

PRISMES

5

FELLINI

L'INTIME ET LA MER

sous la direction de
Sophie Guermès



Roma TrE-Press
2022



Università degli Studi Roma Tre
Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture straniere

PRISMES

COLLANA DIRETTA DA BRUNA DONATELLI E LAURA SANTONE

n. 1, maggio 2019

Traduire Zola, du XIX siècle à nos jours

sous la direction de Bruna Donatelli et Sophie Guermès

n. 2, ottobre 2020

Médias et émotions

Catégories d'analyses, problématiques, concepts

sous la direction de Pascale Vergely et Guillaume Carbou

n. 3, giugno 2021

Allegretto vivace

Omaggio a Bruna Donatelli

a cura di Grancesco Fiorentino e Laura Santone

n. 4, dicembre 2021

Aurelio Principato

Tre percorsi letterari parigini

a cura di Laura Brignoli, Bruna Donatelli, Simona Pollicino

C O L L A N A
PRISMES

Università degli Studi Roma Tre
DIPARTIMENTO DI LINGUE, LETTERATURE E CULTURE STRANIERE

5

FELLINI
L'INTIME ET LA MER

sous la direction de
Sophie Guermès



Roma TriE-Press
2022

COLLANA PRISMES

diretta da Bruna Donatelli e Laura Santone

Comitato scientifico

Silvia Adler (Università Bar-Ilan, Tel Aviv)

Franca Bruera (Università di Torino)

Dario Cecchi (Sapienza Università di Roma)

Alessandro Duranti (UCLA, Los Angeles)

Laurent Fauré (Università Paul Valéry-Montpellier, Praxiling-CNRS)

Marco Maria Gazzano (Università degli Studi Roma Tre)

Sophie Guermès (Université de Brest, CECJI)

Sophie Moirand (professeur émérite Sorbonne Nouvelle)

n. 5

Fellini. L'intime et la mer

A cura di Sophie Guermès

Coordinamento editoriale

Gruppo di lavoro *Roma TrE-Press*

Cura editoriale e impaginazione

teseo  editore Roma teseoeditore.it

Elaborazione grafica della copertina

MOSQUITO* mosquitoroma.it

Caratteri grafici utilizzati: Minion Concept Roman; Minion Pro Regular (copertina e frontespizio). Garamond (testo).

Edizioni *Roma TrE-Press*®

Roma, ottobre 2022

ISBN 979-12-5977-113-1

<http://romatypress.uniroma3.it>

Quest'opera è assoggettata alla disciplina Creative Commons attribution 4.0 International Licence (CC BY-NC-ND 4.0) che impone l'attribuzione della paternità dell'opera, proibisce di alterarla, trasformarla o usarla per produrre un'altra opera, e ne esclude l'uso per ricavarne un profitto commerciale.



L'attività della *Roma TrE-Press* è svolta nell'ambito della
Fondazione Roma Tre-Education, piazza della Repubblica 10, 00185 Roma.

INDICE

<i>Avant-propos</i> Sophie Guermès	9
<i>Six années avec le Maestro</i> Dominique Delouche	17
<i>Mer, Mère, Amertume</i> Gérald Morin	25
<i>Fellini. La mer inatteignable</i> Jean-Max Méjean	35
<i>Formes sous-marines de l'intime</i> Sophie Guermès	45
<i>Au cœur de l'illusion : de la mer à Rome – Lo sceicco bianco de Federico Fellini</i> Tatiana Antolini-Dumas	63
<i>La correspondance entre F. Fellini et G. Simenon : un dialogue profond et insondable « comme la mer »</i> Marina Geat	79
<i>La porosité intime des nuances : Federico Fellini, Jacqueline Risset et la traduction d'Intervista</i> Laura Santone	93
<i>Fellini. Arcanes majeurs</i> Anne Serre	113
<i>À la recherche d'Ulysse (et de quelques autres Grecs) chez Fellini</i> Jean-Michel Ropars	121
<i>Fellini et le Japon – le rêve, le voyage</i> Kyoko Watanabe	135
<i>Asa nisi masa : Fellini biographe de Federico</i> Eric Auphan	151
<i>Fellini et Duras : Roma et Dialogue de Rome</i> Virginie Podvin	169



© J.-C. Guermès

Avant-propos

L'année 2020 devait être marquée par les célébrations du centenaire de Federico Fellini. Si le cours du monde a brusquement changé, ajournant toutes les manifestations, de nombreux livres ont pu sortir, analysant une partie de l'œuvre du cinéaste ou en proposant la synthèse¹. Aucun, pourtant, n'a abordé cette œuvre (films, mais aussi textes, entretiens et dessins) sous la double approche de l'intime et de la mer. Tel est l'objet de cet ouvrage.

Italo Calvino soulignait en 1974 la dimension autobiographique des films de son ami à partir des *Vitelloni*² ; depuis, le cinéaste en a encore tourné sept, qui confirment, à des degrés divers (*Intervista* en étant l'exemple le plus complet), le jugement porté par l'écrivain. Tout en se défendant de livrer dans ses films des clefs biographiques³, Fellini s'était

¹ Voir notamment, pour la seule année 2020, *Tout sur Fellini* (édition française de *Tutto Fellini*, a cura di E. Giacobelli, Roma, Gremese, 2019), Roma, Gremese, 2020 ; G. ANGELUCCI, *Glossario felliniano*, Roma, Avaliano Editore, 2020 ; V. ARNALDI, *La Roma di Federico Fellini. I luoghi iconici del regista nella Capitale*, Roma, Olmata, 2020 ; D. Bagnaresi, G. Benzi, R. Butera (a cura di), *Fellini e il sacro. Studi e Testimonianze*, Roma, Editrice LAS, 2020 ; F. BURKE, M. WALLER, M. GUBAREVA, *A companion to Federico Fellini*, Hoboken, John Wiley & Sons, 2020 ; R. CARVELLI, *Fellini e Guerra. Un viaggio Amarcord*, Roma, Ponte Sisto, 2020 ; M. CERATTO BORATTO, *La cartomante di Fellini. L'uomo, il genio, l'amico*, Milano, Baldini & Castoldi, 2020 ; R. COPIOLI, *Gli occhi di Fellini*, Firenze, Vallecchi, 2020 ; R. e P. FARINOTTI, *Il grande cinema di Fellini*, Book Time, 2020 ; J. GIUSTINI, *Fellini inedito. Sessantacinque fotografie svelate dalla lavorazione de Le notti di Cabiria*, Rimini, Edizioni Interno4, 2020 ; E. LAVAGNINI, *Fellinaria. La Roma di Fellini. I giorni. I luoghi. I personaggi*, Reggio Emilia, Aliberti Editore, 2020 ; A. MINUZ, *Fellini, Roma*, Soveria Mannelli, Rubbettino Editore, 2020 ; A. TASSONE, *Fellini 23 1/2*, Cineteca di Bologna, 2020 ; M. VINCENZI e L. CASA, *Fellini e il sogno. Il "lavoro notturno" nel primo Libro dei Sogni del grande Maestro 1960-1968*, Roma, Armando Editore, 2020.

² « Quella autobiografia che Fellini ha proseguito ininterrottamente dai *Vitelloni* a oggi [...] » (I. CALVINO « Autobiografia di uno spettatore » [1974], repris dans F. FELLINI, *Fare un film*, Torino, Einaudi, 2007, p. XX).

³ « Non è la memoria che domina i miei film. Dire che i miei film sono autobiografici è una disinvolta liquidazione, una classificazione sbrigativa. Io mi sono inventato quasi tutto: un'infanzia, una personalità, nostalgie, sogni, ricordi: per il piacere di poterli raccontare. Nel senso dell'aneddoto, di autobiografico, nei miei films non c'è nulla. » (FELLINI, *Fare un film*, cit., p. 168) : « Ce n'est pas la mémoire qui dirige mes films. Dire que mes films sont autobiographiques est un jugement à l'emporte-pièce, une classification

du reste amusé à relever cette dimension dès 8 ½, puisqu'on demande à Guido, pendant la conférence de presse : « Croyez-vous vraiment que votre vie puisse intéresser les autres ? » (« Crede davvero che la sua vita possa interessare gli altri ? »), alors même que le film qu'il a conçu frôle la science-fiction. Il est évident que le travail de création, qui demeure un processus intime même s'il relève dans sa réalisation d'un atelier – c'est-à-dire d'une équipe rassemblant scénaristes, acteurs, opérateurs, costumiers, décorateurs, éclairagistes et bien d'autres –, aboutit à un résultat complexe qui ne saurait se réduire à quelques souvenirs ; toutefois, du jeune Moraldo fuyant la province au préfet Gonnella (*La voce della luna*), Fellini a semé des images de ses doubles et des traces mémorielles⁴.

Or, plusieurs doubles felliniens, comme d'autres personnages de ses films, se trouvent, à un moment ou à un autre, au bord de la mer. Fellini était né à Rimini, sur l'Adriatique. Comme l'a souligné récemment Marco Bertozzi, 1920 ouvre la période où cette ville

est lancée sur le marché international des vacances à travers des films comme *La Ville de Rimini* (Ambrosio, 1912) ou *Rimini l'Ostende d'Italie* (Luca Comerio, 1913) et soigne son image d'après-guerre par tout un déferlement médiatique fait de cartes postales, d'affiches, de concours sportifs, de brochures de vacances et, justement, de films. Pendant que Fellini, au cinéma Fulgor, admire *Maciste aux enfers* (Guido Brignone, 1926) sur les genoux de son père, la ville développe sa vocation touristique. Aux paysages traditionnels de la vieille Romagne [...] s'associe le renouveau dynamique de la station balnéaire. Une frénésie, un affairement, un souci d'embellissement, souvent à l'aide de matériaux pauvres, claies, bâches, rideaux, qui rappellent les fragiles constructions des campements de cirque : d'ailleurs, c'est précisément dans les baraquements que viennent vivre les Riminiens qui louent leurs maisons aux vacanciers et le grand barnum des spectacles, concerts, événements pyrotechniques est confirmé par les chroniques du moment, dans des journaux comme *La Voile*, *Le Courrier des bains*,

hâtive. Je me suis inventé presque tout : une enfance, une personnalité, des regrets, des songes, des souvenirs. Du point de vue de l'anecdote, de l'autobiographique, dans mes films il n'y a rien. » (C'est moi qui traduis, cet extrait et ceux qui suivront).

⁴ Cf. le jugement porté par G. Fofi : « Fellini è tutto nei suoi film, basta guardarli con attenzione. » (« Fellini e l'Italia. Un confronto », in *L'Italia secondo Fellini*, a cura di P. GIACCHÈ, G. VOLPI, E. MORREALE, Roma, e/o, 2019, p. 7 ; cité dans M. BERTOZZI, *L'Italia di Fellini. Immagini, paesaggi, forme di vita*, Venezia, Marsilio Editori, 2021, p. 129).

*L'Étudiant à la mer, Le Guide du baigneur, Le Courrier de la mer, Joyeuses journées*⁵.

Mais Fellini en a retenu avant tout le bruit et les sensations éprouvées en hiver : « Le soir, on allait à la mer, disparaissant dans les bancs de brouillard, dans la Rimini hivernale : les rideaux de fer baissés, les pensions de famille fermées, un grand silence et le bruit de la mer »⁶. La brume et le vent ont en effet été présents dans la quasi totalité de ses films. Et cette Adriatique nocturne resurgit dans *Casanova*, Fellini n'en avait pas épuisé le mystère puisqu'il a souvent évoqué le projet d'un film sur Venise, finalement jamais tourné⁷. Parti inconnu, peu avant la Seconde Guerre mondiale, de sa ville natale, il est revenu, mondialement célèbre, dans un lieu à peine reconnaissable avec lequel il conservait des rapports ambivalents⁸. L'un des rêves qu'il rapporte dans un texte fondamental, « La mia Rimini », repris dans *Fare un film*⁹, entre en résonance avec plusieurs dessins du *Libro dei sogni*, livre illustré de ses rêves, qui s'avèrent parfois des cauchemars :

⁵ «Il regista nasce nel 1920, quando la città è lanciata nel mercato internazionale della vacanza attraverso film come *La città di Rimini* (Ambrosio, 1912) o *Rimini l'Ostende d'Italia* (Luca Comerio, 1913), e ricuce la sua immagine postbellica attraverso un fuoco di fila mediatico fatto di cartoline, manifesti, concorsi sportivi, periodici vacanzieri e, appunto, film. Mentre Fellini, al Cinema Fulgor, ammira *Maciste all'inferno* (Guido Brignone, 1926) sulle ginocchia del padre, la città sviluppa la sua vocazione turistica. Ai paesaggi tradizionali di una Romagna antica [...] si associa l'energico rinnovarsi della stagione balneare. Una frenesia, un affaccendarsi, un abbellire – spesso con materiali poveri, cannicciati, tende, sipari – che ricorda le precarie costruzioni di villaggi circensi : d'altronde, proprio nelle baracche vanno a vivere i riminesi che affittano le loro case ai villeggianti e il *gran barnum* di spettacoli, concerti, eventi pirotecnici è confermato dalle cronache del tempo, su testate come “La vela”, “Il corriere del bagni”, “Il goliardo al mare”, “La guida del bagnante”, “Il corriere del mare”, “Allegre giornate”» (*ibid.*, p. 22).

⁶ FELLINI, *Fare un film*, cit., p. 19 : « La sera si andava al mare, scomparendo in banchi di nebbia, nella Rimini invernale: le saracinesche abbassate, le pensioni chiuse, un gran silenzio e il rumore del mare. » Cf. *ibid.*, p. 26 : « Si sentiva nel buio l'urlo del mare ».

⁷ Voir notamment L. GIULIANI, « La notte trapunta di inatteso. La Venezia di Fellini », in *Andrea Zanzotto. Tra musica, cinema e poesia*, a cura di R. CALABRETTO, Udine, Quaderni del Conversatorio di Udine, anno II, n° 2, Forum Edizioni, 2005, pp. 187-194.

⁸ Cf. *Fare un film*, cit., pp. 36-40. La façon dont il décrit la Rimini du milieu des années 60 et ses jeunes noctambules annonce le regard que portera sur une génération qui lui est devenue étrangère son dernier double, le préfet Gonella, vingt ans plus tard.

⁹ Dont Natalia Ginzburg corrigea les épreuves (cf. CERATTO BORATTO, *op. cit.*, p. 310 : « Natalia era un'amica sincera e mi disse che Federico le aveva consegnato un libro di appunti e ricordi che era un racconto perfetto, un diamante luminoso e tagliente. »)

Cette nuit j'ai rêvé du port de Rimini qui s'ouvrait sur une mer houleuse, livide, menaçante comme une prairie mobile sur laquelle couraient des nuages chargés, en direction de la terre.

J'étais un géant et je nageais pour gagner la mer, en partant du port, qui était petit, étroit. Je me disais : « Je suis un géant, mais la mer n'en est pas moins toujours la mer. Et si j'échoue ? » Pourtant, je n'étais pas angoissé. Je nageais à grandes brassées dans le petit port. Je ne pouvais me noyer puisque je touchais le fond¹⁰.

Entre-temps, Fellini, installé à Rome, avait découvert les plages de la mer tyrrhénienne et acheté une maison de vacances à Fregene, station balnéaire proche de la capitale. C'est là qu'il a tourné des scènes du *Scicco bianco* aussi bien que de *La città delle donne* ; et il en a reconstitué une partie à Cinecittà pour *Giulietta degli spiriti*. La fin de *La dolce vita* a été tournée à cinq kilomètres de Fregene, à Passoscuro ; les plages des *Vitelloni* et de *8 1/2* sont celles d'Ostie¹¹, toutes proches ; les plages de *La strada*, celles de Fiumicino. Au début du tournage des *Notti di Cabiria*, en juin 1956, Fellini avait écrit à Ennio Flaiano : « Comme j'aimerais être dans l'eau de la mer de Fregene avec ce commandeur de San Marino que tu as eu l'occasion de connaître. Ah ! oui, comme j'aimerais ! »¹². Augusto Sainati, citant cette phrase, y voit le désir d'une régression placentaire : « La fuite et l'eau, le retour à une condition amniotique, protectrice, dont il serait beau de ne pouvoir sortir »¹³.

« La clef qui permet de résoudre l'énigme de l'âme italienne », écrivit Ernst Bernhard, le psychanalyste chez qui Fellini se rendit, 12, via Gregoriana, du début des années 60 à la mort de ce disciple de Jung

¹⁰ « Stanotte ho sognato il porto di Rimini che si apriva sopra un mare gonfio, verde, minaccioso come una prateria mobile sulla quale correvano nuvoloni carichi, verso terra. Io ero gigantesco e nuotavo per guadagnare il mare, partendo dal porto, che era piccolo, angusto. Mi dicevo: "Io sono gigantesco, però il mare è pur sempre il mare. E se non tocco ?". Tuttavia non ero angosciato. Nuotavo nel piccolo porto con grandi bracciate. Non potevo affogare perché toccavo il fondo. » (*ibid.*, pp. 8-9).

¹¹ « Rimini, a Roma, è Ostia » (*ibid.*, p. 35).

¹² « Come mi piacerebbe stare dentro l'acqua del mare di Fregene con quel comandante di San Marino che tu hai avuto occasione di conoscere ! Ah sì come mi piacerebbe ! » (*Soltanto le parole. Lettere di e a Ennio Flaiano (1933-1972)*, a cura di A. Longoni e D. Ruesch, Milano, Bompiani, 1995, p. 89). Cité par Augusto Sainati dans la postface à FELLINI, *Ciò che abbiamo inventato è tutto autentico. Lettere a Tullio Pinelli*, a cura di A. Sainati, Venezia, Marsilio Editori, 2008, p. 78).

¹³ Ivi. (« La fuga e l'acqua, la retrocessione a una condizione amniotica, protettiva, dalla quale sarebbe bello poter non uscire mai »).

cinq ans plus tard,

est le constat qu'en Italie règne la Grande Mer Méditerranée, qui n'a rien perdu, depuis des millénaires, de son pouvoir ni de son influence. [...]. Puisque la mer représente l'inconscient dans son aspect prédominant, l'homme italien est facilement exposé à ses influx et dispose en face d'elle d'un « Moi » relativement faible ; elle s'identifie plus ou moins à l'Âme¹⁴.

De fait, à l'occasion de la sortie d'*E la nave va*, Fellini a déclaré dans la presse :

La mer est, pour moi, un passage obligé, une vision antique, une dimension profondément enracinée. Elle revient souvent dans presque tous mes films, non seulement comme lieu spécifique de la mémoire, comme une scénographie ou un décor de fond, mais surtout comme une force génératrice de fantasmes, d'envahisseurs, d'hallucinations, de magie immobile. C'est une ligne bleue, grise ou sombre à l'horizon ; l'abord à un panorama muet, une voie qui ne mène nulle part¹⁵.

La mer est à la fois fascinante et effrayante. Elle peut recréer l'environnement pré-natal¹⁶ mais fait aussi courir le risque de la noyade. Fellini, qui ne nageait pas, s'est souvent rêvé dans l'eau, comme on vient de le rappeler, et parfois ce rêve tourne au cauchemar. Guido, au début de *8 1/2*, fuit l'asphyxie de sa voiture bloquée dans un embouteillage pour se retrouver au bout d'un cerf-volant manœuvré par un « avvocato » sur une plage ; au moment où il se réveille, il est sur le point de tomber dans la mer sur l'ordre d'un mystérieux cavalier. Pourtant, à la fin du film, c'est

¹⁴ « La chiave che permette di schiudere l'enigma dell'anima italiana è la constatazione che in Italia regna la Grande Mare mediterranea, la quale non ha perduto nei millenni né di potenza né di influenza [...]. Poiché la madre rappresenta l'inconscio nel suo aspetto predominante, l'uomo italiano è facilmente esposto ai suoi influssi e dispone di fronte a esso d'un Io relativamente debole; egli si identifica più o meno con l'Anima. » (E. BERNHARD, "Il complesso della Grande Madre. Problemi e possibilità della psicologia analitica in Italia", in *Tempo presente*, décembre 1961, p. 885, repris dans *Mitobiografia*, Milano, Adelphi, 1969, p. 168).

¹⁵ FELLINI, Entretien avec L. Tornabuoni, *La Stampa*, 14 novembre 1982, cité et traduit par J.-P. MANGANARO, *Federico Fellini Romance*, Paris, POL, 2009, p. 437.

¹⁶ « La Romagna : [...] in questa terra ci sono cadenze, dolcezze infinite, che forse vengono dal mare. » (« La Romagna : sur cette terre il y a des rythmes, d'infinies douceurs, qui viennent peut-être de la mer »), FELLINI, *Fare un film*, cit., p. 16.

sur cette plage qu'il reprend confiance en la vie (« È una festa la vita. Viviamola insieme. » : « La vie est une fête. Vivons-la ensemble. ») et rassemble tous les acteurs et figurants, mais aussi les êtres qui lui sont proches, parents et amis, tous vêtus de blanc, sur une passerelle, au bord de la mer, dans une fin rédemptrice, illustrant un rêve lustral¹⁷. Déjà, quand Luisa était arrivée à Chianciano, Guido et elle s'étaient retrouvés devant un tableau représentant un paysage marin.

En avril 1967, alors que la chaîne de télévision Rai2 s'apprêtait à projeter *La strada*, une bronchite fulgurante frappa Fellini qui s'était promené peu de temps auparavant sur le front de mer à Fregene. Il resta longtemps hospitalisé à Rome, près de la Villa Sciarra. Or, « dans son délire, Federico entendait seulement la rumeur de la mer », rapporte Marina Ceratto Boratto¹⁸, qui se souvient aussi d'une conversation qu'elle eut plus tard avec Brunello Rondi. Le co-scénariste de *La dolce vita*, *Les Tentations du docteur Antonio* (l'un des sketches de *Boccace 70*), *8 1/2*, *Juliette des esprits*, *Satyricon*, puis de *Répétition d'orchestre* et *La Cité des femmes*, lui révéla que « lorsqu'un projet qui leur convenait à tous deux venait à l'esprit de Federico, il devait l'accompagner au bord de la mer et rester là avec lui pour deux ou trois nuits, près d'une plage ou d'une pinède et attendre qu'une fois les phares éteints, il commence à lui expliquer le film qu'il avait en tête. C'était entre eux une sorte de rite propitiatoire. »¹⁹

Comme l'a remarqué Marco Bertozzi,

les multiples apparitions de la mer sont une marque distinctive du cinéma de Fellini et indiquent à coup sûr une origine péninsulaire. C'est à la mer de l'enfance, redoutée, convoitée, refusée dans ses aspects

¹⁷ Fellini est Guido, cinéaste et dompteur, rêvant de faire un film qui détruirait le mal qu'il y a en chaque être humain ; il est aussi l'enfant (possible double de Guido) qui dirige sur le sable l'orchestre de saltimbanques et sur l'image duquel s'achève le film, de même que *La dolce vita* s'achevait sur le pur visage de Paola debout près de la mer.

¹⁸ « Nel delirio, Federico sentiva solo l'urlo del mare. » (CERATTO BORATTO, *op. cit.*, p. 306). « L'urlo del mare » est une expression que Fellini emploie dans « La mia Rimini », texte fondamental, écrit en 1967, qui s'ouvre précisément sur l'évocation de sa convalescence. C'était aussi le titre de la traduction italienne, parue en 1962, de poèmes de Malcolm Lowry, l'un d'eux (« *The Roar of the Sea* »), ayant donné son titre au recueil entier.

¹⁹ « Quando a Federico veniva in mente un progetto giusto per entrambi, doveva accompagnarlo verso il mare e lì restare insieme a lui per due o tre notti, vicino a una spiaggia o a una pineta, e lasciare che lui, spenti i fari, incominciasse a spiegargli il film che aveva in mente. Questo era una sorta di rito propiziatorio fra loro. » (CERATTO BORATTO, *op. cit.*, p. 439).

balnéaires ou ses activités sportives, plutôt célébrée pour son mystère qu'aboutissent désormais les promenades hivernales des *Vitelloni*. Puis, la mer accompagnera les pleurs désespérés de Zampanò sur la plage de *La strada* ; la fin de *La dolce vita*, avec le poisson géant échoué sur le sable et la surdité de Marcello devant l'apparition de la jeune fille-ange ; l'initiation sexuelle que la gigantesque Saraghina offre aux jeunes pensionnaires échappés du coll ge des Salésiens, dans *8 1/2* ; dans de nombreuses séquences d'*Amarcord*, depuis l'arrivée des « manine » au passage du Rex ; dans les enfants qui  pient la baigneuse en cabine (*La Cité des femmes*) ; dans tant de séquences d'*Et vogue le navire*. Mer désormais en plastique, loin de sa représentation réaliste, capable d'évoquer des aspects placentaires, symbole même de la vie, appel à la grande mère m diterran e²⁰.

Les articles composant ce volume rappellent ces séquences, en analysent les enjeux, et mettent en évidence la force du lien qui unissait le cinéaste à l'élément marin autant que sous-marin. Fellini rapportait avoir trouvé dans un livre de Neuman la définition suivante, qu'il trouvait juste : « Le créateur est celui qui se place entre les canons rassurants et réconfortants de la culture consciente, et l'inconscient, le magma originaire, l'obscur, la nuit, le fond de la mer »²¹.

Sophie Guermès

²⁰ « Le molteplici apparizioni del mare contraddistinguono il cinema di Fellini e segnano un appartenenza peninsulare senza scampo. Sul mare dell'infanzia, temuto, bramato, rifiutato nei suoi valori vacanzieri o ginnico sportivi, esaltato piuttosto per il suo mistero, si affacciano ora le passeggiate invernali de *I vitelloni*. A venire, il mare accompagner  il pianto disperato di Zampan  nella spiaggia de *La strada* ; il finale de *La dolce vita*, con il pesce gigante spiaggiato e la sordit  di Marcello innanzi all'apparizione della ragazzina-angelo ; l'iniziazione sessuale che la gigantessa Saraghina offre ai giovanetti fuggiti dal collegio dei Salesiani, in *8 1/2* ; in molte sequenze di *Amarcord* – dall'arrivo delle "manine" al passaggio del Rex ; nei bambini che spiano la bagnante in cabina ne *La citt  delle donne* ; in tante sequenze di *E la nave va*. Mare ormai di plastica, lontano dalla sua rappresentazione realistica, capace di evocare aspetti placentari, simbolo stesso della vita, richiamo alla grande madre mediterranea. » (BERTOZZI, *op. cit.*, p. 29). Les "manines" sont les chatons des peupliers qui, d tach s des arbres et flottant dans l'air, annoncent la fin de l'hiver).

²¹ « Il creativo   colui che si colloca fra i canoni consolatori, confortanti, della cultura cosciente, e l'inconscio, il magma originario, il buio, la notte, il fondo del mare. » (FELLINI, *Fare un film*, cit., p. 158).

*Six années avec le Maestro**

Dominique Delouche**

RÉSUMÉ

Dominique Delouche retrace sa première rencontre avec Fellini à la Mostra de Venise en 1954, ses six ans de collaboration avec le Maestro, dont il fut l'assistant, et leurs retrouvailles affectueuses à la fin de la vie de Fellini.

ABSTRACT

Dominique Delouche recounts his first meeting with Fellini during the Venice Mostra in 1954, then his six years collaboration as an assistant director, finally his affectionate reunion with him at the end of the life of the Maestro.

