

Fellini et le Japon – le rêve, le voyage

Kyoko Watanabe*

RÉSUMÉ

Quel est le lien entre Fellini et les Japonais ? Comment a-t-il été reçu au Japon ? Existe-t-il des dénominateurs communs entre les films de Fellini et les Japonais ? Dans les années 1950, Fellini a enthousiasmé le Japon avec *La strada*, et a continué de le faire jusqu'à son crépuscule, et même après son décès. Un film japonais de 2020 (*Nichi nichu kore kojitsu*), qui parle de leçons de thé, s'ouvre et se clôt avec le nom de Fellini. Entre ce film et Fellini, une relation est suggérée : la mer. Nous relevons les divers aspects de la mer dans les films felliniens. Pour les Japonais, la mer est à la fois associée à l'image de la mère, source de vie, qui berce tendrement, et à celle de la nature qui soudain se métamorphose en monstre pour reprendre son calme visage l'instant d'après. Pour Fellini également, la mer semble incarner un salut impossible. Enfin, nous évoquons une dernière thématique présente dans beaucoup de films de Fellini : l'impossibilité de communiquer. Le cinéaste lui-même affirme qu'il n'y a rien à comprendre dans ses films. Et il admet que c'est Kurosawa qui lui a appris que le cinéma peut raconter l'invisible, l'insaisissable. Nous constatons avec lui que les films sont oniriques, ne progressent pas selon un plan : le cinéma est un voyage.

ABSTRACT

What is Fellini's relationship with the Japanese ? How was he received in Japan ? Are there common denominators between Fellini's films and the Japanese ? In the 1950s, Fellini thrilled Japan with *La strada*, and continued to do so until the twilight years of the maestro, and even after his death. A Japanese film from 2020 (*Nichi nichu kore kojitsu*), about tea lessons, opens and closes with Fellini's name. Between this film and Fellini, a relationship is suggested : the sea. We note the various faces of the sea in Fellini's films. For the Japanese, the sea is both associated with the image of the mother, the source of life, who cradles it tenderly, as well as with that of Nature, which suddenly transforms into a monster, only to regain its calm the following moment. For Fellini too, the sea seems to embody an impossible redemption. Finally, we mention a last theme present in many of Fellini's films : the impossibility of communication. The filmmaker himself states that there is nothing to understand in his films. He

* Université Meiji, Tokyo.

says that it was Kurosawa who taught him that cinema can tell the invisible, the elusive. We see with him that films are oniric, do not progress according to a plan : cinema is a journey.

Fellini et le Japon – le rêve, le voyage. Un tel titre fait inévitablement penser aux journalistes japonais d'*Intervista* – un des derniers films de Fellini, qui se passe dans un des lieux préférés du *maestro*, Cinecittà. L'équipe de Cinecittà est suivie par ce groupe de journalistes un peu harcelants durant tout le tournage. Les questions que posent ces derniers sont insignifiantes ; en suivant l'équipe jusque chez Anita Ekberg, ils sont heureux, comme des enfants, de retrouver les deux vedettes de *La dolce vita*. Au lieu de profiter de cette occasion inespérée de les interviewer, ils proposent de réaliser un massage de charlatan, grâce auquel Marcello parviendrait à arrêter de fumer. On ne comprend vraiment pas pourquoi ils sont là. Fellini n'a pas l'air fâché de cette irruption dans son monde intime ; il leur montre aimablement le chantier de son film à l'œuvre, donne des explications... Il demande aux journalistes japonais si les Japonais rêvent aussi, notamment s'ils rêvent de voler. C'est un peu n'importe quoi. Tullio Kezich intitule un des chapitres de *Federico Fellini, la vita e i film*¹ : « Nous sommes tous Japonais », précisant que ces journalistes n'ont rien obtenu dans cet entretien, malgré leur persévérance...

On voit également, ou plutôt on entrevoit, des Japonais dans la scène de l'embouteillage et des grévistes dans *Fellini Roma*, à l'intérieur d'une voiture qui passe. Face aux visages furieux et à la révolte des manifestants, le passage de ces messieurs excessivement polis, saluant à travers la vitre et le rideau de pluie, nous laisse une drôle d'impression, sans être désagréable pourtant.

On trouve aussi des touristes japonais dans *La voce della luna*, le dernier film de Fellini. Ils photographient des gens bizarres sur la place au lieu d'immortaliser l'église juste devant eux. On ne peut pas dire que l'image des Japonais que donnent les films felliniens soit très positive... Mais alors, dans la réalité, les Japonais étaient-ils aussi nuls que dans ces films ? N'ont-ils rien obtenu, rien compris, et ne partagent-ils rien avec ce cinéaste italien ? Pour commencer, nous allons voir quelle était la réception de Fellini au Japon dans les années 1950.

