

Formes sous-marines de l'intime

Sophie Guermès*

RÉSUMÉ

Le Tibre prend sa source en Émilie-Romagne pour finir tout près de Rome, dans la mer. Fellini, homme-fleuve, a suivi le même parcours. La mer, omniprésente à Rimini, ville de naissance du cinéaste, a été pour lui une source constante d'inspiration. Elle a suscité des images dans ses films comme dans les dessins du *Livre des songes*. Cet article en analyse plusieurs, qui venaient du plus profond du cinéaste, aussi bien de l'enfance que de l'inconscient.

ABSTRACT

The Tiber begins in Emilia-Romagna and ends up close to Rome, in the sea. Fellini, man-river, followed the same course. The sea, omnipresent at Rimini, where was born the filmmaker, was a constant source of inspiration for him. It provided a lot of images which took place in Fellini's films as in Fellini's drawings of *The book of Dreams*. This article analyses several of them, which came from the deepest of the filmmaker, both from his childhood and from his unconscious.

* Université de Brest, CECJI (Centre d'étude des correspondances et journaux intimes).

Se souvenant, en 1967, de son enfance et de son adolescence à Rimini, Fellini dresse de lui le portrait d'un garçon mélancolique :

Je vivais une vie à part, solitaire ; je cherchais des modèles illustres, comme Leopardi, pour justifier cette crainte de la coutume, cette incapacité à prendre du bon temps comme les autres, qui allaient barboter dans l'eau (c'est pour cette raison, peut-être, que la mer est si fascinante pour moi, comme une chose jamais conquise : la zone d'où proviennent les monstres et les fantômes)¹.

Cette fascination s'exprime dans nombre de ses films. Elle procède à la fois du conscient et de l'inconscient, mais encore, tout aussi classiquement, de l'attraction et de la répulsion ; et l'on pourrait y déceler également le mélange du sacré et du profane. Fellini rapporte que la première fois qu'il a vu la mer à Rimini (premier souvenir conscient, en tout cas), c'était l'hiver, avec du vent et de l'écume blanche au bord des vagues, souvenir qu'il insèrera dans *I vitelloni* : « Rimini est un barbouillage, confus, craintif, tendre, avec cette grande respiration, ce vide ouvert de la mer. La nostalgie s'y fait plus évidente, surtout la mer en hiver, les crêtes blanches d'écume, le grand vent, comme je l'ai vue pour la première fois »². Et il est intéressant de noter que le texte de 1967, intitulé « La mia Rimini », commence précisément de façon inquiétante, lugubre (mais aussi humoristique, comme toujours chez Fellini) sur la longue évocation d'une de ses hospitalisations³.

Né à Rimini le 20 janvier 1920, Fellini est parti dès 1939 s'installer à Rome, ville qu'il n'a jamais cessé d'aimer⁴. Il a rapidement découvert

¹ « Vivevo una vita appartata, solitaria ; cercavo modelli illustri, Leopardi, per giustificare quel timore del costume, quell'incapacità di godermela come gli altri, che andavano a guazzare nell'acqua (per questo forse, il mare è così affascinante per me, come una cosa mai conquistata : la zona dalla quale provengono i mostri e i fantasmi). » F. FELLINI, *Fare un film*, Torino, Einaudi, coll. « ET Saggi », 2010, p. 19. C'est moi qui traduis, cet extrait et, sauf mention contraire, tous les autres qui suivront, issus de textes italiens. Il poursuit : « In ogni caso, per riempire questo vuoto, mi ero dato all'arte. » (« En tout état de cause, pour remplir ce vide, je me suis voué à l'art »). Cf. *ibid.* p. 44.

² *Ibid.*, p. 11 (« Rimini è un pastrocchio, confuso, pauroso, tenero, con questo grande respiro, questo vuoto aperto del mare. Lì la nostalgia si fa più limpida, specie il mare d'inverno, le creste bianche, il gran vento, come l'ho visto la prima volta »).

³ *Ibid.*, pp. 3-8.

⁴ Sans doute parce qu'elle était sortie, sans plan préconçu, de la féconde imagination de ceux qui, successivement, la construisirent et l'embellirent. Giulio Carlo Argan, grand historien d'art qui fut aussi pendant trois ans maire de la ville, affirmait : « Roma è una città unica nel mondo, una città tutta inventata, che non è stata mai progettata ».

Ostie, qui lui a rappelé sa ville natale, ainsi que les autres plages de la côte, en particulier celle de Fregene, où il a tourné sa première scène en tant que réalisateur (la scène de la barque dans *Lo sceicco bianco*), et où il a fait construire une maison. Il a donc suivi le cours du Tibre – on pourrait dire qu’il l’a imité, puisque le fleuve prend sa source en Émilie-Romagne pour s’achever à Fiumicino, près de Rome, et tout près de Fregene. Physiquement, d’ailleurs, Fellini rappelait, excepté pour la barbe, les statues géantes⁵ représentant Tiberinus et Marforio, l’une se trouvant place du Capitole, l’autre, sur la même place, dans la cour du Palazzo dei Conservatori. Marforio est considéré comme une statue allégorique de l’Océan. Or, Fellini s’est comparé à l’océan, lors d’un entretien avec Costanzo Costantini. Il a affirmé : « Je suis en même temps l’océan qui se soulève et le pêcheur sous-marin »⁶. Qu’a-t-il rapporté de la plongée en lui-même ?

Je vais aborder dans un premier temps ce qui sort de l’eau, créatures mythologiques ou réelles, en tout cas toujours recrées par l’imaginaire fellinien. Puis j’analyserai quelques motifs récurrents liés à cet imaginaire aquatique. Je prendrai toujours appui sur des images extraites de ses films, puisque Fellini s’exprimait par images, même s’il savait aussi très bien, ses nombreux textes le prouvent, s’exprimer par écrit. Je ferai aussi allusion à quelques dessins du *Livre des songes*. On en dénombre une vingtaine où la mer est présente. Elle tient en effet une place considérable dans les rêves de Fellini, en rapport avec l’enfance, donc avec Rimini et la mer qu’il y a découverte, pourvoyeuse d’émerveillement autant que d’effroi. Les craintes relevant de l’irrationnel perdureront. Ainsi, s’exprimant à plusieurs reprises sur le voyant Gustavo Rol, qu’il fréquentait, Fellini a notamment affirmé : « Ce que sait faire Rol est effrayant. Qui en est témoin éprouve la sensation d’un homme plongeant dans les abysses sans scaphandre »⁷.

con calcoli da economista o da sociologo, ma è stata sempre immaginata » (G.-C. ARGAN, *Un’idea di Roma*. Intervista di M. MONICELLI [1979], Città di Castello, Edizioni di Comunità, 2021, pp. 82-83. « Rome est une ville unique au monde, une ville entièrement inventée, qui n’a jamais été programmée par les calculs d’un économiste ou d’un sociologue mais a toujours été imaginée »).