* Extraits du livre de D. DELOUCHE, *Federico Fellini. Six années avec le Maestro*, Hellenvilliers, La Tour verte, 2019. Nous remercions chaleureusement l'auteur et son éditeur de nous avoir permis de reproduire ces pages.

** Cinéaste, écrivain ; assistant de Federico Fellini de 1954 à 1960.

Été-automne 1954

CARISSIMO PERDONA LUNGO SILENZIO MA ATTENDEVO PER RISPONDERTI AVERE LA NOTIZIA CHE DESIDERAVI STOP HO COMINCIATO IL FILM DA 15 GIORNI E TI INVITO A VENIRE A ROMA LUNDEDI 23 STOP TI ASPETTO E APPENA ARRIVATO A ROMA TELEFONAMI A CASA DOPO LE 9 DI SERA ECCOTI IL MIO NUMERO DI TELEFONO 867728 TI ABBRACCIO E TI ASPETTO CON GIOIA FEDERICO FELLINI ROMA 15:05:1955¹

Ainsi commence le récit que j'ai fait de ma première expérience fellinienne sous le titre *Journal d'un bidoniste*. Ce télégramme, cette invitation inouïe à venir l'« assister » (en vérité, je ne trouve toujours pas le terme pour qualifier le rôle qu'il attendait de moi), a été le départ d'une parenthèse magique de six années dans ma vie, les années felliniennes.

Mais à vrai dire, tout avait commencé six mois plus tôt. J'avais vingt-trois ans en cet été 1954, j'effectuais mon service militaire et, assoiffé de cinéma, j'avais décidé de passer mon congé de l'armée à la Mostra de Venise, tout simplement pour voir des films, beaucoup de films, c'était ma fringale d'alors.

Cette cinéphilie était récente. Elle m'avait été inculquée, avec d'autres valeurs, par Henri Agel, mon professeur en classe préparatoire de l'IDHEC². Henri et Geneviève Agel étaient un peu pour nous – je veux parler d'Alain Cavalier, Philippe Colin, Louis Malle, Robert Mazoyer, mes condisciples – ce qu'avaient été Jacques et Raïssa Maritain pour l'avant-guerre, un fanal spirituel.

J'avais tenté le cinéma au sortir des « bachots », plus par élimination que par vocation. Mes vrais désirs me portaient vers la musique, le chant classique, la décoration théâtrale, la comédie, tous ces arts de la rêverie que je pratiquais avec le talent des adolescents prodiges qui font le ravissement de la famille et des proches. Une primo-infection pulmonaire à l'âge de douze ans, due aux sévérités de la guerre, avait favorisé cette tendance proustienne à la vie horizontale.

¹ Très cher pardonne long silence mais j'attendais pour te répondre d'avoir la nouvelle que tu désirais stop ai commencé le film depuis 15 jours et je t'invite à venir à Rome lundi 23. T'attends et à peine arrivé à Rome téléphone-moi à la maison après 9 heures du soir voici mon numéro de téléphone 867728 t'embrasse et t'attends avec joie Federico Fellini.

² Institut des hautes études cinématographiques, préfiguration de la FÉMIS.

Les repos forcés et l'éloignement de tout professeur et de tout camarade jusqu'au bac (je suivais un lycée par correspondance), ressentis d'abord comme une frustration, me furent ensuite très suaves, me laissant de grands loisirs pour la lecture, la musique et le dessin. Je ressentis bientôt que ce vagabondage artistique me menait tout droit au dilettantisme. Il fallait trancher. Je choisis le cinéma en supposant vaguement que cet art de synthèse me permettrait peut-être un jour de retrouver mes pinceaux et les touches de mon piano. C'est ce qui arriva effectivement beaucoup plus tard.

Henri Agel compensait à lui seul tous les maîtres qui m'avaient manqué dans mes études secondaires en solitaire. Dans sa classe il nous parlait de Lautréamont, de Reverdy, de Murnau, de Jean Vigo, personnages totalement inconnus de moi ; et aussi... de Jésus-Christ. Ma peau d'adolescent me quittait comme des écailles.

À Venise, je n'avais bien sûr aucune accréditation, mais un mélange d'audace et d'ingénuité m'avait procuré le filon pour assister à toutes les projections, soit trois ou quatre films par jour : le rêve. Un soir donc, on projette *La strada*. Je ne savais presque rien de Federico Fellini et je m'installe dans les premiers rangs de l'immense salle, là où ne vont que les « enragés ». Dès les premières minutes, je suis happé avec Gelsomina et Zampanò sur cette route au courant irrésistible, le souffle coupé sur cette *strada*, cette route où Zampanò enlève Gelsomina, dans un nuage de poussière. Je sentais bien qu'il se passait quelque chose derrière moi, mais je refusais de me laisser gêner par les cris, une sorte de bagarre, et pendant tout le dernier quart d'heure un sifflement continu, aussi faible que lugubre, comme dans les rêves où l'on peut entendre des bruits de la réalité.

Quand les lumières se rallument, je m'aperçois que la salle s'est à moitié vidée, c'est une débâcle. Je redescends sur terre, chancelant : est-il possible que les spectateurs n'aient pas partagé, au moins en partie, mon bouleversement ? C'est alors que me vient une idée qui a posteriori pourrait passer pour « la bonne idée », celle où le calcul rejoint la providence. Mais non, j'ai seulement pensé : « Il doit y avoir quelque part un monsieur Fellini très malheureux. Qu'il sache au moins que quelqu'un l'a compris. »

Je m'enquiers de sa présence. Dans le tumulte et la confusion, on m'indique « par là », c'est-à-dire vers la sortie. C'est seulement sur le trottoir qui mène du Palazzo à l'hôtel Excelsior que j'aperçois au loin ce spectacle : Giulietta Masina avançant dans sa robe de mousseline blanche dans le style « poupée de lit matrimonial » qu'elle arborait volontiers à

l'époque. Je la rejoins et lui demande en français :

– Où est monsieur Fellini ?

Le rimmel lui coule des yeux en longues traînées sur son maquillage. Pour ne pas tacher de ses larmes sa robe de ballerine, elle marche penchée en avant. C'est une chose que je l'ai vue faire plus tard dans les tournages de scènes de pleurs à répétition, de jeter, on pourrait dire de cracher ses larmes par terre d'un battement de cils très professionnel, pour ne gâcher ni maquillage ni vêtement.

Incapable de parler, elle m'indique d'un geste quelqu'un à dix pas devant elle. Stature éléphantinesque que le smoking ne rend pas moins empruntée, la démarche lourde, la tête dans les épaules, c'est lui.

Nouvel abordage :

– Parlez-vous le français ?

– Non, me répond Fellini d'un ton rude.

Je n'allais pas m'arrêter là. En quelques mots, je lui dis mon éblouissement. Il m'a compris et se contente d'un « ah ! » qui, à la réflexion, n'était ni exclamatif ni interrogatif. Peut-être comme l'expression d'une caresse inattendue dans la douleur. Que pouvais-je ajouter ? Je laissai le couple s'éloigner, me trouvant, moi aussi, bien bête. Ils offraient l'image de l'absolue dérélition : des malpropres, Adam et Ève chassés du Paradis dans la fresque de Masaccio du Carmine à Florence.

Cet épisode, j'ai su plus tard que Federico l'a raconté avec des broderies de sa façon : il aurait été tellement ahuri de mon apparition nocturne sur ce trottoir du Lido qu'il se serait cogné contre un réverbère !

Le lendemain, je le retrouve par hasard dans la foule des festivaliers. Nos regards se croisent. Un sourire m'invite à me rapprocher. Échange de paroles où une certaine banalité nous est comme un nuage protecteur. Ne pas dissiper cet étonnement mutuel et inexplicable ; rester dans l'impondérable où ma vénération répond à sa sympathie. Un intense courant magnétique circule, qui me fait penser : « Une porte s'est ouverte pour moi. Engouffrons-nous. J'ai trouvé un Maître. »

Un maître dans le sens de la Renaissance chez qui le disciple devait trouver une tutelle, un adoubement.

Oui, c'est une sorte d'aliénation qui s'est emparée de moi en quelques jours, douce et féconde aliénation qui a duré six ans.

Je savais ce que je trouverais en lui, mais pas du tout ce qu'il cherchait en moi.

De retour à Paris, j'envoie à Rome plusieurs lettres qui restent sans réponse. Et puis :

« Rome, 15 novembre 1954

Federico Fellini

via Lutezia, 5

Dominichino,

Je viens à Paris présenter *La Strada*. Bien sûr je veux te voir.

Je serai à l'hôtel Raphaël à partir du 2 décembre.

J'attends de te revoir et je t'embrasse.

Ton Federico. »

[...]

Nous avons terminé une série de quinze nuits consécutives, sans récupération hormis les dimanches que Fefé consacre au montage. Conscients de sortir d'un tunnel, nous ne nous précipitons pas pour autant vers un repos réparateur. Comme pour prolonger une certaine griserie de l'exténuation, à cinq heures du matin, c'est encore une fois l'heure magique. Nous roulons lentement dans les rues de Rome. Piazza del Popolo, nous rencontrons Moraldo (l'assistant) et Massimo (chef électro). On n'entend que le bruit de la cascade. C'est l'heure où les fontaines de Rome mêlent leur tintement à celui des cloches. Nous restons silencieux, rompus mais encore attentifs à la beauté de l'instant.

[...]

Federico ne prend pas la route du centre, il s'éloigne vers la mer comme chaque fois qu'il veut reprendre souffle. Nous filons à toute vitesse entre les pins de la route d'Ostie.

– J'ai déjà un autre film en tête. Mais je ne sais pas si je serai à la hauteur. Il faudrait beaucoup de silence, une sorte de jeûne personnel. C'est l'histoire d'une petite sœur qui vit dans un couvent isolé avec trois sœurs. Je tiens déjà une très belle scène. C'est le miracle de la neige. Ces quatre sœurs sont bloquées par la neige dans leur couvent-forteresse, sans vivres, tout l'hiver. Quand le printemps arrive enfin, les gens du village montent en courant pour retirer les cadavres. En s'approchant de la fenêtre, ils entendent chanter. Elles sont vivantes toutes les quatre. La fin : le Vatican ouvre un procès en béatification. On fait venir la petite sœur à Rome. Nous la voyons, minuscule, dans Saint-Pierre, écrasée par la majesté

du décor. Au bout de quelques jours, elle pâlit, maigrit... et meurt.

C'est la mer. Nous marchons sur le sable. Fellini chuchote et le vent en emporte sa part vers le large. Au-delà, le ciel est d'émeraude.

[...]

De passage à Rome en septembre 1991, j'éprouve le désir filial de saluer mon Maître. Plutôt que chez lui, il me reçoit dans son triste bureau du Corso d'Italia. Il me dit incidemment que Giulietta regrette de ne pas me recevoir, elle n'était pas libre... Ce que j'aurais dû comprendre, c'est qu'ils étaient malades tous les deux. Elle, minée par le cancer, évite ceux qui comme moi ne l'ont pas vue depuis longtemps, constamment enturbannée pour dissimuler ses pauvres cheveux décimés par la chimiothérapie.

Lui, c'est le cœur. Des accidents cardio-vasculaires répétés et des pontages ont alerté les sociétés d'assurances qui ne veulent plus le couvrir sur un tournage. C'est ce qui explique qu'il tourne des spots publicitaires pour la télévision comme celui pour les produits lactés « bevette più latte » que toute l'Italie chanta sur ses cinq notes allègres. Ces mini-films tournés en une semaine peuvent être risqués sans les Assurances à la différence des six mois d'un long métrage.

Tout ça, il faut le deviner à travers ses propos lugubres. Il se sent abandonné. Il maudit l'Italie, son terrorisme, sa « barbarie », son cinéma vendu à la télévision...

« Rome, 12 octobre 1992
via Margutta, 110

Cher Dominique,

Je te remercie pour ta lettre affectueuse et je te renvoie les mêmes sentiments de sympathie et d'amitié.

Excuse-moi de t'écrire à la machine mais j'ai maintenant une écriture qui rend les gens enragés.

Je t'ai cherché au téléphone mais sans succès. Alors, je t'attends à Rome et crois-le, ce sera un vrai plaisir de te revoir, cher Dominique.

Avertis-moi quand même par un coup de téléphone de ton arrivée au 67 80850. Viens vite, ami très cher. Je t'embrasse, je te saute au cou.

Ton Federico. »

Cette lettre est suivie d'un appel au téléphone :

– Tu viens, n'est-ce pas ? Je t'attends. Téléphone en arrivant.

Ni une ni deux, je comprends bien qu'il s'agit d'un adieu.

Il me donne rendez-vous au café Canova, le fief de nos bidonistes de 1955.

Il est là, attablé à un guéridon, sur le trottoir, dépouillant son courrier, offert en spectacle à tout Rome dont il est devenu une sorte de monument historique familial.

Je trouve un homme apaisé qu'ont quitté toutes les rancœurs qui l'habitaient deux ans plus tôt.

– On m'empêche de tourner des films. Mais moi, sorti du monde de la fiction, je me sens dans le vide. Je n'ai plus de raison de vivre.

Mais c'était l'acceptation après la révolte. Il secrétait une infinie douceur, cette antique sagesse de Romain, celle d'un Sénèque devant la mort.

Il y avait beaucoup de silences dans nos échanges, lourds d'une affection un peu contusionnée.

Dans le restaurant où il m'emmène déjeuner, c'est dimanche, les conversations s'arrêtent à son apparition, un peu comme si ces dîneurs s'étaient levés, moralement. Nul doute qu'ici, dans sa ville, Fellini ne soit déjà panthéonisé.

Fefé, cette fois encore, excuse Giulietta de ne pas s'être jointe à nous.

En réalité, leur secret c'était qu'ils s'épiaient mutuellement, avec l'angoisse d'un très vieil amour, pour deviner qui des deux mourrait en premier. Giulietta lutta de toutes ses forces pour que ce chagrin, ce ne soit pas lui qui l'ait.



Mer, Mère, Amertume

Gérald Morin*

RÉSUMÉ

La préparation et le tournage du *Casanova* ont été pour Fellini un vrai parcours du combattant. Il avait accepté de faire ce film parce que, comme toujours, il ne se sentait vivre qu'en réalisant ses films. Mais il ne s'attendait pas à se trouver devant une telle difficulté à le concevoir et à en accoucher. Parce que, quand il déclare que ce « film n'existe pas, n'est pas né, ne peut pas naître », c'est en réalité, inconsciemment, de lui qu'il parle. Casanova c'est lui. C'est lui avec son attirance pour les profondeurs de la mer et la peur que cette dernière lui inspire. C'est lui, écrasé par une mère trop présente et à la fois obnubilé par elle. C'est lui, le monstre de marionnettes, qui à la fin se rend compte qu'il n'est aussi qu'une marionnette dansant sur une lagune gelée et impénétrable.

ABSTRACT

Preparing and shooting *Casanova* were a real obstacle course for Fellini. He had agreed to make this film because, as always, he felt alive only by working. But he did not expect to face such difficulties in conceiving it and giving birth to it. Indeed, when he told : "This film does not exist, it was not born, it cannot be born", actually he told about himself unconsciously. He is Casanova. It is he with his attraction to the depths of the sea and the fear it inspires him. It's he who was suffocated by a too controlling mother and at the same time obsessed with her. It's he, the puppeteer who realizes at the end he also is only a puppet dancing on a frozen and impenetrable lagoon.

* Réalisateur, écrivain. Co-fondateur de la Fondation Fellini. Assistant de Federico Fellini (*Roma, Amarcord, Casanova*).

Chaque film de Fellini comprend au cours de son récit, un instant, un moment, une scène où le païen et le religieux, étroitement liés, donnent naissance à une dimension magique, où l'être humain essaie d'organiser ou de se donner, après une attente invocatoire, l'illusion de rejoindre et d'atteindre, dans un éclair de réconciliation mythique, une dimension qui dépasse sa réalité de créature contingente destinée à disparaître au bout de quelques décennies.

Ces rêves de réconciliation illusoire, réussie ou avortée, et si chers à Fellini, prennent image avec l'arrivée du Rex d'*Amarcord*, paquebot irréel venu de nulle part et s'effaçant dans l'obscurité de la nuit, avec le défilé ecclésiastique et l'apparition en apothéose du Pape dans *Roma*, avec la ronde finale de tous les personnages de *8 1/2* autour d'une piste de cirque ou avec celle conclusive et funèbre des motocyclistes, barbares et rugissants, traversant une *Roma* endormie. Et souvent, en petite touche finale, la mer vient accompagner les protagonistes dans leur dernière apparition à l'écran : Zampano, écrasé de douleur et de remords, allongé de nuit sur le sable humide de la mer dans *La strada*, Marcello au petit matin sur la plage de Fregene dans *La dolce vita* ou Titta, au milieu des *manine* — ces graines cotonneuses des peupliers femelles — sur la jetée du port de Rimini dans *Amarcord*.

Casanova n'échappe pas à cette règle où le païen et le religieux se côtoient intimement, et c'est au cours de la scène du Carnaval de Venise que se manifeste cette intervention du mystérieux.

Il y a cependant ici, par rapport aux autres films de Fellini, deux changements notoires dans le rite de la fête.

Tout d'abord sa place.

En général la fête surgissait dans la deuxième moitié du scénario quand ce n'était pas à la fin. Cette fois-ci, dans le *Casanova* elle ouvre le film. Mais il n'y a plus la délivrance momentanée, même si illusoire, du poids de la réalité.

Ici, la fête est tronquée par l'effondrement de la tête gigantesque de cette déesse et matrone à peine sortie des profondeurs de la lagune.

On ne peut plus emporter son rêve. Il a été avorté dès sa naissance. Et le final du film met également en scène la lagune, mais cette fois-ci gelée, impénétrable donc, morte en quelque sorte.

Casanova commence là où souvent les autres films s'achèvent.

Cette première scène du Carnaval contient déjà les trois éléments clés qui vont parcourir tout le film. La mer (ou l'eau), la mère (ou déesse et matrone) et l'amertume (ce retour inatteignable à l'origine quand la

réalité, mer gelée ou de plastique, réduit le rêve à une danse de marionnettes, répétitive et sans fin).

Rappelons que dans les rêves nous sommes souvent en même temps les différents protagonistes de nos songes nocturnes. Ici, dans le film, nous avons en présence Casanova, une Vierge Mère, déesse de la lagune et l'auteur du rêve. Il en découle un personnage principal à trois entités : Casanova, la déesse vénusienne et Fellini lui-même. Mais ce personnage principal, multiple et unique, est-il jamais né psychologiquement ? Sa tête est à peine émergée du liquide amniotique. Son regard a effleuré quelques instants la surface de la réalité pour disparaître à tout jamais dans l'affabulation. Casanova n'est peut-être jamais sorti du château de Dux ! Il n'a peut-être jamais existé !

A-t-il porté toute sa vie un masque de Carnaval ?

Et si on enlevait ce masque, qu'y trouverait-on ?

Un être sans visage, qui a essayé désespérément et répétitivement de se hisser jusqu'à la réalité, mais qui, sans cesse, a été emprisonné dans une matrice inhumaine qui a refusé de le livrer à la vie.

Fellini plonge toute la scène dans une demi-obscurité. Ce n'est pas la vie en plein jour. Du fond de l'eau monte une existence déjà pétrifiée, un XVIII^e siècle déjà enfermé dans les structures triomphalistes de la Contre-Réforme. C'est Casanova qui lutte pour se prouver à lui-même qu'il est un homme libre. Mais qui est retenu de partout par les liens contraignants de son conditionnement social.

Les cordes craquent, et voici la figure gigantesque de la déesse de la lagune engloutie à tout jamais.

La masse s'émeut. Tout le monde se précipite vers le bord. La nuit de l'ignorance et de l'oubli descend sur le Grand Canal.

Fellini ferme l'obturateur.

La fête, qui n'en était pas une, est finie.

Le film peut commencer.

Mais quoi ? Peut-être une éternelle nouvelle autobiographie ?

Du 8 mars au 18 décembre 1975, Fellini a tenu, à Cinecittà, un journal de bord dans lequel il écrit longuement son désespoir de devoir faire un film auquel il ne croit plus et qu'il ne sait pas comment réaliser, mais aussi son doute d'avoir fait le bon choix avec Donald Sutherland dans le rôle de Casanova.

Le 8 avril, il note, au stylo bille bleu, d'une petite écriture régulière :

– Il peut arriver parfois d’être obligé de faire un film qui ne te plaît pas. Mais pas seulement : il te dégoûte, il te fait te sentir stupide, te fait bégayer, tu en as honte. Cela aussi m’est arrivé. Et pour compliquer les choses déjà si dégoûtantes, je dois réaliser cette merde en anglais. Et l’acteur. Il s’appelle Sutherland. Il est doux, paisible ; le pauvre, il me fait confiance ! Lui, il croit que Casanova est un personnage important.

– Può capitare a volte di essere costretto a fare un film che non ti piace. Non solo : ti disgusta, ti fa sentire stupido, ti fa balbettare, ti vergogni. È capitato anche a me. A complicare le cose già tanto disgustose debbo girare la merda in inglese. Questo è l’attore. Si chiama Sutherland. È dolce, mansueto, si fida di me il poverino ! Lui credi che Casanova sia un personaggio importante¹.

Fellini continue de se lamenter dans un dialogue imaginaire :

– Et maintenant qu’est-ce que tu as à dire ? – Je voudrais raconter ma vie. – Raconte-là ! – Par où je commence ? – D’où tu veux. – De la fameuse évasion des plombs de Venise ? – D’où tu veux. De toute façon, on n’en a rien à foutre. – Depuis la naissance ? Du ... Est-ce que je commence par le carnaval ?

– E adesso cos’hai da dire ? – Vorrei raccontare la mia vita. – Raccontala ! – Da dove comincio ? – Da dove ti pare. – Dalla famosa evasione dei piombi ? – Dove ti pare. Tanto non ce ne frega niente. – Dalla nascita ? Dal Comincio dal Carnevale ? – Vaffanculo² !

Le doute continue de paralyser le réalisateur. Le 10 avril il reprend sa plume. Il écrit au crayon à papier de manière plus irrégulière avec quelques ratures :

– Quelques progrès ? Même pas ! Je cherche sans conviction une clé (Un film spectacle ? Un film d’essai ? Un film farce ? Un testament bouffonesque ? Un film fin de tout ?) Reste toujours l’insupportable soupçon que le film n’existe pas et que je ne sais pas pourquoi je le fais.

– Passi avanti ? Ma no ! Cerco senza convizione una chiave, (Film rivista ? Film saggio ? Film pagliacciata ? Un buffonesco testamento ?

¹ F. FELLINI, *Diario dei giorni nella merda*, 8 avril 1975, p. 2, collection privée. Traduction française par G. Morin. © Tous droits réservés.

² FELLINI, *ibid.*, 8 avril 1975, p. 3.

Film fine di tutto ?) Rimane sempre l'insupportabile sospetto che il film non c'è e non so perché lo faccio³.

Le 14 avril, Fellini n'en peut plus. Il manifeste cet épuisement au stylo à bille rouge, en grandes majuscules, chaque phrase largement soulignée : « IL N'EXISTE PAS. LE FILM N'EXISTE PAS. IL N'EST PAS. IL N'EST PAS NÉ. IL NE PEUT PAS NAÎTRE. » (« NON ESISTE. IL FILM NON ESISTE. NON C'È. NON È NATO. NON PUO NASCERE »⁴.)

Mais Fellini, de qui parle-t-il ?

Silence pendant 19 jours. Le mercredi 3 mai, finalement, une lueur d'espoir vient le reconforter et lui permet de noter :

– Depuis quelques jours, il y a une espèce d'armistice entre moi et le film. Exactement depuis cette soirée lorsque allongé sur le divan de mon petit bureau de la Via Sistina m'est apparu la vision de la scène finale du film : Casanova plonge du haut du clocher pour libérer la divinité féminine immergée (dans la lagune) et, quand il arrive au fond, il pénètre dans sa vulve comme par un grand portail, remonte le long du vagin et s'y installe en position fœtale. Et c'est comme cela que le film devrait se terminer.

– Da un paio di giorni, c'è una specie di armistizio tra me e il film. Esattamente da quella sera che sul divano del mio ufficetto a Via Sistina mi è apparso la visione del finale del film : cioè Casanova si tuffa dall'alto del campanile per liberare la divinità femminile sommersa e, quando è laggiù sott'acqua, entra nella fica come attraverso un gran portale, sale su per la vagina e si sistema nella posizione fetale. Ecco il film dovrebbe terminare così⁵.

Mais plus tard, Fellini n'intégrera que la première partie de cette scène, et non à la fin, mais au début du film. Casanova présente au Doge le sabre avec lequel ce dernier coupe le ruban (cordon ombilical !?) annonçant le début de la fête, et, du haut du clocher un personnage aux ailes d'ange plonge, brandissant une épée, puis disparaît dans l'eau

³ FELLINI, *ibid.*, 10 avril 1975, p. 5.

⁴ FELLINI, *ibid.*, 14 avril 1975, p. 11.

⁵ FELLINI, *ibid.*, 3 mai 1975, pp. 12-13.

noirâtre de la lagune. Mais, ce n'est plus Casanova. Étrange scène d'un retour à l'origine après le coupé d'un cordon ombilical imaginaire et avant l'apparition d'une mère-matronne divine au lieu de celle d'un enfant à peine né.

C'est à la suite d'un rêve plus tardif que le réalisateur a imaginé une autre scène finale, celle du bal de Casanova avec la marionnette sur la lagune gelée.

Mais le contenu manifesté dans le rêve du 3 mai 1975 est amené à rester une clé de lecture très présente dans l'imaginaire de Fellini.

Tout d'abord, cette forte attirance et cette perpétuelle peur concomitante de la mer.

Fellini déclare :

– Je n'ai jamais eu une très bonne opinion de mon corps. Au début, je me trouvais trop maigre. J'avais honte qu'on me voie en maillot de bain. J'habitais au bord de la mer et j'aimais l'eau, et pourtant je ne savais pas nager. Par la suite, je me suis trouvé trop gros. Et en tout temps, je me suis trouvé trop mou⁶.

Et il continue :

– Comme j'étais maigre – ce qui me donnait un complexe : on m'appelait Gandhi –, dans la journée je ne me mettais pas en maillot de bain. Je vivais à l'écart, une vie solitaire ; je cherchais des modèles illustres, comme Leopardi, pour justifier cette crainte du maillot, cette incapacité à prendre du bon temps comme les autres qui allaient barboter dans l'eau (c'est peut-être pour cette raison que la mer a pour moi un tel charme, comme d'une chose jamais conquise : l'endroit d'où viennent les monstres et les fantômes). Quoiqu'il en soit, pour remplir ce vide je m'étais consacré à l'art⁷.

Mais qui est donc cette divinité au fond de la lagune ? A-t-elle un rapport avec le monstre marin pris dans les filets sur la plage, dans la scène finale de *La dolce vita* ? Ou est-ce une nouvelle apparition de la Saraghina de *8 1/2* ?

⁶ C. CHANDLER, *Moi, Fellini, Treize ans de confidences*, Paris, Robert Laffont 1994, p. 315.