Le plus ancien article japonais trouvé sur Fellini remonte à 1957. Dans une revue intitulée *Eiga-hyoron* (*Critique du cinéma*), paraît au mois de mai un article de Nobuo Ayukawa, « La signification de *La strada*, images et sons »² ; six mois plus tard, dans la même revue, on trouve

¹ T. KEZICH, *Federico Fellini, la vita e i film*, Milan, Giangiacomo Feltrinelli Editore, 2002.

² N. AYUKAWA, « La Signification de *La strada*, images et sons », *Eiga-hyoron*, n° 5, 1957, pp. 56-59.

deux articles sur Fellini : « Gelsomina et Cabiria »³ et « *Cabiria* et Masina »⁴. Dans un article du numéro précédent, « La crise du film italien », Yasuzo Masumura se désole du manque d'éclat des films italiens de l'époque, terminant ainsi : « Mais il y a en Italie, à commencer par le Federico Fellini de *La strada*, encore de jeunes cinéastes excellents. Espérons qu'ils ne tarderont pas à s'épanouir. »⁵ La revue *Shin-Nihon bungaku – Nouvelle littérature japonaise* – une revue de littérature japonaise, comme son nom l'indique, et non de critique cinématographique – parle aussi de *La strada*⁶ : ce film de 1954 est programmé dans les salles japonaises trois ans plus tard. Selon cet article, 300 000 spectateurs sont allés le voir dans un seul cinéma à Tokyo, dont plus de la moitié était des jeunes femmes d'une vingtaine d'années⁷.

La revue de cinéma *Eiga hyoron* continue de publier régulièrement des articles sur Fellini et, en 1974, publie un numéro spécial⁸. Sur la couverture, dont le fond est rose pastel, on trouve une esquisse de Fellini en veste et cravate vert pastel, les sourcils froncés, les lunettes au bout du nez ; en arrière-plan, on voit la scène du paquebot d'*Amarcord*. La table des matières suffirait à montrer l'éventail du contenu : articles et analyses (« Fellini, le visage enfoui entre les deux mamelons de la vallée, entre appétit et appétit sexuel », « À la recherche du temps perdu de Fellini », « Du néoréalisme à *Amarcord* – mettant au centre la relation entre Fellini et Rossellini », « *Amarcord* : Fellini atteint les hautes sphères du métier de cinéaste »), traduction de l'entretien avec Lenato Barneski, une filmographie et même le scénario intégral de *8 1/2*. En 1973, une revue littéraire, *Eureka*⁹, consacre un numéro spécial aux clowns, et y parle évidemment de Fellini en publiant les extraits traduits d'un entretien. Ce ne sont pas seulement des critiques de cinéma qui ont ainsi parlé de notre cinéaste, mais aussi des poètes et des romanciers.

En effet, on peut dire que Fellini a connu un véritable succès au Japon. Dans les années 1950, le pays sortant à peine de la misère d'après-guerre, ses films ont touché l'âme des Japonais, comme d'autres films italiens : *Le Voleur de bicyclette*, *Miracle à Milan*, *Riz amer...* Mais ce sont

³ Y. HARADA, « Gelsomina et Cabiria », *Eiga-hyoron*, n° 11, 1957, pp. 24-27.

⁴ K. KINOSHITA, « *Cabiria* et Masina », *ibid.*, pp. 54-55.

⁵ Y. MASUMURA, « La crise du film italien », *Eiga-hyoron*, n° 10, 1957, p. 47.

⁶ T. URYU, « *La strada* de Fellini », *Shin-Nihon bungaku*, n° 12 (10), 1957, pp. 160-161.

⁷ *Ibid.*, pp. 160-161.

⁸ *Eiga-hyoron*, vol. 31 (12), 1974.

⁹ *Eureka*, vol. 5-7, 6, 1973.

surtout les films néoréalistes qui les ont touchés, car ils pouvaient s'identifier aux personnages, qui leur ressemblaient. Pauvres, sans travail, les spectateurs japonais partageaient les mêmes peines, y compris les plus jeunes qui ont vu leurs parents vivre les mêmes misères et les mêmes soucis. Les octogénaires d'aujourd'hui, qui étaient adolescents à l'époque, ont tant aimé ces films qu'ils en parlent encore aujourd'hui.

Daniel Pennac, dans sa *Loi du rêveur*¹⁰, déplore que les jeunes générations ne connaissent pas Fellini. Au Japon, c'est bien pire. Il y avait, dans les années 1980, au moins dans les grandes villes comme Tokyo, de petits cinémas où l'on était pratiquement sûr de voir des films français et italiens. Mais, petit à petit, ils ont fermé, disparu, sous la pression des DVD, puis d'Internet – comme partout dans le monde ; et nombre d'entre eux ont dû fermer en raison de la crise sanitaire. Certains provisoirement, beaucoup définitivement.

