

Au cœur de l'illusion : de la mer à Rome
Lo sceicco bianco de Federico Fellini

Tatiana Antolini-Dumas*

RÉSUMÉ

Méta-cinématographique, la mer du *Sceicco bianco* brille et éblouit. Epicentre narratif et symbolique, elle fonctionne pour Fellini comme le miroir en abyme d'une société éprise de fictions héroïques.

Par ce truchement, derrière la comédie et la magie du spectacle, le cinéaste met en exergue les leurre sur lesquels la société italienne se reconstruit au sortir de la guerre.

ABSTRACT

In *The White Sheik*, a meta-cinematographic sea shines and dazzles the eyes. Fellini uses this narrative and symbolic epicentre as a mirror reflecting a society fond of heroic fictions.

By doing so, beyond the comedy and the magic of the show, the film director highlights the illusions that underlay the reconstruction of the Italian society in the immediate post-war years.

* CECJI.



III. 1

Lo Sceicco Bianco

III. 2



III. 3

Stabilimenti F.E.T. Torino-Roma
 Sviluppo e stampa
S.P.E.S.
 Roma
 Sistema di registrazione
Western Electric
 RECORDING
 COPYRIGHT P.D.C. - O.P.I. MCMLII

III. 4



III. 5



III. 6



III. 7



III. 8



III. 9



III. 10



III. 11



III. 12



III. 13



III. 14



III. 15



III. 16

Premier film à être intégralement dirigé par Fellini, *Lo sceicco bianco* (*Le Cheik blanc*) sort en 1952. Il relate l'arrivée d'un jeune couple de provinciaux à Rome. En voyage de noces, Wanda et Ivan doivent visiter la cité, guidés par la très respectable famille du mari. Mais rien ne se passe comme prévu, car Wanda, lectrice passionnée de romans-photos souhaite rencontrer son idole, Fernando Rivoli, alias *lo sceicco bianco*. La jeune femme s'éclipse, quitte l'hôtel dans lequel elle vient d'arriver et gagne le siège de la revue *Incanto blu*. Embarquée à bord d'un camion avec les comédiens du magazine, elle se retrouve malgré elle sur la plage de Fregene alors que metteur en scène et techniciens planifient un nouvel épisode des aventures du *Sceicco bianco*. Profitant d'une pause, Fernando Rivoli lui fait prendre la mer afin de tirer parti de la fascination qu'il exerce sur elle.

Alors qu'à Rome, Ivan essaie de dissimuler la disparition de son épouse, Fernando Rivoli doit regagner le rivage sans être parvenu à ses fins. Accusé par le metteur en scène et les comédiens de leur avoir fait perdre leur journée, suspecté d'infidélité par sa femme, il incrimine lâchement Wanda qui se perd dans le lointain de la plage. Dans la nuit, cette dernière réussit néanmoins à regagner Rome, mais elle tente de se suicider en se jetant dans le Tibre alors qu'Ivan également affligé rencontre des prostituées et passe la nuit avec l'une d'entre elles. Au petit matin, prévenu par la police, il retrouve sa femme, internée. Il récupère Wanda et rejoint avec elle sa famille qui l'attend pour une audience au Vatican.

Lo sceicco bianco se présente comme une critique des romans-photos et des clichés que ce type de récits véhiculait. C'est une comédie légère, rythmée par des rebondissements et une série de situations cocasses. Le film est construit en fonction d'un aller et d'un retour dont la mer constitue le point focal. Espace hors cadastre, hors norme, dans lequel l'illusion s'incarne et auquel on accède en franchissant une série de seuils, la mer représente en fait l'épicentre dynamique et symbolique de la narration, à l'origine d'une reconfiguration des réalités. Comme une bourrasque qui emporterait tout sur son passage, l'air de la mer semble en effet souffler sur le monde d'Ivan et de Wanda, déconstruisant leurs certitudes et leurs illusions. Ce qui se joue au bord de la mer a une incidence à Rome. La fiction fait advenir la réalité, en révélant la dimension théâtrale de la société italienne des années cinquante.

Édification d'un fantasme cinématographique : le Cheik blanc

Rêves d'orient

Le titre du film *Lo sceicco bianco*¹ et le nom du protagoniste renvoient à un imaginaire façonné par la longue histoire de l'orientalisme. Favorisé par le développement des colonies en Afrique et la multiplication des voyages au sud de la Méditerranée, le rêve d'Orient, qui suppose dans ce cas une traversée de la mer, rime avec une transfiguration héroïque des existences. C'est le cas dans le film muet de George Melford, *The Sheik* qui met en scène le rapt d'une Anglaise en plein désert. Sorti en 1921, il connut une fortune remarquable. Le protagoniste, Rudolf Valentino, un comédien italien né dans les Pouilles, deviendra d'ailleurs l'incarnation même du *latin lover* à Hollywood. La fiction et la réalité se mêlent dans le processus de fascination qui accompagne ce type de films². Un véritable engouement populaire se focalise aussi bien sur la vedette, Rudolf Valentino, que sur le héros de la fiction, le sheik, entraînant une fusion/ confusion du réel et de la fiction.