⁷ FELLINI, *Les Propos de Fellini*, Paris, Ramsay poche Cinéma, 1993, p. 29. Voir aussi *La mia Rimini*, Capelli, Bologna 1967.

Et l'ange plongeant du clocher vénitien, il n'a pas peur de l'eau, lui. Pourquoi brandit-il une épée ? Pour libérer cette déesse-matrone des eaux sombres de la mer, tel un spermatozoïde hardi ou peut-être comme un amant agressif et revanchard, mais en même temps combien amoureux, pour pénétrer et retourner dans le saint des saints ?

Qui est donc cette déesse, mère et matrone ? Redonnons la parole à Fellini :

– J'aimais beaucoup ma mère, mais nous ne nous entendions bien que lorsque j'étais à Rome et elle à Rimini. Je ne dis pas cela ironiquement. Mais lorsque nous nous retrouvions face à face, nous communiquions mal. [...] Avec ma mère nous avons seulement des relations à sens unique. Elle était convaincue de savoir mieux que moi ce qui me convenait et ne faisait aucun cas de mon opinion⁸.

– Je ne supportais pas le contrôle exercé par ma mère, qui se croyait le droit, même quand j'étais presque adulte, d'être au courant de tous mes faits et gestes et de me confisquer les clés de la maison si je ne lui répondais pas avec respect. Pour moi le bonheur était synonyme de liberté⁹.

Et il poursuit :

– [...] Je n'ai eu de cesse que d'échapper moi-même aux idées tyranniques de ma mère, à son malheur qu'elle tenait à faire partager et à la croyance qu'elle avait que le bonheur excessif, dans lequel elle englobait presque toute forme de plaisir, était un péché¹⁰.

– Ma mère ne ressentait pas le besoin de gagner notre amour : il lui était dû. Après tout elle était notre mère. Je suis persuadé qu'elle se croyait une mère parfaite, rôle auquel elle se consacrait entièrement. Mais elle n'a absolument pas perçu ce qui changeait en nous à mesure que nous vieillissions. Peut-être pour ignorer son propre vieillissement ! Je crois aussi que, consciemment ou non, elle ne voulait pas que nous ressemblions à notre père. Elle voulait nous sauver au nom de sa

⁸ CHANDLER, *op. cit.*, p. 146.

⁹ *Ibid.*, p. 42.

¹⁰ *Ibid.*, p. 31.

religion, le catholicisme. Pour elle, la bonté et le jeûne (du vendredi) avaient la même valeur¹¹.

La bonté et le jeûne du vendredi avait la même valeur, répète-t-il avec amertume.

Fellini a vécu dans ce tiraillement entre ce qui vient de la loi, de l'ordre, de la soumission, de l'immuable, d'une religion sclérosée, d'un amour filial impératif imposé par sa mère, et la bonté et la beauté qui sont du domaine de la gratuité et de la liberté. Il aimait sa mère certes, mais elle a toujours été un poids pour lui. Souvenez-vous de la scène du théâtre de Dresde quand Casanova retrouve sa mère impotente qu'il porte péniblement sur son dos. Cette mère qui l'a porté autrefois, c'est à lui de la supporter maintenant.

Sa mère restera toujours une référence pour lui, une référence pesante, mais aussi un ordre auquel s'opposer ; rôle qu'il transférera plus tard aux producteurs de ses films. Il en avait certes besoin pour l'apport financier de ces derniers, apport qui lui permettait de réaliser ses films, mais aussi comme une force à la fois d'opposition et de tremplin pour pouvoir mieux affirmer et définir son propre point de vue. Sa mère était le contraire de son père très absent et frivole. Un père manquant et une mère inévitablement trop présente.

Est-ce cette mère que Fellini, consciemment ou inconsciemment, représente dans *Roma*, à l'intérieur de la séquence de la villa romaine découverte dans les sous-sols de la Ville éternelle ? La petite équipe de reportage télévisuel y découvre, entre autres, une grande sculpture. Il s'agit d'une imposante et majestueuse matrone portant chignon haut. Elle leur tourne le dos et contemple froidement la paroi qui lui fait face, comme si elle refusait de les voir. Boude-t-elle ces intrus qui viennent troubler son univers de certitudes, comme autrefois sa mère a boudé lui, son fils, le cinéaste, lorsqu'il commit cette horrible, scandaleuse et sacrilège chose qu'était *La dolce vita* ? Ou bien, est-ce Fellini lui-même qui a décidé de la mettre en punition contre le mur ?

Ce qui est étrange dans le personnage du Casanova de Fellini, c'est qu'il courtise toutes les femmes sans qu'aucune d'elles ne lui apporte vraiment ce qu'il recherche. Mais que cherche-t-il absolument dans ce perpétuel voyage à travers toute l'Europe ? On a l'impression qu'il commet mécaniquement une erreur, une faute chaque fois qu'il fait l'amour, comme s'il se trompait de but chaque fois que dans ses périple

¹¹ *Ibid.*, pp. 74-75.

multiples il séduit un être désiré mais qui n'est au fond pas celui qui assouvirait sa recherche, ou du moins, si peu ! Son seul rêve semble être celui de trouver et de séduire une mère-mer inatteignable et impénétrable et ainsi d'être aimé par elle.

Et Fellini de déclarer : « Casanova m'a appris une chose : l'absence d'amour est la pire chose qui soit »¹².

De la fin de son rêve du 3 mai 1975 (Casanova pénétrant la divine matrone), Fellini ne garde qu'une pâle image vaguement suggérée qu'il met en scène en Angleterre : au travers d'un épais brouillard londonien, Casanova découvre une fête foraine où parmi les diverses attractions trône une énorme baleine. Les badauds, dont notre héros, sont invités à se faufiler dans le ventre du cétacé pour y découvrir la projection d'une dizaine de reproductions illustrées du sexe féminin (elles furent dessinées par Roland Topor). Mais ici ce n'est, ni l'intérieur de la baleine de Jonas, ni les entrailles de celle de Gepetto et de Pinocchio. Le premier n'y fit qu'un séjour de trois jours et trois nuits pour avoir désobéi à Yahvé avant d'être ensuite rejeté sur le rivage pour aller accomplir la mission qui lui avait été confiée par son Dieu. Quant à Pinocchio, ce fut lui qui trouva rapidement une manière astucieuse pour sauver Gepetto et se faire recracher par le mégaptère afin de se retrouver à l'air libre. Ces deux permanences aquatiques n'étaient que provisoires. Aucun de ces personnages ne songeait à s'y établir longuement. Ce n'est pas du tout le cas, dans le rêve de Fellini-Casanova. Il s'agit là d'une volonté de retourner au point de départ, à l'origine, plus exactement de se retrouver au chaud dans un liquide amniotique, protégé par un placenta réconfortant et protecteur, et d'y rester pour toujours à rêver, sans devoir en sortir pour affronter la froide réalité de la vie.

Mais, lucide, Fellini sait bien que cet intense désir de pouvoir se réfugier à tout jamais dans le sein d'une mer calme, d'une mère chaleureuse, n'est qu'un phantasme irréalisable.

La réalité est tout autre !

« Dans *Amarcord*, (déclare Fellini) j'ai reconstruit la mer ; et rien n'est plus vrai que cette mer sur l'écran : c'est la mer que je voulais et que la mer véritable ne m'aurait jamais donnée »¹³. C'est la mer de plastique du théâtre de marionnettes de la vie, une mer impénétrable qui nous empêche la plupart du temps de rejoindre les univers secrets de notre inconscient. Cette mer sur laquelle les habitants de Rimini attendent

¹² *Ibid.*, p. 208.

¹³ FELLINI, *Les Propos de Fellini*, cit., p. 227. Voir aussi *La mia Rimini*, cit.

patiemment la venue du Rex. Merveilleux navire gigantesque et fantôme qui apparaît plein de lumières, puis s'évanouit dans la nuit noire en ne laissant comme traces que les ondes tumultueuses de son passage.

Casanova et Fellini ne peuvent que rester à la surface de leurs vies. Il n'y a pas de retour possible. Ils ne peuvent qu'entrevoir vaguement à travers la surface gelée de la lagune – mer plastifiée par le réalisateur – la déesse-matrone, objet inatteignable de ce profond désir à jamais inassouvi. Et d'apercevoir au loin dans un carrosse doré le pape et sa mère s'éloigner. Il ne leur reste que le bal de la réalité, un bal souvent répétitif de marionnette... puisqu'ainsi va la vie... pleine de rêves accompagnés souvent de désillusions et d'amertume.

Fellini. La mer inatteignable

Jean-Max Méjean*

RÉSUMÉ

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

ABSTRACT

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

* Critique et écrivain de cinéma.

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

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

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

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

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

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

² *Ibid.*, p. 14.

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

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

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

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

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

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

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

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

⁷ FELLINI, *Propos*, cit., p. 18.

provocante au grand dam de la mère de Guido.

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

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

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

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

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

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

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

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

⁸ FELLINI, *Propos*, cit., p. 149.

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

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

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

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

¹⁰ FELLINI, *Propos*, cit., p. 24.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

« Elle est retrouvée.

Quoi ? – L'Éternité.

C'est la mer allée

Avec le soleil »¹⁴.

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

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

¹⁴ A. RIMBAUD, *Derniers vers*.

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 Ascyte 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 ondulant 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'attoupent 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'enfonce 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 piroscifo 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 ».

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.



Lo Sceicco Bianco

III. 2



Stabilimenti F.E.R.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



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 fantasmatique 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 fantasma 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 précédait 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 scenarii 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.

*La correspondance entre F. Fellini et G. Simenon :
un dialogue profond et insondable « comme la mer »*

Marina Geat*

RÉSUMÉ

En réfléchissant sur l'amitié qui a lié pendant trente ans le cinéaste italien Federico Fellini et l'écrivain belge Georges Simenon on remarque que l'évocation de la mer apparaît à des moments cruciaux de leur relation, comme si cette image faisait partie d'un langage secret qui les unissait. Cet article le démontre, en proposant une explication de la signification profonde de cette force évocatrice de la mer chez les deux artistes à la lumière de la pensée du psychanalyste Carl Gustav Jung, dont Fellini et Simenon étaient épris. Trois événements de leurs existences et de leur complicité intime sont relatés : lors de leur première rencontre au festival de Cannes, en 1960, *La dolce vita* de Federico Fellini, avec sa scène célèbre du bain de l'actrice Anita Ekberg dans la fontaine de Trevi, face à la statue colossale d'Océan et avec son aura de sacralité, ne peut avoir manqué de fasciner le président du jury Georges Simenon ; à l'époque de la réalisation du *Casanova* de Fellini, une expérience onirique complexe et significative fusionne Simenon, Jung et l'évocation de la mer, réussissant à débloquent la créativité du cinéaste ; enfin, quand Fellini a voulu exprimer son admiration pour l'écriture de Simenon, en intervenant afin de contribuer à sa valorisation éditoriale, c'est encore une comparaison maritime qu'il a utilisée pour louer les qualités littéraires du romancier, avec enthousiasme et une grande efficacité.

ABSTRACT

Reflecting on the thirty-year friendship between the Italian filmmaker Federico Fellini and the Belgian writer Georges Simenon, we notice that the evocation of the sea appears at crucial moments in their relationship, as if this image was part of a secret language that united them. This article demonstrates this by proposing an explanation of the profound meaning of the evocative power of the sea in both artists in the light of the thought of the psychoanalyst Carl Gustav Jung, with whom both Fellini and Simenon were closely involved. Three events in their lives and intimate complicity are recounted: when they first met at the Cannes Film Festival in 1960, Federico Fellini's *Dolce vita*, with its famous scene of the actress Anita Ekberg bathing in the Trevi Fountain, in front of

* Università Roma Tre ; CECJI.

the colossal statue of Ocean and with its aura of sacredness, cannot have failed to fascinate the president of the jury, Georges Simenon. At the time of the making of Fellini's *Casanova*, a complex and significant dream experience fused Simenon, Jung and the evocation of the sea, successfully unblocking the filmmaker's creativity. When Fellini wanted to express his admiration for Simenon's writing, intervening in order to contribute to its editorial development, it was again a maritime comparison that he used to praise its literary qualities, with enthusiasm and great effectiveness.

La dimension de l'intime est sans aucun doute très pertinente lorsqu'on réfléchit sur la relation amicale qui a lié le cinéaste Federico Fellini et l'écrivain belge Georges Simenon pendant trente ans environ¹. Fidèle à son sens étymologique [superlatif du latin *intra*, à l'intérieur], le mot « intime » indique ce qui est très profond et très secret dans l'intériorité humaine, ce qui, par conséquent, est difficile à exprimer et à partager, sinon dans des situations de proximité spirituelle et par le biais d'un langage exceptionnel. C'est pourquoi je voudrais commencer mes réflexions par l'un des dessins du célèbre *Libro dei sogni* de Fellini, où le cinéaste enregistrait les images qu'il retenait de ses rêves, car il les considérait révélateurs de son inconscient et fondamentaux pour déclencher sa créativité. Dans un dessin emblématique de 1977, Fellini est en face de l'ami écrivain, qui, confortablement assis dans un fauteuil, est reconnaissable par sa silhouette ainsi que par des signes fort caractéristiques de sa personne tels que son chapeau et sa pipe. Une phrase écrite à côté du dessin par Fellini commente cette image : « Tutta la notte a parlare fitto fitto con Simenon », l'expression italienne "fitto fitto" évoquant la situation de proximité, d'intensité et de grande intimité dans laquelle se sont trouvés les deux artistes lors de cet entretien onirique : « Toute la nuit à causer intimement avec Simenon »².

Ce que le langage des images nocturnes montre, c'est un lien dont les motivations profondes plongent dans l'inconscient, des affinités qui dépassent les conversations explicites, en révélant qu'ils ont besoin l'un de l'autre pour pouvoir se confronter en miroir sur les raisons de leur art, et pour combler des parties de leurs personnalités respectives qui peuvent faiblir par moments, en s'appuyant l'un sur l'autre pour se rassurer, pour se dire qu'il est possible de faire face aux affres de l'existence et de la création, car l'« autre » a déjà réussi à les surmonter, car l'« autre » lui indique intérieurement le chemin à suivre.

Leur correspondance est certainement la source principale d'informations sur leur relation d'amitié et de complicité. Pourtant, au-delà des phrases qu'ils échangent, ils semblent entretenir un langage plus secret, qui passe justement par des rêves nocturnes ou par des métaphores, dont celle de la mer est probablement la plus récurrente et la plus efficace. L'intimité et l'image de la mer, chez eux, sont donc deux concepts strictement associés, comme je voudrais le démontrer par la suite dans cet article.

¹ Sur cette amitié, cf. M. GEAT, *Simenon et Fellini. Paradoxes et complicités épistolaires*, Paris, L'Harmattan, 2019.

² F. FELLINI, *Il libro dei sogni*, a cura di T. Kezich e V. Boarini, Milano, Rizzoli, 2007, p. 458. C'est moi qui traduis.

Fellini et Simenon sont tous les deux fascinés par la mer, dont la présence dans leurs existences respectives ainsi que dans leurs mondes imaginaires est une constante incontournable. Né au bord de la mer de sa ville de Rimini, Fellini nourrit à l'égard de cet élément de son quotidien des sentiments contradictoires d'attraction et de peur, une inquiétude qu'il évoque dans maintes images maritimes de ses films. Quant à Simenon, la mer a représenté pour lui l'espace de ses voyages au long des côtes du Nord de l'Europe, puis en Méditerranée et en traversant l'Océan dans les grands paquebots qu'il a empruntés pour rejoindre l'Afrique et pour un tour du monde. Devenu lui-même capitaine au long cours et propriétaire de bateaux, il a choisi la mer pour décor ou toile de fond de beaucoup de ses romans, pour des raisons qui dépassent certainement le pittoresque et qui révèlent plutôt une obsession plus insaisissable et profonde, sans doute associée à une recherche jamais assouvie et à ce qui, dans sa vie intérieure, est le plus difficile à comprendre et à exprimer.

Il est pertinent de remarquer que l'image de la mer est récurrente dans la relation de complicité et de fraternité élective de ces deux artistes – dans leur intimité –, et qu'elle intervient à des moments cruciaux de leurs existences croisées, en agissant activement, comme nous le verrons, sur leurs choix, sur leurs décisions, sur leur création aussi. On pourrait donc affirmer que l'image de la mer est une composante essentielle d'un langage secret qu'ils ont entretenu entre eux et qui, au-delà des contenus explicites, parle directement à leur inconscient, exprimant ce qui est parfois indicible.

Je vais donc m'arrêter sur trois moments importants de cette amitié complice, en observant le rôle que l'image de la mer a joué en chacune de ces situations.

Au commencement il y a eu leur rencontre, à Cannes. Nous sommes en 1960, Simenon est le Président du jury au festival du cinéma, Fellini est en concours avec *La dolce vita*. Simenon est carrément fasciné par le film de Fellini. Il veut absolument qu'il reçoive la Palme d'or. Il résiste donc à toutes les pressions, et il obtient la voix de l'ami écrivain Henry Miller pour son film préféré. Quand le nom Fellini est prononcé au moment de la proclamation, il est même sifflé par une grande partie du parterre³.

Au-delà des explications plus ou moins plausibles de cette attraction

³ Cf. G. SIMENON, *Tant que je suis vivant*, dans *Tout Simenon*, t. 26, Paris, Omnibus, 2004, pp. 1263-1265 [1^{ère} édition Paris, Presses de la Cité, 1978] ; P. ASSOULINE, *Simenon*, Paris, Julliard, 1992, pp. 496-500.

de Simenon pour *La dolce vita* (Simenon aurait lui-même vécu dans des situations similaires à celles expérimentées par le protagoniste du film de Fellini, Marcello, quand il était un jeune journaliste à Liège), on ne peut se passer de remarquer qu'il y a dans ce film des images vraiment mythiques auxquelles Simenon ne pouvait pas rester insensible. La plus puissante d'entre elles associe le mystère de la féminité à l'eau, ou plus précisément à la mer, sous une forme symbolique. Il s'agit de la célèbre baignade de l'actrice Anita Ekberg/Sylvia dans la fontaine de Trevi, qui, comme on le sait, est une fontaine monumentale de Rome évoquant la sacralité païenne de la mer, avec au centre la colossale statue du dieu Océan conduisant un char en forme de coquillage tiré par des tritons et des chevaux marins, dont l'un est paisible, l'autre agité, comme le sont les deux aspects opposés de la mer. Sacralité, duplicité, mystère d'une réalité éblouissante et insaisissable : la scène de Fellini associe cette évocation de la mer à la féminité attrayante, inquiétante et inatteignable de Sylvia, à l'adresse de laquelle Marcello prononce des interrogations sans réponse :

Sylvia, Sylvia, qui es-tu ? Tu es tout, Sylvia... mais, est-ce que tu le sais, que tu es tout ? You are everything, everything. Tu es la première femme du premier jour de la création. Tu es la mère, la sœur, la maîtresse, l'amie, l'ange, le diable, la terre, la maison... Oh, voilà ce que tu es, tu es la maison... Mais pourquoi es-tu venue ici... [...] tu comprends, qu'est-ce que je vais faire maintenant⁴ ?

La scène finale de *La dolce vita* se passe encore au bord de la mer. Sur la plage on vient de trouver un grand poisson mort, inquiétant, un monstre sorti du fond de l'eau, comme l'affirme une des répliques. Cette monstruosité qui vient des abîmes est associée, encore une fois, au mystère incompréhensible et inatteignable de la féminité, et en devient la métaphore. Sur cette plage, le protagoniste Marcello est en effet attiré par deux femmes qui sont à l'opposé l'une de l'autre, et entre lesquelles il a du mal à choisir : l'une représente l'innocence, la pureté idéalisée ; l'autre la sensualité et la probable débauche. À l'égard de l'une comme de l'autre, pourtant, Marcello démontre, par son impossibilité à entendre et à faire entendre ses paroles à cause du bruit trop fort du ressac des vagues, son impossibilité de communiquer, la féminité représentant, dans ses facettes multiples, un univers qui lui est éminemment étranger.

⁴ C'est moi qui traduis la réplique du film.

Georges Simenon, lui aussi, est obsédé, toute sa vie durant, par le mystère de la féminité, que ce soit dans la réalité de son existence, dans laquelle les femmes ont joué un rôle important et angoissant, ou dans son œuvre. C'est donc une interrogation qui le concerne, et qu'il reconnaît, de façon immédiate et intuitive, dans le film de Fellini, d'autant plus que la modalité poétique avec laquelle le cinéaste aborde cette problématique associe cette inquiétude à l'égard du féminin à une interrogation serrée du protagoniste sur lui-même, sur ses vides intérieurs, sur ses angoisses, sur ses fantasmes. Comme ils le découvriront au fil de leur fréquentation et de leur correspondance, Fellini et Simenon ressentent, tous les deux, l'urgence de révéler le fond le plus secret d'eux-mêmes (là où gisent, et s'agitent, leurs angoisses, leurs hantises, leurs peurs, leurs désirs les plus profonds), et ils le font souvent, tous les deux, en s'interrogeant sur les sentiments contradictoires qu'ils éprouvent à l'égard de la Femme. Comme le montre déjà, de façon emblématique, le dessin de Fellini qui serait le "scénario" originel de *La dolce vita* – un homme qui nage à la surface de l'eau, tandis que son long sexe, tel une sorte de ligne de pêche, plonge vers le fond de la mer titillé par des sirènes plantureuses⁵ –, la recherche dans les profondeurs de l'inconscient, la féminité et l'évocation d'images maritimes sont des aspects d'une association triangulaire que les deux artistes partagent dans leurs imaginaires respectifs. Bientôt ils se confieront aussi qu'ils ont un intertexte commun, qui explique ou du moins explicite la valeur puissante des images qui expriment leur monde intérieur. Il s'agit de l'œuvre du psychanalyste Carl Gustav Jung, qu'ils considèrent tous les deux – ils se le disent⁶ dans leurs lettres – comme un point de repère et « un des grands esprits de l'humanité [...] ». Chez Jung, les représentations symboliques de l'inconscient masculin, telles qu'elles se montrent dans les rêves, dans les mythes et dans l'art, prennent souvent l'aspect d'images féminines, la Femme étant, chez Jung, le symbole même de l'Âme masculine, de la partie intérieure qui se sous-

⁵ Ce dessin a été montré au cours de l'exposition sur Marcello Mastroianni, *Una vita tra parentesi*, Roma, Museo dell'Ara Pacis, 26/10/2018-17/02/2019. Marcello Mastroianni, dans une interview au journaliste Dominique Verdeilhan, raconte qu'au début de *La dolce vita* il n'y avait que ce dessin de Fellini. Cf. « Marcello Mastroianni sur sa rencontre avec Fellini », émission *Aujourd'hui la vie*, Antenne 2, 1984, consultable dans les Archives Ina.fr., <<https://www.ina.fr/video/>>. Cf. aussi M. MASTROIANNI, *Mi ricordo, sì io mi ricordo*, sous la direction de Francesco Tatò, Cineteca di Bologna, 2018.

⁶ Lettre de Fellini à Simenon, datée de Rome, 27 décembre 1976, dans FELLINI, SIMENON, *Carissimo Simenon. Mon cher Fellini*, édition établie et présentée par C. Gauteur, préface de J. Risset, lettres de Fellini traduites de l'italien par J. Nicolas, Paris, Éditions de l'Étoile/Cahiers du cinéma, 1998, p. 43.

trait. Toujours chez Jung, féminité, inconscient et dimension aquatique sont souvent associés.

Il semble donc que Georges Simenon, au Festival de Cannes de 1960, ait reconnu immédiatement la signification profonde de *La dolce vita*, ainsi qu'une correspondance entre l'imaginaire de Fellini et ses propres urgences expressives, ce qui va souder, à partir de ce jour, une amitié et une complicité qui dureront toute la vie.

Un deuxième moment où l'image de la mer paraît jouer un rôle important, voire activement déterminant, dans la relation entre Fellini et Simenon, est la réalisation du *Casanova*, un film du cinéaste italien dans lequel la dimension aquatique du monde dans lequel vit le protagoniste vénitien offre un décor privilégié pour la représentation des fantasmes féminins qui l'obsèdent.

Comme il est assez notoire, à l'occasion de la sortie du film en France, Georges Simenon a contribué à son lancement par un long entretien avec Fellini, publié par *L'Express* avec un titre significatif, « Casanova, notre frère »⁷. Casanova est le prétexte d'une nouvelle manifestation de complicité entre les deux amis, culminant dans une confidence de Simenon à Fellini qui est restée célèbre dans les ragots littéraires : « Vous savez, Fellini, je crois que, dans ma vie, j'ai été plus Casanova que vous ! J'ai fait le calcul [...] J'ai eu 10.000 femmes depuis l'âge de 13 ans et demi »⁸. Cet aveu hyperbolique, qu'ira alimenter toute une légende dans la presse à scandale, sera bientôt détourné en image grotesque par Fellini dans *La Cité des Femmes*⁹, afin d'exorciser, probablement, la composante machiste de sa propre personnalité qu'il sentait partager avec l'ami écrivain.

Ce qui est moins connu, c'est que dans la réalisation de ce film un rôle fondamental a été joué par un rêve de Fellini où le nom et la figure de Simenon sont strictement associés à l'évocation de la mer comme métaphore de la sphère la plus intime, profonde et indicible d'eux-mêmes, là où les deux artistes puisent de quoi alimenter leur créativité. Fellini raconte ce rêve, fait en 1974, dans une longue lettre adressée à Simenon datée deux ans plus tard, pour lui démontrer justement combien

⁷ « Simenon, Fellini : Casanova, notre frère », *L'Express*, 21-27 février 1977, maintenant reproduit avec le titre *Casanova, notre frère* dans FELLINI, SIMENON, *Carissimo Simenon. Mon cher Fellini*, cit., pp. 88-96.

⁸ *Casanova, notre frère* dans FELLINI, SIMENON, *Carissimo Simenon. Mon cher Fellini*, cit., p. 95.

⁹ Dans ce film il y a le personnage de Sante Katzone (dont le nom en italien fait une allusion phallique explicite, ridicule et grossière) qui fête avec un énorme gâteau au 10.000 bougies sa 10.000^e conquête amoureuse.

et comment sa présence, même imaginaire, est déterminante pour l'aider dans ses moments de blocage artistique. Je l'appellerai le rêve de Neptune.

Dans la première partie de cette lettre, le cinéaste décrit ses tourments face à ce film qui lui semble impossible à réaliser, car Fellini a l'impression que sa nouvelle création lui oppose une résistance insurmontable :

Inertie, découragement, marasme, haine à l'égard de ce film, la sensation d'être allé me fourrer dans un sale pétrin, des nuits entières passées à ergoter, à rêvasser sur la manière de me tirer sans trop de dégâts des engagements que j'avais pris. Qu'est-ce que j'ai à voir avec Casanova ? me disais-je [...] Et puis, comment vais-je faire pour tourner un film dans une langue qui n'est pas la mienne¹⁰ ?