⁵ Un dessin du début des années 60 le montre au volant d’une Ferrari, Giulietta à ses côtés, au-dessus de la mer. Et lui se dédoublant, nageant au-dessous, dans un canal étroit débouchant sur la mer, avec la légende : « le port de Rimini était plus petit ? ou j’étais un géant ? » (FELLINI, *Le Livre de mes rêves*, rééd. française du *Libro dei sogni*, Paris, Flammarion, 2020, p. 1/171).

⁶ FELLINI, in C. COSTANTINI, *Conversations avec Federico Fellini*, trad. N. CASTAGNÉ, Paris, Denoël, 1995, p. 171.

⁷ « Quello che Rol sa fare è pauroso. Chi assiste prova la sensazione di un uomo che

Si l'on suit l'ordre chronologique des films, les premières créatures marines qui apparaissent dans le champ de la caméra de Fellini devenu réalisateur à part entière sont des naïades. Et elles ne sont pas sorties de son imagination : il lui a suffi de les repérer, au milieu de la piazza della Repubblica. On les voit au début du *Cheik blanc* (*Lo sceicco bianco*). Le premier monument filmé, lorsque les jeunes mariés se rendent en fiacre de la gare à leur hôtel est en effet la fontaine des naïades de la piazza della Repubblica, qu'on appelle aussi piazza Esedra. Léon Delmont, le narrateur de *La Modification* de Michel Butor, pense immédiatement à elles en imaginant son retour à Rome : « [...] votre itinéraire, comme à l'habitude, vous mènera d'abord place de l'Esedra, dont vous vous demandez si la fontaine mil neuf cent fonctionnera déjà à cette heure, si seront aspergées ou sèches ses lascives femmes de bronze ridicules et exquises »⁸. Dans *Le Cheik blanc*, la fontaine fonctionne, l'eau jaillit, fuse et retombe en gouttelettes sur la croupe d'une des quatre divinités aquatiques imaginées par Rutelli, et que le Vatican avait vainement tenté de faire disparaître. Nul doute qu'elles plaisaient toutes à Fellini, même s'il choisit de s'attarder brièvement sur celle qui est couchée sur le flanc, contre un dragon. Signe du destin ? la messe d'enterrement de Fellini s'est déroulée à Santa Maria degli Angeli, en face de la fontaine des naïades.

D'autres créatures mythologiques issues du fond des mers reviennent plus régulièrement : les sirènes. *I vitelloni* s'ouvre sur l'élection de Miss Sirène ; dans *La strada*, une sirène décore la toile des deux côtés de la roulotte de Zampanò. Le dessin reproduit la forme des sirènes romanes que Fellini a pu souvent voir dans sa région natale, même si sa présence sur la roulotte provient d'un souvenir de Tullio Pinelli⁹. Beaucoup plus tard, dans *La Cité des femmes* (*La città delle donne*), une aïeule étend du linge en prononçant ce dicton : « Un foyer sans femme, c'est comme une mer sans sirène ». Quant à Anita Ekberg, si elle porte une robe bustier ample

spofonda in un abisso marino senza scanfandro ». Cité par D. BUZZATI, «Fellini per il suo nuovo film ha fatto incontri paurosi», in *I Misteri d'Italia* [1978], Milano, Mondadori, 2020, p. 37.

⁸ M. BUTOR, *La Modification* [1957], Paris, Les Éditions de Minuit, 1978, p. 38.

⁹ Sur la route entre Rome et son Piémont natal, Pinelli se souvient d'avoir vu « Zampanò et Gelsomina... C'era un omeone tra le stanghe di una carretta che la tirava come un cavallo. La carretta era coperta da un tendone sul quale era dipinta una sirena, et dietro c'era una donnina che spingeva » : « Zampanò et Gelsomina... Il y avait un gros homme entre les barreaux d'une charrette qui la tirait comme un cheval. La charrette était couverte d'une bâche sur laquelle était peinte une sirène, et derrière il y avait une toute jeune fille qui poussait » (FELLINI, *Ciò che abbiamo inventato è tutto autentico. Lettere a Tullio Pinelli*, a cura di A. Sainati, Venezia, Marsilio Editori, 2008, p. 15).

quand elle se baigne dans la fontaine de Trevi¹⁰, le réalisateur la revêt un an plus tard d'un fourreau de sirène pour tenter le docteur Antonio. Cette sirène atteint des proportions gigantesques. Puis, dans *Intervista*, le fait de la présenter enroulée dans un drap de bain et portant une serviette éponge en guise de turban suggère qu'elle sort non plus de l'onde mais plus prosaïquement de sa baignoire. Le temps a passé ; le mythe demeure.

Vénus sortant de l'onde, revue par Fellini, était déjà devenue à la fois monstre et fantasma sans cesser d'être réelle : c'est l'opulente Saraghina qui, dans *8 1/2*, suscite les premiers émois érotiques de Guido, et qui s'inspire d'un souvenir d'enfance du réalisateur¹¹. Elle vit sur la plage, dans une sorte de blockhaus – les grottes des néréides et des océanides ont été remplacées par du béton. Elle-même, dansant devant les écoliers, est l'énorme avatar de la déesse telle que l'avait immortalisée Botticelli. Les prêtres qui ramènent Guido au pensionnat lui font honte : la Saraghina est « le diable ». Mais pour Guido elle est plutôt un ange, quand il la retrouve chantant doucement face à la mer.

Le nom « Saraghina » est une déformation de « sardina ». Les pêcheurs la surnommaient ainsi parce qu'elle échangeait ses faveurs contre quelques petits poissons¹². Elle est la première de ces créatures (au sens premier du terme) felliniennes qui ont contribué à la construction de l'univers du cinéaste dans l'imaginaire collectif. Quand on pense à Fellini, viennent immédiatement à l'esprit ces femmes énormes, doubles féminins des statues de dieux marins évoqués en préambule : pour n'en citer que quelques-unes, outre la Saraghina, il y a la buraliste d'*Amarcord*, mais

¹⁰ Il y a, *mutatis mutandis*, un précédent littéraire à cette scène. Elle se trouve dans un roman écrit en français en 1934 (et dont la version définitive a été donnée en 1959) : « Au détour d'une ruelle, ils se trouvèrent subitement devant une petite place qui n'était guère tout entière que la vasque d'une fontaine énorme. Des dieux de marbre présidaient à cet immense ruissellement ; des tourbillons, des remous, ou au contraire des petites flaques tranquilles se formaient au creux des rochers de pierre sculptée que le temps, l'humidité, l'usure avaient transformés en vrais rochers. Une folie baroque, un décor d'opéra mythologique était devenu peu à peu un grand monument naturel qui maintenait au cœur de la ville la présence de la roche et celle de l'eau plus vieilles et plus jeunes que Rome.