J'ai donc été agréablement surprise, un beau jour de 2020, lorsque j'ai vu dans un tout petit cinéma de Tokyo¹¹ un film japonais intitulé *Nichi nichu kore kôjitsu* (日日是好日)¹², ce qui signifie « tous les jours sont de bons jours »¹³. Chaque jour est bon, il n'y a pas de bons ni de mauvais jours. C'est une devise joliment calligraphiée, que l'on trouve souvent dans les salons des particuliers ou dans les espaces où sont organisées les cérémonies traditionnelles, telles que celle du thé. Ce film raconte les leçons de cérémonie de thé que l'héroïne, Noriko, commence à suivre par hasard et qu'elle poursuit finalement durant vingt-quatre années. L'histoire se déroule à Yokohama, une ville portuaire près de Tokyo. Le film commence par une scène où Noriko, encore enfant, revient du cinéma avec ses parents, mais la petite n'est pas contente. La voix off, celle de l'héroïne devenue étudiante, raconte :

Quand j'avais dix ans, mes parents m'ont emmenée au cinéma voir un film de Fellini qui s'appelle *La strada*, l'histoire de pauvres artistes ambulants – un film en noir et blanc, archi sombre. Je n'y ai rien

¹⁰ D. PENNAC, *La Loi du rêveur*, Paris, Gallimard, 2020.

¹¹ Ce cinéma fait malheureusement partie de ceux, comme beaucoup de petits cinémas tokyoïtes, qui ont dû fermer en raison des mesures de confinement dues au Covid-19.

¹² T. OMORI, *Nichi nichu kore kôjitsu*, 2018. L'origine du film est un essai de Noriko Morishita, du même titre (Tokyo, Shincho, 2002).

¹³ Titre du film en français : *Dans un jardin qu'on dirait éternel*.

compris ! Quel intérêt de voir un film pareil ? J'aurais préféré un Disney¹⁴...

Le foyer de la famille de Noriko est typique d'un foyer japonais de classe moyenne, sans aucune spécificité : propre et gentil. La scène suivante se passe dix ans plus tard : la même maison, dans une atmosphère joyeuse. L'héroïne est à présent une jeune fille, étudiante à la recherche d'un travail mais surtout d'un sens à donner à sa vie. Cette scène est vraiment le début du film, avant même le générique d'ouverture.

Après l'avoir suivie sur son campus, bavardant avec ses camarades, on voit qu'elle commence à suivre des leçons de thé avec sa cousine¹⁵, mais contentons-nous pour le moment de noter que le film commence par le nom de Fellini – comme il se clôt d'ailleurs aussi sur son nom. On y reviendra. Emmener une fillette de dix ans voir *La strada* montre bien à quel point Fellini était populaire au Japon à une certaine époque¹⁶. En effet, *La strada* a été reçu au Japon avec enthousiasme, au point que les gens connaissaient et fredonnaient la chanson de Gelsomina en japonais, celle-ci ayant été rapidement traduite et interprétée par de nombreux chanteurs et chanteuses professionnels, si bien que même celles et ceux qui n'avaient pas vu le film l'avaient entendue à la radio. Tadao Uryu, dans son article, se souvient que les livreurs à vélo, les poissonnières dans leur boutique, la chantaient pour se donner du cœur à l'ouvrage¹⁷. Lorsque Fellini est venu au Japon avec son épouse en 1990¹⁸, les gens

¹⁴ Pour être précise, c'est la petite Noriko sur l'écran qui dit préférer Disney.

¹⁵ C'est toujours avant le générique. À la suite de la scène du campus, on voit, dans le salon de Noriko, ses parents, son petit frère et sa cousine du même âge. Celle-ci, qui vient d'une autre ville de province, vit seule et vient souvent chez Noriko. La mère de Noriko parle soudain d'une voisine qui est professeure de thé. Cela n'intéresse pas Noriko, mais sa cousine, si. C'est ainsi que les deux jeunes filles commencent les leçons de thé, et le premier jour de leur apprentissage, elles trouvent chez la professeure la calligraphie qui donne son titre au film.

¹⁶ Dans ce film, c'est en 1983 que la famille (y compris le petit frère de Noriko, qui n'a donc pas 10 ans) a vu *La strada*. Cette date semble un peu décalée par rapport à la réalité. Sans doute est-ce l'écho des autres films récents de Fellini qui a donné aux parents l'idée d'aller voir celui-ci.

¹⁷ URYU, « *La strada* de Fellini », cit. Yoshito Harada se souvient également que cette chanson était encore diffusée à la radio, littéralement tous les jours, en 1957. Voir « Gelsomina et Cabiria », cit., p. 27.

¹⁸ Fellini a effectué ce voyage pour être décoré par le prince Takamadonomiya, un frère de l'empereur. Le prix, annoncé dans un hôtel londonien, s'appelait « *Praemium-imperiale* ». C'est l'ex-Premier ministre du Royaume-Uni, Heath, qui dans son discours

dans la rue reconnaissaient Giulietta Masina et l'appelaient souvent Gelsomina, timidement mais affectueusement.

