échoué. Celui qu'on appelle le Poète craignait-il comme Shakespeare que la tempête ne se lève et laisse apparaître des génies bons ou mauvais ? Ferdinand, dans *La Tempête*, ne déclare-t-il pas devant son père, Alonso, le roi de Naples : « Si les mers menacent, elles font grâce aussi »³. C'est bien le signe de l'ambivalence de ce liquide salé, voire amniotique, qui peut nous donner la vie tout comme nous la retirer. C'est de là que nous venons, c'est ici que nous risquons de périr. Nous sommes en plein cœur de la dialectique fellinienne qui, telle un pendule, oscille entre le *fascinans* et le *tremendum*. Il paraîtrait du reste que Shakespeare s'est inspiré d'un auteur italien pour composer cette pièce étrange, *La Tempête*, qui aurait tout aussi bien pu prendre le nom de *L'île* sur laquelle vivent Prospero et sa compagnie. On retrouve au reste cette peur des eaux déchaînées que Gaston Bachelard a si bien analysée et sur lesquelles nous revenons grâce à *Orlando furioso* de L'Arioste qui fascine tant Fellini et dont nous trouvons des allusions dans certains de ses films. « La tempête livre de tous côtés aux malheureux un assaut cruel, épouvantable. Parfois ils voient la mer s'élever si haut, qu'il semble qu'elle atteigne le ciel. D'autres fois, l'onde se creuse si profondément sous leurs pieds, qu'ils croient voir s'entrouvrir l'enfer. Leur espérance de salut est nulle ou bien petite, et la mort inévitable est devant eux »⁴. De son côté, Fellini l'épicurien se placerait plutôt du côté de Lucrèce et de son célèbre « *Suave mari magno* »⁵.

Plus proche de nous, mais tout aussi apprécié par Federico Fellini, le poète Leopardi, monument de la littérature italienne, a inspiré le Maestro et il faut relire cet extrait pour mieux comprendre que la mer polysémique peut devenir aussi une entité paisible, comme les divinités de la religion tibétaine décrites dans *Le Livre des morts*. Leopardi s'écrie en effet : « Et comme j'entends bruire le vent à travers le feuillage, je vais comparant le silence infini à cette voix : et je me souviens de l'éternité, des siècles morts, du siècle présent et vivant et du bruit qu'il fait. Ainsi dans cette immensité s'anéantit ma pensée et il m'est doux de faire naufrage dans

³ W. SHAKESPEARE, *La Tempête*, acte V, scène 1.

⁴ L'ARIOSTE, *Roland furieux*, volume 4, v. 104.

⁵ LUCRÈCE, *De natura rerum*, II, v. 1 à 33.

cette mer »⁶. Cette mer n'est ici apaisante que parce qu'il s'agit d'une vue de l'esprit, une mer de sentiments dépourvue de tous ses attraits, mais surtout de tous ses dangers dans lesquels le poète Fellini aurait pu alors peut-être se baigner, sans crainte de rencontrer des monstres marins et des vagues submergeantes. « Rimini est un pastis, confus, effrayant et tendre, avec ce grand souffle, ce vide ouvert sur la mer. Ici la nostalgie devient plus évidente, celle de la mer surtout, en hiver, avec ses crêtes blanches, le vent furibond, comme je l'ai vue la première fois »⁷.