« Nom de Dieu ! c'est beau, dit Clément Roux. Aide-moi à descendre les marches... Ça glisse. J'aimerais m'asseoir un peu sur le bord » (M. YOURCENAR, *Denier du rêve*, in *Œuvres romanesques*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1982, p. 272). Clément Roux ajoute : « Cette fontaine [...], je tenais un peu à la revoir avant mon départ, mais, dans ces petites rues, on n'est jamais sûr de rien retrouver... Des choses si belles qu'on s'étonne qu'elles soient là ».

¹¹ FELLINI, *Fare un film*, cit., p. 83. Il dit l'avoir vue sur la plage de Fano.

¹² Ivi.

aussi – elle est encore plus grosse – la mère obèse chez qui loge le jeune homme, dans *Roma*, et une géante, que Casanova aperçoit, au moment où il va se noyer dans la Tamise, et dont la vue le sauve, puisqu’il renonce au suicide et sort de l’eau pour tenter de la suivre. Il la perd puis la retrouve. Vivant sous une tente, elle aussi chante avec nostalgie. Lorsque Casanova, endormi sur le rivage, se réveille, elle a disparu. Il repart à cheval dans la brume rejoindre un vieux nouveau-né emmailloté dont à son tour il baise les mains : le pape.

Un dessin du *Livre des songes* montre le pape revêtu du *camauro* et d’une soutane si ajustée qu’elle ressemble à un babygro, dans une nacelle avec Fellini enfant en costume marin. Il lui montre, furieux, une géante nue et lui dit : « La voilà, Fefè, la grande fabricante et destructrice des nuages ! La voilà tout entière ! »¹³. La sirène géante de l’EUR était une sorcière pour le docteur Antonio, tout comme la Saraghina est une créature diabolique aux yeux de l’Église ; et lorsque Casanova quitte la Géante, c’est donc le pape qu’il retrouve. « Je ne peux échapper au sac amniotique du catholicisme », remarquait Fellini¹⁴. Ainsi, il baigne toujours dans le ventre de la mère-Église. Pour autant, les poissons, qui abondent dans son œuvre, ne renvoient pas (sauf une fois, de façon particulière, on le verra) à la symbolique chrétienne, à l’*ichtus*. Ils demeurent liés à la notion de péché, sans perspective salvatrice ; et l’on doit replonger, là encore, dans plusieurs souvenirs de Rimini pour en comprendre les raisons.

Il faut se souvenir d’une séquence de *La Cité des femmes*, qui provient d’un souvenir d’enfance de Fellini : l’accorte poissonnière de San Leo, village proche de Rimini, affirme qu’en mangeant son poisson, ses clients conserveront leur virilité jusqu’à cent ans. Federico alias Snàporaz, en l’entendant, rêve d’être un poisson entre ses mains¹⁵. Mais les poissons frétilent peu dans l’univers fellinien : soit ils sont faux, soit ils sont morts. Un poisson apparaît entre les roseaux du marécage auprès duquel vit la magicienne Énothée et où Ascylte perd la vie à la fin du *Satyricon* ; toutefois, peint, il n’est qu’un trompe-l’œil. Faux, aussi, les deux poissons peints tête-bêche, derrière lesquels Bernis observe les ébats de Casanova avec une nonne. L’œil du cardinal s’encastre dans le trou figurant celui du premier poisson. Le symbole du Christ gravé dans les catacombes devient le masque de son serviteur voyeur.

¹³ FELLINI, *Il libro dei sogni*, a cura di T. Kezich e V. Boarini, Milano, Rizzoli, 2007, p. 293.

¹⁴ COSTANTINI, *op. cit.*, p. 178.

¹⁵ Voir à ce sujet S. SCHOONEJANS, *Une année avec Fellini. Journal de tournage*, Paris, Klincksieck, 2009, p. 169.

À mi-chemin entre le trompe-l'œil et le vivant, il y a le naturalisé. On trouve deux exemples d'animaux marins taxidermisés, si j'ose ce néologisme, toujours dans *Casanova*. Au fantasme de la femme énorme correspond un mammifère marin hors du commun. Sauvé de la Tamise par l'apparition d'une grande mère mystérieuse, la géante qui vient d'être évoquée, Casanova, gravissant les marches des berges du fleuve, entre dans une taverne des bas-fonds de Londres. Un bonimenteur l'invite à pénétrer dans « Great Mouna », la reine des baleines, qui a avalé Jonas. La caméra se focalise d'abord sur son œil. « Qui n'entre pas dans le ventre de la baleine ne découvrira jamais son trésor... Pénétrez au fond, bien au fond, jusqu'au fond du ventre de la grande Mouna ! » Cette mère gigantesque (« C'est de la Mouna qu'est sorti le monde ») se métamorphose au gré des analogies du bateleur, en araignée, en montagne, en pain de sucre blanc, en four – mais elle représente aussi, étrangement, « le visage du Seigneur ». Les hommes défilent en elle. Mais les images qui défilent aussi dans la lanterne magique placée à l'intérieur du mammifère montrent un sexe féminin rond comme un œil, au bord duquel de petits personnages tombent, comme les damnés de Luca Signorelli.

Enfin, à la cour de Wurtemberg, Casanova assiste au déballage d'une tortue marine géante pendant un burlesque concert d'orgues. Comme la baleine, cette tortue est naturalisée, vidée de ses viscères et de ses liquides. Or, elle précède de peu l'arrivée de la poupée mécanique, au visage semblable à celui des vierges peintes dans les pays du sud. À partir de ce moment, l'élément vital se retire : Casanova vieillit et se dessèche ; le Rialto qu'il revoit en rêve n'est plus construit sur un canal : une surface en fin plastique ondulante remplace l'eau. Il danse sur cette fausse lagune (qui annonce la fausse mer à la fin d'*E la nave va*) avec la fausse femme qui le fascine, la poupée dont le pape, vieux nouveau-né bienveillant partageant son carrosse avec la mère du séducteur, lui avait signalé la présence.