S'il est permis d'évoquer ici des expériences personnelles, Fellini était pour moi, à partir des années 1980, un grand cinéaste contemporain¹⁹ ; c'est au cinéma que j'ai vu *Intervista*, *Et la nave va* ainsi que *Ginger e Fred*, sans beaucoup de décalage par rapport à leur sortie en Italie. Les critiques de cinéma comme les romanciers qui appartenaient à la première génération admirant Fellini ont écrit des essais sur ces films, dans des revues comme *Marie-Claire Japon*, qui était à l'époque plus qu'un magazine de mode : des philosophes français, tels que Lyotard ou Deleuze, ont été présentés et interviewés par des philosophes japonais dans cette revue. L'image de Fellini pouvait s'y trouver entre les photos de mode éblouissante et luxueuse, de paysages pittoresques et exotiques de Toscane ou de Grèce, de plats gastronomiques hors de portée mais appétissants, ou donc aux côtés de philosophes qui pouvaient sembler un peu difficiles... Bref, un autre monde que le nôtre, alors que la génération précédente s'identifiait facilement aux pauvres artistes ambulants ou aux prostituées au cœur simple poussées malgré elles à pratiquer ce métier pour vivre.

Selon Kezich, le Japon est le seul pays qui ait su admirer le *Casanova* de Fellini²⁰. En parlant du protagoniste, Fellini dit que c'est un être enfermé dans le ventre de sa mère, refusant d'en sortir, de voir le monde. Le réalisateur rapporte qu'il a été dur envers Donald Sutherland qui jouait le rôle éponyme, et ce dernier ne le nie pas. Casanova y est loin d'être séduisant, il est carrément ridicule. Les personnages, à commencer par lui, sont comme des automates – d'ailleurs le film se clôt par la danse du héros qui semble être un antihéros et un vrai automate – portant chacun un masque²¹, gesticulant machinalement²². Ils sont tous grotesques et

le qualifie de prix Nobel de l'art. Il a été décerné à cinq artistes : Antoni Tàpies pour la peinture (Espagne), Federico Fellini pour le cinéma (Italie), Arnaldo Pomodoro pour la sculpture (Italie), Leonard Bernstein pour la musique (États-Unis) et James F. Stirling pour l'architecture (Angleterre).

¹⁹ Il m'est difficile d'être objective. J'habitais à Kyoto, où il n'y avait pas beaucoup de cinémas, mais surtout, j'étais encore trop jeune pour m'intéresser à son œuvre. Peut-être suis-je passée à côté sans voir que ses films se donnaient dans les salles ?

²⁰ KEZICH, *op. cit.*, citation depuis la traduction japonaise, *Fellini Eiga to jinsei*, traduit par Y. Oshiba, éditions Hakushisha, 2010, p. 502 (chap. 36).

²¹ Pour Casanova, ce n'est pas un véritable masque, mais son maquillage l'est presque.

²² Je remercie M. Gérard Morin de m'avoir signalé que cela faisait penser au Nô, et c'est

surtout parés d'une certaine tristesse. Ils sont à la recherche de la liberté, poursuivent la volupté qu'ils n'arrivent pas à obtenir. Dans le film, c'est sur la mer que le fameux libertin se fait arrêter. Juste avant, il vogue en pleine tempête. Le fait que la mer y soit excessivement artificielle, composée de minables bouts de plastique noir, souligne la cruauté de la nature et l'impuissance de l'homme. Ce film faisant le portrait d'un intellectuel errant semble bien illustrer notre thème : l'intime et la mer.

Un poème de Tatsuji Miyoshi²³ parle de la mer et de la mère ; ce poème, qui date de 1930, est intitulé *Nostalgie* :

Ma nostalgie comme un papillon !...
 Le papillon vole sur quelques haies,
 Et voit la mer au coin de la rue d'un après-midi...
 J'entends la mer aux murs...
 Je ferme mon livre.
 Je m'adosse contre le mur.
 Deux heures sonnent dans la chambre voisine.

« Ô mer, mer lointaine !
 Écris-je sur le papier.

Ô mer, dans les lettres dont nous nous servons,
 Il y a la mère en toi
 Et ô, mère, dans la langue des Français,
 La mer se retrouve en toi. »

Tatsuji Miyoshi, *Nostalgie*²⁴.

La dernière strophe, soulignée ici, est très connue au Japon. Pour le français, il n'y a rien à ajouter. Le mot mer est dans le mot « mère ». On oubliera l'accent :

Mère Mer

sans doute pour cette raison que ce film plaît aux Japonais. Yu Hamano partage cette idée dans sa critique de *Casanova*, dans la revue *Kinema Jun-pô* (1981).

²³ Poète japonais (1900-1964) issu de la faculté de littérature française, ayant entre autres traduit Baudelaire et Verlaine.

²⁴ T. MIYOSHI, « Nostalgie », in *Œuvre complète de Tatsuji Miyoshi*, Tokyo, Iwanami-bunko, 1971, p. 66.