Ces précisions ayant été apportées, et semble-t-il nécessaires du fait du grand attachement de Federico Fellini à la poésie, nous pouvons maintenant nous atteler à l'analyse de la présence de la mer dans le cinéma du Maestro. Il semblerait que la mer se décline de trois manières différentes. Tout d'abord, il y a ce qu'on pourrait appeler les « films de terre » où la mer est seulement évoquée comme c'est le cas pour *Les Feux du music-ball* (1950), *Il bidone* (1955), *Les Clowns* (1970), *Fellini-Roma* (1973), *Prova d'orchestra* déjà cité (1978), *La città delle donne* (1980), *Ginger et Fred* (1985), *Intervista* (1987) et *La voce della luna* (1990). On pourrait rajouter à cette sélection les cinq films à sketches. Dans tous ces films, en effet, la mer est inatteignable, mais elle gronde parfois en filigrane pour qui sait écouter la bande son et entendre la « boucle vent du dottore Fellini ». Dans deux autres films importants de sa carrière comme *Les Nuits de Cabiria* (1956) et *8 1/2* (1963), si la mer peut sembler absente de l'image, l'eau n'en est pas moins présente et, pour cela, on peut encore convoquer Gaston Bachelard qui établit une différence entre les eaux claires et brillantes et les eaux dormantes et lourdes. Même si la mer est absente, l'eau devient un élément très important dans sa symbolique. Les eaux lourdes qui préfigurent la trahison dans *Les Nuits de Cabiria* sont celles du lac d'Albano à Castel Gandolfo, filmé comme un miroir noir devant lequel Cabiria rencontre sa destinée tragique et appelle la mort qui ne viendra pas, bien au contraire. Puis, plus tard, dans *8 1/2*, dans la ville où Guido tente de faire une cure, l'eau devient pure, symbole de la vie qui pourrait régénérer le cinéaste en pleine crise d'identité. Cette eau claire sera d'ailleurs figurée par la jeune fille en blanc de la source, Claudia Cardinale, laquelle pourtant refusera de jouer dans le méta-film. En revanche, lorsque la mer apparaît, elle accompagne la danse de la Saraghina qui effraie et fascine les collégiens échappés aux prêtres pour la regarder se déhancher de façon

⁶ G. LEOPARDI, *L'Infinito* (traduction F.-A. Aulard), in *Poésies et Œuvres morales*, t. I, Paris, Alphonse Lemerre 1880, p. 270.

⁷ FELLINI, *Propos*, cit., p. 18.

provocante au grand dam de la mère de Guido.

Les « films de mer » maintenant sont ceux où la mer est présente et inquiète parce que Federico Fellini a peur de l'eau, a peur de prendre des bains de mer contrairement à son maître Picasso qu'il représente toujours en short et en tongs prêt à plonger comme il le raconte dans l'un de ses rêves. Les films de cette catégorie sont moins nombreux mais très importants, au nombre de huit : *Le Cheik blanc* (1952), *I vitelloni* (1953), *La strada* (1954), *La dolce vita* (1960), *8 1/2* (1963), *Juliette des Esprits* (1965), *Fellini-Satyricon* (1969), *Amarcord* (1973). Dans ces huit films, la mer est visible mais cela ne veut pas dire pour autant qu'elle soit accueillante et ne fasse plus peur au réalisateur. Il s'en méfie et se tient toujours à bonne distance. Il est à noter que *8 1/2* se situe à l'intersection entre film de terre avec l'eau douce de la Source et film de mer, même si elle apparaît aussi au début du film dans un cauchemar au cours duquel Guido s'est envolé, seulement retenu par un fil à la patte, alors qu'un cheval fou court sur le rivage.