Il est intéressant de comparer cette tortue naturalisée avec celles qui peuplent certains rêves de Fellini, et qu'il a dessinées dans *Le Livre des songes*. Elles semblent vivantes, et l'inconscient fellinien les relie à l'innocence et à la vie, si absentes, précisément, de sa vision de Casanova. Un dessin de 1963 montre un enfant assis de dos sur une tortue face à la mer¹⁶. Il s'agit d'une vision solaire, porteuse d'espoir. Quinze ans plus tard, Fellini dessine deux tortues qui, nageant, cessent d'avancer en voyant des pêcheurs. Elles ont senti le danger « avec leur sensibilité particulière », note le cinéaste qui commente parfois ses croquis, et échappent

¹⁶ FELLINI, *Il libro dei sogni*, cit., p. 187.

pent ainsi à la mort. À ce moment surgit un crocodile. Toutefois, il n'est pas dangereux, ressemble à un animal de Walt Disney, et sort de l'eau pour aller sur le rivage¹⁷.

Mais la créature sous-marine la plus frappante de l'univers cinématographique fellinien est certainement le poisson en décomposition¹⁸ autour duquel s'attroupent les fêtards, sans savoir qu'ils se contemplent eux-mêmes, à la fin de *La dolce vita*. Ressemblant à un turbot géant¹⁹, il a pour ancêtre un gros poisson-lune, échoué sur la plage de Rimini et dont Fellini et ses camarades de classe avaient senti l'odeur un matin. Ce souvenir remonte donc des profondeurs de l'enfance ; il le raconte avec son habituel humour et l'on croit assister à une scène de comédie :

Un matin, en ouvrant les fenêtres de la maison, la fille qui était avec nous dit : « Mais qu'est-ce que c'est que cette infection ? » Et voilà tout le monde le nez dehors, à renifler. Il flottait dans l'air une odeur terrible, une puanteur de putréfaction, comme si les pierres de milliers de tombes s'étaient soulevées. Le cadavre d'un énorme poisson-lune s'était échoué sur la plage pendant la nuit, et empestait tout. Ce matin-là, il n'y eut pas classe ; les professeurs, le directeur, tout le monde, en cortège avec nous, alla à la mer pour voir le monstre. Il y avait déjà plein de monde, la police, les carabinieri, les soldats, tout autour de cet horrible tas de chair en décomposition. Le directeur demanda sévèrement au professeur de sciences naturelles : « Professeur Quagliarulo, quel poisson est-ce, selon vous ? – Et qu'est-ce que j'en sais ! » répondit le professeur Quaragliarulo, s'attirant les applaudissements de tous les écoliers. Les pêcheurs qui avaient commencé à démolir la carcasse du monstre à coups de hachette disaient d'un air compétent que c'était une « race » du Nord. *La Domenica del Corriere* reproduisit la scène en première page, avec un dessin d'Achille Beltrame²⁰.

¹⁷ *Ibid.*, p. 342.

¹⁸ Sur l'association entre poisson et déchet, il faut se reporter au dessin du rêve du 17 décembre 1981. Debout devant une table, Fellini s'apprête à manger des poissons. Il y en a sept, répartis sur deux assiettes. Mais il remarque à terre un sac poubelle qui est en fait un poisson (réduit à une tête rectangulaire ; le sac semble plutôt anthropomorphique, et assez magrittien) vidé. Fellini, troublé, se demande si le poisson, qui a les yeux et la bouche ouverts, a conscience qu'il va mourir ; il ne peut se souvenir de cette vision sans souffrir (*Ibid.*, p. 397).

¹⁹ On retrouve le souvenir de cet amas de chairs informes dans le plat, qualifié d'œuvre d'art, qu'un serveur apporte à la fin de la scène du repas de rue de *Roma* et où l'on ne distingue qu'un œil-cratère.

²⁰ COSTANTINI, op. cit., p. 36.

Ce souvenir fait écho à un vers de l'Arioste, poète dont Fellini connaissait bien l'*Orlando furioso* : « La bête gisait morte sur le sable, près du port... »²¹ Le cinéaste a puisé dans sa mémoire comme dans la mer pour en rapporter ce monstre marin dont le repoussoir est l'angélique visage de Paola. Sur fond de bruit des vagues²², la fin reste ouverte : Marcello s'éloigne de la jeune fille, mais aussi du poisson mort.

Ces formes qui émergent des fonds sous-marins, soit naturellement, soit par l'effet de l'imaginaire, ont toutes partie liée avec l'intime. On peut leur donner des sens divers : la richesse de l'œuvre de Fellini, comme de celle de tout véritable créateur, tient dans cette pluralité de significations ; mais ce qui me paraît essentiel est de garder à l'esprit qu'elles proviennent d'une mémoire enfouie, venus du fond de l'enfance, et que le cinéaste porte au jour, en les plaçant dans la lumière de sa caméra, et en les réaménageant. Le point commun entre presque toutes ces formes, c'est la féminité, qu'elle soit gracile ou, le plus souvent, plantureuse, et les désirs et peurs qui s'expriment à travers elles. Naïades, sirènes, baleines signalent les dangers de la mer ; mais ceux-ci offrent également à Fellini la possibilité de renaître. Loin du Phénix, car loin du feu²³, Fellini se rapproche de Jonas, dont le nom, je l'ai rappelé, est cité dans *Casanova*. La mer peut tuer, mais aussi revivifier. La baleine restitue Jonas vivant ; traversant la pinède en sortant de la plage, l'un des enfants, dans *Juliette des esprits*, raconte sa journée : « Ce matin, il y avait un poisson qui n'avait pas de tête. Tante Juliette a dit qu'il fallait le jeter à l'eau pour qu'elle repousse ».

« J'ai toujours été fasciné par le naufrage », a confié, lors d'un entretien, celui qu'on appelait « Il Faro »²⁴, le phare, ajoutant peu après cette

²¹ L'extrait se prolonge ainsi : « tuée par la main des deux frères. » (L. ARIOSTE, *Roland furieux*, trad. F. Reynard, Paris, Alphonse Lemerre, vol. 2, 1880, p. 18). Marina Ceratto Boratto rapporte qu'elle croisait souvent Fellini à la librairie Feltrinelli : « C'était un lecteur omnivore, mais il feignait de ne rien lire, peut-être pour tenir éloignés les critiques et les écrivains en quête de préfaces ou de recommandations. » (« Era un lettore onnivoro, ma fingeva di non leggere nulla, forse per tenere lontane critici e scrittori in cerca di prefazioni o raccomandazioni. » – M. CERATTO BORATTO, *La cartomante di Fellini*, Milano, Baldini&Castoldi, 2020, p. 177).