Et puis, la nuit, ce rêve, où Fellini a l'impression de se réveiller à cause du « cliquetis incessant d'une machine à écrire »¹¹. Il y a un jardin, il y a une tour. Il s'approche et regarde à l'intérieur de la tour par une fenêtre. Il y voit un personnage mystérieux, de prime abord il pense qu'il s'agit d'un moine¹² ; des enfants joyeux l'entourent, touchent sa bure, son cordon. « À la fin l'homme se retourne : c'est Simenon »¹³. « Et que fait-il ? », demande Fellini dans son rêve. Une voix lui répond : « – Il peint son nouveau roman. Tu vois ? Il en a déjà peint plus de la moitié. C'est un roman magnifique sur Neptune »¹⁴. « [...] C'est un fait indubitable

¹⁰ Lettre de Fellini à Simenon, datée de Chianciano, août 1976, dans FELLINI, SIMENON, *Carissimo Simenon. Mon cher Fellini*, cit., p. 31. La société de production PEA – Productions Associées Européennes, d'Alberto Grimaldi, avait demandé à Fellini de tourner son film en anglais.

¹¹ Lettre de Fellini à Simenon, datée de Chianciano, août 1976, dans FELLINI, SIMENON, *Carissimo Simenon. Mon cher Fellini*, cit., p. 32.

¹² À propos de cette image récurrente de Simenon confronté à un moine pendant son activité d'écriture, cf. une interview de Simenon par Carvel Collins intitulée *The Art of Fiction* et publiée dans *The Humanities*, revue du Massachusetts Institute of Technology, Cambridge, n. 23, 1956, puis publiée en français dans SIMENON, *Œuvres complètes*, traduction de J.-R. Major, Lausanne, éditions Rencontre, 1968, p. 314 : « Quand je faisais un roman commercial, je ne pensais à lui que durant les heures où je l'écrivais. Mais aujourd'hui, lorsque j'écris un roman, je ne vois personne, je ne parle à personne, je ne réponds pas au téléphone – je vis exactement comme un moine. Toute la journée, je suis l'un de mes personnages. Je ressens ce qu'il ressent ».

¹³ Lettre de Fellini à Simenon, datée de Chianciano, août 1976, dans FELLINI, SIMENON, *Carissimo Simenon. Mon cher Fellini*, cit., p. 32.

¹⁴ Ivi.

que le lendemain matin j'ai senti ma tension diminuer, le film m'a semblé moins détestable et je me suis mis à travailler » – conclut Fellini dans sa lettre :

J'ai fait le film. La difficulté de la langue anglaise ? mais puisque dans mon rêve Simenon arrivait même à « peindre » ses romans, pourquoi n'aurais-je pas pu tourner un film dans une langue qui n'est pas la mienne ?

Et le fait que le personnage me soit étranger ? Cette distance que je sentais vis-à-vis de Casanova ? Oui, c'est vrai, c'était un personnage qui m'était étranger, que je sentais loin de moi, mais en même temps c'était un personnage qui vivait profondément en moi, exactement comme Neptune, dieu des abysses marins.¹⁵

Nous pouvons remarquer que, dans ce rêve, les figures de Simenon et de Jung ont fusionné, comme il arrive parfois dans des scènes oniriques, l'image du psychanalyste étant évoquée par l'apparition de la tour. Celle-ci, pour un lecteur de l'œuvre de Jung tel que Fellini l'était, ne peut que renvoyer à la célèbre tour de Bollingen que Jung s'était fait construire au bord du lac de Zurich, en concevant ce bâtiment comme une sorte de « symbole de totalité psychique »¹⁶. Jung en parle longuement dans ses *Souvenirs, rêves et pensées*, des écrits autobiographiques que Fellini aimait particulièrement. Il est significatif qu'en cette même année 1976, Fellini, dans une autre lettre, fasse justement à Simenon une description détaillée et pleine d'émotion de sa visite à la tour de Bollingen. Jung était déjà mort, pourtant Fellini, grâce à un petit-fils du psychanalyste qui était aussi un admirateur de ses films, avait pu en visiter les endroits les plus secrets, parmi lesquels une pièce où Jung gardait ses mandalas, ses statuettes, « un bric-à-brac incroyable, et dans un coin une robe de magicien, d'initié, de gourou »¹⁷. Ces objets en même temps bizarres et naïfs révèlent, à ses yeux, une capacité d'accepter complètement son humanité la plus profonde, sans masques ni crainte du jugement d'autrui :

¹⁵ Lettre de Fellini à Simenon, datée de Chianciano, août 1976, dans FELLINI, SIMENON, *Carissimo Simenon. Mon cher Fellini*, cit., pp. 32-33.

¹⁶ C.G. JUNG, *Ma vie. Souvenirs, rêves et pensées*, recueillis et publiés par A. Jaffé, traduits de l'allemand par R. Cahen et Y. Le Lay avec la collaboration de S. Burckardt, Gallimard, Paris, 1966, p. 266 [éd. orig. *Erinnerungen, Träume, Gedanken von C.G. Jung*, 1961].

¹⁷ Lettre de Fellini à Simenon, datée de Rome, le 27 décembre 1976, dans FELLINI, SIMENON, *Carissimo Simenon. Mon cher Fellini*, cit., p. 44.

[...] cette baraque m'a donné une sensation de joie, j'ai eu l'impression de sentir un Jung plus humain, plus grand, plus proche et plus mystérieux. C'était comme découvrir en lui un vice secret, et pour cette raison je l'en aimais davantage. [...] Si un savant comme lui, un philosophe, un penseur accepte les conditionnements et les limites d'un rituel qui, à nos yeux au moins, peut paraître vaguement ridicule, cela veut dire qu'il sait voir plus profondément et qu'il a vraiment laissé derrière lui toutes ces choses qui passent en général pour un comportement convenable¹⁸.

Fellini aurait dit des choses similaires à propos de Simenon, dont il appréciait le courage dans sa recherche de l'« homme nu », à savoir des personnages que, dans ses romans, l'écrivain représente dans leurs conduites et leurs réactions les plus secrètes, parfois honteuses mais vraies, celles que d'habitude tout le monde cache à cause des contraintes sociales. La fusion onirique entre Jung et Simenon, ainsi que l'évocation de la sacralité de la mer (par la nomination de la divinité marine Neptune) sont donc pour l'inconscient de Fellini, qui s'exprime par ce rêve, le moyen le plus efficace pour manifester et résoudre les difficultés d'un dilemme artistique que Fellini et Simenon partagent tout à fait, en se découvrant frères et complices : comment sonder les zones d'ombre, les inquiétudes, les fantasmes de l'âme ? Comment dire ce qui, par définition, est indicible ?

Casanova, même détestable, « [...] vivait profondément en moi, exactement comme Neptune, dieu des abysses marins ». Le Simenon de son rêve, en lui montrant qu'il est possible de trouver un langage renouvelé (car il « peint » ses romans), débloque sa créativité : « J'ai fait le film », dit Fellini.

Il y a eu un troisième moment où l'image de la mer, évoquée par Fellini en parlant de Simenon, a exprimé une signification si intense qu'elle a entraîné des conséquences importantes et durables pour la vie professionnelle de son ami écrivain. Il s'agit d'une conversation de Fellini avec Daniel Keel, fondateur et propriétaire d'une grande maison d'édition en Suisse. Liés par une amitié intellectuelle très vive, Keel et Fellini se rencontraient souvent en Suisse. Le cinéaste avait accordé à Diogenes Verlag l'exclusivité de tous ses textes en langue allemande. C'est en 1970 environ qu'a lieu une conversation à propos de Simenon dont Daniel Keel se rappelle à distance de plusieurs décennies, et qu'il

¹⁸ Lettre de Fellini à Simenon, datée de Rome, le 27 décembre 1976, dans FELLINI, SIMENON, *Carissimo Simenon. Mon cher Fellini*, cit., pp. 44-45.

raconte dans une interview au *Monde des livres* en 2011¹⁹ : Fellini veut absolument que Simenon soit partout reconnu comme un écrivain d'authentique littérature, et non plus, comme cela arrivait souvent à l'époque, uniquement comme l'auteur des Maigret ou d'une littérature de gare. Il en parle donc à Daniel Keel de façon passionnée et fort efficace. Le discours de Fellini, « s'extasiant » quand il exprime son admiration pour Simenon, culmine par une image maritime qui reste ancrée dans la mémoire de son interlocuteur : « [Simenon est] aussi insondable que la mer ». Et il conclut son discours admiratif par une demande à l'éditeur : « Pourquoi ne publierais-tu pas Simenon ? »²⁰ Fellini obtient ce qu'il veut. Il arrive à convaincre Daniel Keel, entre autres arguments, par cette comparaison puissante qui se gravera dans la mémoire de l'éditeur, au point que celui-ci en parle encore, dans son article au *Monde*, à quarante ans de distance : Simenon est « aussi insondable que la mer ».

Il est notoire que, pour Fellini, la mer est par définition l'espace métaphorique de son inconscient, toujours fuyant et insaisissable, pourtant si révélateur des secrets de l'âme humaine. Comme il l'affirme dans son livre *Faire un film*, « [...] c'est sans doute pour cela que la mer est, pour moi, si fascinante, comme quelque chose de jamais conquis : l'endroit d'où viennent les monstres et les fantômes »²¹. D'où viennent des trésors de vérité aussi, comme des artistes tels que Simenon et lui-même le démontrent, par leur besoin contraignant et souvent douloureux de porter à la surface ce qui gît au fond de leur intériorité : « Plonger dans l'abîme de la mer au fond de l'inconscient, pêcher dans le gouffre de la mer et remonter avec des trésors. *Descendre dans son inconscient* »²².

Cette image, celle d'une « mer insondable », est donc efficace, dans la conversation entre Fellini et l'éditeur Daniel Keel, pour évoquer les qualités les plus saisissantes du romancier Simenon : une écriture fascinante et toujours inassouvie, car toujours en tension vers un fond

¹⁹ D. KEEL, « L'homme de Zurich. L'éditeur suisse allemand Daniel Keel explique comment il a fait connaître l'écrivain outre-Rhin », *Le Monde des livres*, Cahier du *Monde* n. 20653, vendredi 17 juin 2011, p. 3.

²⁰ KEEL, « L'homme de Zurich », cit.

²¹ FELLINI, *Faire un film*, trad. fr. J.-P. Manganaro, Paris, Éditions du Seuil, 1996, pp. 59-60.

²² FELLINI, *Il libro dei sogni*, cit., p. 251. C'est moi qui traduis. Cette phrase est écrite en lettres capitales par Fellini. La partie en italique est soulignée dans l'original. L'association explicite ou métaphorique entre la mer, son inconscient et son art est récurrente dans de nombreux dessins de ses rêves.

de vérité humaine cachée sous les mensonges et les masques sociaux, ce que Simenon appelle l'« homme nu », comme nous l'avons dit, un fond où, comme au fond de la mer, se cachent des monstres, des fantasmes, des inquiétudes, plus rarement des trésors. Fellini arrive à convaincre Daniel Keel et, dès 1977, Diogenes Verlag deviendra l'éditeur de Simenon en exclusivité pour la langue allemande (il le sera jusqu'en 2017, date où un autre éditeur zurichois, Daniel Kampa Verlag, relèvera cette exclusivité. Ce sera un événement qui, dans le monde de l'édition suisse, suscitera une certaine clameur)²³.

Il est intéressant de rappeler qu'en Italie aussi la valorisation éditoriale de l'œuvre de Georges Simenon passe par l'intermédiation de Fellini. À partir des années '60, le cinéaste, par l'influence surtout de son psychanalyste Ernst Bernhard, partage en effet un climat de renouvellement culturel très vif en Italie, épris de réflexions sur les composantes spirituelles les plus profondes et cachées de l'humain, dont l'un des points de repère principaux est la pensée jungienne²⁴. C'est dans ce contexte d'interrogation sur l'humain que nombre de ses films ainsi que son *Libro dei sogni* ont vu le jour. Or, c'est aussi dans ce contexte qu'un nouveau projet éditorial est pensé, dans le but de publier des textes considérés comme des chefs-d'œuvre de l'esprit, indépendamment de leur origine et de leur notoriété. Il s'agit d'Adelphi qui, jusqu'à présent, est restée l'une des maisons d'édition les plus prestigieuses en Italie, et dont la naissance avait été annoncée en 1962 chez Ernest Bernhard. C'est là que Fellini veut, et obtient, que son ami Simenon soit publié. En effet, Simenon était publié en Italie dès les années '30, par l'éditeur Mondadori. Un grand succès commercial, mais qui ne concernait – à de rares exceptions près – que ses Maigret. La réputation de Simenon était comme bloquée par ce stéréotype éditorial. Pourtant, la capacité de Simenon à sonder les parties les plus profondes et cachées de l'humain avait attiré l'attention des responsables d'Adelphi, notamment de son directeur Roberto Calasso²⁵ qui, au début des années '80, formule le projet de publier tout Si-

²³ Un véritable « coup d'état » (« ein Coup gelang »), c'est ainsi que le journaliste Andreas Scheiner a défini ce passage des droits d'édition. Voir A. SCHEINER, « Er hat gut lachen », *Zeitonline*, <<https://www.zeit.de/2018/30/daniel-kampa-verlag-buecher-star-autor-diogenes>>, mis en ligne le 23 juillet 2018, (dernier accès 14.05.2019).

²⁴ Sur l'influence de la pensée de Carl Gustav Jung et du psychanalyste jungien Ernest Bernhart en Italie, cf. A. CAROTENUTO, *Jung e la cultura italiana*, Roma, Astrolabio, 1977 ; CAROTENUTO, *Jung e la cultura del XX secolo*, Milano, Bompiani, 1995 ; C. BATTOCLETTI, *Bobi Bazlen. L'ombra di Trieste*, Milano, La nave di Teseo, 2017, pp. 145-181.

²⁵ R. CALASSO, *L'Impronta dell'Editore*, Milano, Adelphi, 2013, édition numérique, pp. 27-29.

menon, surtout ses romans durs, les moins commerciaux, les moins connus en Italie. Or, il y avait des obstacles, Simenon hésitait, et ce n'est que grâce à l'intervention de Fellini auprès de son ami que ce projet s'est réalisé. Aujourd'hui encore, Adelphi est l'éditeur italien de Georges Simenon, enfin reconnu – grâce à Fellini aussi, et même au-delà de la disparition des deux amis – comme un grand écrivain.

En conclusion de cette réflexion, revenons à l'image de la mer qui, comme nous l'avons vu, a été une composante importante d'une sorte de langage secret entre Fellini et Simenon, dont ils comprenaient immédiatement le sens et la densité sémantique grâce aux affinités profondes qui les unissaient et à des repères communs, notamment la psychanalyse de Jung. Nous pourrions à présent élargir cette affirmation, car la mer est un puissant archétype de l'humain qui nous concerne tous²⁶. Le vide, l'inquiétude, le vertige ; le désir et la répulsion ; l'attraction et la peur de l'engloutissement ; la fascination et la terreur face aux mystères de l'existence, de la mort, de l'altérité, de la sexualité, de l'inconscient. Autant de sensations complexes et contradictoires que Fellini et Simenon, comme ils se le confiaient au cours leur correspondance, se proposaient d'explorer, de représenter, de transformer, en paroles et en images. La métaphore de la mer est l'un des outils récurrents de cette recherche expressive. C'est pourquoi, dans cette métaphore, élaborée par leur art, nous, les lecteurs de Simenon et les spectateurs de Fellini, pouvons toujours percevoir des parties insaisissables de notre intimité.

²⁶ Cf. A. CORBIN, H. RICHARD (sous la direction de), *La mer. Terreur et fascination*, Paris, Seuil, 2011.

La porosité intime des nuances :
Federico Fellini, Jacqueline Risset et la traduction d'Intervista

Laura Santone*

*La creatività è avventura nel buio
in una notte in fondo al mare /
La créativité est une aventure dans le noir
dans une nuit au fond de la mer.*

F. Fellini

RÉSUMÉ

Cet article revient sur la traduction française que Jacqueline Risset avait faite en 1987 du film *Intervista*. Une traduction qui, à la façon de Dante, mais aussi de Joyce, s'articule « en une série de strates » et dont Fellini est enthousiaste. Mais au moment où le film sort en France, le 23 décembre 1987, la version sous-titrée apparaît manifestement modifiée. C'est le début d'une aventure judiciaire qui suscitera l'intérêt de la presse de l'époque : Fellini crie au massacre, il dit que le nouveau doublage signé par Carasso a détruit « toutes les nuances du film », alors que Risset, pour sa part, dénonce une « banalisation systématique », une vulgarité d'ensemble appauvrissant l'univers poétique du cinéaste. En nous appuyant sur un corpus de passages où la traduction de Carasso est comparée à celle de Risset, nous essayons de faire ressortir les profondes différences entre les deux versions. Là où Risset traduit poétiquement, Carasso traduit prosaïquement ; Risset avance en traducteur-poète et démontre que, tout comme traduire Dante, traduire Fellini mobilise les enjeux du poétique, car il s'agit de faire émerger la vitesse, le rythme, le souffle, les trébuchements du sens, tous ces éléments qui créent une atmosphère dans la couleur d'une vision.

ABSTRACT

The article returns to Jacqueline Risset's 1987 French translation of the film *Intervista*. A translation that, in the manner of Dante, or of Joyce, proceeds through « a series of layers » and of which Fellini is enthusiastic. But as soon as the film was released in France, on 23rd December 1987, the subtitled version appeared visibly altered. It is the beginning of a legal action which will attract the attention of the press : Fellini is furious and claims that Carasso's subtitles have destroyed « all the nuances of the film », while Risset, for her part, denounces a « systematic banalization », an overall vulgarity that impoverishes

* Università Roma Tre.

the film maker's poetic universe. Through the comparative analysis of a corpus of texts in which Carasso's translation is compared to Risset's, we'll try to highlight the profound differences between the two versions. While Risset translates poetically, Carasso translates prosaically ; Risset proceeds as a poet-translator proving that, like translating Dante, translating Fellini involves a poetic sensibility since it is a matter of capturing speed, rhythm, breath, sense suspension, that is all those elements that create an atmosphere in the colour of a vision.

Federico Fellini figurait parmi les amis les plus chers de Jacqueline Risset. Ce n'est pas un hasard si Fellini revient, à côté de Dante, Proust, Bataille, Rimbaud – entre autres –, dans les rêves qui traversent *Les instants les éclairs*, sorte de biographie onirique en prose que Risset publie chez Gallimard en 2004. Leurs rencontres n'étaient jamais – comme on le verra mieux plus avant – une conversation seul à seul, ils avaient l'habitude de convier toujours un invité d'exception, « cet ami à moi, qui est aussi ami à toi »¹, qui répondait au nom de Dante. Tout comme l'auteur de la *Divine Comédie*, pour Risset Fellini était un visionnaire, un créateur de l'image rêvée qui déclenchait de vision en vision de nouvelles interférences en redessinant à chaque fois les limites incertaines et poreuses entre le réel et l'imaginaire. Elle en appréciait, en particulier, la capacité de se porter, « comme un écrivain, à l'intérieur du langage », dans sa densité germinative, et de le scruter d'un regard « précis, très analytique, et en même temps comme inconnu »². Il s'agit, pour Fellini, de faire de la narration un processus toujours en formation, censé faire défiler et proliférer les signes « comme des ritournelles sémantiques et visuelles », pour le dire ici avec une très belle expression de Paolo Fabbri³. Se porter « à l'intérieur du langage » n'est donc pas, pour le cinéaste, travailler sur l'intériorité, mais plutôt articuler la caméra sur ce que Deleuze appelle « interne »⁴ – vs éternel –, à savoir un devenir qui ne se confond ni avec l'histoire ni avec le temps, mais qui ouvre sur la pression de l'« inconnu », sur la fugacité de l'instant, sur ces éclairs – « vifs instants de naissance absolue »⁵ si chers à Jacqueline Risset – que le cinéma a le pouvoir épiphanique de capter, retenir, faire durer... Et je voudrais alors, avant d'aborder les étapes de la traduction française d'*Intervista* et afin d'en faire mieux ressortir toutes les “nuances” qui la jalonnent, retraverser à vol d'oiseau cet univers en m'arrêtant brièvement sur les lieux saillants de la création fellinienne.

Tout d'abord le rapport aux mots. Il y a, chez Fellini, un rapport direct au langage, entendu, de façon quasi saussurienne, comme une masse

¹ J. RISSET, *L'Incantatore. Scritti su Fellini*, Milano, Libri Scheiwiller, 1994, p. 109. C'est moi qui traduis. Dorénavant, sauf mention contraire, toutes les traductions en français des citations tirées de l'italien seront par mes soins.

² *Ibid.*, p. 100.

³ P. FABBRI, *Sotto il segno di Federico Fellini*, Bologna, Luca Sossella editore, 2019, p. 47.

⁴ G. DELEUZE, *L'Image-Temps*, Paris, Minuit, 1985.

⁵ J'aime reprendre ici les vers de *Petits éléments de physique amoureuse*, coll. L'Infini, Gallimard, Paris 1991, p. 58.

de signes « multiforme et hétéroclite »⁶. C'est en se plongeant dans cette réalité magmatique qu'il puise des lignes, des contours, des formes, des vibrations, un magma protéiforme qu'il manie avec flexibilité et rigueur à la fois, en déclinant les signes linguistiques comme les indices d'une présence, comme les dépositaires d'un savoir à réveiller, ce qui lui permettait de traiter ses films comme des fresques oniriques ou, plus précisément, comme des rêves diurnes. « Les rêves », disait-il, « nous enseignent qu'il existe un langage pour toute chose »⁷. Autrement dit, les rêves nous enseignent qu'il existe des signes, ou mieux, comme l'écrit Paolo Fabbri, qu'il existe, chez Fellini, des *segnacci*, soit des signes dilatés – signes de signes, signes sur signes –, où les mots s'avèrent liés à une raffigurabilité, à une intimité verbo-visuelle allant au-delà du continuum de la trame, au-delà de la narration et de sa signification « pure et dure ». Il s'agit ainsi de pratiquer, dans le langage, une « dilatation déformante » visant à redessiner – et réinventer – le réel, l'imagination, l'écriture cinématographique. Pratique que Fellini découvre chez Rossellini :

C'est ainsi, en voyant Rossellini au travail, que j'ai cru découvrir, pour la première fois, qu'il était possible de faire du cinéma dans le même rapport intime, direct, immédiat avec lequel un écrivain écrit ou un peintre peint⁸.

La plume et le pinceau, donc, comme les deux faces d'une même médaille : Fellini tient la caméra comme on tiendrait une plume ou un pinceau ; l'écran du cinéma comme une grande toile, ou mieux, en convoquant un néologisme barthésien, comme une texture, un tissu de « sécrétions constructives » générant « un entrelacs perpétuel »⁹ entre mots, couleurs et images. Fellini utilise à cet égard la métaphore de la mosaïque, qu'il évoque au cours d'une interview en s'attardant sur la notion d'improvisation :

Je déteste parler d'improvisation à mon propos. Ma démarche n'est pas

⁶ Cf. F. DE SAUSSURE, *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, 2005 [1916].

⁷ Cité in FABBRI, cit., p. 46.

⁸ Cité in J.A. GILI, *Le Magicien du réel*, Paris, Gallimard, 2009, p. 99. Rappelons que Fellini fait ses premiers pas dans le cinéma sous la direction de Rossellini, qui l'avait voulu à ses côtés d'abord pour le scénario de *Paisà* et ensuite pour *Rome ville ouverte*.

⁹ Cf. R. BARTHES, *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973, p. 101. Il vaut aussi la peine de souligner que Barthes, qui regardait d'un œil attentif le cinéma et son effet d'« hypnose » incantatoire, était particulièrement fasciné par le cinéma de Fellini.

du tout celle-là. Je suis ouvert, disponible à toutes les rencontres qui m'aident par une sorte de magie à construire ma mosaïque¹⁰.

Dans un cas comme dans l'autre le geste est le même : il s'agit d'assembler – d'*entrelacer* – des motifs, des figures, des mouvements, des visions mobilisés par une « sécrétion » sous-jacente à l'œuvre, tout en restant *ouvert* aux surprises du nouveau – à l'inconnu. Ce que le cinéaste appelle « une sorte de magie » se révèle dès lors le moment d'une épiphanie qui *ouvre* sur une perspective absente, secrète, « celle que l'on avait sous le nez et que vos yeux ne voyaient pas », pour le dire avec les mots de son ami Vincenzo Mollica¹¹. Une perspective où le langage représente, comme le souligne bien Risset, « une réalité fondatrice » : « la langue de chaque personnage – poursuit Risset – est ce qui le constitue, et son attention [de Fellini] aux faits de langue, et à la littérature, était constante »¹². De là son goût pour les mots – Jean A. Gili parle de « délices des mots » chez Fellini¹³ – et sa façon de plaisanter, non sans une pointe d'orgueil, sur le fait d'être entré dans le dictionnaire italien en incarnant l'adjectif *felliniano*, rendu par *fellinesque* dans le langage courant américain :

Mon père voulait que je devienne ingénieur, ma mère que je devienne évêque, mais moi, je suis devenu un adjectif. Je ne sais pas ce que veut dire « fellinesque », j'imagine que cela se réfère à quelque chose d'opulent, d'extravagant, d'onirique, de bizarre, d'anormal, de pathologique, de névrotique, de déconnant... Oui, peut-être que déconnant est la chose qui me correspond le plus¹⁴.

De là, également, sa passion pour les néologismes, notamment *paparrazzo*, forgé lors du tournage de *La dolce vita*¹⁵. Entré immédiatement dans

¹⁰ 1969 - *L'Express va plus loin que Federico Fellini*, propos recueillis par P. Billard, M. Cotta et M. Germani, <https://www.lexpress.fr/culture/cinema/1969-l-express-va-plus-loin-avec-federico-fellini_2090428.html> (dernier accès le 25 mai 2021).

¹¹ GILI, cit., p. 111

¹² J. RISSET, « Fellini e Dante », in *L'Incantatore*, cit., p. 94.

¹³ GILI, cit., p. 98.

¹⁴ *Fellini: Hollywood mi hai fatto sognare*, <<https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1993/03/30/fellini-hollywood-mi-hai-fatto-sognare.html>> (dernier accès le 25 mai 2021).

¹⁵ En contractant les mots « papatacci » – moustiques – et « ragazzo » – garçon –, Fellini avait inventé ce mot pour désigner le jeune photographe qui accompagnait Marcello

le dictionnaire italien, le mot, et son pluriel « paparazzi » ou « paparazzis », s'est ensuite installé par emprunt dans plusieurs dictionnaires bilingues pour définir un photographe de presse pourchassant les célébrités¹⁶. Mais le goût néologique court aussi dans *La città delle donne*, où Fellini forge le mot « progressenza », « une cabriole philologique », comme il l'expliquera lui-même en véritable lexicologue, synthétisant « progrès » et « décadence », l'idée de progrès ayant déjà en soi, selon le cinéaste, sa décadence¹⁷.

Mais il y a plus. La sensibilité fellinienne pour la traduction se révèle directement proportionnelle à ce jeu de remotivation de la *lettre*, qui marque d'une nouvelle verve sémantique les dictionnaires. Son appréciation du titre en français de *La dolce vita*, devenu *La Douceur de vivre* est, à cet égard, symptomatique :

[...] ils l'ont traduit dans son sens le plus vrai. *C'était celle-là l'intention*, de mettre ensemble, en dramaturge, en constructeur de trames, un grand récit, avec beaucoup de personnages, avec des épisodes dramatiques, des affrontements, des violences, des tragédies. Et sur le fond, malgré tout, la douceur mystérieuse de la vie, de l'existence¹⁸.