Pour ne prendre que quelques exemples parmi les films ci-dessus, nous citerions déjà son premier long-métrage, celui qu'il a réalisé tout seul et pour lequel il est même allé faire brûler un cerge piazza del Popolo, *Le Cheik blanc*. Ici, la petite troupe du roman photo à laquelle s'est jointe Wanda venue à Rome pour son voyage de noce va se rendre au bord de la mer vers Fregene. L'élément marin ne sera pas bénéfique à la jeune midinette puisque le « Cheik » s'avérera être un piètre navigateur et les prises de vue un véritable naufrage. C'est dans cette pinède proche de la rive que Wanda va réaliser en effet que son héros de roman photo n'est qu'un pantin ridicule qui a peur de la mer et se fait assommer par le mat du bateau sur lequel il a pris place pour séduire Wanda. Il est bien meilleur sur l'escarpolette lorsqu'il lui apparaît dans les pins, se balançant. Dans *I vitelloni*, la mer de Rimini devient un vaste miroir noir. Le scénario est censé se passer dans une ville du bord de mer, comme Rimini, la mer y est omniprésente, mais aucune scène de baignade et de joie de vivre. Les « gros veaux » s'y promènent en costume noir, les soirs d'hiver, et elle n'est jamais présentée comme le décor féérique qu'utilisera la publicité pour lancer dans les années 50 la *Rimini al mare*, mais plutôt comme un gouffre aussi inquiétant que leur ennui. Au début de *La strada*, Zampanò vient chercher Gelsomina dans une cabane au bord de la mer où elle est en train de ramasser du bois flotté et le film se terminera aussi au bord de la mer, alors que Gelsomina est morte, et que le cirque de Zampanò vient de s'installer sur une plage. C'est ici qu'un soir, il s'écroulera, désespéré, après une courte tentative de noyade devenu plutôt bain

rituel. Cette mer encore une fois bien menaçante n'est que le cadre de la vente de Gelsomina à Zampanò par sa mère, et cette mer ponctuera tout le film, comme un lien qui la relie encore à son enfance, jusqu'à ce que Zampanò, à la fin du film, en fasse le lieu même de son propre désespoir, nuitamment, alors que les crêtes de l'écume imitent la phosphorescence du ciel qui accueille peut-être maintenant Gelsomina, la folle qu'il n'a pas su aimer. Mer inatteignable justement parce qu'elle n'est pas fiable, et qu'elle inquiète aussi de par son immensité, sa profondeur et surtout son mystère qu'on retrouve bien sûr dans *La dolce vita* où la mer sert à la fois de décor lors de la séquence de la rencontre de Marcello avec la jeune serveuse qui lui apparaît, telle un ange, à la fin du film où, après une nuit d'orgie, il ne la reconnaît pas alors que les pêcheurs hissent un monstre marin sur le sable. Dans *Juliette des Esprits*, tourné en studio dans la copie presque à l'identique de la villa du couple Fellini à Fregene, la mer est omniprésente au bout de la pinède, mais Juliette ne s'y baigne jamais même si sa mère, présentée comme une star de cinéma des années trente, profite quant à elle de la plage dans des tenues extravagantes. Juliette préfère les fantômes et les balançoires dans les arbres. Quant à *Fellini-Satyricon* et *Amarcord*, ces deux films subliment la mer pour en faire les lieux idéalisés de l'érotisme puisque c'est sur un bateau qu'Encolpe épouse Lichas de Tarente, déguisé en mariée, dans *Fellini-Satyricon* et, dans *Amarcord*, c'est là que sévit la Volpina, ou que passe, indifférent, le paquebot Rex ou, enfin, là que se marie la Gradisca, triste et mélancolique sur cet air d'accordéon qui clôture le film. Déjà *8 1/2*, ainsi que nous venons de le dire, avait donné le ton puisque c'est dans un bunker oublié sur la plage de Rimini que la Saraghina initie les enfants au désir sexuel dans une rumba endiablée et monstrueuse. Saraghina, inatteignable elle aussi, représente la monstruosité du désir sexuel pour la religion catholique et son devenir tabou.

Voici pour les films dits de mer, qui sont sans doute les plus prégnants même si la mer y est inatteignable puisque, à chaque fois, son apparition est accompagnée de dangers multiples. Pour les films que nous avons qualifiés de « terre », la mer n'est pas présente puisqu'ils se déroulent en ville ou à la campagne, dans des déserts de pierre en tant que symbole de l'aridité due à l'absence de la foi. Ce qui ne veut pas dire que l'absence de mer rende les personnages plus apaisés, non. Nous sommes toujours au bord de la submersion et de la violence des flots.