²² Les vagues traversent l'ensemble de l'œuvre du Maestro, même dans les films où on ne les voit pas : ainsi, le chef de *Répétition d'orchestre*, interviewé pendant une pause, révèle qu'il puise une nouvelle énergie en les écoutant.

²³ Si l'eau est omniprésente dans l'œuvre de Fellini, cinématographique mais aussi graphique, le feu y tient peu de place. On ne retient guère, hormis quelques scènes du *Satyricon*, que l'incendie sur le périphérique, dans *Roma* ; encore suit-il une pluie diluvienne.

²⁴ Dominique Delouche rapporte que c'est au moment du tournage des *Nuits de Cabiria* qu'on commença à le surnommer ainsi (D. DELOUCHE, *Federico Fellini. Six années avec le*

précision, qui motive sa fascination : « Après le naufrage, tout peut recommencer »²⁵. Il en a filmé un de façon magistrale, sur fond de chœur d'opéra : *E la nave va* s'achève sur une scène grandiose, celle du naufrage du paquebot de croisière, bombardé au moment du déclenchement de la Première Guerre mondiale ; ce bateau était d'emblée marqué par la mort, puisqu'il transportait les cendres d'une cantatrice – ironiquement baptisée Edmea Tettua – destinées à être déposées sur son île natale. Et auparavant, Fellini avait fait deux cauchemars de cet ordre, au moment du tournage de *La Cité des femmes*, marqué par de nombreux signes négatifs qui perturbaient le cinéaste, très superstitieux – l'événement le plus terrible étant la mort de Nino Rota. Il racontait ainsi le récit de son premier rêve :

J'avais vu, dans une image psychagogique, un photogramme fulgurant, tout ce qui m'arriverait, et qui est réellement advenu. Ce rêve n'a pas duré plus d'un dixième de seconde. J'ai vu une immense étendue d'eau, et moi au milieu de la tempête, dans une petite barque qui commença à s'enfoncer, avec de l'eau jusqu'aux mollets et tout autour des nageoires de requins. C'était une vision dramatique, mais qui m'a donné comme une sensation d'allégresse tragique, un sentiment de confiance religieuse en un événement prodigieux. À quoi peut penser un homme qui se voit tout à coup entouré par une bande de requins ? Il ne peut penser qu'à ce à quoi j'ai pensé : que va apparaître, comme dans un film de James Bond, un hélicoptère qui le prendra à bord, ou qu'un de ces requins va se révéler domestiqué et se transformer brusquement en dauphin, ou qu'un oiseau mystérieux va venir, auquel il pourra s'agripper pour échapper au naufrage et à la mort²⁶.

Et le second :

J'ai fait un autre rêve, qu'on peut considérer comme une réponse au rêve que j'avais fait au début du tournage. Je me trouvais à Venise. À mes pieds, il y avait un canal, à ma gauche, un pont et devant moi Giuseppe Rotunno, le directeur de la photographie, celui qui s'occupe des lumières. Rotunno veut me rejoindre, mais au lieu de monter sur le point, il fait un bond, manquant tomber dans le canal. Sauf que, à

Maestro (1954-1960), Grandvilliers, La Tour verte, 2019, p. 106).

²⁵ COSTANTINI, *op. cit.*, p. 166 et p. 193.

²⁶ *Ibid.*, p. 168.

l'instant où il va tomber dans l'eau, surgit un sous-marin qui le prend à bord et l'amène jusqu'à moi. Nous nous sommes embrassés avec la joie qu'éprouvent deux naufragés, ou deux amis de classe qui ne se voyaient plus depuis longtemps. La signification de ce rêve est claire : comme je l'ai souvent dit, pour moi le cinéma est lumière, la lumière est tout – pour moi, l'image ne peut s'exprimer, ne peut vivre sans lumière. Rotunno représentait la lumière, c'est-à-dire le salut du film. Le film n'a pas fait naufrage, nous ne nous sommes pas noyés, parce qu'un événement prodigieux mais au fond rationnel s'est produit : le sous-marin est un instrument scientifique, un produit de haute technicité, qui peut descendre en profondeur et en remonter. Au lieu de me transformer en pêcheur sous-marin, je me suis transformé en marinier²⁷.

Il avait dessiné un rêve apparenté, dans *Le Livre de mes rêves*, se montrant seul dans une barque entourée de requins dont on voyait les ailerons émerger de la mer²⁸. On peut aussi relier ce rêve à l'un de ceux que fit le cinéaste à propos de Picasso²⁹, toujours au moment d'une crise. Il a notamment rêvé qu'il se trouvait dans une mer d'un vert profond, mais rendue dangereuse par l'arrivée imminente d'un orage. Il ne savait que faire quand il aperçut un homme qui nageait vers lui : Picasso³⁰. Génie protéiforme, celui-ci avait peint plusieurs baigneuses, et une femme-source, géante couchée au bord de la mer où elle verse une immense cruche, qui annonce les femmes felliniennes. La toile date de 1921 – soit un an après la naissance de Fellini. Elle est conservée au Moderna Museet de Stockholm (le Musée Picasso de Paris en possède un dessin préparatoire). Or, un dessin du *Livre de mes rêves* daté du 9 décembre 1974 montre Anna Giovannini, surnommée « la Paciocca »³¹, géante allongée sur un rivage. Fellini n'avait *a priori* pas connaissance du tableau de Picasso : preuve supplémentaire du rapport inconscient qui le liait au créateur.

Un autre homme l'aide à survivre, dans un rêve qu'il a dessiné : Roberto Rossellini, dont il a parlé avec reconnaissance, même si leurs chemins ont divergé. Le rêve date de 1977. Fellini, qui prépare *La città delle*

²⁷ *Ibid.*, p. 169.

²⁸ FELLINI, *Le Livre de mes rêves*, cit., p. II/96.

²⁹ *Ibid.*, p. I/184 et p. II/112. Cf. A. Norcia (dir.), *Quand Fellini rêvait de Picasso*, catalogue de l'exposition organisée à la Cinémathèque de Paris (Paris, RMN, 2019).

³⁰ FELLINI, *Fare un film*, cit., p. 86.