Mastroianni. Giulietta Masina avait raconté au cours d'une interview que c'était elle qui avait suggéré ce jeu de mots à Fellini, alors que, d'après la version d'Ennio Flaiano, qui avait collaboré au scénario de *La dolce vita*, Fellini s'était inspiré du nom d'un personnage d'un livre de George Gissing qu'il était en train de lire au moment du tournage. Dans un cas comme dans l'autre reste le plaisir, typiquement fellinien, de jouer avec les mots en les irriguant d'une lympe nouvelle.

¹⁶ Et le mot a aussi incrémenté, par extension analogique, les langues d'accueil : ainsi le mot « ecorazzi », combinaison de « paparazzi » et « ecological » en anglais, devenu en français « écorazzi » pour définir, dans les deux langues, un « journaliste qui s'intéresse à l'engagement écologique des stars et critique, souvent de façon acerbe, leurs manques de cohérences », comme on le lit sur le dictionnaire en ligne *Reverso*. Et en demeurant toujours sur le set de *La dolce vita*, on ne peut pas signaler que « dolcevita », écrit sans espaces, désigne en italien un type de pull, à savoir le col roulé que portait Mastroianni dans le film.

¹⁷ F. FELLINI, *L'arte della visione*, Torino, Donzelli editore, 1993, p. 8. Et il vaut la peine de rappeler, en passant, que ce néologisme alimente le processus de création lexicale en inspirant, sur le versant esthétique-philosophique, la notion de « procadanza » de Gilles Deleuze, qui par ce mot illustre le travelling fellinien, jeu de forces où coexistent, dans une « succession horizontale des présents qui passent », les images « d'une seule et même contemporanéité » : le présent et le passé, l'enfant, l'adulte et le vieillard, le réel et le spectaculaire, bref, « le jaillissement de la vie ». Cf. DELEUZE, cit., p. 121 et 122.

¹⁸ *Ivi*, p. 25. C'est moi qui souligne.

Mots qui, en plus d'éclairer la genèse du film, semblent s'inscrire dans la droite ligne d'une méditation traductologique, tant ils semblent entrer en résonance avec les réflexions qu'Umberto Eco fait sur la traduction en tant que forme d'interprétation devant réverbérer l'intention du texte¹⁹, cette toile de fond qui tisse le matériau même d'une œuvre. Mais ce n'est pas tout car, à bien y regarder, il n'est pas hasardeux de dire que Fellini possède un véritable talent de traducteur. Et dans la boîte à outils de Fellini traducteur nous trouvons, tout d'abord, la lumière :

La lumière, c'est tout, le vrai monde de l'expression du cinéma. Elle est sentiment, idéologie, philosophie, adjectivation²⁰.

La lumière, en d'autres termes, éclaire les zones signifiantes du tournage, elle exprime – traduit – ce qui n'est pas dit, soit les intentions du créateur en ajoutant – l'occurrence du mot « adjectivation », dont l'étymologie *ad dicere* renvoie à « ajouter », n'est pas indifférente – ce qui échappe aux sens ordinaires, ce halo imperceptible qui donne expression à l'invisible, à l'indicible, à l'intime. Comme il l'avouait à Jacqueline Risset :

Il existe parfois une vibration, une transparence, quelque chose qui est moins qu'une ombre, qui est moins qu'une lumière, quelque chose qu'on ne peut pas exprimer sur le plan des sens²¹.

À côté de la lumière, la couleur, « moyen expressif très précieux si elle est utilisée à la manière de la peinture »²², est traitée de façon à suggérer l'atmosphère, à enrichir le film « d'une nouvelle dimension » afin de renforcer visuellement la puissance descriptive de la structure et des sentiments d'une histoire. En se référant à *Giulietta degli spiriti*, qu'il considérait comme son premier vrai film en couleurs, Fellini affirme :

J'avais déjà fait un épisode en couleurs pour *Boccaccio '70*, mais à cette occasion, je n'avais pas vraiment affronté ce problème [...]. Avec *Giulietta degli spiriti*, au contraire, la couleur se pose pour la première fois comme un problème totalement expressif, les premières images du film

¹⁹ Cf. U. ECO, *Dire quasi la stessa cosa*, Milano, Bompiani, 2003.

²⁰ FELLINI, *L'arte della visione*, cit., p. 6.

²¹ RISSET, cit., p. 79.

²² In GILL, cit., p. 100.

se révèlent à moi en couleurs, l'histoire, sa structure, son sentiment sont déterminés et vivent exclusivement à travers la couleur et il n'y a donc que la couleur qui puisse les raconter, les traduire, les exprimer²³...

La couleur, donc, comme le noyau germinatif d'une pratique sémiotique filée : raconter, traduire, exprimer. Autrement dit, produire, dans un soulèvement de strates, la *translation* du réel, ou mieux, libérer les instants d'apparition d'un réel extra-ordinaire déployé à travers un montage qui fait basculer les conventions narratives habituelles²⁴. Et comme « lorsqu'on aime un film, on ne peut pas s'arrêter à l'écriture »²⁵, la musique – celle de Nino Rota et de Piovani notamment – est convoquée tout autant pour faire de la caméra le dispositif d'une révélation, une sorte de lanterne magique, ou de machine à rêves, où ce qu'on voit n'est pas ce qui est, mais ce que les prises de vue de l'artiste-cinéaste veulent bien transcrire et nous dévoiler.

Après cet excursus fait en guise de préambule, j'en viens maintenant à *Intervista*. Tourné en 1987, ce « filmetto », comme Fellini lui-même l'appelait, montre le cinéaste qui se raconte en train de réaliser un nouveau film inspiré par *l'Amérique* de Kafka. Pendant la préparation du tournage, une équipe de télévision japonaise vient l'interviewer dans les studios de Cinecittà. Commence alors une plongée dans les coulisses du cinéma qui est à la fois une plongée dans la mémoire : dans le sillage de *Block-notes d'un cinéaste*, Fellini revient sur sa méthode, sur ses souvenirs personnels, sur l'interview d'une diva du muet réalisée lorsqu'il était jeune journaliste,

²³ *Ibid.*, c'est moi qui souligne.

²⁴ Ce traitement « pictural » de l'image cinématographique doit beaucoup à la leçon de Picasso, que Fellini avait connu à travers l'essai que Jung lui avait consacré en 1932. Comme le souligne bien Paolo Fabbri, il y a un cubisme dans la structure narrative de Fellini, une « décomposition picassienne » dont relèvent les phases du montage et du mixage. À cela il faut ajouter sa passion pour la bande dessinée et ses collaborations comme vignettiste à la *Domenica del Corriere* et au *Marc'Aurelio*. On est tenté de parler de remédiation au sens où l'entendent J.D. Bolter et R. Grusin, c'est-à-dire en tant qu'espace d'inter-action convoquant de nouvelles configurations esthétiques relevant d'un dispositif préexistant. Nous renvoyons à J.D. BOLTER & R. GRUSIN, *Remediation. Understanding New Media*, MIT Press, Cambridge, 1999 ; et à R. PALLAVICINI, *Mi chiamo Federico e il mio cinema è nato dai fumetti*, <<https://www.bookciakmagazine.it/mi-chiamo-federico-e-il-mio-cinema-e-nato-dai-fumetti-fellini-story-in-un-intervista-dantan/>> (dernier accès : 20 mai 2021).

²⁵ F. Fellini, *Voyages en Italie, Rétrospective*, Cinémathèque Française 1 octobre-20 décembre 2009 ; <<https://www.critikat.com/panorama/retrospective/federico-fellini-2/>> (dernier accès : 20 mai 2021).

sur *La dolce vita* et sur le couple Matroïanni-Ekberg vingt-sept ans après. On assiste à une interview « au carré », et comme ne manque pas de remarquer Risset, Fellini, à l’instar de Dante, mène un voyage au cours duquel « il s’arrête pour décrire au lecteur l’œuvre qu’il est en train d’écrire », en donnant vie à des « moments d’ardeur et de joie »²⁶.

Dans *Intervista* le voyage commence, notamment, en tramway. Le réel se confond immédiatement avec le spectacle dans une atmosphère magique, peuplée d’apparitions qui greffent le merveilleux sur le quotidien. Ainsi les Indiens, les éléphants, le maharaja, les cascades, apparitions qui renvoient à un temps fabuleux, à des situations purement optiques et sonores qui alimentent « l’allégresse de l’imaginaire » – encore Risset – et qui, comme l’écrit Deleuze, ne s’inscrivent pas dans la progression de l’action étant « des images subjectives, souvenirs d’enfance, rêves ou fantasmes auditifs et visuels »²⁷ déconnectés de toute linéarité. Ainsi, encore, la scène de la fontaine de Trevi, fulguration d’un instant de rêve que le cinéma a le privilège de capter et de rendre éternel. Tout se passe, comme Fellini l’avait appris de Jung, entre créativité et jeu²⁸, au fil d’un langage qui, dégagé de ses emplois, débouche sur « une nouvelle race de signes, les *opsignes* et les *sonsignes* »²⁹. Et il est intéressant de constater que Fellini lui-même semble s’expliquer sur ce rapport renouvelé aux signes lorsque, en conversant avec Alain Resnais, il laisse entendre toute l’importance qu’a pour lui l’action de « montrer » en défiant les voies ordinaires de la représentation. Il dit :

Je ne veux pas raconter, mais montrer.

Et en se référant à la peinture :

J’aime toute peinture qui montre plusieurs choses, ou plusieurs aspects d’une chose à la fois, les tableaux de Bosch ou Bruegel par exemple. Je

²⁶ RISSET, cit., p. 94.

²⁷ DELEUZE, cit., p. 13.

²⁸ « La créativité et le jeu vont d’un même pas », avait écrit Jung. Fellini s’approche de Jung par la médiation d’Ernst Bernhard, médecin berlinois qui s’était installé à Rome en 1936 et dont il devient un des patients les plus célèbres. Au cours de son analyse, qui dura quatre ans au rythme de trois séances par semaine, Fellini découvre Jung et le texte qui le passionnera le plus sera *Souvenirs, rêves et pensées*. Cf. T. KEZICH, « Intervista », in *Fellini*, Paris, Gallimard, 2007.

²⁹ Toujours DELEUZE, in cit., p. 13.

suis toujours allé dans ce sens. Lorsque j'ai tourné *La dolce vita*, j'aurais voulu pouvoir contenir tout le film dans un seul plan³⁰.

Car il s'agit, pour lui, de brouiller les frontières entre le subjectif et l'objectif, entre le physique et le mental, entre l'action, l'optique et le sonore au profit d'une ouverture poétique qui dépasse le simple détail, la simple image, et qui tend vers une narration d'ordre figuratif où les *op-signes* et les *sonsignes* – ce que Le Clézio, de son côté, appelle les « pictogrammes magiques »³¹ – changent notre logique et « nos habitudes rétiniennes »³². De là, par conséquent, toute l'importance accordée aux rythmes, aux cadences, aux volumes, aux voix, aux jeux de clair-obscur, bref, à cette polyphonie faisant résonner à l'unisson l'amalgame sémiotique condensé dans l'image rêvée.

On comprendra, dès lors, comment un tel régime d'échange entre l'imaginaire et le réel, comment une telle exigence de coaguler le figuratif avec le sonore marque profondément l'opération de doublage et, de façon spéculaire, toute opération de traduction. À propos du doublage, Fellini y revient significativement au cours de ses entretiens avec Giovanni Grazzini, lorsqu'il explique son rapport aux mots :

Au début, probablement, je subissais davantage le caractère narratif du récit, je faisais un cinéma plutôt paralittéraire que plastique. C'est seulement plus tard que je me suis fié davantage à l'image, et désormais je cherche toujours plus à renoncer aux paroles en tournant. C'est au cours du doublage que je recommence à donner une grande importance au dialogue³³.

Et encore, en se référant à la voix :

... bien souvent, je suis contre l'utilisation du visage et de la voix du même comédien. Ce qui importe, c'est que le personnage ait une voix qui le rende encore plus expressif. Pour moi, le doublage est indispensable, c'est une opération musicale par laquelle je renforce la signification du figuratif³⁴.

³⁰ *Deux questions d'Alain Resnais*, « L'Arc », 45, 1971, p. 26.

³¹ J.-M. GUSTAVE LE CLÉZIO, *L'extra-terrestre*, « L'Arc », 45, 1971, p. 27.

³² *Ivi*.

³³ FELLINI, *Entretiens avec Giovanni Grazzini*, Paris, Calman-Lévy, 1984, p. 99.

³⁴ *Ibid.*, p. 100.

Voilà aussitôt tracés, entre les lignes, les axes qui doivent orienter la tâche du traducteur : expression, musicalité, raffigurabilité. Mais, qui plus est, Fellini conçoit le doublage, et par inflexion la traduction, comme un espace à fond illustratif où faire rayonner le sens le plus profond, le plus intime de son œuvre, et, à la manière de Dante, il est guidé par un besoin de clarté, l'étape du doublage recouvrant exactement, en voulant le dire avec Dante, « ce qui, illuminant et illuminé, rayonne »³⁵. Il n'y a pas lieu de s'étonner, alors, si Fellini pense à Jacqueline Risset pour la version doublée et sous-titrée d'*Intervista* en français. Il la contacte par l'intermédiaire de Pietro Citati car ils ne s'étaient jamais rencontrés auparavant, mais l'écho du succès de la traduction française de l'*Enfer*, que Risset avait publié chez Flammarion en 1985, avait rejoint Fellini et retenu son attention. C'est le début d'une collaboration professionnelle qui assumera bientôt les traits d'une grande complicité d'âmes et d'esprits. Et ce sera, entre autres, le début d'une aventure judiciaire qui fera l'intérêt de la presse de l'époque. Essayons de regarder de plus près.

La traduction d'*Intervista* de Risset paraît chez Flammarion, dans la collection « Cinémas », en décembre 1987. Dans la note qui accompagne le scénario italien, Gianfranco Angelucci insiste, très significativement, sur le fait qu'il s'agit d'un scénario tiré de la *moviola*, écrit après le film, « une sorte de tra-duction, comme il arrive, justement, lorsque on transfère d'une langue à l'autre le résultat d'une expression écrite »³⁶. Ce qui ne va pas sans comporter, comme toute pratique traductive l'enseigne, un problème de fidélité : « le problème est celui de rester fidèles aux résultats d'une opération artistique ne s'étant exprimée que par images »³⁷, poursuit Angelucci.

Lorsque Jacqueline Risset accepte de traduire *Intervista* elle se penche, donc, sur une interview que Fellini avait conçue « au carré », s'agissant d'une interview qui se dédouble dans la fiction et qui ne va pas sans entraîner, en même temps, une traduction qui ne pourra qu'être « au carré », le scénario en italien étant déjà le résultat d'une première opération traductive. Dans la note qui accompagne en guise d'introduction sa traduction Risset écrit :

³⁵ DANTE, *De l'éloquence vulgaire*, Paris, La Délirante, 1983, p. 30.

³⁶ G. ANGELUCCI, « Intervista. La sceneggiatura », in FELLINI, *Block-notes di un regista*, Longanesi & C., Milano 1988, p. 73. C'est moi qui traduis.

³⁷ *Ivi*.

Aux prises avec un film comme *Intervista*, qui ne ressemble pas aux autres films, et dont la caractéristique impérieuse – c’est son auteur même qui le rapporte – est l’imprévisibilité radicale, et la légèreté des jongleurs, la description écrite implique inévitablement la superposition lourde, le choix, la projection subjective, l’arrêt du sens... Toujours la description d’images réduit et ajoute : réduit l’ambiguïté, ajoute l’interprétation³⁸.

Et en soulignant la hardiesse fellinienne de cette « opération impossible » qu’est « la traduction des images en discours », elle ajoute :

La force et l’intensité d’invention chez Fellini sont telles, à chaque instant et dans chacun de ses films, qu’elles peuvent masquer l’importance du verbal. Ici, la juxtaposition des niveaux est totale : du vocabulaire technique au parlé familier en dialecte romain, aux interventions métalinguistiques (le metteur en scène), aux récits d’aventures exotiques, aux traités d’érotisme, aux citations de Kafka³⁹...

Or, c’est exactement à partir de ce jeu dialectique entre ce que Risset nomme « légèreté », « superposition », « juxtaposition », c’est-à-dire à partir de ce jeu d’emboîtement et de renvoi incessant entre images, écriture et mesures rythmiques, que la traduction de Risset prend son élan. Lieu de convergence entre l’intention du film et les différents registres qui le mé-tissent, cette traduction passe par une écriture qui, à la façon de Dante, mais aussi de Joyce, s’articule « en une série de strates, ou de feuillets ». Fellini en est enthousiaste, mais au moment où le film sort en France, le 23 décembre 1987, c’est Risset elle-même qui s’aperçoit, en se rendant au cinéma pour voir *Intervista*, que la version sous-titrée avait été modifiée depuis la présentation au Festival de Cannes⁴⁰. Elle appelle Fellini, qui dépose immédiatement plainte contre la société distributrice AMLF en demandant, malgré l’énorme succès que le film est en train de remporter – plus de cent mille spectateurs à Paris seulement en deux semaines –, la saisie immédiate de toutes les copies en circulation en France, sous astreinte de 100.000 francs par jour. « Le doublage a mas-

³⁸ RISSET, « Traduire Fellini », in FELLINI, *Intervista*, traduction de J. Risset, Paris, Flammarion, 1987, p. III.

³⁹ *Ibid.*, p. III-IV.

⁴⁰ Rappelons que le film avait été présenté hors compétition au festival de Cannes et remporté à l’unanimité du jury le prix du quarantième anniversaire.

sacré les nuances du film »⁴¹, déclare le cinéaste le 7 janvier dans un des articles que *Le Monde* consacre à cette affaire. En précisant quelques jours après, toujours dans les colonnes du même journal, qui revient sur la question avec un titre très parlant, « La version française d'*Intervista*. Fellini, traduction, trahison » :

Le sous-titrage est une opération délicatissime, je l'ai toujours reconnu. Il ne s'agit pas seulement de traduire, mais de se glisser avec modestie et discrétion dans une autre culture. Il y a toujours trop de sous-titres, et le travail accompli par Jacqueline Risset avec Marie-Claire Sinko, travail que j'avais suivi et approuvé, était justement aussi précis que léger⁴².

Mais que s'est-il passé exactement ? Pourquoi la presse parle-t-elle de traduction-trahison ? Reconstituons à vol d'oiseau les étapes de cette affaire, sans trop entrer dans les détails judiciaires : la société AMLF, qui avait acheté les droits de distribution d'*Intervista* pour la France, juge techniquement insuffisants les sous-titres de la version française et commande à Jean-Pierre Carasso, traducteur littéraire⁴³, de revoir cette version sans que ni Fellini ni Risset en soient avertis. Fellini porte plainte, deux audiences judiciaires ont lieu, suite auxquelles il doit renoncer à la saisie des copies et à la demande d'injonction financière car l'art. 5 du contrat, qui au moment de la signature avec Aljosh Production lui assurait un droit de regard absolu sur les versions étrangères, a entre-temps disparu, ne figurant plus ni dans le document de cession des droits à la société suisse Ferlyn, ni dans le document qui, dans un deuxième temps, avait transféré ces droits à la compagnie britannique Timothy Burril Productions, partenaire de la société AMLF. La boucle judiciaire est, donc, très rapidement bouclée, mais reste la question de la « trahison » : à une langue, à une culture, à une œuvre.

En partant du constat que traduire c'est toujours trahir, puisqu'il

⁴¹ « Fellini contre les versions françaises d' "Intervista" », *Le Monde*, 7 janvier 1988, <https://www.lemonde.fr/archives/article/1988/01/07/fellini-contre-les-versions-francaises-d-intervista_4069209_1819218.html> (dernier accès: 25 mai 2021).

⁴² « L'affaire de la version française d' "Intervista". Fellini : "Je proteste" », *Le Monde*, 10 janvier 1988, <https://www.lemonde.fr/archives/article/1988/01/10/l-affaire-de-la-version-francaise-d-intervista-fellini-je-proteste_4070491_1819218.html> (dernier accès: 25 mai 2021).

⁴³ Mais, comme le souligne le journaliste lui-même dans son article, traducteur « plutôt d'auteurs anglophones ».

n'existe pas d'équivalence parfaite mais seulement « présumée »⁴⁴, il faut de même rappeler le rôle joué par le traducteur, à savoir « la composante individuelle de la subjectivité traduisante »⁴⁵ dans la compréhension/interprétation du texte à traduire, approche qui s'inscrit dans le cadre d'un contexte spécifique, « à l'intérieur de certaines limites »⁴⁶. Et si ces limites sont, notamment, d'ordre culturel, social et historique, outre que linguistique, dans le cas de Risset-Fellini elles sont également d'ordre personnel en vertu d'une fréquentation qui était devenue un partage *sensible* du réel, scruté avec une curiosité et une lucidité hors du commun. Sans oublier le fil rouge qui tressait, dans l'intime, ce rapport extraordinaire, à savoir la même passion pour Dante, « présence constante, nourrissante, familière »⁴⁷ : « pendant la préparation de l'édition française d'*Intervista* – écrit Risset – un jeu quotidien était le dialogue sur Dante »⁴⁸.

C'est à l'ombre – ou sous la lumière – de Dante, donc, que cette traduction avance. Et on peut dire que c'est justement à Dante, qui en filigrane traverse tout le cinéma de Fellini⁴⁹, que renvoie dans le tournage d'*Intervista* la tension ternaire légèreté/juxtaposition/superposition évoquée plus haut. On retrouve cette tension dans la vitesse de l'invention fébrile, surprenante, imprévisible – ce que Fellini appelle « l'habileté et la légèreté des jongleurs »⁵⁰ ; on la retrouve dans la maîtrise des dialogues, dans ce « *trasumanar per verba* »⁵¹ qu'est chez Fellini le recours constant et massif au plurilinguisme :

Dans les dialogues, le statut du contradictoire et de l'ambiguïté est signalé par l'usage continu du plurilinguisme : toutes les strates hétéro-

⁴⁴ Comme le dit Ricœur, qui écrit : « D'où le paradoxe, dissimulé sous le dilemme pratique entre fidélité et trahison : une bonne traduction ne peut viser qu'à une équivalence présumée, non fondée dans une identité de sens démontrable, une équivalence sans identité ». Cf. P. RICEUR, *Temps et récit, tome 3, Le temps raconté*, Paris, Seuil, 2005, p. 60.

⁴⁵ Cf. A. BRISSET, « L'identité culturelle de la traduction. En réponse à Antoine Berman », *Palimpsestes*, 11, 1998, p. 34.

⁴⁶ *Ivi*.

⁴⁷ RISSET, *L'Incantatore*, cit., p. 91 ; c'est moi traduis.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 92 ; c'est moi qui traduis.

⁴⁹ Fellini disait, notamment, de son cinéma, qu'il s'agissait pour lui, à chaque fois, d'« une descente aux Enfers, avec des lueurs de Purgatoire et de Paradis ». Nombreuses avaient été les propositions que Fellini avait reçues pour réaliser un Enfer dantesque, mais il avait à chaque fois refusé car, disait-il, « ce film Dante l'a déjà fait ». *Ibid.*, pp. 109-110.

⁵⁰ FELLINI, « Filmetto », in *Intervista*, cit., p. II.

⁵¹ La référence va ici aux vers du chant I du *Paradis*.

gènes présentes dans la langue italienne (celles qui remontent jusqu'à Dante, celles-là mêmes qui fascinaient Joyce, lorsqu'il traduisait en italien des fragments de son *Finnegans Wake*)⁵².

Une dernière observation avant d'entrer dans les plis du doublage : à côté d'une grande sensibilité linguistique, Fellini révèle avoir, entre autres, une posture – et non moins un ethos – traductologique bien défini : lorsque, en parlant du doublage avec le journaliste du *Monde*, il évoque la modestie, la discrétion, la délicatesse, il esquisse une véritable méthode du traducteur, il trace les étapes de l'opération traductive en tant que pratique d'écriture « métissante », censée « se glisser » harmonieusement, avec précision et agilité à la fois, « dans une autre culture ». Et il éclaire, en même temps, l'espace de jeu – et d'enjeu – de la traduction de Risset. Mais il est temps de passer aux exemples.

En regardant la version italienne d'*Intervista* il n'échappe pas que deux mots en particulier parcourent d'un bout à l'autre les dialogues du film : *commendatore* et *dottore*. Ce sont deux appellatifs allocutifs, qui dans la communication exercent une fonction impressive car ils fonctionnent comme des signaux stylistiques dénotant des attitudes qui se manifestent selon le statut de l'interlocuteur et sa représentativité professionnelle⁵³. Le premier désigne une personne qui se distingue par son appartenance à l'un des grades les plus élevés des ordres nationaux et des ordres civils ; le second désigne une personne qui possède un grade académique ou le titre de docteur en médecine. Fellini reprend ces deux mots dans leurs couleurs vernaculaires, il les dépouille de leur aura lexicographique et les remet en jeu selon les connotations locales du dialecte romain, c'est-à-dire selon leur actualisation dans le discours avec la valeur de « respect amical »⁵⁴. Il y mêle ainsi les tons, le brio, l'ironie, l'« insubordination » du registre familier et d'un lexique qui n'a rien d'élevé.

Une première remarque s'impose, alors, d'emblée. Dans les dialogues d'*Intervista* ces deux appellatifs circulent par itération contiguë, l'un convoque l'autre, en créant de la sorte un jeu de continuité et de renvois entre le milieu et les métiers du spectacle, d'une part, et le milieu populaire, de l'autre. Raison pour laquelle Risset traduit par emprunt *commen-*

⁵² RISSET, « Traduire Fellini », cit., p. V.

⁵³ Selon le modèle phonostylistique fonctionnel de Pierre Léon. Nous renvoyons à son *Précis de phonostylistique. Parole et expressivité*, Paris, Nathan, 1993.

⁵⁴ Comme l'explicite, significativement, la didascalie qui accompagne la première scène. Cf. *Intervista. La sceneggiatura*, cit., p. 75.

datore et *dottore*, elle en garde toute la couleur locale mais en la transposant dans la langue française, en accomplissant ainsi cet acte de métissage linguistico-culturel que Ricœur appelle hospitalité langagière⁵⁵, à savoir le plaisir d'un bonheur partagé entre le lecteur et l'auteur – dans notre cas, entre le spectateur et le cinéaste. D'où la traduction de « Vive le commendatore » pour « Evviva commendatore », les mots que Menicuccio, chef machiniste, adresse à l'inspecteur de production au tout début des dialogues. Carasso, de son côté, intervient avec un mot-à-mot en traduisant d'abord « commandeur » – « Vive le commandeur » –, qui devient ensuite, au cours du doublage, « monsieur » ou « patron ». Il fait subir au texte ce qu'Antoine Berman appellerait une tendance déformante⁵⁶, puisque qu'il fait une opération d'exotisation au profit – ou en dépit – d'une élégance supposée qui va détruire toute nuance relevant du registre populaire. Et il en va de même pour « dottore », rendu par « Maestro » – par exemple, quand Menicuccio, toujours au début du film, s'adresse à Fellini – ou destiné à disparaître dans la plupart des tours de parole du doublage. Là aussi nous avons affaire à une « déformation » du tissu de l'original, avec un appauvrissement qualitatif qui va homogénéiser « ce qui est de l'ordre du divers, voire du disparate »⁵⁷.