Si Fellini renvoie à cette tradition culturelle, il se réfère aussi aux parodies qui ont enrichi ce genre cinématographique, à des films à succès, comme *Totò sceicco* de Mario Mattoli, sorti deux ans avant le film de Fellini. Dans *Totò sceicco*, le protagoniste, enfermé dans un tonneau, traverse la Méditerranée et arrive sur une plage d'Afrique. Contre toute attente, il apprend qu'il va lui falloir jouer le rôle fabuleux du fils du cheik. Le film tourne en ridicule les thèmes et clichés qui structurent ce type de représentations en multipliant les invraisemblances et en exacerbant certains traits constitutifs des fictions orientales.

Fellini inscrit cette dualité (fascination et parodie) au cœur de son film et la relie à la mer : Fernando Rivoli va jouer son rôle héroïque de *sceicco bianco* sur la plage et réactiver ainsi la ferveur de son admiratrice. Cependant le lieu choisi par le cinéaste, contribue dans le même temps à décrédibiliser le personnage masculin. Comédien bas de gamme, il s'incarne en effet sur la plage de Fregene, un lieu que tous les Romains connaissent bien, une plage fréquentée par l'aristocratie et la haute bourgeoisie de la capitale. Pour un Fellini qui a collaboré en Libye au tournage

¹ Parfois intitulé *Courrier du cœur*, le film fut très vite appelé *Lo sceicco bianco*. C'est d'ailleurs ainsi que le désigne Fellini, dès 1949. Voir FEDERICO FELLINI, *Ciò che abbiamo inventato è tutto inventato è tutto autentico*, *Lettere a Tullio Pinelli*, Venezia, Marsilio, 2008, p. 34.

² Voir également *Le Fils du Sheik* (1926), mais aussi les films avec Ramón Novarro, *The Arab* (1924), *The Barbarian* (1933) ...

de *Gli ultimi tuareg*³, la plage de Fregene est un espace dont les connotations possèdent une dimension sociologique aux antipodes de l'exotisme attendu sans compter qu'elle rappelle la plage de Fiumicino⁴ qui servit de désert au tournage de *Totò Sceicco*. La plage de Fregene, en tant que lieu du tournage en abyme, s'affiche donc d'emblée comme un artifice. C'est un espace connoté. Avec tous ses manques et ses trop pleins, elle peut compromettre de manière parodique la logique qui préside à l'édification d'un fantasme. Cependant, à Fregene, la fascination de Wanda pour son idole reste entière.

Fernando Rivoli, entre pinède et paillotte

La rencontre inaugurale entre la jeune épouse et Fernando Rivoli ne se produit d'ailleurs pas directement sur la plage, épice de la narration filmique, elle a lieu dans un espace intermédiaire : la pinède de Fregene. Venant de débarquer avec les comédiens aux abords de la plage, la jeune femme veut regagner Rome et pleure comme une enfant. Or soudain une chanson résonne en hors champ annonçant la venue d'une sorte de *deus ex machina*. Fernando Rivoli, vêtu du costume du *Sceicco bianco*⁵, apparaît dans le bord supérieur du cadre (ill. 1), se balançant en haut d'immenses pins maritimes, chantonnant une chanson qui s'apparente à une promesse d'évasion⁶ et de franchissement des mers, « *Mia piccola, ti porterò a New York* » (« Ma petite, je t'emmènerai à New York ») (27.46). La hauteur vertigineuse de la balançoire confère une invraisemblance à la scène que seule une logique fantasmagorique peut justifier. Le spectateur est invité à accepter la dimension fulgurante et onirique de la rencontre majoritairement filmée en caméra subjective. Aux abords de la mer, l'illusion est en train de s'incarner. L'émerveillement et l'émotion submergent le per-

³ Ce long-métrage, inspiré de Salgari et « tiré d'un roman appartenant au cycle des "aventures africaines", *I cavalieri del deserto* (Les cavaliers du désert), dont le scénario avait été écrit par Vittorio Mussolini, également producteur du film, resta inachevé à cause de la guerre ». A. CORSI, *Dictionnaire du cinéma italien*, Paris, Vendémiaire, 2019, p. 66. Le film a également été intitulé *Gli ultimi tuareg*.

⁴ O. CALDIRON, *Totò in colori di Steno. Il film, il personaggio, il mito*, Edizioni Interculturali, Federazione Circoli del Cinema, 2003, p. 11. Ajoutons que Fellini a d'abord pensé à Fiumicino puisque la première journée du tournage a eu lieu là-bas.