³¹ Anna Giovannini fut la femme cachée de Fellini pendant plus de trente ans. Ils s'étaient rencontrés en 1956. Marina, la fille de Caterina Boratto, qui l'a bien connue, lui consacre le chapitre 28 de son livre *La Cartomante di Fellini* (*op. cit.*, pp. 254-286).

*donne*³², est en train de se noyer dans le golfe de Naples. Dans une barque, Rossellini le hisse pour le sauver, pendant qu'Ugo La Malfa coule et qu'il n'y a plus rien à faire pour lui³³. Faut-il y voir la conviction qu'un créateur sera toujours sauvé, tandis qu'un commentateur est destiné à sombrer ?

Les rêves dans lesquels Fellini se trouve dans ou sous l'eau expriment toujours des angoisses liées à sa création. Au début des années 60, son frère, Riccardo, est très présent dans les dessins qui consignent ses rêves. Il est acteur, et a joué dans une quinzaine de films. Federico lui a donné un rôle dans *I vitelloni*, puis Riccardo a fait une apparition dans *Les Nuits de Cabiria* ; mais il désire lui aussi devenir cinéaste, sous son nom, ce qui embarrasse son frère aîné, qui se sent menacé. Dans les dessins où Riccardo est présent, les poissons saignent, et parfois saignent de l'œil³⁴, ce qui me semble avoir une signification claire, pour un réalisateur. Riccardo Fellini a réalisé en 1963 un film à sketches, *Storie sulla sabbia*, dont les trois parties se déroulent, comme l'indique le titre, dans un environnement maritime. Le premier sketch est particulièrement intéressant. On y voit Francesca, une très petite fille d'abord endormie sur des aiguilles de pins, qui court sur la dune avant de rejoindre au bord de la mer un vieux pêcheur, son grand-père. Celui-ci lui montre des poissons, des coquillages, et parle avec elle de la « maison du soleil » (avant le réveil de la petite Francesca, un plan montre un homme de dos, à contre-jour devant la mer, vêtu comme un paysan romagnol, brandissant un fusil en direction du soleil, tirant deux coups de feu, et revenant lentement de face, sans qu'on puisse distinguer ses traits, la caméra ne laissant voir que sa silhouette). Francesca est de la même race pure et innocente que Gelsomina et Paola, sur le visage de laquelle s'achève *La dolce vita*. Et Riccardo, présentant son film à la Mostra de Venise, empiète ainsi doublement sur le territoire de son frère aîné³⁵ : il est comme un nouveau Rémus, qui ne parvient toujours pas à supplanter Romulus, bien qu'il l'ait inquiété. Le 20 août 1963, soit quatre jours avant l'ouverture de la Mostra, Federico Fellini fait un rêve, qu'il dessine : une silhouette ressemblant à celle de Gelsomina coule au fond de l'eau, en direction d'un crocodile. Elle tient

³² Le projet de film sera interrompu car trop coûteux pour que des producteurs l'acceptent ; il sera repris et mené à terme après le tournage de *Prova d'orchestra*, en 1978.

³³ FELLINI, *Il libro dei sogni*, cit., p. 339. Ugo La Malfa était un homme politique, également critique de cinéma, qui écrivit des comptes rendus élogieux de films de Fellini.

³⁴ *Ibid.*, p. 78.

³⁵ Riccardo Fellini était né le 27 février 1921, cinq jours après Giulietta Masina.

quelque chose à mi-chemin entre la poupée de chiffon et la tortue stylisée³⁶. Mais *Storie sulla sabbia* n'a pas eu de succès ; Federico s'est éloigné pendant de longues années de Riccardo ; celui-ci s'est spécialisé dans les documentaires animaliers.

Dans un dessin du 5 mars 1967 (jour de l'anniversaire de Pier Paolo Pasolini, un autre proche devenu rival, celui-ci plus sérieux, que Fellini a écarté. Pasolini a trente-cinq ans ce jour-là et se prépare à tourner *Œdipe-Roi*, qui sera lui aussi présenté à la Mostra de Venise), Fellini, dont le visage ressemble ici à celui de Picasso, éventre une baleine pour en faire un canot capable de le ramener sur le rivage en compagnie de Giulietta et de Riccardo, horrifiés. On ne les voit pas, mais une bulle reproduit leurs paroles (« Mais qu'as-tu fait ? »³⁷).

La présence du frère disparaît par la suite des dessins, non l'angoisse du créateur. Le rêve daté du 30 mars 1968 est particulièrement intéressant : le dessin montre un avion survolant la mer et venant de larguer un parachutiste. On suppose que c'est le même qui ensuite revêt, dans le dessin du bas, une tenue de scaphandre. Mais Fellini note deux rêves distincts, qu'il fait au lit près d'Anna Giovannini. « Angoisses pour le film habituel. Le ferai-je ? Je ne [...] pas »³⁸. Sur la page suivante, il décrypte son rêve, en capitales écrites au feutre bleu. Il y souligne notamment : « ABANDONNER L'AVION », énumérant, au-dessous :

les idées préconçues, l'intellectualité. Descendre. Courage le parachute te sauvera. ET PUIS ?

Sombrer dans les abysses, plonger dans l'inconscient, pêcher dans le gouffre inconnu de la mer et remonter avec des trésors. DESCENDRE DANS L'INCONSCIENT !

Le dessin du dessous montre un scaphandrier qui descend au fond de la mer (« il palombaro scende nel fondo del mare »³⁹). De fait, au début de 8 1/2, quand Guido sort du tunnel par le haut et s'envole, les bras tendus comme le Christ dans les premiers plans de *La dolce vita*, son ascension est brusquement interrompue par celui qui dirige le cerf-volant auquel sa jambe est attachée, et c'est dans la mer qu'il va tomber. Son cauchemar

³⁶ FELLINI, *Il libro dei sogni*, cit., p. 126.

³⁷ *Ibid.*, p. 203.

³⁸ Le verbe est illisible.

³⁹ *Ibid.*, pp. 250-251.

prend fin : il se réveille au moment où il rêvait qu'il allait s'y noyer. Un dessin en noir et blanc du début des années 60 traduit la même angoisse : on le voit cherchant à s'élever dans les airs, entravé dans son élan, ayant la jambe gauche attachée à un pieu. Celui-ci se révèle être un serpent de mer (« un serpentone marino »⁴⁰).