Pour le japonais, la mer s'écrit comme ceci : 海

La partie gauche : 氵, représente l'eau. Pratiquement tout ce qui concerne l'eau commence par cet élément :

河 fleuve / 沼 marais / 湾 baie / 湯 eau chaude / 酒 saké

La partie droite de ce terme, « mer », est : 每, qui veut dire « chaque », en lui-même. Mais en décomposant cette partie droite, 每, on peut y voir une « mère », 母, sous un toit.

C'est ce que voulait dire le poème, et nous autres Japonais l'acceptons sans problème. C'est donc la mer qui contient, qui embrasse la mère, et inversement dans la langue française. Dans les deux cas, la mer et la mère sont indissociables, étroitement enlacées l'une et l'autre. Comme une mère est enceinte d'un enfant. La mer étant la mère de diverses vies, cette strophe apparemment naïve est convaincante. Une affinité entre les deux langues est évidente²⁵.

Cette affinité n'est pas qu'entre les mots dans les deux langues. La première strophe du poème ne ressemble-t-elle pas déjà curieusement à des scènes felliniennes ? Par exemple, la première moitié n'évoque-t-elle pas la prairie, après le mariage de Gradisca dans *Amarcord*, où les « *manine* » voltigent ? Et la seconde moitié la plage où Saraghina danse face aux murs de son humble maison dans 8 1/2 ?

Il ne fait en tout cas aucun doute que la mer et la maternité sont associées dans les deux langues, le japonais et le français²⁶. Or, la mer a plusieurs visages, et pas toujours généreux. Elle est souvent un lieu de supplice dans les films de Fellini. Il raconte d'ailleurs que lorsqu'il préparait *La città delle donne* – sans beaucoup d'enthousiasme d'ailleurs, d'après lui –, il a souvent eu le même cauchemar : celui d'être abandonné seul sur un radeau au milieu de l'océan, entouré de requins.

Dans *Amarcord*, nous avons cette belle image onirique où tout le village se déplace et attend l'apparition du fabuleux paquebot Rex. La scène est si belle qu'elle semble irréaliste, mais euphorique. Gradisca est émue aux larmes. Lorsque la maman de Tita meurt, on ne la voit pas morte sur l'écran : après l'enterrement de sa mère bien-aimée, le jeune garçon reste sur la jetée à contempler la mer, toute calme. Les « *manine* » arrivent doucement, le caressent comme pour le consoler. À la fin du film, on les retrouve après le mariage de Gradisca. Lorsque le mariage de la vedette des gamins du village est terminé et que les mariés sont partis,

²⁵ Par exemple en anglais, la mer = *sea*, et la mère = *mother*, n'ont aucun rapport. Miyoshi a raison de remarquer ce dénominateur commun.

²⁶ On sait qu'en italien, ce n'est pas exactement le cas, mais le mot *madre* contient le mot *mare*.

c'est à la plage que ces jeunes garçons un peu tristes se rendent. La mer, la plage sont le lieu de la consolation et de l'apaisement dans ce film.

La strada commence par une scène avec Gelsomina sur la plage. Elle ne semble pas malheureuse, mais c'est là qu'elle apprend la mort de sa sœur. Si elle en est arrachée pour partir avec Zampanò, c'est aussi sur la plage qu'elle lui dit : « Avant, mon chez moi me manquait. Mais maintenant, chez moi, c'est là où tu es ». Et à la fin du film, c'est aussi face à la mer nocturne et obscure que Zampanò, jusque-là sauvage, pleure pour la première fois.

Dans *La dolce vita* également, c'est la mer qui clôt le film. Mais si elle reste invisible à la fin d'*Amarcord*, dans *La dolce vita* elle est presque ostentatoire. Le poisson énorme et monstrueux qui regarde Marcello, ainsi que nous, les spectateurs, incarne la puissance de la mer, bien au-dessus des êtres humains. La mer est souvent un lieu d'où sortent des êtres surnaturels : la grosse tête de la statue de la déesse de la Lune, dans *Casanova* ; le radeau aux cadavres de chevaux, les hommes et les femmes à moitié nus et grotesques à son bord, le soldat-fantôme dans *Giulietta degli spiriti*, etc. La mer est aussi mystérieuse qu'insondable. Mais, à la fin de *La dolce vita*, elle devient toute petite, le courant d'eau n'est plus qu'une crique qui paraît si étroite qu'elle semble facile à franchir. Et pourtant, Marcello ne fait pas un pas de plus, tout en sachant comme nous que c'est peut-être sa dernière chance de quitter ses « amis » frivoles et d'envisager enfin l'écriture dans une sphère plus tranquille. Non seulement Marcello n'entend pas la voix de la jeune fille, mais il n'y a plus de paroles dans le film. Aucune. On voit la troupe des fêtards s'éloigner et l'on n'entend plus que le bruit des vagues, tranquille et régulier. Tout se passe comme si la mer s'était soudain rétrécie grâce à la pureté de la jeune fille pour que Marcello puisse faire le pas qui changerait sa vie. Mais celui qui a manqué la vocation de la littérature renonce à écouter la voix sans doute providentielle de la jeune fille, et s'en va, une fois pour toutes. La mer reste indifférente, continuant de jouer la même musique de vagues...