⁵ Comment ne pas songer ici à "L'Escarpolette des Polichinelles" (*Altalena dei pulcinelli*), fresque d'un plafond de la villa des Tiepolo à Zianigo ?

⁶ Jacqueline Risset a déjà attiré l'attention du spectateur sur la mention de New York dans les propos du personnage masculin. Cf. J. RISSET, *Fellini, Le Cbeik blanc, l'annonce faite à Federico*, Paris, Adam Biro, 1990, p. 23. Voir aussi la version italienne de cet ouvrage, *L'incantatore. Scritti su Fellini*, trad. de L. Santone, Libri Scheiwiller, Milano, 1994.

sonnage de Wanda qui s'exclame « *Lo sceicco bianco* » (27.58). En une fulgurance, dans cette zone transitoire, le face à face de la vedette et de l'admiratrice éclipse le réel au profit de la fiction. Mais ce n'est là qu'un moment fugace. Wanda lors de l'échange qui succède à cette apparition parle à Fernando Rivoli et non au *Sceicco bianco*.

Dans la séquence suivante, nouveau seuil avant l'épicentre marin, le comédien invite Wanda à prendre un rafraîchissement dans une paillote également lovée au cœur de la pinède. Fellini montre comment le séducteur invente une fable le reliant à son admiratrice. Cependant, cette fable *a minima*, fondée sur quelques mots creux est fragilisée par le montage en champ-contrechamp : l'irruption du réel (des intrusions d'admiratrices, notamment) empêchant alors le charme d'agir pleinement.

Dans ces zones charnières que sont la pinède et la paillote, l'illusion ne fonctionne donc que par intermittences. La mer, surface miroitante, n'est pas montrée, (nous savons qu'elle est là, mais elle se situe en hors-champ) le décor n'évoque pas encore le désert, les mots ne sont pas reliés à la narration attendue, le costume n'est encore que costume. De seuil en seuil, cependant, le spectateur saisit que le réel n'intéresse pas Wanda. Ce n'est pas tant Fernando Rivoli qui la fascine, c'est le personnage du cheik qui la séduit.

Différer l'incarnation du fantasma

Il faudra par conséquent tous les artifices d'un tournage pour qu'elle oublie sa propre existence et qu'elle entrevoie ce qu'elle est venue chercher : le héros d'un conte des *Mille et une nuits*. Dans le crescendo qui doit donner une consistance au fantasma, la séquence qui se produit sur la plage constitue une étape décisive : Fernando Rivoli quitte enfin le réel pour endosser son rôle, celui du *Sceicco bianco*. Accédant à l'univers de la fiction, au tournage qui se produit au bord de la mer, Wanda pénètre dans l'épicentre, elle découvre le cœur de l'illusion.

Objet du fantasma de Wanda, Fernando Rivoli n'était apparu jusque-là que de manière indirecte par le biais de photographies, au siège du magazine, ou sur le dessin de Wanda. Contrairement aux autres comédiens, présents dès Rome, son insertion dans la fiction avait donc été différée. Retardée, espérée, elle sera magnifiée par son incarnation, au bord de la mer, dans un espace hors norme.

La stratégie qui vise à reporter l'apparition de l'idole comporte cependant une exception à laquelle le spectateur ne prête pas forcément attention. En effet, le personnage est présent dès la première image du film. En marge de la narration filmique, dans le générique, *lo Sceicco bianco* apparaît (ill. 2-3-4). Il figure ainsi dans le champ de la caméra, au second

plan. Il se profile dans le lointain, à cheval sur la plage, figé comme dans un rêve. Partiellement occulté par le titre du film et le générique ainsi que par une tour de régie rudimentaire et un appareil photo, double de la caméra, il apparaît par intermittences, à la fois chimère et mirage.

Au bord de la mer scintillante, le générique nous apprend que le fantôme va s'incarner. Sur cette plage, nouvel espace transitoire, entre la réalité quotidienne et la mer, entre ce qui est et ce qui n'est pas encore, le spectacle enchâssé va prendre corps.

La mer : Épicentre de la narration

Plage des métamorphoses

Évoquant la plage de *Lo sceicco bianco*, Ángel Quintana parle très justement de « laboratoire à fiction »⁷. En effet, comme Fellini met en scène un tournage de roman-photo, le spectateur assiste aussi bien à la fiction orientale qu'à la genèse du spectacle (le tournage). Il voit en même temps la scène et les coulisses. Le son des tambours accompagne le déclenchement de la fiction enchâssée et le changement d'identité des comédiens. La trame narrative est donnée par le metteur en scène en abyme : L'infâme pirate du désert, Oscar, le Bédouin cruel, débarque sur la plage du harem du mystère et conduit les siens contre le *Sceicco bianco*...