Jean-Paul Manganaro a souligné que la plage était « un élément de forte continuité dans la filmographie de Fellini » et montré qu'elle structurait particulièrement le film de 1963 :

D'une plage à l'autre, à la fin de cette première séquence d'*Otto e mezzo*, une bordure se faufile entre des éléments, le ressac qui à la fois efface et comble ce qu'il envahit, ligne d'indétermination, lancée à l'infini, qui ne se lasse pas de recommencer cela même qu'elle achève. Distincte d'une ligne d'horizon, par son mouvement répété, et néanmoins inégal, un mouvement de pure perte, si l'on y songe, à perte de vue et de mouvement qui se transforme en l'instantané d'une prise de vue de l'esprit, d'une prise de vue mentale. L'élément liquide est ici à la confluence de l'élément solide : et l'on peut attribuer au flottement du premier tout ce qui, dans le film, se constitue comme atermolement. [...] Tout est maintenu – le long de cette bordure – sur une ligne de flottaison et de ressassement, de babillage et de tremblement, qui, elle seule, façonne sa couleur et ses sonorités⁴¹.

Quand Fellini rêve ou dessine ses rêves, c'est dans la mer qu'il s' imagine se noyer. En revanche, on ne se noie pas en mer dans ses films ; mais les deux fleuves qui appellent la noyade dans *Lo sceicco bianco* puis dans *Casanova* vont vers la mer : le Tibre, qui s'achève à Fiumicino dans la mer tyrrhénienne, et la Tamise, dans la mer du Nord. Revenue de Fregene et de ses illusions, Wanda va jusqu'au pont Saint-Ange, descend les berges du Tibre et veut oublier le cheik blanc en se noyant. Des reflets courent sur l'eau noire. Mais l'ange qui, au-dessus de l'ancien tombeau d'Hadrien, lève son épée, la protège. Wanda ne fait que glisser dans la boue, alertant un improbable habitant des rives, qui la sauve. Fellini, fasciné par le naufrage, semble l'avoir aussi été par les noyades avortées : au début des *Nuits de Cabiria*, l'héroïne est poussée dans le fleuve par un homme qu'elle aimait, et qui lui a volé son sac. Elle ne sait pas nager (Fellini non plus), mais survit. Pareille mésaventure manque lui arriver

⁴⁰ *Ibid.*, p. 39.

⁴¹ J.-P. MANGANARO, *Federico Fellini Romance*, Paris, P.O.L., 2009, p. 112.

près du lac de Némi, à la fin du film. Plus tard, Casanova jette son chapeau par-dessus un pont, dans l'eau nocturne de la Tamise, descend les marches, s'enfoncé dans le gris du fleuve. Naufragé du destin, au moment où il s'apprête à mourir, il aperçoit la silhouette de la géante dont j'ai parlé tout à l'heure.

Tous ces exemples illustrent la conviction de Fellini selon laquelle « après le naufrage, tout peut recommencer ». En effet, les personnages psychologiquement naufragés sont sauvés ; quant au navire d'*E la nave va*, il coule, mais, d'une part, Orlando réussit à s'échapper dans une barque, en célébrant les vertus du lait de rhinocéros ; d'autre part, les derniers plans nous révèlent que non seulement le rhinocéros, mais la mer étaient en plastique, ce qui nous renvoie à la fois au caractère artisanal de la production artistique, et au sens de l'œuvre, qui est toujours un naufrage surmonté.

S'éloigner de la mer véritable pour la reconstituer en plastique est conforme à l'habitude prise par Fellini, à partir de *La dolce vita*, de tout recréer à Cinecittà⁴² (la dernière scène de *La dolce vita* n'a toutefois pas été tournée en studio) ; c'est aussi la meilleure façon de dompter les flots, en éloignant la source de malaise provenant du réel, pour ne conserver que les dangers symboliques, source de créativité et donc de fécondité. Car il y a chez Fellini une scène primitive, au sens non pas freudien mais littéral de l'expression : c'est la première scène qu'il a tournée en tant que réalisateur à part entière, et elle avait lieu dans l'eau. Fellini est arrivé en retard sur la plage de Fiumicino pour le premier jour de tournage du *Cheik blanc*. Il devait diriger, dans l'eau, les acteurs qui avaient pris place dans une autre barque un peu plus loin, au large. Or, la barque où était placée la caméra bougeait sans arrêt, Fellini avait des vertiges et ne parvenait pas à trouver de solution. Il est rentré le soir sans avoir tourné, pensant que sa carrière était mort-née. Mais le lendemain, à Fregene, il a eu l'idée de placer la caméra sur le sable, au bord de la mer, de façon qu'elle reste stable. Il a souvent raconté cette anecdote⁴³, et elle est emblématique à la fois de l'attrance et de la répulsion de Fellini à l'égard de la mer, mais aussi de son habileté à retourner une situation périlleuse à son avantage.

⁴² C'est un besoin de protection qui l'a poussé à se réfugier dans l'immense studio 5, faisant reconstruire la via Veneto sans sa pente ; puis, peu à peu, il a demandé la reconstitution de tout ce qui sortait de son imaginaire, lieux réels ou fictifs. Fellini a vécu à Rome, mais l'a recréée à Cinecittà, et à son tour elle l'a recréé. Il y a un effet de miroir entre eux, un jeu de reflets, de vases communicants.

⁴³ Cf. notamment FELLINI, *Fare un film*, cit., pp. 51-53, et COSTANTINI, *op. cit.*, p. 72.

Il en a donné des prolongements humoristiques au moment de la préparation d'*E la nave va* :

Des armateurs de toutes les parties de l'Orient et de l'Occident viennent me trouver, j'ai été invité dans tous les ports du monde, de Hong Kong à San Francisco. Ils veulent tous que je prenne un de leurs bateaux. L'autre semaine je suis allé voir un bateau à Gênes. L'armateur m'a dit : « Prenez-le, monsieur Fellini. Il y a tout dans ce bateau, y compris une chapelle, un baptistère, un curé. Si pendant le tournage une de vos actrices donne naissance à un enfant, vous pourrez le baptiser ici même. » Il me regardait comme si j'étais le ministre de la Marine. J'avais le mal de mer, bien que le bateau ait été arrêté. Je lui ai demandé : « Combien de temps faudra-t-il pour amener le bateau au large ? » Il m'a répondu : « De douze à quatorze mois. » Il fallait plus de temps que je n'en mettrais vraisemblablement pour tourner le film.

– Dans quelle mer le tourneras-tu ?

– Au large de la Sardaigne ou de la Sicile, je ne sais pas comment je ferai. J'ai le mal de mer, même quand le bateau ne bouge pas je suis saisi d'angoisse, de nausées, de vertiges. Pour le *Satyricon*, j'ai dirigé les prises de vues en mer d'un hélicoptère, comme dans un film de James Bond⁴⁴.