Or, pour tous les Japonais qui ont vécu, même indirectement, les tsunamis, la menace potentielle de l'eau est toujours là. Les Japonais connaissent trop bien la violence sans pitié de la mer, la mer si généreuse, riche et bienfaitrice qui se métamorphose en monstre au moment où nous nous y attendons le moins, renverse et dévore tout sur son passage, puis reprend en quelques minutes un visage tendre pour bercer le monde. De la même manière, la mer semble parfois incarner un salut impossible dans les films de Fellini. Elle y est comme les femmes géantes aux seins et hanches énormes, attirant les enfants tout en les effrayant.

La voce della luna, le dernier film de notre cinéaste, ne montre la mer à aucun moment. En revanche, comme son titre l'indique, la voix y occupe une place centrale. Giovanni, sortant d'un trou, parle un langage incompréhensible. À la question de Salvini, Micherucci, le frère de Giovanni, répond que c'est un langage inventé pour ne pas être compris par les autres : c'est un refus de communication. Cela rappelle une scène de *La dolce vita*, où Nico parle dans la langue (sans doute inventée) des Inuits, et une autre scène chez Riccardo où certaines personnes ne comprennent pas la langue de leurs interlocuteurs pendant cette fête folle qui a eu lieu en l'absence du maître du manoir. Le langage, que nous croyons être le meilleur outil pour nous comprendre, devient ici un obstacle. Mais revenons à *La voce della luna* et à Salvini, qui affirme avoir presque réussi à comprendre les mots. Presque réussi, cela veut dire un échec. La lune, retournée au ciel après sa captivité, dit qu'il suffit d'entendre la voix. Salvini répond qu'il aurait pu comprendre, mais seulement dans le calme qu'il réclame en vain. Mais comprendre quoi ? La clef de tous les films felliniens n'est-elle pas là ? C'est-à-dire l'impossibilité de comprendre ? Ne sommes-nous pas tous condamnés à ne jamais rien comprendre ? Ici, cette phrase que nous avons évoquée au début revient : « Nous sommes tous Japonais ». Certes, mais je ne l'entends pas comme Kezich. Je suis d'accord avec le fait que nous ne comprenons pas grand-chose après avoir tant regardé et aimé les films de Fellini, comme ces journalistes japonais collés à l'équipe du film sans en tirer aucun résultat. Mais c'est très bien comme ça. Car le cinéaste lui-même ne sait pas grand-chose, comme il l'a montré magnifiquement dans *8 1/2*. À propos de *La città delle donne*, voici ce qu'il répond lors d'une interview :

Je voudrais que l'on regarde mes films sans essayer de comprendre le contenu. Puisqu'il n'y a absolument rien à comprendre. Je déteste la maladie actuelle qui cherche des idéologies ou persiste dans de fausses théories. Pourquoi vouloir supprimer ce domaine ténébreux qu'est l'inconscient ? Il n'y a rien de plus riche²⁷.

Cette conviction du cinéaste italien nous invite à reparler du film japonais qui commençait avec le nom de Fellini. Le film évoque encore Fellini à deux reprises, ce qui montre que ce n'était pas un hasard si l'hé-

²⁷ Entretien de Fellini, paru dans *La stampa* et repris dans *Kinema junpo*, numéro 12, 1981, p. 88. Le nom du traducteur n'est pas indiqué. C'est moi qui ai traduit du japonais en français.

roïne, Noriko, y faisait allusion en préambule. Nous avons vu qu'elle a, avec sa cousine, commencé de prendre des leçons de thé. La cérémonie de thé est un monde rempli de règles et de protocoles que nos jeunes filles en fleurs ne comprennent pas : pourquoi faire tel geste, tel autre, à quoi cela sert-il ? Quand elles posent des questions simples à leur professeure, celle-ci répond qu'il ne faut pas chercher à comprendre. Elle dit aussi que ce sont ces règles qui comptent avant tout, que l'essentiel vient après. Curieusement, ceci a l'air de coïncider avec la façon dont Fellini cherchait ses acteurs : on sait qu'il les choisissait selon l'apparence, les visages, l'allure... Au point qu'il ne leur demandait pas de réciter un texte, d'où la légende que Fellini laissait les acteurs compter ou dire des prières pendant les scènes. Fellini admettait que cela lui arrivait ! Pour lui, les acteurs étaient comme des récipients que l'on ne remplissait qu'ensuite. L'essentiel venait après.

Dans le film, Noriko et sa cousine Michiko ont suivi des leçons plusieurs mois au printemps, et nous sommes en hiver. La cérémonie en hiver est totalement différente. Les voyant stupéfaites, la professeure leur dit d'oublier ce qu'elles ont appris pour le printemps et l'été. Noriko est démoralisée, comme si la professeure faisait exprès de les déstabiliser. Sur l'écran, on les voit prendre un petit train pour aller à la mer, ensuite courir sur la plage, touchant l'eau tout en craignant le froid. Elles rient, l'atmosphère est détendue et joyeuse. Un instant après, on les voit assises sur la plage, bien couvertes, le visage morne. Elles ne parlent pas. Silence absolu pendant un moment, juste le bruit monotone des vagues. Toutes deux regardent la mer droit devant elles. C'est Michiko qui rompt le silence :

Michiko : Je serai employée dans une boîte...