Le synopsis énoncé sur la plage est sans cesse interrompu par les comportements inappropriés des comédiens, ainsi que par l'intrusion d'un admirateur (ill. 5-6). En maillot de bain et tricot de corps, ce spectateur parasite à la fois le tournage du roman-photo et la fiction. Son intrusion répétée dans les prises de vue contribue à déconstruire l'illusion enchâssée (celle qui doit être proposée aux lectrices du magazine), une illusion à laquelle l'espace, les costumes, le jeu des comédiens, la tempête et les rythmes du tambour donnent une apparence de vie.

Le personnage de Wanda s'enrichit à cette occasion puisqu'elle participe au tournage et joue un rôle, costumée en orientale. Elle peut enfin pleinement épouser la fiction, le rêve qu'elle était venue chercher. Contrairement au spectateur précédent, quand elle regarde Fernando Rivoli s'immobiliser en postures héroïques au clap du metteur en scène (ill. 7), il lui arrive de basculer dans un autre niveau de réalité. Le comédien devient à ce moment-là le *Sceicco bianco* combattant Oscar, le pirate du désert, tandis que la plage de Fregene se mue en plage africaine. Très lo-

⁷ Á. QUINTANA, *Federico Fellini*, Paris, Cahiers du cinéma, 2007, p. 22.

giquement, l'admiratrice ne parvient pas à jouer son rôle d'Orientale correctement : elle sourit, émerveillée, pendant les prises de vue (ill. 8). La fascination a sa propre logique qui participe de la sidération au sens étymologique. Le personnage est ébloui par le spectacle, par l'illusion, il ne possède pas le recul du comédien qui sait qu'il joue un rôle.

Avec Wanda, avec le personnage en tricot de corps, Fellini insère donc dans la fiction différents types de spectateurs, celui qui n'est pas dupe et admire les comédiens pour ce qu'ils sont et celui, qui attend l'éblouissement, qui accepte d'être bouleversé au sens fort du terme. Le regard de Wanda est nécessaire aux fictions mélodramatiques, aux illusions exotiques. Seul son regard permet la transfiguration des individualités.

Prendre la mer

La fiction centrale (l'histoire de Wanda) court-circuite la fiction exotique représentée. En effet, profitant d'une pause, alors que le vent continue à souffler, Fernando pousse Wanda à monter à bord d'une des barques prévues pour le tournage, ce qui conduit les personnages à prendre la mer. Or, pour Fellini, cet espace n'est pas anodin. La mer est un lieu symbolique, un double de la page blanche de l'écrivain. C'est une matrice, une étendue sur laquelle il peut projeter les créations de son imaginaire en fonction de la lumière qui irradie la surface de l'eau et en modifie radicalement la couleur. Ainsi, alors qu'il rentre de Libye, le 14 novembre 1942, Fellini associe la mer à une fantasmagorie sans cesse renouvelée :

C'était la mer ! [...] sur celle-ci j'ai planté des arbres très étranges, j'ai vu des animaux gigantesques et effrayants, j'ai créé un monde fantastique et hideux, le monde le plus lointain des origines de la terre. [...] Un rayon de soleil triomphait de tant de désolation, la surface grise du royaume fantastique et lugubre devenait bleue. C'était la mer, infinie, frémissante, rayonnante dans la nouvelle lumière⁸.

C'est le même type de mer que le jeune cinéaste met en scène dans la séquence centrale du film, une mer mystérieuse, irisée par le soleil, comme un ciel inversé. Celle-ci est d'ailleurs parfois saisie en diagonale de manière à évoquer le vacillement des certitudes et l'entrée dans un univers (ill. 9) à dimension onirique. La bande son s'enrichit à ce moment-là d'une mu-

⁸ Nous traduisons. Cité par S. LIVOLSI, « Fellini, il volo sull' acqua che segnò l'immaginario », in *La Repubblica*, 01/06/2008. <<https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2008/01/06/fellini-il-volo-sull-acqua-che-segno.html>> (6.11.2021).

sique très particulière, ponctuée par les interventions aiguës et cristallines d'une flûte traversière auxquelles succèdent des nappes de cordes assez graves qui accentuent l'étrangeté de l'étendue marine.