Mais ce n'est pas tout. Un autre aspect qui a retenu notre attention est le traitement des noms propres, plus précisément des diminutifs. Si le statut du nom propre est celui de l'unicité, cette fonction dans la langue italienne est renforcée par le diminutif qu'on dit d'affection, un trait caractéristique des italophones qui par le recours à ce type de diminutif visent à ajouter au plan linguistique de la référence les connotations – extralinguistiques – de la douceur, de la valeur affective, de la gentillesse. Ainsi, dans *Intervista*, pour Olga, la secrétaire d'édition que Fellini appelle « notre Olghina »⁵⁸. Traduire, comme le fait Carasso, par « petite Olga », en efface toute la tonalité « fellinienne », pour restituer un sens simplement littéral. Opération réitérée avec Mastroianni-Mandrake, que Fellini appelle « Marcellino », diminutif que Risset restitue très fidèlement, mais que Carasso efface complètement. Il l'élimine dans la scène XXXVIII,

⁵⁵ Cf. RICŒUR, *Sur la traduction*, Bayard, Paris 2004.

⁵⁶ En se référant au passage interlinguistique, Antonine Berman identifie treize tendances à la déformation. Cf. *La Traduction et la lettre ou l'Auberge du lointain*, Paris, Seuil, 1999 [1985].

⁵⁷ *Ibid.*, p. 60.

⁵⁸ Scène XI : salle maquillage intérieur jour.

au moment où Fellini rejoint Mastroianni qui est en train de tourner un spot publicitaire :

Salut, Marcellino, ça te va bien ça⁵⁹.

devient :

Ciao, tu es bien comme ça.

Et il l'élimine dans l'une des scènes les plus magiques et les plus touchantes du film, lorsque Mastroianni et Anita Ekberg, assis dans la cuisine de Villa Pandora regardent, projetée sur un drap qui semble dessiner la scène même du rêve, leur propre image dans la fontaine de Trevi. De l'écran arrive le dialogue du film, les deux sont visiblement émus, Mastroianni répète avec les lèvres les anciennes répliques et sur un ton extasié s'adresse à son amie, puis continue en disant :

Combien de questions je voudrais te poser encore, Anita – par exemple, tu n'aurais pas un petit verre de fine ?

Et la Ekberg, en éclatant de rire :

Mais va te faire foutre, Marcellino...⁶⁰

L'effet d'adoucissement, presque de tendresse, que le diminutif « Marcellino » apporte à cette réplique, n'échappe pas à l'oreille, et cela même à partir d'un point de vue rythmique, à partir de la respiration de la phrase, de son poids, de son mouvement – de son continu corps-langage, pour le dire ici avec Meschonnic⁶¹. Cette phrase perd toute sa légèreté dans la version de Carasso, la suppression de « Marcellino » crée une asphyxie rythmique qui interrompt tout à coup l'émotion du moment avec un effet de vulgarité que Risset définira « de brutalité cho-

⁵⁹ In FELLINI, *Intervista*, traduction de J. Risset, cit., p. 172.

⁶⁰ Scène XLI, p. 195. Et en se référant à ce clap Fellini ajoute significativement : « *Intervista* a été fait à quatre-vingt-dix pour cent avec un seul clap, un seul cadrage... quand tu dis *action* tu déchaînes un fluide, une tension, un acte d'accouchement, qui, les fois suivantes, ne retrouve pas la même spontanéité, le même bonheur ». In H. PERNOT, *L'Atelier Fellini, une expression du doute*, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 119.

⁶¹ Voir, en particulier, *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Lagrasse, Éditions Verdier, 2009.

quante »⁶².

Un autre lieu du doublage où Carasso traduit avec une grande désinvolture, faisant preuve encore une fois d'une approche « déformante », est la scène du clap final, lorsqu'un machiniste entre dans le studio de Cinecittà, regarde en haut vers la caméra suspendue dans le noir, crie quelque chose d'incompréhensible et actionne son clap en disant « ... Un, première ! », après quoi l'image s'arrête et apparaissent en surimpression les lignes du générique. Dans la version revue par Carasso le titre n'est plus incompréhensible, on entend, et on lit clairement dans les sous-titres, « Intervista... Un... Première ! », « comme si le film qu'on vient de voir – protestera énergiquement Fellini – n'était qu'une ébauche, un brouillon, et qu'il allait enfin recommencer. Cette interprétation est pire qu'un contre-sens, c'est un mensonge »⁶³.

Et c'est justement cette interprétation “mensongère” que Fellini dénonce lorsqu'il dira, comme on l'a vu plus haut, que le doublage de Carasso a détruit « toutes les nuances du film », c'est-à-dire ce réseau de sens sous-jacents qui préside à la couleur et à la lumière du film même, ce surplus de sens qui se manifeste par « les écarts de style, les expressions surprenantes, en somme tout ce qui constitue le monde spécifique, parlé, d'un cinéaste »⁶⁴. Je voudrais alors, avant de conclure, juste revenir sur la scène de Villa Pandora pour m'attarder sur deux moments où les mots, irréductibles aux grilles du discours, vont au-delà de leur existence, de leur propre contingence, car ils sont plutôt des pulsions, des désirs – des nuances.

Le premier moment est l'apparition, que dans les didascalies du scénario Fellini qualifie de « triomphale », d'Anita Ekberg à l'entrée de sa villa, où la voiture du cinéaste vient d'arriver. Enveloppée dans un grand peignoir orange, avec une serviette de la même couleur en guise de turban sur la tête, Anita ouvre la grille. Sergio Rubini, assis à l'arrière de la voiture avec Mastroianni, avec une expression rêveuse s'exclame :

⁶² « Jacqueline Risset : la banalisation est systématique », *Le Monde*, 10 janvier 1988, <https://www.lemonde.fr/archives/article/1988/01/10/jacqueline-risset-la-banalisation-est-systematique_4070492_1819218.html> (dernier accès: 25 mai 2021)

⁶³ « L'Affaire de la version française d'“Intervista”. Fellini : “Je proteste” », *Le Monde*, cit.

⁶⁴ « Jacqueline Risset : la banalisation est systématique », *Le Monde*, cit.

La voilà, c'est elle ! Je suis ému⁶⁵ !

Carasso rend :

C'est elle ! Je suis tout ému.

Le deuxième moment c'est quand Mastroianni, spectateur avec Anita Ekberg de la scène de la fontaine de Trevi, en la voyant troublée, avec les larmes aux yeux, lui dit :

Mais qui es-tu, toi ? Tu es une déesse, la mère, la mer profonde, la maison, tu es Ève, la première femme apparue sur la terre⁶⁶ ?

Carasso :

Qui es-tu ? Une déesse ? La mère, l'océan profond, la maison ? Tu es Ève, la première femme apparue sur la Terre.

Or, il est évident, aussi bien à la lecture qu'à l'oreille, qu'entre la version de Risset et celle de Carasso il y a une différence substantielle au niveau rythmique, ou plus précisément, comme le dirait Benveniste, une organisation différente du « mouvant », de ce *rhuthmós*⁶⁷ qui participe *intimement* à la construction du sens, et qui se joue, dans le cas de Fellini, entre langage, voix et visuel. Là où Risset traduit poétiquement, Carasso procède prosaïquement ; là où Risset, fidèle aux intentions de Fellini, méprise tout effet d'éloquence pour s'approcher de l'instant, l'instant de la stupeur enfantine dessinée sur le visage émerveillé de Sergio Rubini ou de l'émotion profonde que les mots de Mastroianni relient à ce moment de magie mythique qu'évoque la scène de *La dolce vita* sur le drap tendu, Carasso, de son côté, n'arrive pas à restituer un sens lyrique, émerveillé, en suspens. Il plonge ainsi le spectateur dans les grilles d'une sémantique normative, comme le montre bien la segmentation qu'il fait subir à la réplique de Mastroianni, où il abolit tout effet de suspension, de transition du régime diurne au régime – onirique – de l'oubli, du

⁶⁵ Cf. FELLINI, *Intervista*, traduction de J. Risset, cit., p. 182.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 194.

⁶⁷ Voir le célèbre article que Benveniste consacre à l'étymologie de « rhuthmos » et à l'histoire de son sens dans le monde grec : « La notion de "rythme" dans son expression linguistique », in E. BENVENISTE, *Problèmes de linguistique générale*, t. I, Paris, Gallimard, 1966, pp. 327-335.

souvenir, de l'image rêvée. Les mots sont redistribués selon un enchevêtrement saccadé, au détriment d'un enchaînement métonymique à la forme mouvante, fluide, et dont la condensation homophonique mer/mère, possibilité de la langue française que Risset saisit immédiatement, inscrit, en transit, un glissement vers le psychanalytique, vers les parois poreuses de l'inconscient. Mais ce ne sont là, justement, que des questions de nuances...

J'en viens aux conclusions. Et je voudrais le faire au fil de ce que Jacqueline Risset disait aux journalistes le lendemain de l'audience fellinienne au Palais de Justice de Paris :

Une mauvaise traduction peut fausser le sens d'une œuvre : en littérature, on le sait à peu près. Pour le cinéma, on le sait moins. Ou plutôt, une sorte de résignation règne – un malaise, qui semble inévitable. Il existe aujourd'hui une logique des transformations par le doublage et le sous-titrage des films : cette logique est celle de la banalisation systématique. [...] Le sous-titrage d'*Intervista* n'est qu'un cas parmi les autres. Cas significatif, en ce sens que le langage qui y est employé – tendant vers la vulgarité d'ensemble – entraîne et manifeste à la fois un appauvrissement de l'univers de Fellini⁶⁸.

Banalisation, appauvrissement, vulgarité : à l'aune de son expérience de poète et de traductrice de Dante, Risset fait entendre sa voix en mettant en garde contre la systématisme de la traduction conçue – et pratiquée – en tant que processus de déformation du texte original. Tout comme traduire Dante, traduire Fellini mobilise les enjeux du poétique ; il s'agit de faire émerger la vitesse, le rythme, le souffle, les trébuchements du sens, la respiration d'une atmosphère qui porte en soi la couleur d'une vision. Car, comme l'affirmait Roland Barthes de Kafka – figure centrale, avec Dante, de l'univers fellinien – le sens est plein et la signification toujours suspendue dans un « mouvement de chutes et de montée », toujours aux bords dans les nuances d'« un rien, [d'] un rêve, [d'] un état de flottement »⁶⁹.

⁶⁸ « Jacqueline Risset : la banalisation est systématique », *Le Monde*, cit.

⁶⁹ Cf. R. BARTHES, *Délibération*, in *Œuvres complètes IV*, Paris, Seuil, 2002, p. 681. Voir aussi « La réponse de Kafka », in *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1960.

Fellini. Arcanes majeurs

Anne Serre*

RÉSUMÉ

Pour Anne Serre, romancière française née en 1960, l'œuvre de Fellini a eu la même importance que celle Kafka. Elle étudie ici quatre images des films de Fellini qui l'ont particulièrement marquée. Elle les compare à des arcanes majeurs du tarot. Elle souligne le rôle de la musique de Nino Rota dans l'œuvre de Fellini. Elle évoque aussi son propre lien avec Rome et l'Italie. Le dernier livre d'Anne Serre, *Au cœur d'un été tout en or* (Prix Goncourt de la Nouvelle, 2020) contient une nouvelle évoquant Fellini. Plusieurs de ses livres ont paru en traduction chez New Directions (USA), mais aussi en Espagne, en Allemagne, en Angleterre...

ABSTRACT

For the French novelist Anne Serre, born in 1960, Fellini's films are as important as the writings of Kafka. She looks at four images in films by Fellini that have made a particularly powerful impression on her, comparing them to the major Arcana in a Tarot pack. She also underlines the role played by Nino Rota's music in Fellini's work and talks about her own attachment to Rome and Italy. Fellini appears in a story in her latest book, *Au coeur d'un été tout en or* (Prix Goncourt de la Nouvelle, 2020). Several of her books have been published in English by New Directions (USA), in Spain, Germany, England...

* Romancière, Paris.

Quand je pense à Fellini, je pense à certaines images qui m'ont profondément marquée, qui en réalité sont des scènes mais m'apparaissent comme des images fixes, pareilles à celles d'un jeu de cartes divinatoire, une sorte de tarot, où chaque lame est à examiner soigneusement. Parmi ces images qui sont autant d'arcanes majeurs, il y a (entre autres) :

- L'arrivée du paquebot à la fin d'*Amarcord*.
- L'énorme tête surgissant du canal dans *Le Casanova*.
- La géante apparaissant sur la rive de la Tamise lorsque Casanova s'apprête, en grande tenue, à se suicider.
- Et puis la danse finale de Casanova avec la poupée. Qui est probablement la carte la plus importante du jeu.

Il y en a beaucoup d'autres bien sûr : la danse de la Saraghina sur la plage et la descente d'escalier des fantômes de Fellini dans *8 1/2*, le défilé des papes dans *Fellini Roma*, l'oncle Teo perché dans l'arbre et criant « Je veux une femme ! » dans *Amarcord*, le Christ survolant Rome, transporté par hélicoptère, dans *La dolce vita*...

Et parmi les arcanes mineurs, il y a cette foule de visages grimaçants, peinturlurés, avec ces corps extravagants, trop gros, trop grands, trop petits, trop vieux, cabossés. Les incroyables visages de femmes, en particulier. Mais d'incroyables visages d'hommes, aussi. Tous ces visages et ces corps qui sont dans un émoi et une agitation perpétuels, souvent érotiques, toujours dramatiques, et qui appartiennent évidemment aux Mystères religieux, probablement aux Mystères Dionysiaques. Mais je m'en tiendrai ici aux quatre premières images, celles qui m'ont le plus frappée.

D'ailleurs, pour moi, tout a commencé par une image, dans ma rencontre avec Fellini. Quand j'étais enfant, mon père étant professeur de latin, il y avait pas mal de livres sur Rome et l'Italie à la maison. Dans l'un de ces livres qui était une sorte d'album de photos et qui se trouvait sur le rayonnage le plus bas de la bibliothèque, donc à portée de main d'un enfant, il y avait une photo en noir et blanc qui m'impressionnait beaucoup. C'était celle d'une femme ou d'une petite fille, un peu anormale, me semblait-il, couchée dans un grand lit. Cette photo exerçait une grande attraction sur moi. De temps en temps, j'allais la regarder pour me faire peur et pour essayer de comprendre ce qu'elle disait. Je ne sais plus dans quel film de Fellini est cette image, je pense que c'est dans *La strada*, mais je n'ai jamais voulu vérifier, jamais voulu revoir *La strada*,

parce que je voudrais que cette image (dont je parle d'ailleurs dans l'un de mes livres, *Le.Mat*) continue à infuser en moi.

Arrivée à Paris à dix-sept ans pour y faire mes études, j'ai vu, au Champo, le célèbre cinéma du Quartier latin, presque tous les films de Fellini jusqu'au *Casanova*. À vingt ans, j'ai rencontré par hasard dans les jardins de la villa Borghèse, à Rome, un vieil homme étrange et assez fascinant avec qui je me suis liée d'une longue amitié : le compositeur Giacinto Scelsi. Entre vingt et vingt-cinq ans, je suis allée souvent séjourner chez lui, via San Teodoro, entre le Campidoglio et le Forum. Je me suis alors beaucoup promenée seule dans Rome. J'avais l'impression d'être « chez Fellini ». Dans son œuvre mentale. Il me semblait que tous les gens que je croisais et rencontrais étaient ses personnages. Puis il y a eu une coïncidence comme dans tous les grands amours : entre vingt et vingt-cinq ans, j'ai aussi été très liée d'amitié, à Paris, avec l'acteur Alain Cuny. Il avait joué dans le *Satyricon* et *La dolce vita* : sans bien m'en rendre compte, j'étais donc devenue l'amie d'un personnage de Fellini.

Dix-huit, vingt ans, c'est l'âge, aussi, où j'ai découvert et été très marquée par l'œuvre de Kafka. Or, l'œuvre de Fellini a eu exactement le même impact sur moi que l'œuvre de Kafka. Au point que je peux dire aujourd'hui que Fellini et Kafka sont mes deux pères fondateurs, (même si l'un comme l'autre, comme beaucoup de grands artistes, ont été sans enfant – sinon que Fellini, comme on le sait, en a eu un qu'il a perdu très vite –).

Revenons aux images majeures :

- L'arrivée du paquebot dans *Amarcord*,
- La tête de la grande Mona surgissant du grand canal,
- La géante psalmodiant dans la brume,
- Et la danse de Casanova avec la poupée à la fin du *Casanova*.

De ma vie, je n'oublierai ces images qui m'ont causé un véritable choc lorsque je les ai vues pour la première fois, à la fois fascinée, sidérée et incrédule comme devant une apparition de l'au-delà. À la fois absolument réjouie, et isolée comme dans une expérience avec le surnaturel. « Il n'y a pas de plus grande solitude que le souvenir d'un miracle », écrivait le poète Joseph Brodsky.

Les trois premières images : celle du paquebot d'*Amarcord*, celle de

la tête surgissant du grand canal, et celle de la géante apparaissant sur la rive alors que Casanova pense à se suicider, sont des images d'apparition. La quatrième, celle de la danse de Casanova avec la poupée, est une image interdite. Normalement, on n'a pas accès à ce genre d'image. On ne peut la voir, au mieux, qu'à la va-vite et à travers un trou de serrure, un interstice, au risque permanent d'être découvert et chassé. C'est plus qu'une scène originelle, c'est bien plus archaïque, défendu et secret que de voir ses parents faire l'amour, par exemple. Je pense que c'est une image de la mort. Et que toute l'œuvre, la vie, et le travail énorme de Fellini ont consisté à produire des images de ce genre, images auxquelles la majorité des artistes, même grands, n'arrive pas. Tout artiste veut produire des images comme cela. Tout artiste veut produire ces images-là. Lui, à qui les producteurs ne voulaient plus donner d'argent pour ses derniers films et qui en est mort, y parvenait.

Donald Sutherland disait que les cinq premières semaines de tournage du *Casanova* avaient été un enfer pour lui, mais il le disait sans méchanceté, en comprenant ce qui s'était passé. Pour accéder à certaines images, il faut probablement beaucoup détruire, beaucoup forcer, être impérieux, ne plus voir ses acteurs que comme des marionnettes, des figurines, les former, les déformer, les peinturlurer, les découper, les asservir. Comme Picasso quand il faisait des collages ou des sculptures avec des éléments d'objets trouvés. Picasso dont Fellini rêvait parfois qu'ils se rencontraient, nageant dans la mer contre des flots puissants. Et Fellini disait alors qu'il rêvait de Picasso comme d'un guide, lui enseignant la manière de bien nager. Exactement comme Dante avec Virgile dans *La Divine comédie*.

Kafka disait quelque part et je n'ai jamais retrouvé où – mais ce doit être forcément dans son Journal ou ses lettres, car ce ne peut être Max Brod qui l'a rapporté, c'est une phrase écrite, pas une phrase prononcée oralement – : qu'il « attendait l'équipage ». C'est une formule qui à la fois glace les sangs et ravit, parce que malgré son obscurité, on comprend bien ce qu'elle signifie. Il s'agit d'un chariot-fantôme, venu de l'au-delà, et sans doute fait pour vous séduire à mort, c'est à dire vous séduire et vous emporter. En tout cas, il s'agit de LA rencontre, la plus terrible et la plus extraordinaire de votre vie. Bien supérieure en intensité et signification à celle de l'amour. Le paquebot qui arrive à la fin d'*Amarcord*, et qui d'ailleurs est un bateau fantôme, comme celui du Hollandais volant, c'est cela : c'est l'équipage. J'ai vu des cinéastes montrer des

choses incroyables – Dreyer ou Bergman par exemple –, mais un cinéaste montrer « l'équipage », je n'ai jamais vu. Sauf Fellini.

Là, il faut que j'introduise quelque chose sur le moyen de Fellini pour faire surgir et apparaître les grandes images interdites. C'est, comme tout le monde le sait, la musique de Nino Rota. Sans la musique de Nino Rota, sans son amitié avec Nino Rota, s'il n'avait jamais rencontré Nino Rota, Fellini n'aurait pas été Fellini. Comme sans doute Kafka n'aurait jamais été Kafka sans Max Brod. Mais lui, Fellini, il avait quelque chose de très spécial que Kafka n'avait pas, c'est que non seulement il avait un ami dont il utilisait – avec son consentement – le génie, pour accéder à son œuvre, mais qu'il faisait aussi cela avec tout le monde. J'admire énormément sa manière, lorsqu'il commençait à concevoir un film, de convoquer des centaines de gens (c'est à dire, au fond, le monde entier) dont il inspectait les visages, les corps et les gestes, non pour déterminer si ces figurants ressemblaient à son projet – car le projet n'était alors qu'à l'état de désir -, mais pour « donner corps » à son projet. Cela me rappelle un enfant qui joue avec des figurines et choisit celles qui vont lui permettre de raconter une histoire. Mais après tout, peut-être que je me trompe, peut-être que Kafka, lui aussi, faisait cela avec toutes les figures croisées dans Prague...

Mais revenons à Nino Rota. Avec Nino Rota, cela va bien plus loin. Nino Rota, la musique de Nino Rota, est en réalité la clef qui ouvre la porte sur les grandes images interdites. Nino Rota tout seul n'aurait pas pu ouvrir la porte sur les grandes images, car les grandes images appartiennent à Fellini. Mais sans la musique de Nino Rota, ces grandes images seraient restées cachées. Fellini les aurait vues, mais il n'aurait pas pu les montrer. Je ne connais pas grand-chose à la musique (même si j'ai été une amie de Giacinto Scelsi), mais je pense que la musique de Nino Rota lui était suggérée, voire, dictée, par la personne de Fellini, la présence de Fellini. La présence de Fellini déclenchait chez Nino Rota une musique, capable d'ouvrir la porte sur les grandes images interdites que Fellini arrivait à concevoir. Dans quantité de scènes, cela fonctionne parfaitement et même de manière ensorcelante, mais dans les très grandes scènes, autrement dit, celles des apparitions de l'au-delà, celles de la vie spirituelle la plus secrète habituellement, cela fonctionne comme un bélier forçant la porte d'un château-fort.

Pour arriver à produire des images de l'au-delà, des images de ce qui

se passe dans l'au-delà, maintenant et de toute éternité, il a fallu à Fellini : son enfance catholique, les clowns, l'histoire de l'Italie, le sens aigu du dessin, le désir immense de la jouissance sexuelle, l'amour des visages et des expressions de visage, l'amitié pour la folie, le partage de la souffrance des plus pauvres, la cruauté de la distance, et d'autres éléments encore. C'est ainsi qu'il a pu dire que pour lui le temps ne passait pas, qu'il était immobile, que chaque jour était le même jour. Il était entouré de figures tournoyant autour de lui, et qu'il saisissait pour raconter une espèce d'histoire qui n'était pas vraiment une histoire, mais ce que Marcel enfant regardait, fasciné, dans sa chambre à Combray : un théâtre d'ombres. Il faut relier cela à sa manière, lorsqu'il dirigeait une scène, de parler sans cesse à l'acteur pendant que l'acteur jouait sa scène. J'ai lu qu'il ne regardait pas dans l'objectif mais parlait sans cesse à son acteur, ne le lâchant pas. Cela me fait penser à ces gens qui parlent à des gens dans le coma et ne cessent de leur parler pour les maintenir en vie.

Quand l'énorme tête couronnée et terrible de Vénus, pareille pourtant à celle de Méduse, surgit du grand canal de Venise, avec ses yeux écarquillés et perçants, sortant des flots, révélant ce qu'il y avait en dessous, révélant ce qui se passe en dessous ou au-delà (car l'en dessous et l'au-delà, c'est la même chose ; c'est le monde des ombres qu'Ulysse partit visiter au chant XI de l'*Odyssée*), il s'agit d'une apparition. Comme Fellini, le spectateur est alors en présence, pendant quelques secondes, d'une figure terrible qui l'interroge sur sa vie, lui indique son destin, lui révèle que oui, l'au-delà existe. Ce dont nous nous doutons bien, mais bêtement, nous réclamons toujours des preuves. Voir surgir de l'au-delà une figure (un peu comme Hamlet lorsqu'il rencontre son père, ou Don Juan, le convive de pierre), c'est à la fois un soulagement – enfin, on sait que tout n'est pas fini avec la mort –, un événement d'une exigence implacable – on ne va plus pouvoir faire comme si on était seul ou comme s'il était inutile de faire tous ces efforts –, et la source d'une immense mélancolie, car cela signifie que nos proches, nos parents, tous nos morts, sont donc là.

Au moment où Casanova, si épris de jouissance sexuelle – et comme on le comprend ! –, se retrouvant ruiné et syphilitique à Londres, décide de se suicider très élégamment après avoir invoqué Dante, l'Arioste, Le Tasse, et se jette dans la Tamise glacée dans un magnifique habit noir, quelque chose lui fait soudain lever la tête : le bruit d'un léger rire, puis la vision d'une mystérieuse, terrifiante et fascinante femme géante sur la

rive. J'ai connu, dans la vraie vie, une femme qui allait mourir, et qui, quelques minutes avant sa mort, a dit à sa fille qui était là, auprès d'elle : il y a une très grande femme derrière toi. Comment Fellini savait-il ce qu'on voit lorsqu'on va mourir ? Avait-il entendu ce genre de témoignage que moi j'ai entendu ? Je ne sais pas. Mais ce dont je suis sûre, c'est qu'il le savait à force de travail, d'abandon, de cruauté, d'amour, d'imagination, d'observation, de désir, de peur, de savoir. Quand j'ai vu *Le Casanova* vers vingt ans, je ne savais quasiment rien de la mort, pourtant quand j'ai vu cette scène, j'ai su que Fellini savait quelque chose de la mort.

Et maintenant, je vais essayer de m'attaquer à la scène de la danse de Casanova (autrement dit : la vie) avec la poupée (autrement dit : la mort) qui est probablement la scène à laquelle toute l'œuvre de Fellini a travaillé à parvenir. Ce qui est d'ailleurs très émouvant dans le film, c'est la lenteur avec laquelle cette scène est préparée. Et puis, soudain, on voit, grâce à la musique de Nino Rota ouvrant la porte sur les images intérieures de Fellini, une scène qu'on ne devrait jamais voir sous peine d'être foudroyé : ce que c'est que danser avec la mort. Autrement dit : mourir. La la la, la... la, la, la.... C'est mécanique, envoûtant, hypnotisant. Et ce qui est extraordinaire, c'est que ça n'a pas l'air si horrible ni atroce que cela.

*

En hommage à Fellini, ce début d'une nouvelle parue dans mon livre : *Au cœur d'un été tout en or* (Le Mercure de France, 2020).