Pour finir, par « films de studio », nous entendons particulièrement ces deux films où, devenue vraiment inatteignable, la mer va être reconstruite artificiellement grâce à des lambeaux de plastique. À ce moment-

là, ayant complètement oublié le néoréalisme, Federico Fellini ne se préoccupe plus, bien au contraire, de véracité et sa mer semble encore plus artificielle, comme s'il avait demandé à ses décorateurs d'insister sur l'irréalité, allant même jusqu'à dévoiler le vérin qui articule le bateau à la fin de *E la nave va*. Dans ces deux films, *Casanova* (1976) et *E la nave va* (1983), réalisés entièrement en studio, comme d'ailleurs tous les films de Fellini depuis *La dolce vita*, la mer est reconstruite exprès avec des morceaux de plastique. La mer devient ici, bien que largement artificielle, encore plus inquiétante, et surtout vraiment conceptuelle, visiblement et ouvertement artificielle, comme une sorte de linceul ou de voile qu'on place sur les meubles des maisons désertées. Mais Fellini a sans doute songé par ce biais à rejoindre aussi la magie du cinéma de Méliès.

Et les monstres du Fellini-Circus ? Il ne faut donc pas s'étonner si l'on apprend qu'ils viennent également de la mer, cette profonde et fertile mer à Rimini. Même si le cheminement psychanalytique n'est pas évident, Fellini nous donne un début d'explication : « L'arrivée du cirque, la nuit, la première fois que je le vis tout enfant, eut pour moi le caractère d'une apparition. Cette espèce de montgolfière que rien n'avait annoncée, n'y était pas le soir ; et au matin, elle était là, devant ma maison. Cela me fit penser tout de suite à une barque d'une grandeur démesurée. Et par la suite cette invasion [...] était reliée à quelque chose ayant trait à la mer : une petite tribu corsaire »⁸.

La mer inatteignable ? Il faudrait s'arrêter avant de poursuivre sur cette aporie. La vie des hommes n'est souvent que le récit d'objets ou de désirs qu'on ne peut atteindre même en y passant sa vie. Ici gît peut-être la condition humaine. Les rêves racontent souvent cette *inatteignabilité* : on court vers un but qui se dérobe au fur et à mesure. Est-ce de la sorte qu'il faut comprendre la rêverie fellinienne, lui qui a emprunté à Jung la théorie de la synchronicité notamment. Ne disait-il pas de Freud qu'il était un clown blanc et de Jung un auguste ? Le dogmatisme de l'un et l'intuition de l'autre forgent les deux pôles de la psychanalyse à laquelle Fellini s'est parfois référé. Mais il y a aussi dans cette dualité apparition/disparition comme l'aveu même de la poésie et de l'enfance. Nous rêvons tous de retrouver l'enfance qui dort en nous et qui, hélas, comme la marée descendante a disparu et ne se laisse qu'entrapercevoir. Seule la mort avec son linceul et son repos éternel nous rapprochera de cet état initial. La mer, donc. Le vent. Le cirque. Les monstres. La montgolfière. Cette dernière image fait irréversiblement penser à la mère, qui réalise la jonction

⁸ FELLINI, *Propos*, cit., p. 149.

entre l'élément liquide et le ciel. Ne nous étonnons pas si dans *La città delle donne*, la montgolfière – autrement appelée du reste « ballon » – sert à faire s'enfuir le héros. Nous n'aurons rien prouvé si nous oublions de préciser que cette montgolfière-ci a la forme d'une femme plantureuse et souriante. Madone sexuelle de l'onde et du ciel. Matrice de toute chose. Vénus marine revue par le baroque qui a déjà fait son apparition dans *Fellini-Casanova* sous les traits de Venusia. Mais survoler n'est pas se baigner loin de là...