À propos de ce tournage, Fellini disait : « La mer est une espèce d'énorme dos qui remue continuellement, il suffit d'un instant et lorsqu'on remet l'œil à l'appareil, il n'y a plus rien dans le cadrage, rien que l'horizon et la mer qui éblouit »⁹. La difficile appréhension filmique de la mer donne un aperçu de sa puissance fantasmagorique. Parce qu'elle est insaisissable, elle est susceptible d'accueillir toutes les projections imaginaires dans lesquelles les identités socialement et culturellement construites vacillent à l'instar du langage. À Wanda qui dit dans un souffle : « Il me semble ne plus être moi-même » (41.34), Fernando répond : « Un étrange bonheur s'empare de mon être [...] Un bonheur issu du souvenir d'une vie postérieure, antérieure. Postérieure ou antérieure ? Antérieure » (41.56). La vérité est donc ailleurs, elle ne peut même plus passer par le langage, car ce dernier est ordonnancement de signes codifiés par l'usage, il suppose l'adéquation du sens et de l'être. Or ce qui se joue à bord de la barque peine à être formulé, parce que les émotions ressenties sont contradictoires, uniques et nouvelles : « Je vais pleurer et pourtant je suis si heureuse. Je suis folle et heureuse », dit Wanda (42.46).

L'épisode montre qu'en mer, les métamorphoses peuvent être à la fois plus intimes, plus profondes que sur un lieu de tournage, encore assujéti à la matière et à des codes socio-culturels déterminés à la fois par l'identité du lieu et par les contraintes inhérentes au tournage. En mer, les métamorphoses peuvent être plus fantasmagiques aussi, peut-être parce qu'elles touchent à l'essence de l'être et à l'enfance : « Moi, la mer m'attire. Je sens une voix, depuis tout petit » (40.40), dit Fernando Rivoli. Accueillant les personnages dans son hors-lieu, la mer mouvante et matricielle, s'apparente donc à un giron, libéré du regard d'autrui, dans lequel peuvent s'incarner toutes les projections intimes, dans lequel le désir se conjugue avec la force des représentations enfantines : « Qui étions-nous alors ? Moi, peut-être un pirate et toi une sirène » (42.32). La « *bambola passionata* » (signature de Wanda dans les lettres envoyées à son idole) devient « *bambina* » (43.13), une enfant, pour laquelle Fernando Rivoli invente un conte digne des *Mille et une nuits* :

Milena. [...] Qu'elle était belle ! Aussi belle que toi. Tu es beaucoup plus belle. Je devais l'épouser. Mais le jour des noces, par un soursnois

⁹ *Fellini par Fellini*, Paris, Flammarion, 1987, p. 73.

philtre magique [...] celle qui est ma femme, m'a endormi [...] Je perdis aussi la mémoire. Et quand je revins à moi, je vis que Milena avait disparu. Morte, peut-être. (44.48)

La mer scintillante, celle « qui éblouit » pour reprendre les mots de Fellini, se prête au surgissement de la réécriture fantasmagorique de sa propre histoire. Par la magie du conte, Fernando parvient à triompher des dernières résistances de l'enfantine Wanda (ill. 10). Il est sur le point de l'embrasser lorsque Fellini, l'ancien gagman d'*Il pirata sono io*¹⁰, imagine que la barre de navigation assomme le séducteur au moment opportun. La mer brille, elle promet mais n'offre que des chimères : « Je voulais être capitaine au long cours, dit Fernando Rivoli, et au lieu de cela » (40.48). La phrase n'est pas terminée. Lieu de tous les fantasmes héroïques, la mer est dans le même temps l'espace des rêves avortés.

La force du réel

Trop ancré dans le réel, Fernando Rivoli, le bien nommé, regagne alors la rive, il ne sera jamais capitaine au long cours, ni pirate, ni le héros du conte qu'il a imaginé pour séduire Wanda. Le metteur en scène, ulcéré par la fugue, s'exclame : « Comme je t'ai créé, je vais te détruire. Tu redeviendras coiffeur, garçon boucher » (54.08).

Fellini n'a jamais caché la force du réel, le poids de la matière qui brise l'illusion et les fantasmes désincarnés. Pendant la séquence qui précède celle de l'escapade en mer, il avait, au contraire, mis en évidence la matérialité des comédiens, dénonçant ainsi les artifices de la fiction, interdisant la cristallisation qui suscite l'adhésion déraisonnable de spectateurs, ou de lecteurs tels que Wanda... Pourtant les mécanismes qui président à la mise en scène d'un spectacle sont encore présents dans la dernière séquence tournée à Fregene. Le cinéaste opte d'abord pour un plan d'ensemble (ill. 11) qui inverse l'ordre de la fiction : nous regardons des spectateurs de dos qui, face à la mer, fixent un point que l'on ne peut d'abord identifier. Ces spectateurs en abyme sont en réalité les comédiens. Le plan pensé par Fellini évoque la composition du *Monde nouveau* de Giandomenico Tiepolo dans laquelle un bonimenteur montre à la foule présentée de dos une lanterne magique. Ce n'est cependant plus une fantasmagorie orientale qui va s'offrir à nous, nous allons assister comme les spectateurs en abyme à un nouveau type de spectacle : le spectacle du réel, un divertissement cocasse, une tragicomédie qui déclenche l'hilarité des comédiens et des techniciens. Pour ce faire, le cinéaste oppose, lors