Comme un mouchoir de poche

Par un matin de printemps, j'empruntai la via Margutta. Je me dirigeais vers un petit studio de doublage dont le siège se trouve dans l'une des vieilles cours qui séparent les flancs du Pincio de cette rue. À tout moment je m'attendais à croiser Fellini. Il était bien connu de tout Rome qu'à partir des premiers beaux jours, il sortait de chez lui faire une courte promenade dans les rues de son quartier entre neuf heures et neuf heures-trente. On le reconnaissait de loin à son écharpe qu'il ne quittait qu'en août. Il s'arrêtait pour prendre un café chez Giovanni, debout au comptoir. Les Romains lui souriaient, les touristes restaient baba devant son apparition, certains essayaient de le toucher pour voir (comment ?) si c'était bien lui, s'il était bien réel. Naturellement, quantité de jeunes acteurs et d'acteurs moins jeunes rôdaient dans les parages, espérant retenir son attention. L'un d'eux en particulier, Silvio Silvio que tout le métier

connaissait, cet acteur tout petit d'un mètre cinquante à peine, cherchait sans cesse à se trouver face à Fellini, et, dit-on, comme si le mauvais sort se fût acharné sur lui, n'y parvenait jamais. Aussi, quiconque empruntait la via Margutta un matin d'avril à neuf heures-dix croisait à la fois Fellini et Silvio Silvio, mais jamais au même moment, jamais face à face. Il paraît qu'ensuite Silvio Silvio rentrait chez lui et pleurait jusqu'à midi (dixit sa femme), ce qui permit à Tullio Dartoli d'écrire ce merveilleux roman, Les larmes de Silvio, qui remporta le prix Stresa et fut vendu à deux-cent mille exemplaires en Italie. Le succès du livre fit espérer à Silvio Silvio que Fellini désirerait le rencontrer, il espéra même (dit-on) que celui-ci aurait envie d'adapter le roman si beau et au fond si fellinien de Tullio Dartoli, mais Fellini ne lui fit jamais signe (dit-on encore), comme si les vies de ces deux hommes, si proches géographiquement, et si proches aussi professionnellement (car Silvio Silvio était un excellent acteur ; ses films avec Nanni Dnigi, Roberto Falli et Gianni De Gargi l'avaient prouvé) ne pouvaient ou ne devaient en aucun cas être mêlées [...].

À la recherche d'Ulysse (et de quelques autres Grecs) chez Fellini

Jean-Michel Ropars*

RÉSUMÉ

Très fortement marqué par l'éducation humaniste de son temps, Federico Fellini s'est, dans ses films, largement inspiré de la Grèce antique et de ses mythes (jusqu'à inclure des citations d'auteurs grecs, comme Archiloque de Paros ou Pindare). L'homme-Fellini s'est d'ailleurs identifié plus ou moins consciemment à Ulysse.

ABSTRACT

Very strongly influenced by the humanist education of his time, Federico Fellini in his films drew heavily on ancient Greece and its myths (including quotes from Greek authors, like Archilochus or Pindarus). Moreover, Fellini identified himself more or less consciously with Ulysses.

* Historien, critique de cinéma.

La Grèce ancienne a passionné Fellini : ce fut une passion de jeunesse à laquelle il est resté attaché toute sa vie. La première partie de cette présentation aura donc pour objet de montrer (à partir de ses films, livres ou interviews) l'élément fondamental de référence qu'a été la Grèce ancienne pour le cinéaste. Les mythes grecs irriguent toute son œuvre, car ils appartiennent à son inconscient, à l'image de la scène fameuse du *Satyricon*¹ où, au plus profond de Rome apparaît, lors de la construction du métro, tout un peuple antique figé en fresques ou en statues.

Dans une deuxième partie, j'essaierai de montrer, à partir d'un étonnant faisceau de points de convergence, comment la rencontre a pu se faire entre les mythes grecs, qui nous parlent de la mer et de ces marins dont le prototype achevé fut Ulysse, et la personnalité mobile et insaisissable de l'enfant de Rimini.

*Fellini et l'Antiquité*²

Né en 1920, Federico Fellini a été très profondément marqué par l'éducation humaniste qu'on dispensait à l'époque en Italie, mais aussi plus largement en Europe. C'est avec passion qu'il a étudié et lu Homère pendant sa scolarité ; il l'a écrit :

Les années de lycée (à Rimini) sont celles d'Homère et des "combats héroïques". À l'école on lisait l'*Iliade* et on l'apprenait par cœur. Chacun de nous s'identifiait avec un personnage d'Homère. Moi, j'étais Ulysse, je restais un peu à l'écart et regardais au loin... L'après-midi nous allions sur une petite place et nous répétions entre nous la guerre de Troie, le combat des Troyens et des Achéens³.

Fellini a donc appris par cœur des passages de l'*Iliade* ! Et, contrairement à ce qu'il a essayé de faire croire ensuite, il a aimé cela. Ailleurs

¹ *Fellini Satyricon*, 1969, scénario de Federico Fellini et Bernardino Zapponi, avec la collaboration de Brunello Rondi, librement inspiré du *Satyricon* attribué à Pétrone. Le film ne se termine-t-il pas sur cette phrase, mystérieusement restée en suspens : « Un jour, sur une île, un jeune grec m'a dit que... » ?

² Ces chemins ont été déjà explorés en 2019 avec la splendide exposition à la Cinéma-thèque de Paris, intitulée « Quand Fellini rêvait de Picasso », dont une partie était précisément consacrée par Audrey Norcia « Aux origines archaïques de l'imaginaire fellinien : Picasso et l'Antiquité ».

³ F. FELLINI, *Propos*, Éditions Buchet/Chastel, Paris, 1980, p. 27.

dans des entretiens avec le journaliste Giovanni Grazzini, il se rappelle comment « le professeur Nittis lisait Homère comme le grand tragédien Zacconi et nous empoignait à en pleurer »⁴. Cela n'empêchait pas, de sa part, humour ou dérision : il dit ainsi qu'à l'école, dans une dissertation sur Ulysse et les prétendants, il se serait débrouillé un jour pour glisser une allusion aux Marx Brothers, qu'il adorait :

Au lycée, dans une dissertation où il était question des usurpateurs du royaume d'Ulysse en l'absence de celui-ci, je ne sais plus comment je me suis débrouillé pour parler des frères Marx : après, j'ai enduré sans fléchir le regard perplexe, mi-déconcerté, mi-dégoûté, avec lequel mon prof me fixait en ôtant ses lunettes⁵.

Il comparait d'ailleurs à Zeus le directeur de cette école (un géant à barbe rousse toujours menaçant, qui apparaît dans *Amarcord*)⁶. Dans une lettre au producteur Dino de Laurentiis, à propos du tournage du *Voyage de G. Mastorna* (un film qui ne s'est jamais fait), il vante : « le fantastique monde de la culture classique scolaire, le monde païen, les divinités de la Grèce, les héros homériques » ; avec une dimension érotique, toujours présente chez Fellini qui y évoque « tout ce que l'érotisme peut avoir d'hypnotisant pendant la puberté, les mythes de l'enfance, les personnages légendaires des fables, la belle Andromède attachée à son rocher, la Vénus du Titien, les bandes dessinées »⁷. Homère et l'*Odyssée* reviennent souvent dans ses propos, par exemple à propos de *Paisà*, film pour lequel il a été l'assistant de Roberto Rossellini (1946) : « C'est en l'accompagnant (*Rossellini*) que j'ai découvert l'Italie. C'est de lui que j'ai pris l'idée du film comme voyage, aventure, odyssée. ... *Paisà* est l'un des plus beaux films de l'histoire du cinéma. Il est épique comme un poème homérique »⁸.

Homère n'est pas le seul auteur grec ancien que Fellini évoque. Il a souvent cité l'*Anabase* de Xénophon, à propos de *Paisà* par exemple, et de la scène (dans le dernier épisode) du repas nocturne dans les marais

⁴ G. GRAZZINI, *Fellini par Fellini. Entretiens avec Giovanni Grazzini* (traduit par N. Frank), Paris, Flammarion, Champs Contre-Champs, 1987, p. 39.

⁵ *Ibid.*, p. 80.

⁶ C. COSTANTINI, *Conversations avec Fellini*, Paris, Denoël, 1995, p. 28.

⁷ *Lettre à Dino De Laurentiis* (citée en complément au livre *Federico Fellini, Le voyage de G. Mastorna*, Paris, Points, 2014, pp. 201-202).

⁸ COSTANTINI, *op. cit.*, p. 70.

du delta du Pô : « Nous avons mangé des anguilles découpées vivantes et cuites sur un feu de broussailles. Il faisait tout à fait nuit, comme dans l'*Anabase* de Xénophon »⁹. Au même Costanzo Costantini, il avoue : « la lecture en grec d'Eschyle, de Sophocle, d'Euripide a imprimé en nous un conditionnement inguérissable »¹⁰.

Voici, par exemple, comment Fellini a raconté sa découverte du cirque, lorsqu'enfant il est entré pour la première fois sous un chapiteau : « Je me suis senti comme Ulysse quand il arrive à Ithaque ; je me suis senti plus chez moi que dans aucune autre maison »¹¹. Quand il évoque l'aura qui enveloppait les acteurs célèbres de passage à Rimini avant-guerre, l'hôtel du Lion d'or où ces acteurs célèbres résidaient lui paraissait « semblable à l'Olympe »¹² ! Et quand il doit parler politique, sujet qui le laissait plutôt indifférent, qu'est-ce qui lui vient à l'esprit ? Athènes :

Il se peut bien que telles demeurent, aujourd'hui encore, mes limites : n'avoir jamais respiré, à l'âge de la formation¹³, la véritable signification de la démocratie, autre que celle qui, à travers les leçons de grec ou de philosophie, nous venaient de modèles aussi lointains que la science-fiction : la *polis*, le gouvernement du peuple, Athènes, le citoyen, les droits et les devoirs, Platon, Périclès, Socrate, la maïeutique¹⁴.

Les mythes grecs et Fellini

Les mythes grecs l'ont fasciné : on a trouvé à Rimini, après sa mort, un texte dactylographié, préparé pendant une interruption de tournage

⁹ COSTANTINI, *op. cit.*, p. 63. Je crois qu'on trouverait difficilement chez d'autres cinéastes de l'époque un tel enthousiasme pour Xénophon ! Ingmar Bergman, cinéaste extrêmement cultivé et par ailleurs proche de Fellini, a dit au contraire à quel point le récit de Xénophon lui semblait ennuyeux.

¹⁰ Certes Fellini n'est pas ici un cas unique. Avant *Star Wars* ou *Harry Potter*, des générations ont été marquées par la culture gréco-latine (pensons à *Astérix* en France) : d'où la grande époque du *péplum* (avec par exemple l'*Ulysse* de Mario Camerini en 1954). Pier Paolo Pasolini, lui-même traducteur des dramaturges grecs et latins, a pour sa part filmé *Œdipe roi* en 1967 et *Médée* en 1969.

¹¹ FELLINI, *Je suis un grand menteur, Entretiens avec Damien Pettigrew*, Paris, L'Arche, 1994, pp. 26-28. Sans doute dut-il éprouver la même impression la première fois qu'il pénétra à Cinecittà.

¹² GRAZZINI, *op. cit.* p. 78.

¹³ C'est-à-dire à l'époque fasciste.

¹⁴ GRAZZINI, *op. cit.*, pp. 19-20.

de *La Cité des Femmes* en 1980, pour un film sur ces mythes qu'il n'a jamais réalisé : le texte en a été publié en 2017 par Gérard Morin et Rosita Copioli¹⁵. À plusieurs reprises selon Tullio Kezich, il a été tenté d'adapter les poésies homériques¹⁶. Dans ses films les témoignages de cette fascination pour la mythologie grecque sont innombrables. En voici quelques exemples.

Il y a pour commencer le motif de la Sirène (même s'il s'agit plutôt de la sirène-poisson, et non de la sirène-oiseau homérique). Le film *Les vitelloni* (1953) s'ouvre sur un concours de beauté dans une station balnéaire semblable à Rimini, pour élire une « Miss Sirène ». Dans *La strada* (1954), une petite sirène est peinte sur l'un des côtés de la bâche qui recouvre le fourgon de Zampanò. Dans *Les Clowns* (1970), on voit un numéro de cirque avec une Sirène appelée « Nettunia », pêchée dans les mers du Nord. Dans *La voce della luna* (1990), Nestore montre à Ivo (Roberto Begnini) sa machine à laver avec son essoreuse qui produit comme une voix de Sirène (et c'est tout ce qui reste à Nestore de sa femme, qui l'a quitté) ; il lui dit : « As-tu jamais entendu le son mystérieux que fait l'essoreuse d'une machine à laver ? C'est un son qui devient comme une voix, la voix d'une Sirène qui ne chante que pour moi, alors je l'appelle ma belle lavandière ».

Deuxième illustration : dans *8 1/2* (1963), Guido/Marcello Mastroianni (qui est dans le film le double de Federico Fellini) rencontre pendant sa cure thermale un cardinal distrait. Au lieu de répondre à ses questions, le cardinal écoute le chant triste d'un oiseau dans les arbres, dont il affirme qu'il s'agit de l'« oiseau de Diomède » : cette légende, fort rare, n'est attestée que chez Ovide ou Antoninus Liberalis¹⁷.

Autre exemple dans *La voce della luna* (1990). Alors qu'un groupe

¹⁵ FELLINI, *L'Olimpo. Il racconto dei miti*, a cura di R. Copioli, G. Morin, introduction de S. Zavoli, Milan, SEM, 2017. C'est un « traitement », scénario dialogué tapé à la machine : « Il testo, di ottantasei pagine dattiloscritte, è presente in fotocopia presso la Cineteca Comunale di Rimini, Archivio Federico Fellini » (p. 163).

¹⁶ T. KEZICH, *Fellini, Sa vie et ses films*, Paris, Gallimard, NRF Biographies (traduit par François Martin), 2007 : p. 109 (projet avorté vers 1947 d'écrire une *Odyssée* pour Georg W. Pabst) ; p. 347 (vers 1980/1981, projet avorté pour la chaîne américaine CBS peut-être en collaboration avec Anthony Burgess : c'est le film sur les mythes grecs évoqué plus haut, note 14) ; p. 377 (autre projet, encore avorté, après *Intervista*, tourné en 1987). Fellini aurait par ailleurs approuvé la remarquable adaptation télévisée de l'*Odyssée* en 1968 par Franco Rossi (*Odissea, dal Poema di Omero*), une coproduction à échelle européenne, comprenant notamment l'ORTF et la ZDF en plus de la RAI, et chapeauté par Dino De Laurentiis.

¹⁷ OVIDE, *Métamorphoses*, XIV, 411-511 ; ANTONINUS LIBERALIS, *Les Métamorphoses*, XXXVII.

d'hommes se cache pour observer une femme plantureuse qui se déshabille chez elle, Ivo (Roberto Begnini) raconte ainsi l'origine mythologique de la Voie lactée, issue des mamelles de Junon :

Junon, la femme de Jupiter, avait des mamelles belles et grasses comme cette dame. Un jour, elle s'est endormie sous un arbre, avec sa belle poitrine nue. Hercule, enfant, était à côté. Il s'est jeté dessus et s'est mis à téter. Junon se réveille tout à coup et le lait a giclé dans le ciel. Ainsi est née la Voie lactée.

On pourrait citer aussi le motif de l'arbre, qui est, dans l'*Odyssée*, un lieu d'union érotique : celle d'Ulysse et de Pénélope, dans l'olivier qui supporte leur lit. Chez Fellini aussi l'arbre apparaît dans un contexte érotique : dès *Le Cheik blanc* (1952), où Alberto Sordi, juché sur sa balançoire dans les pins, tente de séduire Wanda Cavalli (Brunella Bovo) ; idem dans *Juliette des esprits* (1965), où Suzy (Sandra Milo) attire ses amants grâce à sa nacelle dans les feuillages ; dans *Amarcord* (1973), l'oncle fou du héros Titta (Bruno Zanin) se réfugie dans un arbre pour clamer son désir de femme.

Il y a le thème du labyrinthe, dont Jean-Max Méjean¹⁸ a justement souligné la récurrence dans l'œuvre de Fellini : dans le *Satyricon* c'est un vrai labyrinthe avec pseudo-Minotaure, que doit combattre pour rire Encolpe, transformé à l'occasion en nouveau Thésée ; ou c'est un labyrinthe purement ornemental dans le *Casanova*, avec le jardin aux buis où Casanova rencontre l'homosexuel Du Bois ; ou ce sont des labyrinthes allégoriques, où les hommes se perdent au cours d'errances complexes, dans *La dolce vita*, *Roma* ou *La Cité des femmes*.

Dernier exemple avec le voyage chez les morts. Dans l'*Odyssée* c'est le fameux voyage chez les morts d'Ulysse au chant XI (la *nekuya*) : Ulysse y rencontre notamment Achille, qui ne lui cache rien de la condition misérable et pathétique des défunts. Dans *8 1/2*, Guido/Mastroianni rencontre sa mère et son père aux abords de leurs propres tombes. Fellini en fait a eu longtemps le projet (finalement jamais réalisé) d'un voyage chez les morts : le film aurait dû s'appeler *Le Voyage de G. Mastorna* et devait raconter le périple d'un musicien dans l'au-delà, un Autre-Monde certes différent mais aussi triste que celui de l'*Odyssée*.

¹⁸ J.-M. MÉJEAN, *Fellini, un rêve, une vie*, Éditions du cerf, Collection 7^e Art, 1997, pp. 51-53.

Les citations d'auteurs grecs

Mais Fellini a fait bien plus que des allusions à la Grèce et à ses mythes. À deux reprises, dans des films différents, il a inséré des citations d'auteurs grecs¹⁹.

Sans doute bien connue parce qu'elle est drôle, il y a dans *Amarcord* (1973) la scène où le professeur de grec à Rimini est ridiculisé par un jeune élève, qui feint de ne pas réussir à prononcer le son ψ dans un fragment de poésie : il s'agit en fait d'un fragment authentique d'Archiloque de Paros (VII^e siècle avant J.-C.), fragment d'une ironie très fellinienne puisqu'il moque ceux qui rejoignent après la bataille le camp du vainqueur pour s'en attribuer tous les mérites : « Sept morts au sol, sept ennemis rattrapés à la course : nous voilà mille à les avoir tués ! »²⁰.

Moins connues, parce que moins facilement repérables, il y a les citations de Pindare (518-438 av. J.-C.), étrangement mêlées parfois à du turc, qui parsèment le *Satyricon*. Lors du repas chez Trimalcion, celui-ci fait venir ceux qu'il appelle les *Homéristes*, pour réciter du grec (l'un des convives dit d'ailleurs, tout en se bâfrant : « Moi, j'aime manger en entendant du grec ! »). Les *Homéristes* récitent d'abord un long fragment d'un thrène de Pindare où il est question de l'âme humaine et des rêves²¹. Puis ils enchaînent par un fragment de la *VIII^e Pythique* du même auteur (vers 92-94) : « La fortune des mortels grandit en un instant ; un instant suffit pour qu'elle tombe à terre, renversée par le destin inflexible », un fragment qui est chanté une deuxième fois dans le film par Lichas de Tarente/Alain Cuny, mélangé à de l'italien, et complété alors par l'amorce, légèrement modifiée, des vers suivants (vers 95-96). Or, ce sont les vers les plus célèbres et sans doute les plus beaux de Pindare : « Êtres éphémères ! Qu'est chacun de nous, que n'est-il pas ? L'homme est le rêve

¹⁹ Ces citations ont été magistralement étudiées par A. SCALA, « Il greco nel Fellini-Satyricon (con un po' di turco) », in *Fellini-Satyricon. L'immaginario dell'antico*, a cura di R. De Berti, E. Galletti, F. Slavatti, Quaderni di Acme 113, Cisalpino, Milano, 2009, pp. 122-129.

²⁰ A. DE PAROS, *Fragments*, ici fragment 99 d'après PLUTARQUE, *Vie de Galba*, 27, 9 : texte établi par F. Lasserre, traduit et commenté par A. Bonnard, Paris, CUF, 1958.

²¹ « Le corps de tous cède à la mort toute-puissante, mais, vivante encore, il reste une image de notre être ; car elle, seule, vient des dieux ; elle dort, quand nos membres s'agitent, mais au contraire, quand nous dormons, elle nous fait voir, en une foule de rêves, le jugement qui s'approche pour nous récompenser ou nous punir ». Il s'agit de PINDARE, *fragment* 131 (CUF, IV, p. 196, texte établi et traduit par A. Puech), citation de PLUTARQUE (*Consolation à Apollonios*, 35, 120 D).

d'une ombre »²².

Dans le *Satyricon*, les citations de Pindare apparaissent à leur place : elles nous parlent du mystère et de la fragilité de la vie humaine, de la mort et d'une survie éventuelle de l'âme²³. L'un des convives chez Trimalcion l'affirme : « Nous ne sommes que des bulles qui crèvent ! ». Pour le riche parvenu, qui prépare son monument funéraire et répète ses funérailles, « la vie passe comme une ombre »²⁴. Ombres et rêves : on ne peut qu'être frappé aussi par la coïncidence de ces textes avec l'obsession fellinienne pour les rêves : à partir de 8 1/2 en effet, toute la filmographie du Maestro se nourrit des rêves que ce disciple de Jung retranscrivait chaque matin en dessins publiés en 2007²⁵.

Archiloque de Paros, Pindare : on est donc bien loin de l'image que Fellini s'est amusé à donner de lui-même, celle d'un homme presque inculte, un garnement n'ayant jamais rien aimé ni appris à l'école. Tout au contraire, la Grèce antique a été pour lui une vraie passion. Il a eu en particulier une vraie fascination pour la littérature de ... fragments. On le voit dans ce texte superbe :

Déjà au lycée, dans l'étude des antiques d'avant Pindare, je cherchais à combler par l'imagination les hiatus entre un épisode et l'autre. Notre prof était absolument cocasse en exigeant que de petits crétins de seize ans soient pris d'enthousiasme quand il déclamait de sa voix fragile l'unique vers resté d'un poète : « Je bois appuyé à ma longue lance » et moi, de me faire le promoteur d'une hilarité grossière en inventant

²² PINDARE, *Pythiques*, texte établi et traduit par Puech, Paris, CUF, 1922. Dans le film, quelqu'un (sur instructions de Fellini ?) semble s'être livré à un collage très complexe de fragments dans trois langues (grec, italien et turc). Comme l'écrit Andrea Scala : « Nulla saprei dire di sicuro circa l'autore di questo collage pindarico : Luca Canali, il primo tra gli indiziati per una così pregevole e audace operazione, mi ha detto che il centone non è opera sua » (SCALA, cit., p. 125 note 22).

²³ Fellini était très attiré par le « paranormal » et les mages (Penus ou Rol) se prétendant capables d'évoquer les esprits.

²⁴ Dans l'« épisode de la Villa des Suicidés », Fellini fait aussi dire par l'un des personnages le début du poème célèbre attribué à l'empereur Hadrien : « Amelette vaguelette, calinette (*animula vagula blandula*), / hôtesse et compagne de mon corps, / qui maintenant t'en vas vers des lieux / livides, glacés et dénudés, / tu ne lanceras plus tes habituelles plaisanteries ! » (*Histoire Auguste, Vie d'Hadrien*, XXV, 9).

²⁵ FELLINI, *Le Livre de mes rêves*, Paris, Flammarion, 2007. Fellini attendait toujours avec impatience le soir quand viendrait enfin le moment des rêves, base de sa création artistique, rêves qu'il s'empressait de dessiner au matin. Mais dans sa pratique professionnelle, Fellini, magicien du visuel, était tout le contraire d'un rêveur : un créateur de formes très rigoureux.

toute une kyrielle de fragments que nous allions lui proposer, en affrontés que nous étions... Cette histoire de fragments me fascinait pour de bon. J'étais hanté par l'idée que la poussière des siècles avait conservé les battements d'un cœur éteint à jamais [...]. Des fragments épars, des lambeaux resurgissaient de ce qui pouvait bien être tenu aussi pour un songe, en grande partie remué et oublié. Non point une époque historique, qu'il est possible de reconstituer philologiquement, d'après les documents, qui est attestée de manière positive, mais une grande galaxie onirique, plongée dans l'obscurité, au milieu de l'étingellement d'éclats flottants qui sont parvenus jusqu'à nous. Je crois que j'ai été séduit par la possibilité de reconstruire ce rêve, sa transparence énigmatique, sa clarté indéchiffrable²⁶.

Convergences entre le personnage d'Ulysse, Hermès et Fellini

Après Jean-Max Méjean, qui avait déjà établi le parallèle entre Fellini et Hermès²⁷, examinons maintenant ce qui rattache Fellini au Grec par excellence : Ulysse (et donc, à travers ce dernier, au dieu Hermès, qui a sans doute servi de modèle à Ulysse dans les poésies homériques²⁸).

Il y a d'abord l'errance.

L'errance était le propre d'Ulysse, mais aussi d'Hermès, dieu des voyageurs, coiffé du pétase et revêtu de talonnières ailées, dieu de tous les passages et de l'union des opposés. Or, les personnages felliniens, surtout masculins, sont des personnages toujours en mouvement ; la liste serait longue : des saltimbanques des *Feux du music-ball* aux jeunes désœuvrés des *Vitelloni*, des forains de *La strada*, aux escrocs itinérants d'*Il bidone*, des fêtards de *La dolce vita*, aux jeunes lettrés du *Satyricon*, du *Casanova* qui parcourt l'Europe d'aventure en aventure aux chanteurs d'opéra d'*Et vogue le navire* partis sur le paquebot Gloria N. jeter à la mer les cendres de la cantatrice Edmée Tettua, du malheureux Snàporaz de *La Cité des femmes* qui est emporté par ses rêveries érotiques alors qu'il somnole dans son train jusqu'aux protagonistes de *La voce della luna*. Certes Fellini lui-même n'aimait guère voyager ; mais il était, par contre, la mobilité même ; il l'a reconnu : « je suis un vagabond », « ma condition

²⁶ GRAZZINI, *op. cit.*, pp. 139-140.

²⁷ MÉJEAN, *op. cit.*, p. 127.

²⁸ Voir J.-M. ROPARS, *Ulysse dans le monde d'Hermès*, Paris, Les Belles Lettres, 2023.

naturelle (...) est d'être toujours en motion »²⁹. Pour Gérard Morin : « (*il*) ne tenait que rarement en place dans un fauteuil plus que quelques minutes. Il aimait être en mouvement. Il aimait avant tout se déplacer à travers Rome en voiture tout en parlant à son compagnon de route »³⁰ (Ettore Scola l'a parfaitement montré en 2013 dans son dernier film : *Qu'il est étrange de s'appeler Federico*). Liliana Betti, qui parle à son propos de « fuite perpétuelle » et de « vagabondage », le souligne également : « personne ne [donnait] autant que lui l'impression d'un éternel voyageur que l'on peut tout au plus saisir entre deux trains »³¹. Tenait-il cette bougeotte de son père ? Celui-ci était en effet représentant de commerce (Fellini disait « voyageur de commerce ») : donc un père toujours en déplacement, un vrai père « aux semelles de vent », ce qui nous ramène à Hermès, dieu de l'échange, avec ses talonnières ailées.

Il faut également constater que l'errance fellinienne a eu souvent pour cadre la plage : c'est sur la plage que les *vitelloni* déambulent pour passer le temps ; c'est sur une plage qu'échoue la déambulation de Guido et de ses compagnons de débauche à la fin de *La dolce vita* ; c'est sur une plage que vient errer l'esprit de Guido avant que son rêve ne s'y écrase au début de *8 1/2*.

D'où le deuxième point de convergence entre Fellini et Ulysse : une commune attirance pour la mer.