On raconte beaucoup de choses – vraies ou fausses – sur Fellini qui, comme tout monstre sacré, entretient à l'envi sa légende. Mais il y a tout de même des faits que l'on ne saurait contredire : Rimini, la ville où il est né et dans laquelle, de son propre aveu, il ne retourne pas souvent, est construite au bord de la mer Adriatique. Cette autre mer italienne protège et baigne la façade Est du pays, comme une mère abusive et dolente. À la question de Giovanni Grazzini : « Quelle est l'image qui vous attache encore aux *Vitelloni* ? », Fellini répond sans hésiter : « Les Vitelloni vus de dos, sur cet embarcadère jeté sur la mer, une mer grise, hivernale, sous un ciel bas, dense, nuageux »⁹. Le Romagnol est plus campagnard que marin, dit-on, d'où vient sans doute cette horreur pour la mer que Fellini ne contredirait certainement pas : « Un pays qui a pour fond cette montagne sombre où trône San Marino »¹⁰. En effet, Fellini ne parle presque pas de l'autre côté du pays : la mer.

De surcroît, rares sont les films où on ne la voie, où on ne l'entende ; et dans certains, son absence se fait cruellement ressentir. Et même dans *La città delle donne* où on ne la voit pas, on la sait proche, puisque le train s'est arrêté en rase campagne, mais près de Fregene (ville au bord de la Méditerranée, près de Rome, où les Fellini possédaient une résidence secondaire). On sait aussi que Fellini aime à rappeler qu'il n'a jamais vu la maison dans laquelle il est né à Rimini. Or, les civilisations océaniques attribuent un pouvoir magique et religieux à la maison dans laquelle on voit le jour, tout comme, du reste et pour beaucoup d'autres civilisations, la dernière demeure. Ne pas connaître sa maison de naissance, c'est être un peu orphelin et la recherche du ventre nourricier et matriciel sera peut-être le substitut de cette connaissance. On recherche toujours ce que l'on n'a pas connu, ce qui nous a manqué : de cette manière, la psychanalyse explique la formation de nombreuses névroses ou certaines angoisses. « Ce qu'on n'a pas, ce qu'on n'est pas, ce dont on manque »

⁹ *Fellini par Fellini. Entretiens avec Giovanni Grazzini*, Calmann-Lévy, Paris, 1984, p. 89.

¹⁰ FELLINI, *Propos*, cit., p. 24.

pour reprendre la définition de l'amour par Platon. Tout habitacle, dirait Bachelard, évoque l'abri premier, le ventre de la mère : coquille d'escargot, ventre de la baleine, cabane au Canada, bunker de la guerre de 40 sur la plage, grotte, lupanar romain, labyrinthe, *etc.* C'est ce que nous pourrions appeler la rêverie conchyliologique, celle de l'enfermement, qu'il soit protecteur ou étouffant. Tout film de Fellini repose sur cette rêverie-là. Nous la retrouverons souvent et cet enfermement peut être double, comme si Fellini redoutait la mise à nu, la découverte : grotte à l'intérieur de la terre grasse et nourricière, ventre de la baleine à l'intérieur de la mer profonde et silencieuse, nacelle au cœur de la forêt.

Tous les documents envisagés ici, archives vivantes, nous parlent de lui, et de sa recherche hypnotique et obsédante de la mère morte. Oui, mère morte même si la sienne vivait toujours à Rimini, du moins jusqu'en 1984, elle n'en paraît pas moins morte dans l'esprit et l'inconscient du créateur, si bien qu'il la recherche en toute femme. Bien sûr, il faudrait se demander pourquoi. En effet, pourquoi la femme vue et découverte dans le cinéma de Fellini est-elle une femme double, quelquefois multiple, en tout cas duelle comme ces jumelles, Gil et Viviane Lucas, entra-perçues dans *La città delle donne* ? Les personnages masculins préférés de Fellini sont tous à la recherche de cette connaissance, comme s'ils avaient entrepris à leur insu un voyage initiatique qui ne les conduit nulle part : Guido, Casanova, et même Zampanò.