¹⁰ Film de Mario Mattoli, 1940.

du retour sur la plage, deux personnages : la diaphane Wanda qui ne se nourrit que de mots et la plantureuse Alida, (ill. 12) la femme de Fernando, menaçante, dominatrice, saisie en contre plongée, associée à une musique dramatique. Deux scénarii s'affrontent : à l'insulte, la jeune femme répond par les mots du conte. Elle accuse l'épouse de Fernando d'avoir utilisé un philtre magique et d'être illégitime dans ses prétentions. Mais elle n'est plus en mer, sur la plage ces mots n'ont plus cours, ils sont oblitérés par le réel. Sur le rivage, le conte se dégonfle comme une baudruche. Fernando traite Wanda d'imbécile et tout dégénère.

Dans cette zone intermédiaire, le spectacle du réel s'impose une fois encore au détriment des fragments figés d'une illusion orientale à laquelle personne ne pouvait croire. Confrontée au réel, alors qu'elle était partie en quête de mirages et de fantasmes, Wanda, désespérée disparaît dans le lointain de la plage.

Sa fugue ne l'a donc menée qu'à une mascarade. Le personnage féminin est passé des poncifs et clichés galvaudés par le cinéma populaire et par le roman-photo à la mise en scène de ces illusions. Derrière le masque se cachait un pitre, un piètre séducteur, veule et ordinaire, un être prosaïque sans qualités héroïques.

Wanda sait donc désormais que le *Sceicco bianco* n'existe pas, ni le filtre magique, ni le conte des *Mille et une nuits*. Imaginée sur la plage et en mer, la fable en abyme, épice de la narration et mensonge capital, a valeur de prolepse : elle constitue un miroir interne qui éclaire aussi les codes structurels dans lesquels la société italienne se reconnaissait encore à l'aube des années cinquante.

Le Spectacle du monde

Passerelles

Dans *Lo sceicco bianco*, le montage rend compte d'une nouvelle cartographie fondée sur la subjectivité de personnages en situation de crise : la linéarité du récit cède le pas à une structure en mosaïque qui reflète la complexité du réel et l'individualité des parcours. Faisant alterner l'histoire de Wanda et celle d'Ivan, ce montage alterné établit néanmoins des passerelles constantes entre le bord de mer et Rome, entre la mer, miroir aux illusions, et Rome.

Tout commence par une métaphore. De manière significative, Wanda échappe à Ivan grâce à un bain. L'eau du bain déborde entraînant toutes sortes de catastrophes au sein de l'hôtel. Le flux incontrôlable a valeur de prolepse : il annonce malicieusement l'incursion au bord de la mer

tout en préfigurant les conséquences délétères de cette dernière, à savoir l'agitation désordonnée des protagonistes et le moment où Wanda tente de se suicider en se jetant dans l'eau du Tibre.

Ivan, le conformiste, se voit donc, à cause de la fugue de sa femme, obligé d'offrir des fables sans cesse plus improbables à sa famille. Lorsqu'il assiste lui aussi à un spectacle, le *Don Giovanni* de Mozart, la scène de séduction de Zerlina renvoie à celle qui se produit en mer¹¹. Un peu plus tard, il explique à un commissaire que la lettre adressée par le *Sceicco bianco* à sa femme flottait sur le carrelage de sa chambre, barque en abyme, métaphore dégradée de la felouque à bord de laquelle se trouvent Wanda et Fernando Rivoli dans la séquence centrale. De façon comparable, alors qu'il est au restaurant, son oncle lui demande de réciter l'un des poèmes composés pour sa fiancée. Or les premiers mots du sonnet évoquent les premiers mots de Fernando Rivoli « *la piccola* » du comédien est ici « *piccolina* » (39.00) tandis que se rapprochent des musiciens napolitains au chant de « *O'mare, o'cielo, o'sole* » (39.09), la chanson établissant d'ailleurs clairement une jonction ironique avec l'histoire de Wanda, puisqu'elle déborde la séquence du restaurant et accompagne de fait le premier plan de la séquence suivante tournée sur la plage.

Dissimulés dans la trame sonore du film, certains motifs instrumentaux mettent également en évidence le lien symbolique qui relie les deux espaces. Ainsi lorsque Wanda revenue de tout décide de mettre fin à ses jours, les interventions aiguës et cristallines de la flûte traversière réapparaissent : le paroxysme de la désillusion renvoie au moment de l'escapade en mer, c'est-à-dire au comble de l'illusion. Au moment de magie scintillante ouvert sur les rêves et le grand large répondent les eaux sombres du Tibre, les quelques centimètres d'eau dans lesquels Wanda s'aplatit lors de sa tentative de suicide grotesque.