Noriko : Tu y seras brillante, tu seras envoyée à l'étranger... Ça te va bien.

Michiko : Et toi, tu ne travailles vraiment pas ?

Noriko : Je ne *peux* pas.

Michiko : Tu aurais pu passer d'autres types d'entretiens, pour travailler à la banque par exemple, ou en entreprise, sans t'entêter forcément dans l'édition.

Noriko : Mais ce n'est pas ce que je veux.

Michiko : Depuis toujours tu dis que tu veux vivre de ta plume.

Noriko (après un bref silence) : Ça ne me plaît pas...

Michiko : Quoi donc ?

Noriko : Je serais de nouveau toute seule aux leçons de thé !

Elle se lève et court vers la mer, ramasse un morceau de bois flotté sur la plage, crie « Zampanò ! » et se met à danser la danse de Gelsomina au mariage du village. Elle revient vers Michiko et crie :

Quand j'étais gamine, j'ai vu un film qui s'appelle *La strada*. Je n'y avais rien compris ! Et l'autre jour, je l'ai revu. C'est un film dingue ! Une vie privée de cette émotion ne vaut pas la peine d'être vécue !

Michiko : Ah oui ? Et ?

Noriko : Comment ça, « et » ?

Michiko : Mais oui, et alors ?

Silence de nouveau. Noriko est confuse, ne sait plus quoi dire. Michiko regarde sa cousine tendrement :

Michiko : Peut-être que le thé, c'est comme ça...

Noriko : ...

Michiko : Tu aimes le thé, hein ?

Noriko : Mais non !

Michiko : Bah si !

Noriko : Bah non !

Michiko : Tu n'es pas franche !

Michiko n'ayant apparemment pas vu *La strada*, le récit de Noriko ne lui évoque pas grand-chose, la danse de Gelsomina encore moins, mais la joie et la gaieté de sa cousine sont communicatives ; elles repartent vers la mer, Michiko appelant Noriko « tête de mule ! » en la poussant gentiment.

Noriko continue d'étudier la cérémonie du thé sans sa cousine. Elle y apprend à sentir toutes les nuances de la nature ; pour les fleurs de saisons et les gâteaux qui les imitent, cela va de soi. Mais elle apprend aussi à distinguer l'eau chaude de l'eau froide dans leur résistance, parvient à faire apparaître derrière ses paupières une cascade à partir d'une calligraphie qu'elle a vue sur le mur²⁸ et finit par devenir, grâce à une autre

²⁸ Les calligraphies accrochées au mur de la pièce dans laquelle elle suit les leçons changent selon les saisons et les situations. Un jour, par exemple, ce n'est qu'une lettre « cascade », dont le dernier trait qui tombe brutalement lui fait penser à une cascade : elle l'a sentie, a entendu son murmure, a ressenti les éclaboussures...

calligraphie, la pluie même²⁹. Elle comprend qu'il ne faut pas essayer de comprendre, de lire ces calligraphies, mais simplement les admirer comme on admire un tableau, les accepter telles qu'elles sont. C'est par cette réception que celles-ci pénètrent dans le cœur comme dans le corps.

Le film se termine par un gros plan de l'héroïne, disant en voix off :

J'ai continué de prendre des leçons de thé pendant vingt-quatre ans. Il faut prendre le temps pour les choses que l'on ne comprend pas. Avec le temps, on comprend mieux, sans doute. Tout comme je pleure maintenant en voyant le film de Fellini que je n'avais pas compris quand j'étais petite. C'est peut-être maintenant que tout commence.

Ces paroles me font penser à *8 1/2*. On voit des fragments sans cohérence, sans savoir s'il s'agit de la réalité ou d'un rêve, et au dénouement, juste avant la débâcle attendue, tout le monde entre dans une ronde sans aucune explication. La vie est une fête, nous n'avons qu'à vivre ensemble.

Au début de ce film, Guido, étouffant dans sa voiture coincée dans un embouteillage, casse la fenêtre pour en sortir et s'envole, un peu comme la statue de Jésus au début de *La dolce vita*. Fellini a eu raison de demander aux journalistes si les Japonais rêvaient parfois de voler³⁰. Guido traverse les nuages au-dessus de la mer. On voit une corde attachée à sa cheville, ce qui le fait ressembler à un cerf-volant. Il aperçoit alors un homme à cheval sur la plage, puis un autre : ce dernier attrape la corde et la tire³¹. Guido finit par tomber sur la plage.