Il y a bien sûr dans l'œuvre de Fellini une zone d'ombre que nous ne voudrions, ni ne serions capable de découvrir. Il faut faire avec. Mais il serait néanmoins nécessaire de partir avec quelques certitudes, quelques points irréfutables, modestement bien sûr, comme Descartes qui ne pouvait – en même temps qu'il doutait du monde – douter de son doute. Et cette certitude première, peut-être faut-il la dénicher dans cette connotation sempiternelle : mer/mère (mare/madre) qui vaut autant en italien qu'en français selon le psychanalyste italien Lucio Lo Pinto que nous avons rencontré à ce propos.

La mère morte, le silence de la bande-son avant la post-synchronisation, l'immobilité du voyageur sans bagage, sans certitude : même pas celle du cinéma. Fellini rêve d'un film dans lequel l'image serait éternellement la même et éternellement différente. « Je ne sais pas distinguer un film d'un autre ; entendons-nous : je parle de mes films. Pour moi, j'ai toujours tourné le même film. Ce sont des images et uniquement des images, que j'ai tournées en employant les mêmes matériaux [...] »¹¹.

¹¹ FELLINI, *Propos*, cit., 1980, p. 225.

Le cinéma de Fellini est marqué par de nombreuses images que certains critiques considèrent comme artificielles. Il semble impossible d'établir une liste de toutes ces images, mais il faudrait les analyser au cours de nos démonstrations, conscients d'en oublier, mais ce qui est certain c'est qu'elles sont en relation directe avec la terre, la boue, le marécage, la lagune, le sable, etc. : tous ces éléments liés à l'eau première, celle de la mer et des sources. « Qui sait ce qu'il y avait pour Federico au-delà de la mer ! »¹².

Au-delà, sans doute y avait-il Cinecittà avec ses praticables et sa magie permettant de fabriquer une mer ou une lagune en matière plastique ondoyante. Dans la mer, il y a l'inconnu, le poisson mort, Jonas avalé par la baleine. Double matrice, liquide amniotique contenant un autre ventre, celui de la baleine, pleine de Jonas. Et c'est le monstre marin qui en surgira, souvent mort dans

– *La dolce vita* (le poisson mort de la fin du film)

– *Satyricon* (le poisson pêché sur le bateau de Lichas)

À ce stade, nous nous garderons bien de donner une quelconque interprétation psychanalytique à cette peur de l'eau. Les raisons sont sans doute enfouies dans la petite enfance de Federico Fellini et nous devons respecter ce secret. Néanmoins, sachant que Fellini est jungien, il n'est pas non plus inutile de dire que la peur de l'eau, de la mer et des abysses est une peur archétypale. Prenons pour référence les nombreux mythes s'y référant : la Baleine, Charybde et Scylla, l'île de Circé, les quarantièmes rugissants, le mystère du triangle des Bermudes, etc.

Quant à la mer, elle l'obsède et l'angoisse, nous venons de le voir tout au long de cette étude, presque autant que l'image de la femme. En effet, si la Géante l'a suivi dans de nombreux films, en souvenir même du poème de Baudelaire auquel il fait référence, on est maintenant, semble-t-il, bien loin du cri baudelairien qui, pourtant sur la fin, s'anéantit dans le gouffre, usant comme souvent en poésie de la polysémie du mot. « Homme libre, toujours tu chériras la mer ! »¹³.

Et plus près de l'incantation rimbaldienne sur laquelle nous aimerions clore cette étude :

« Elle est retrouvée.

Quoi ? – L'Éternité.

C'est la mer allée

Avec le soleil »¹⁴.

¹² S. ZAVOLI (traduction P.-L. Thirard) in *Positif*, n° 129, juillet-août 1971.

¹³ C. BAUDELAIRE, « L'homme et la mer » in *Les Fleurs du Mal*, section « Spleen et Idéal ».

¹⁴ A. RIMBAUD, *Derniers vers*.