Le cinéaste relie Rome à son épice centre fantasmagique en appelant son film *Lo sceicco bianco*. En effet, l'ensemble de la fiction cinématographique porte le nom de ce qui renvoie à un mensonge (le roman-photo du même nom), ou à un fantasme (le personnage éponyme, figure d'un héroïque prince oriental). Or, le *Sceicco bianco* n'existe pas, tout le monde le sait désormais, c'est un spectacle, une illusion qui se rattache à un faux désert, la plage de Fregene, ou à la mer scintillante, écrin trompeur de féeries illusives, d'où l'ironie finale de Fellini qui fait dire à Wanda, s'adressant à Ivan et fermant les yeux avec extase : « Mon cheik blanc, c'est toi » (1.22.49). Enfin aux côtés de son mari, participant, enfin, à la

¹¹ RISSET, *op. cit.*, p. 44.

délégation des fidèles en voie de bénédiction papale, Wanda entre en apparence dans le rang des bien-pensants. Tout le monde¹² adhère à la fiction d'un bonheur conjugal sans nuages. Tout se passe comme prévu, finalement, mais depuis Fregene, nous savons qu'il s'agit là d'une illusion, d'une reconfiguration ironique de la réalité.

Quand l'air de la mer souffle sur Rome

Illusion et spectacle ne sont en effet pas réservés à la plage de Fregene et au roman-photo. À Rome aussi, au cœur de la nation, tout est représentation : la ville est un fantôme empreint de solennité monumentale pour Ivan. Elle incarne les valeurs stables d'une société patriarcale, codifiée. Ville spectacle, elle est théâtralisée, fragmentée en actes et en scènes, images d'un passé glorieux et colossal. Panthéon, Palatin, Colisée, Forum, Via Appia, Catacombes, *Altare della patria* se succèdent dans le programme de visite établi par Ivan. La Rome héroïque est une sorte de roman-photo, un grand corps découpé en images fixes : les fameuses cartes postales que le gardien de l'hôtel propose avec insistance au jeune marié. Récurentes dans les propos du gardien, elles acculent le protagoniste dans certains plans (ill. 14). Annulé par la fugue, le programme d'Ivan sera remplacé par celui de l'oncle, plus politique encore, établissant un lien millénaire entre la Rome mythique et son futur auréolé d'une modernité triomphante : « Palatin, Sénat, Parlement, travaux du métropolitain » (1.00.33). Tout change et rien ne change, l'esprit reste le même. Comme sur la plage de Fregene, à Rome, nombreux sont ceux qui portent un costume et s'efforcent de jouer le rôle que la société leur a assigné : des scouts, aux agents de la police qui marchent au pas dans l'enceinte de la caserne, aux *Bersaglieri* qui passent en courant, au son de leur fanfare, entraînant dans leur sillage les patriotes enthousiastes. Évoqué avec grandiloquence par Ivan, l'*altare della patria* qui héberge la tombe du soldat inconnu, symbole de ralliement patriotique de l'Italie unifiée, constitue l'acmé de son programme tandis que la tragicomédie de Wanda et Ivan se noue le jour de la fête nationale, quand la ville, pavoisée, est plus que jamais transformée en spectacle : « La ville est pleine de drapeaux. Une orgie de couleurs ! C'est une date historique pour notre patrie » (22.46) annonce l'oncle, héraut de l'ordre dans le film. Dans un tel contexte, que penser du titre de la fiction ? Ne peut-on voir dans cet oxymore, *Lo sceicco bianco*, une dénonciation de l'appropriation illusoire de territoires d'outre-mer, une remise en question de la politique d'expansion coloniale menée par

¹² Sauf le chauffeur de taxi.

Mussolini au détriment de territoires tels que la Libye, la Somalie ou l'Éthiopie, autant de conquêtes que l'Italie abandonne quelques années seulement avant le tournage du film¹³ ?

Depuis la plage de Fregene, nous savons que les mises en scène héroïques ne sont qu'illusion. Rien d'étonnant dès lors à ce que Fellini fasse de la fugue de Wanda, une fuite symbolique. La jeune femme se soustrait en effet à la cohésion du groupe et à la célébration des valeurs nationales en se rendant au siège du magazine, *Incanto blu*¹⁴, situé via XXIV Maggio, date de la déclaration de guerre de l'Italie contre l'Empire austro-hongrois (la fiction du conte remplaçant la fiction nationale). Dans un tel contexte, que penser du patronyme d'Ivan, qui ne cesse de courir ? Ivan Cavalli adhère sans mal aux valeurs qui furent véhiculées par la propagande du *Cavaliere*. Son esprit est conditionné par les valeurs traditionnelles : « la famille, le travail, le respect des hiérarchies sociales [...] une morale sexuelle rigoureuse, le refus du désordre »¹⁵. Mais l'air de la mer est passé par là, Ivan emporté par la bourrasque de ce qu'il n'avait pas prévu, court en tous sens, ment à sa famille, passe la nuit avec une prostituée¹⁶, peine à applaudir les *Bersaglieri*, arrive débraillé à l'hôtel, bafouille, pleure et gagne en humanité¹⁷.