Ses vertiges étaient donc strictement liés à la mer, puisqu'il n'en souffrait pas en hélicoptère. Toutefois, il n'aimait pas non plus l'avion⁴⁵.

Puis, après le tournage, il est revenu sur la question :

J'ai réalisé ce film sans mer, sans ciel, sans bateaux, sans canons. J'ai tout inventé à Cinecittà. Mais le spectateur avait l'impression qu'il y avait la mer, le ciel, les mouettes, les bateaux, les canons et tout le reste. C'est ainsi que j'entends encore le cinéma. Le vraisemblable m'intéresse de moins en moins. Un véritable artiste n'a rien à en faire⁴⁶.

⁴⁴ COSTANTINI, *op. cit.*, p. 195. Giulietta Masina confirme le malaise de son mari sur un bateau, en l'occurrence celui de Katherine Hepburn qui y avait convié le couple Fellini pour quelques jours de vacances.

⁴⁵ Cf. le dessin du rêve du 20 novembre 1974 : il est dans un avion pour New York, avec son double plus jeune assis à ses côtés. Il a noté que sa ceinture était bien attachée, mais pense « Je veux descendre ». À l'avant de l'avion, De Laurentiis et Cristaldi. Puis l'avion semble amerrir (même dessin, au-dessous), et on le voit seul dans une barque dans la baie de Naples – peut-être parce que De Laurentiis était napolitain ? (FELLINI, *Le Livre de mes rêves*, cit., p. II/22).

⁴⁶ COSTANTINI, *op. cit.*, p. 226.

Et effectivement, dans *E la nave va*, seuls le rhinocéros, et l'île dans laquelle doivent être déposées les cendres d'Edmea Tettua, sont clairement du carton-pâte, selon la volonté délibérée de Fellini de les montrer d'emblée tels quels. Il faut en revanche attendre la fin pour que le reste se révèle faux également. Ainsi, il a métamorphosé la mer en objet de représentation, conservant son potentiel symbolique, en éloignant la source réelle de danger qu'elle représentait pour lui quand il tournait. Il a tenu la mer à distance : elle pouvait ainsi continuer à parler à son imaginaire, en suscitant monstres et fantômes nécessaires à son énergie créatrice, sans lui causer d'angoisse ni de nausées.

Les derniers dessins de rêves où la mer est présente, dans les années 80, le montrent alternativement à l'aise, et anxieux. Dans l'avant-dernier, un nouveau navire, énorme et noir, « lancé en cachette, à l'insu de tous ». « Il peut aussi », note Fellini, « s'immerger et voyager dans les profondeurs comme un immense sous-marin. » Le dessin du dessous, sur la même page, montre le cinéaste nageant dans des fonds sous-marins clairs, parmi des massifs de coraux⁴⁷. Le dessin daté du 8 mai 1982 est en revanche très sombre. Il rappelle celui par lequel Fellini avait consigné son rêve du 20 août 1963, quelques jours avant la présentation du film de son frère à la Mostra de Venise. Cette fois-ci, ce n'est pas Gelsomina qui coule vers un crocodile ; c'est Fellini ; et il a coulé à pic, tête en bas, devenu la proie d'un crocodile qui le broie au milieu du corps entre ses mâchoires. Au-dessus, un orifice noir, comme la gueule grande ouverte d'une baleine, ou d'une lotte⁴⁸.

Entre 1960 et 1962, Dominique Delouche a mené une série d'entretiens avec le réalisateur. La fin du dernier se déroule au bord de la mer. C'est à ce moment que Dominique Delouche demande à Fellini de parler vraiment de lui, de son moi intime ; Fellini se dérobe, dit qu'il ne sait pas. Mais c'est justement l'arrière-plan qui nous renseigne sur le lien essentiel qu'il a entretenu avec la mer. À la question « Tu es heureux ? », il répond avec toujours quelque réserve, finissant par confier qu'il est heureux quand il travaille⁴⁹. Et l'on trouve dans le *Livre des rêves* un dessin qui complète cette réponse. Il s'est représenté nageant, sortant d'un port étroit pour gagner la haute mer. La légende consigne ses interrogations :

⁴⁷ FELLINI, *Il libro dei sogni*, cit., p. 401.

⁴⁸ FELLINI, *Le Livre de mes rêves*, cit., p. II/138.

⁴⁹ *Fellini* (1960/1962). Il s'agit d'entretiens menés par Dominique Delouche. DVD 2 de *Fellini au travail*, Carlotta Films, 2009.

« Le port de Rimini était plus petit ? Ou bien est-ce moi qui suis un géant ? Je nageais pour rejoindre la mer. – Oui – disais-je – je suis un géant, mais la mer est toujours immense... »⁵⁰. Enfin, Fellini dut renoncer à certains projets ; or, c'est sous une forme aquatique mais non marine qu'il imaginait les films qu'il n'avait pas menés à terme, comme il l'a révélé dans le récit hilarant de la visite d'Ingmar Bergman à Cinecittà. Le cinéaste suédois, traversant avec réticence les studios sous la pluie, était tombé en extase devant des êtres minuscules qui s'agitaient dans un coin de la piscine de Cinecittà. « J'aurais voulu dire à Bergman », avoue Fellini, « que ces têtards qui le fascinaient tant étaient selon moi les films que je n'avais pas réalisés. Par chance une forme d'embarras et de pudeur m'a empêché d'ouvrir la bouche »⁵¹. Les films non aboutis, Fellini les réléguait à l'eau stagnante, loin des mouvements et de l'énergie de la mer.

⁵⁰ FELLINI, *Il libro dei sogni*, cit., p. 189. Sur le port de Rimini, voir aussi le dessin du 12 novembre 1966 (*ibid.*, p. 36) et celui du 25 juin 1974 (« Sono io il capitano di questo piccolo piroscalo così piccolo, buio e attraccato dalla parte del mare aperto ? È notte fonda. Il mare gonfio livido. Si deve partire ? » : « Est-ce moi le capitaine de ce petit navire, si petit, sombre et amarré du côté du large ? Il fait nuit noire. La mer s'enfle d'une houle gris-bleu. Doit-on partir ? ») ; et *Fare un film*, cit., pp. 8-9.

⁵¹ FELLINI, *Un regista a Cinecittà*, Milano, Mondadori, 1988, p. 94 « [...] avrei voluto [...] dire a Bergman che quei girini da cui era tanto affascinato secondo me erano i film che non avevo realizzato. Per fortuna una forma di imbarazzo e di pudore non mi ha fatto aprir bocca ».