De la même manière qu'on trouve beaucoup de vols dans les films de Fellini, on y trouve aussi beaucoup de choses ou d'êtres suspendus, en l'air : la balançoire dans *Lo sceicco bianco*, l'oncle perché en haut d'un arbre dans *Amarcord*, l'énorme ballon de *La città delle donne*, le rhinocéros dans *E la nave va*, la grue et les inoubliables peintres de nuages dans *Intervista*.

Mais c'est surtout *E la nave va* qui incarne cette situation incertaine. Les gens sur l'écran sépia répètent devant le paquebot pour la cérémonie.

²⁹ En regardant une autre calligraphie, représentant « écouter la pluie », elle entend en effet la musique de la pluie et devient, sans bouger de la salle, la pluie même. Elle retrouve son père, récemment décédé. Le père est debout dans la mer, il pleut très fort. Noriko l'appelle plusieurs fois et crie « merci ! merci beaucoup ! ». Ses cris atteignent le père, qui lui sourit.

³⁰ Comme je l'ai évoqué au début de cet article.

³¹ On apprendra plus tard que c'était le manager et l'imprésario de Claudia Cardinale.

C'est un espace où le temps s'est perdu, avec des gens de diverses nationalités et de divers métiers : artistes, journalistes et aristocrates, même un prince, ainsi que des ouvriers. C'est l'absente, la cantatrice morte, qui rassemble ce monde de toutes les couleurs, ces gens qui ne se connaissent pas. Le paquebot, qui est comme un grand hôtel, est dénué de temps et de frontières. Mais il finit par accueillir les immigrés qui provoquent la menace d'un navire de guerre. Le paquebot, brusquement paré d'une réalité, fait naufrage. Le rhinocéros (femelle) et le journaliste survivent, on voit enfin que le paquebot ne flottait pas sur la mer mais était suspendu au-dessus de Cinecittà. On sent le vide immense.

Bien que beaucoup de Japonais aient cru voir la vie privée et nostalgique de Fellini dans ses films, ce sont plutôt les souvenirs qu'il n'a jamais vécus qui les remplissent. Et si ces films semblent poursuivre des fantasmes oniriques, ainsi que ceux de son enfance, on y trouve aussi souvent les reflets d'événements historiques, tels que l'affaire Aldo Moro (*Prova d'orchestra*) ou l'attentat de Sarajevo (*E la nave va*). Ils sont loin d'être des films limités à soi et nostalgiques...

Seulement, Fellini parsème ses films de scènes indéterminées. Nous avons observé la présence de la mer et du vol, mais nous trouvons également beaucoup de scènes de brume et de vent. Les scènes qui font voir la brume sont très nombreuses : le début de *8 1/2*, la promenade des enfants de *Roma* ou *Amarcord* (où le grand-père est perdu devant sa propre maison). Pour le vent, prenons juste l'exemple de Saraghina à la plage. La brume et le vent sont invisibles mais présents par leurs effets : le vent fait tourbillonner les herbes, ébouriffe les cheveux, soulève les jupes... La mer, le vent, la brume, tous insaisissables, se métamorphosant à chaque seconde tout en restant les mêmes. On croit avoir trouvé, saisi, mais toujours cela nous échappe.

La chanson que fredonne Gelsomina est une mélodie que celle-ci a entendue un jour de pluie. Ce jour de pluie n'est pas montré dans le film, et justement, le fait qu'il n'y soit pas présenté fait que la chanson devient une chanson que tout le monde aurait déjà entendue une fois quelque part, comme une chanson folklorique potentiellement partagée par tous les peuples de la Terre.

On sait que Fellini détestait l'avion, mais il est venu une fois au Japon à l'âge de soixante-dix ans, vers la fin de sa carrière. Une réception dans le Palais impérial, et un dîner avec Akira Kurosawa. Fellini, qui avait horreur d'être interviewé, a eu l'amabilité d'accepter un entretien à Tokyo. Il a dit en cette occasion qu'en regardant *Le Rêve* de Kurosawa, il

avait éprouvé une solidarité fraternelle et amicale, que c'était ce cinéaste japonais qui lui avait appris que le cinéma pouvait raconter l'invisible, tout ce qu'on ne voit que dans les rêves. Il a poursuivi en disant que tous les films étaient des récits oniriques, que le cinéma n'avancait jamais selon les plans prévus au départ. Le cinéma est un voyage avec des accidents aussi bien que des obstacles³².

Le film japonais que nous avons évoqué dans cet article est très influencé par Fellini, mais d'une manière indirecte. Si les Japonais ont quelque chose en commun avec ce cinéaste italien, c'est de ne pas se forcer pour bâtir un récit, mais plutôt de se laisser aller tout en suivant l'intuition ou l'inconscient. Il ne faut pas chercher la vraisemblance, car c'est le rêve qui domine.

³² C'est moi qui traduis en faisant la synthèse des articles de deux quotidiens, les deux étant rédigés à partir de la même interview : *Asahi shinbun*, le 31 octobre 1990, et *Yomiuri shinbun*, le 25 octobre 1990.