Entrer dans la grande parade

Après Fregene, nous pouvons nous demander s'il existe encore une forme d'intimité et d'authenticité sur la grande scène du monde ? Alors que Wanda a disparu, Ivan prétexte que sa femme a mal à la tête. Mais Fellini transforme son désespoir en spectacle : il fait alterner les gros

¹³ Évoquant la fin catastrophique du tournage de *Gli ultimi tuareg*, Fellini explique : « À l'improviste, toute la troupe fut invitée à quitter en toute hâte la Libye car les lignes aériennes civiles ne fonctionnaient plus. La traversée de ce morceau de *mare nostrum* – qui n'était plus tellement nôtre – était devenue très dangereuse ». Nous soulignons. Cité in *Federico Fellini*, éd. J.A. Gili, Scope, 2009, p. 213.

¹⁴ Le nom du magazine peut également renvoyer aux fascinations illusoire de la mer azurée.

¹⁵ S. BERSTEIN, P. MILZA, *Le Fascisme italien (1919-1945)*, Seuil, 1980, p. 306.

¹⁶ Dans *Lo sceicco ritrovato* (a ainsi été intitulé le montage des coupes du *Sceicco bianco* découvertes en 2008 dans les archives de la *Cineteca Nazionale*), la charge contre l'hypocrisie sociale et l'institution familiale est plus grande encore. Ainsi la séquence centrée sur la prostituée met en scène la complaisance des parents de cette dernière.

¹⁷ Mal compris à sa sortie, le film n'a pas été un succès. En raison de son titre, certains spectateurs ont pensé qu'ils allaient voir un film d'aventures. « Parmi les rares à percevoir la singularité de l'œuvre, Callisto Cosulich en donna une définition très forte : "le premier film anarchiste italien" ». In T. KEZICH, *Fellini*, Gallimard, 2007, p. 137.

plans sur les visages des personnages qui l'observent avec attention (ill. 13-14). La détresse d'Ivan transparait mais le langage ne peut en rendre compte. Et lorsqu'il va au commissariat pour signaler la disparition de sa femme et qu'il est submergé par l'émotion, il est scruté par des interlocuteurs qui s'avèrent une fois encore incapables de le comprendre. Sur la grande scène du monde, il n'y a pas de place pour le désespoir individuel, la folie doit se fondre dans une geste collective. Le commissaire ordonne donc l'internement d'Ivan. De même, à la suite de sa tentative de suicide, Wanda est envoyée à l'asile d'aliénés.

Comme en mer, comme sur la plage de Fregene, à Rome, tout est comédie, mensonge, contes à dormir debout. Dans la grande parade, tout le monde doit trouver sa place et marcher au pas. C'est d'ailleurs là, la conclusion du film. Ayant enfin rejoint sa famille avec Wanda, Ivan prend part au cortège qui s'achemine vers le Pape. Les personnages sont saisis en plongée, ce faisant le cinéaste transforme le lieu en scène immense contemplée par les statues de la Place Saint-Pierre, spectateurs figés, gardiens de traditions codifiées. La musique sentimentale accompagnant l'échange final de Wanda et de son mari, cède la place à une musique de cirque qui confère aux derniers pas des personnages se hâtant vers le Pape une allure de parade. Nous assistons comme au cirque au défilé final, spectaculaire, des artistes de la comédie humaine, tandis qu'un enfant au costume marin, le cousin d'Ivan, ferme la marche de la grande nef des fous (ill. 16).

En plaçant en bord de mer un lieu de tournage, en convertissant la plage en désert, en faisant d'une escapade en mer, une scène digne d'un conte des *Mille et une nuits*, Fellini confère à la mer un pouvoir de séduction et une force onirique incontestables. Méta-cinématographique, la mer du *Sceicco bianco* brille et éblouit. C'est vers elle que se précipite l'héroïne du film, c'est à cause d'elle que tout l'édifice mental de son mari se fissure. Épicentre symbolique, miroir enchâssé d'une société éprise de fictions héroïques, la mer et la plage de Fregene, supports de la fiction cinématographique donnent corps aux mirages. Comme le spectateur en maillot et tricot de corps, apprécions la fable pour ce qu'elle est, admirons ses charmes, mais restons lucides car tout est illusoire, tout est spectacle : les valeurs traditionnelles, la patrie, le respect des hiérarchies, le couple, l'intimité, la religion... et concluons avec Fellini : « Tout est en miettes. Nous ne croyons plus à rien. Et alors ? »¹⁸.

¹⁸ *Ibid.*, p. 136.