Ulysse est un marin : il est inutile de revenir sur ses errances maritimes. Quant à Hermès, son modèle divin, même si le fait a rarement été souligné il peut aussi à l'occasion opérer sur l'élément liquide : le chant V de l'*Odyssée* le montre en effet semblable à un goéland, qui court au-dessus des flots vers l'île de la Nymphe Calypso au « nombril des mers »³².

Fellini aimait la mer, comme espace vide où l'artiste peut imaginer, inventer³³. Il a été sensible à sa magie à Rimini³⁴ : « Rimini est un pastis,

²⁹ FELLINI, *Je suis un grand menteur, Entretiens avec Damien Pettigrew*, Paris, L'Arche, 1994, p. 105.

³⁰ G. MORIN, « Pronto, chi parla ? », in *Fellinicità*, textes, dessins et photographies réunis par Méjean, Éditions de La Transparence, Fondation Fellini pour le Cinéma, 2009, p. 231.

³¹ L. BETTI, *Fellini, Un portrait* (traduit par A. Maugé), Paris, Albin Michel, pp. 14, 16 et 19.

³² *Odyssée*, V, 50-57.

³³ BETTI, *op. cit.*, p. 247 : pour Fellini « tout ce qui est ouvert, étendu, vide, est disponible pour l'invention des choses et pour leur mouvement » (il en allait sûrement ainsi du fameux studio n° 5 à Cinecittà, quand il était encore vide, avant le tournage d'un film).

confus, effrayant et tendre, avec ce grand souffle, ce vide ouvert sur la mer. Ici la nostalgie devient plus évidente, celle de la mer surtout, en hiver, avec ses crêtes blanches, le vent furibond... ». Sa maison de week-end à Rome a été une villa de bord de mer, à Fregene, près de Fiumicino ; il aimait s'y promener : « je faisais de grandes promenades de la pinède à la plage et de la plage à la pinède, ça me rappelait les promenades de Rimini, avec la mer agitée, le ciel plombé et ce climat de lendemain de fête... »³⁵

Dans ses films, la mer est naturellement souvent présente : dès *Le Cheik blanc* dont la première scène tournée se passe en mer, et dans tous ses films suivants : *La strada*, un film qui s'ouvre et se clôt en bord de mer, *Les vitelloni* qui se situe dans une Rimini onirique en bord de mer, *La dolce vita* qui se termine en bord de mer avec la scène célèbre entre Marcello Mastroianni et la jeune Valeria Ciangottini, *Juliette des esprits* qui se déroule dans la pinède de Fregene, *Le Satyricon* avec le voyage en mer sur le bateau de Lichas de Tarente, *Amarcord* dans une autre Rimini onirique que vient longer le somptueux paquebot le *Rex*³⁶, *Casanova* avec une scène dans la lagune de Venise, *La Cité des femmes* une fois encore dans la pinède de Fregene, *Et vogue le navire* qui est une croisière funèbre pour disperser en mer les cendres d'une cantatrice. Dans *l'Odyssée*, la mer est un espace rempli de monstres : les Sirènes, Charybde et Scylla, ou le Cyclope. Pour Fellini aussi la mer pouvait être le lieu d'où émergent toutes sortes de monstres, des monstres marins à la signification allégorique : à la fin de *La dolce vita* les fêtards de la nuit viennent contempler, hébétés sur une plage, au petit matin, un poisson monstrueux que les pêcheurs ont hissé sur le sable ; au commencement de *Juliette des esprits*, un bateau chargé de figures monstrueuses apparaît à Giulietta, endormie sur la plage à Fregene, comme une irruption de tout son imaginaire et de toutes ses frustrations ; il y a aussi le monstre marin, presque une sirène, ramené à bord du bateau de Lichas de Tarente dans le *Satyricon* ; et l'apparition fantasmagorique du paquebot *Rex* dans *Amarcord*. Fellini l'a expliqué par sa hantise de la mer, et, quand il était enfant, sa crainte de se montrer en maillot (il était très maigre), qui a fait qu'il n'allait jamais barboter dans l'eau : « c'est peut-être pour cette raison que la mer a pour moi un tel charme, comme d'une chose jamais conquise : l'endroit d'où

³⁴ FELLINI, *Mon pays, Rimini*, repris dans *Propos*, cit., p. 18.

³⁵ Cité par COSTANTINI, *op. cit.*, p. 104.

³⁶ On sait que son tombeau à Rimini, pour lui, Giulietta Masina et leur fils, a été bâti en forme de proue de navire.

viennent les monstres et les fantômes »³⁷.

Le troisième point de convergence est l'habileté langagière.

On sait que Fellini était un grand bavard, et que sa capacité de séduction sur ce point était infinie... mais pas moins que celle d'Ulysse, qui entortillait tout le monde avec son éloquence, ou que celle d'Hermès, dieu par excellence du *logos*. Pour l'écrivain et journaliste Costanzo Costantini, qui l'a interviewé pendant plus de trente ans :

C'était un parleur fascinant ... Une voix douce et persuasive, ... il prenait son interlocuteur au piège de son langage de magicien dont il se servait aussi pour séduire et confondre femmes et hommes, amis et ennemis, producteurs et financiers, tout comme pour effacer ses propres traces. C'était toujours lui qui dirigeait l'entretien, même quand il semblait distrait et absent, découragé et aboulique, nerveux et peu disponible, ou était perdu derrière ses fantasmes. Il nous conduisait où il le voulait, dans des parcours imprévisibles, des digressions extravagantes. Mais toujours à la périphérie de son Moi : jamais au centre de son Univers, au cœur du Labyrinthe³⁸.

Ce qui fait d'ailleurs que l'homme-Fellini n'était pas facile à cerner : tout comme Hermès, le polymorphe contradictoire, ou Ulysse qui, dans l'*Odyssée*, change en permanence d'apparence et peut dire à Polyphème, le Cyclope, qu'il est « Personne »³⁹. Fellini, à la personnalité très complexe, adorait se masquer, se déguiser, se cacher. Costanzo Costantini l'écrit : « plus on le rencontrait, moins on le connaissait », « les idées qu'on se faisait de lui se modifiaient chaque fois, comme les facettes multiples d'un prisme. Quand on était convaincu d'avoir atteint un point ferme, tout se remettait en mouvement et s'embrumait : il fallait recommencer à zéro. Une espèce de mythe de Sisyphe »⁴⁰. Ce rapprochement, fait par le journaliste italien, est frappant : dans certaines versions du mythe grec en effet, Ulysse passait pour le fils de Sisyphe.

En parallèle, Fellini était un grand *bugiardo* (c'est-à-dire en italien un menteur), comme Ulysse, ou comme Hermès, le dieu capable de dire si-

³⁷ FELLINI, *Propos*, cit., p. 29.

³⁸ COSTANTINI, *op. cit.*, p. 10-11 ; en 1975, lors d'une interview, Fellini a parlé sans interruption pendant quatre heures et demie, ne laissant au journaliste que la possibilité de prononcer huit mots : « Excuse-moi, je dois me retirer un instant », pour aller aux toilettes.

³⁹ *Odyssée*, XI, 366.

⁴⁰ COSTANTINI, *op. cit.*, p. 11.

multanément une chose et son contraire. Fellini le constate lui-même dans l'*Entretien avec Damien Pettigrew* : « En somme, je suis un grand menteur, voici la conclusion »⁴¹. Plutôt que de mythomanie, il faut plutôt comprendre (selon Jean-Max Méjean) que « c'était un poète qui avait conservé la faculté d'émerveillement de l'enfance »⁴². Il avait le culte du mensonge comme une expression de l'imagination, du talent inventif et de la créativité artistique⁴³. Il adorait par-dessus tout « raconter » (des histoires) : comme Ulysse dans les fameux Apologues de l'*Odyssee* (chants IX à XII). Il y a dans les films de Fellini des portraits pathétiques de menteurs obsessionnels : par exemple Augusto et sa bande déguisés en Monsignore dans *Il bidone*, ou Oscar dans *Les Nuits de Cabiria*.

Cette fantaisie imaginative débridée inclut aussi, on l'a vu, l'intérêt pour les rêves, qu'il considérait comme une dimension essentielle de l'être humain. Le monde des rêves a pris une importance démesurée dans la vie de Fellini, et donc dans son cinéma, à partir des années 1960, sous l'influence notamment du psychologue Ernst Bernhard ; cela a amené Fellini à composer son fameux *Livre des rêves*. À compter de *8½* les rêves sont devenus omniprésents dans ses films : au début de ce film, Guido est pris d'asphyxie dans sa voiture, réussit à s'extraire de son véhicule, s'élève dans le ciel avec une corde au pied, puis finit par retomber lourdement sur une plage. De tels fantasmes se retrouveront dans presque tous les films suivants : *La Cité des femmes*, par exemple, n'est qu'un voyage fantastique, un rêve à rebondissements que fait Snàporaz/Mastroianni, qui s'est endormi avec les cahots du train qui l'emporte. La dernière réalisation de Fellini : les trois spots publicitaires pour la Banca di Roma en 1992⁴⁴, ont un rêve à chaque fois pour point de départ. Mais c'était retrouver encore les Grecs, qui se sont eux aussi passionnés pour le monde des Songes, d'Homère à Artémidore ou à Aelius Aristide. Hermès justement en Grèce était le guide et l'introducteur des Songes.

Enfin, comme quatrième et dernier point de convergence entre Fellini et Ulysse ou Hermès, il y a la capacité à réaliser l'« union des contraires ».

C'est le point qui définit le mieux le polymorphe contradictoire qu'était Hermès. « L'union des contraires » explique évidemment aussi l'ambiguïté fondamentale du personnage d'Ulysse, à la fois célébré et dé-

⁴¹ FELLINI, *Je suis un grand menteur, Entretiens avec Damien Pettigrew*, cit., p. 18.

⁴² MÉJEAN, *op. cit.*, p. 108.

⁴³ COSTANTINI, *op. cit.*, p. 11.

⁴⁴ Voir KEZICH, *op. cit.*, p. 390.

testé par les Anciens, qui y ont vu aussi bien un misérable comploteur qu'un héros d'endurance. Or, ceux qui ont fréquenté Fellini ont souligné sa personnalité totalement contradictoire. Selon Bernardino Zapponi (le scénariste de *Roma*) : « Il avait mille aspects, il changeait aussi physiquement, massif, léger ; furieux, très doux ; grand mais rapetissant parfois ; infantile et vieux. Pour chacun, un aspect différent » ; « l'antithèse, le contraste, l'oxymore, voilà les règles de Fellini »⁴⁵. Pour Costanzo Costantini : « Il résumait toutes nos contradictions : ouvert et renfermé, extraverti et introverti, expansif et retenu »⁴⁶. Une ambivalence dont Fellini avait parfaitement conscience. Il a souvent dit qu'il se sentait double : il se sentait aussi bien Auguste, clown infantile et contestataire, que Clown blanc, prétentieux voire pédant.

Cette « union des opposés » se retrouve évidemment dans ses films. Dans *La strada*, qui appartient à une période de son cinéma qu'on a qualifiée par un oxymore révélateur de « soleil noir » et qui correspond au milieu des années 1950, une brute terrienne (Zampanò) se juxtapose à une figure angélique (Gelsomina) et à une créature toute aérienne (Il Matto). La plage des *Vitelloni* est marquée par la même ambiguïté contradictoire : elle est alternativement espace de fête pendant l'été, avec le concours pour l'élection de Miss Sirène mais aussi en automne espace nu, complètement dépeuplé, et le théâtre alors de l'errance sans but des jeunes désœuvrés. L'« union des opposés », c'est aussi ce qui fait la parfaite adéquation des musiques de Nino Rota aux films de Fellini : il a su traduire avec génie l'atmosphère à la fois joyeuse et mélancolique, tendre et pleine de dérision des films du Maestro.

Les films de Fellini se terminent parfois sur un retour à l'unité perdue grâce à la réconciliation des opposés. C'est par exemple le merveilleux final de *8 1/2*, avec sa ronde introduite par l'irruption du magicien : on se souvient de la scène où tous les personnages apparus dans le film dansent en cercle, et se tiennent par la main dans une célébration de la vie. Il faut apprendre à vivre avec tous les aspects divisés de notre être.

J'espère avoir montré l'intérêt que Fellini, très profondément marqué par l'éducation humaniste de l'époque, a toujours manifesté pour la Grèce ancienne, et l'extraordinaire proximité de l'homme-Fellini avec la figure la plus emblématique de cette culture : Ulysse (et à travers lui Hermès).

⁴⁵ B. ZAPPONI, *Mon Fellini*, Paris, De Fallois, 2003, pp. 7 et 26.

⁴⁶ COSTANTINI, *op. cit.*, p. 11.

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.

Asa nisi masa : Fellini biographe de Federico

Eric Auphan*

RÉSUMÉ

Federico Fellini a souvent mis en scène ses souvenirs d'enfance au bord de la mer dans une œuvre artistique d'une remarquable cohérence. Il a tourné cinq films avec Marcello Mastroianni, son acteur fétiche et en grande partie son double cinématographique, et sept avec Giulietta Masina, qui fut tout à la fois son épouse, sa muse, son amie et sa confidente. Qu'est-ce que l'univers fellinien nous apprend sur Federico ? Quelle est la part du songe et celle du mensonge dans ses réalisations en forme de kaléidoscopes ? Il s'agira ici de pénétrer dans l'intimité du Maestro, pour tenter de démêler le vrai du faux dans le discours onirique et nostalgique de ce natif de Rimini devenu indissociable de Rome, la Ville éternelle. Des ponts seront jetés avec un autre natif de Rimini devenu indissociable de Venise, la Sérénissime : le dessinateur Hugo Pratt et son double de papier, Corto Maltese.

ABSTRACT

Federico Fellini has often staged his childhood memories by the sea in an artistic work of remarkable consistency. He has shot five films with Marcello Mastroianni, his favorite actor and largely his cinematographic double, and seven with Giulietta Masina, who was at the same time his wife, his muse, his friend and his confidante. What does the Fellinian universe tell us about Federico ? What is the part of the dream and that of the lie in his achievements in the form of kaleidoscopes ? It will be a question here of penetrating the intimacy of the Maestro, in an attempt to disentangle the true from the false in the dreamlike and nostalgic speech of this native of Rimini who has become inseparable from Rome, the Eternal City. Bridges will be built with another native of Rimini who has become inseparable from Venice, the Serenissima : the designer Hugo Pratt and his paper double, Corto Maltese.

* CPGE Lycée Lapérouse-Kérichen de Brest ; CECJI.

*C'era una volta*¹... Federico Fellini est né le 20 janvier 1920 à Rimini, une des plus grandes stations balnéaires d'Europe avec ses 15 kilomètres de plage sableuse. Le port étrusque, conquis d'abord par les Celtes en – 390, puis par les Romains en – 268, fut détruit par un tremblement de terre en 1671. Arrivant de Venise, c'est en hommage à Hugo Pratt (né aussi à Rimini le 15 juin 1927) que je fis halte en ces lieux le 10 juillet 1987 (pour le centenaire de la naissance "officielle" de Corto Maltese). Nous verrons plus loin toutes les passerelles que l'on peut lancer entre ces deux "grands menteurs"² et leurs héros de papier et de pellicule. Pour l'heure, voyons quelles fées se sont penchées sur le berceau de Federico.

En cette année 1920, le 7^e art change de décennie et devient mature à 25 ans. *L'Homme du large* de Marcel L'Herbier, d'après la nouvelle balzacienne *Un drame au bord de la mer*, permet à Charles Boyer de faire ses débuts devant la caméra. Et l'expressionnisme allemand acquiert ses lettres de noblesse avec *Le Cabinet du docteur Caligari* de Robert Wiene (réunissant Werner Krauss et Conrad Veidt) et *Le Golem* de et avec Paul Wegener. Mais la Première Guerre mondiale a accéléré l'essor du cinéma américain aux dépens de la vieille Europe. David Wark Griffith réalise *À travers l'orage* (*Way down East*), avec Lillian Gish et Richard Barthelmess (déjà réunis dans *Le Lys brisé* l'année précédente). John Stuart Robertson adapte *Docteur Jekyll et M. Hyde* de Robert Louis Stevenson, permettant à John Barrymore d'effectuer une composition magistrale. Lon Chaney n'est pas en reste dans *Satan* (*The penalty*) de Wallace Worsley et *Les Révoltés* (*Outside the law*) de Tod Browning. Et Douglas Fairbanks virevolte dans *Le Signe de Zorro* de Fred Niblo. Le décor des toiles du cinéma de quartier est planté. Pourtant, Fellini lui-même déclarait en 1980 : « Je ne connais pas les classiques du cinéma : Murnau, Dreyer, Eisenstein, je ne les ai jamais vus, à ma grande honte »³. Il aurait donc absorbé l'héritage des

¹ Je dédie les réflexions qui vont suivre à la mémoire de mon père, Turinois par sa mère et inconditionnel du Maestro.

² Voir le documentaire *Fellini, je suis un grand menteur* de Damian Pettigrew (2002) – Durée : 102 min + Suppléments : 98 min : *Il lungo viaggio* (film d'animation écrit par Tonino Guerra et réalisé par Khrajnovski), *Federico Fellini* (séquence dessin et entretiens inédits), *La casa pericolante* (documentaire sur les traces des lieux felliniens) et *Huit entretiens et demi* (dont Topor, Moebius, Lo Duca, Toscan du Plantier et al.) – v.o. sous-titrée en français – 2 DVD – Les Films de ma vie / Opening / Columbia Tristar (2007).

³ F. FELLINI, *Fare un film*, Torino, Einaudi, 1980, traduit de l'italien par J.-P. Manganaro sous le titre *Faire un film*, Paris, Seuil, 1996, cité dans J.A. GILI, *Fellini. Le magicien du réel*, Paris, Découvertes Gallimard n° 549, 2009, p. 98. Le livre contient aussi (p. 106 à 117) les témoignages de Giulietta Masina, Marcello Mastroianni, Giuseppe Rotunno, Nicola Piovani, Vincenzo Mollica, Tullio Kezich, Pier Paolo Pasolini, Ettore Scola, Georges

grands maîtres sans jamais risquer de les plagier. « L'esthétique expressionniste suppose que la forme de l'œuvre est une projection du monde intérieur de l'artiste. La façon dont l'intériorité multiple de Fellini s'incarne matériellement dans les décors et la mise en scène est proche d'une conception expressionniste de l'art »⁴.

L'enfant va assister aussi à la montée du fascisme. Le 10 janvier, le traité de Versailles est entré en application, mais il ne satisfait pas les Italiens car il n'entérine pas toutes les clauses du pacte secret de Londres de 1915 (la propagande nationaliste parle alors de "victoire mutilée"). Le 12 novembre, le traité de Rapallo fixe les frontières entre l'Italie et la Yougoslavie et l'État libre de Fiume est institué le 30 décembre. Mais la situation est insurrectionnelle, car les affrontements entre les forces de l'ordre, les fascistes et les socialistes ont fait plus de 230 morts et 1.200 blessés depuis le début de l'année. Le Parti National Fasciste est créé par Benito Mussolini à partir des Faisceaux de combat le 9 novembre 1921, le Duce marche sur Rome à la tête des "chemises noires" le 28 octobre 1922 et les lois fascistissimes sont promulguées en 1925-1926. Dans l'entre-deux-guerres, Rimini voit donc défiler des touristes fortunés dont l'oisiveté agréable contraste avec le désœuvrement de la jeunesse locale, qui étouffe entre l'Église catholique et l'État fasciste et rêve de lendemains radieux. C'est d'ailleurs sur les toiles que se bousculent les étoiles, servant de modèles pour un monde meilleur. Cette atmosphère ambiguë est particulièrement bien rendue, sur un mode nostalgique et mélancolique, dans *I vitelloni* (dans lequel les principaux protagonistes se sentent justement "inutiles", comme des "veaux à l'engrais") et *Amarcord* (où le cinéaste "se souvient" en dialecte romagnol).

Dans ce dernier film, les allusions cinématographiques sont nombreuses. "La Gradisca" (terme traduisible par "Servez-vous" ou "J'aime ça"), interprétée par Magali Noël, rêve de Gary Cooper et épouse finalement son Gary Cooper (un carabinier). Dans le cinéma, le film qu'elle regarde est *Cœurs brûlés* (*Morocco*) de Josef von Sternberg (1930), avec Marlene Dietrich. En la voyant marcher dans la rue, un passant dit : « Greta Garbo peut bien se cacher ». Le propriétaire du cinéma est surnommé Ronald Colman, et on peut lire sur une affiche le nom de Norma Shearer. Lors de sa confession, Titta⁵ dit que son copain possède un im-

Simenon, Italo Calvino, Françoise Sagan et Roberto Benigni.

⁴ A. QUINTANA, *Federico Fellini*, traduit de l'espagnol par Marien Neveu-Agero, Paris, Le Monde / Les Cahiers du Cinéma, 2007, note 27 p. 58.

⁵ Titta n'est pas l'alter ego du cinéaste mais l'évocation de son camarade de classe, Luigi Benzi, personnage déjà apparu dans les bandes dessinées du Marc'Aurelio (les fameuses

perméable avec de jolis boutons dorés, « comme dans les films de détectives avec William Powell et Myrna Loy » (il s’agit de la série des *Thin man*). Lors de la scène de masturbation collective dans la vieille voiture dans le garage (dont les feux avant clignotent en cadence !), l’un des garçons s’écrie : « Jean Harlow ». Sur la plage, “la Volpina” (“La Renarde”, une nymphomane simple d’esprit) hurle : « Fu Manchu ». Mais en “magicien du réel”⁶, Fellini n’oublie pas d’ancrer sa recreation-recreation dans une réalité historique. Il fait ainsi référence au passage du paquebot transatlantique *Rex* (fleuron de la compagnie Italian Line, lancé en 1931, il détint le Ruban bleu de 1933 à 1935) et à celui de la course des Mille Miglia (légende des courses automobiles sur route ouverte, elle s’est disputée 24 fois entre 1927 et 1957). Enfin, la mer originelle, figure maternelle par excellence, stimule ses souvenirs et irrigue toute l’histoire, comme un point d’orgue des œuvres antérieures. Ainsi, la thématique de la plage traversait déjà *Lo sceicco bianco* (lieu du tournage du roman-photo), *I vitelloni*, *La strada* (au début avec Gelsomina jouant et à la fin avec Zampànò pleurant) et *La dolce vita* (à la fin avec la raie découverte sur la plage et l’incommunicabilité entre Marcello et Paola). « Comme souvent chez Fellini, les scènes finales ont lieu sur une plage, qui devient un espace symbolique de la révélation d’une crise intérieure »⁷. Un endroit bercé par les mélodies poétiques ou fanfaronnes (au sens premier du terme) de Nino Rota⁸.

Le père de Fellini⁹ le voyait médecin, sa mère¹⁰ cardinal. Le jeune homme décide finalement de quitter sa Romagne natale pour Rome en 1939. Il a 19 ans et la Seconde Guerre mondiale se profile à l’horizon. Il fut marqué à jamais par ce voyage en train, comme le personnage de Moraldo (interprété par Franco Interlinghi) dans *I vitelloni*. La gare, très présente dans ce dernier film, crée symboliquement une coupure entre ceux qui partent (et prennent en main leur destin) et ceux qui restent (résignés à leur triste sort), tel le personnage d’Alberto (interprété par Alberto Sordi). Ce n’est là que la première variation d’un motif fellinien

“fumetti” populaires peuplées de caricatures).

⁶ Voir GILL, *op. cit.*

⁷ QUINTANA, *op. cit.*, p. 30.

⁸ Nino Rota (1911-1979) a composé la musique de 17 films de Fellini (du *Sceicco bianco* à *Prova d’orchestra*).

⁹ Urbano Fellini est décédé en 1957.

¹⁰ Ida Barbiani est décédée en 1984.

récurrent. La thématique du train réapparaît dans *8 1/2* (le réalisateur avait envisagé une scène finale montrant un train contenant tous les personnages morts et roulant vers nulle part), *I clowns* (le chef de gare est ridiculisé par des garçons qui lui font des grimaces depuis le train en marche) et *Ginger e Fred*. À Rome, le jeune Federico est engagé par un bihebdomadaire humoristique à grand tirage, *Marc'Aurelio* (1931-1958), où il fait la connaissance de Giulietta Masina et, plus tard, d'Ettore Scola¹¹. Ce journal satirique paraît le Mercredi et le Vendredi et compte 300.000 lecteurs. Par le biais de la revue *Cinema*, créée par Vittorio Mussolini¹², il rencontre Roberto Rossellini et participe aux principaux débats théoriques autour du néoréalisme.

Le goût de la caricature est intrinsèquement lié à l'univers fellinien et rapproche ce dernier des créations prattiennes (à 19 ans, le jeune Hugo, réfugié à Venise, évoluait déjà au sein d'un groupe artistique local). Et dans une certaine mesure, les images filmées de Rome nous introduisent dans le monde secret de Fellini tout comme les planches dessinées de Venise nous permettent d'accéder au monde secret de Pratt. De *Roma* (que le Maestro tourne à 52 ans) à *Fable de Venise* (que le père de Corto dessine à 50 ans), les vies s'entrecroisent. Tandis que le cinéaste mêle souvenirs de jeunesse des années 1930 et actualité des années 1970 dans des saynètes composant un kaléidoscope de la Ville éternelle, le dessinateur mêle fiction et histoire (l'action se déroule entre le 10 et le 25 avril 1921, sur fond de montée du fascisme) dans des visions fantasmagoriques de la Sérénissime.

Roma représente une des plus belles mises en abyme du 7^e art, à la fois sur un lieu de création, le travail du créateur et le cinéma lui-même. L'image finale d'Anna Magnani terminant le film en disant « *Buona notte* » à Fellini (et à travers lui, au spectateur) est suivie d'une ronde de motards (on entend seulement le bruit assourdissant des moteurs) qui passent devant les grands lieux de la capitale italienne : la piazza di Spagna, la piazza del Popolo, le Colisée, etc... C'est un triple clin d'œil cinématographique : d'abord aux films romains d'Anna Magnani, *Rome, ville ouverte* de Roberto Rossellini (1945) et *Mamma Roma* de Pier Paolo Pasolini (1962) ; puis à *L'Équipée sauvage* (*The wild one*) de Laszlo Benedek (1953), avec Marlon Brando ; enfin à *L'Homme à la peau de serpent* (*The fugitive*

¹¹ En 1947 (il a 16 ans), Ettore Scola entre au journal (qui s'est arrêté en 1942) et participe à sa renaissance avec le n° 1 du 16 Mars 1948. Son documentaire *Qu'il est étrange de s'appeler Federico* (2013) représente sur un mode comique une conférence de rédaction du *Marc'Aurelio* au moment de la visite d'un officiel fasciste.

¹² Vittorio Mussolini (1916-1997) était le fils du Duce.

kind) de Sidney Lumet (1960), qui réunit Anna Magnani et Marlon Brando. *Roma* est le dernier film d'Anna Magnani (qui meurt en 1973), donc elle y fait aussi ses adieux au cinéma. En revanche, Marlon Brando triomphe encore dans deux films en 1972 : *Le Parrain* de Francis Ford Coppola (sur la mafia sicilienne : il remporte pour ce rôle l'Oscar du meilleur acteur) et *Le Dernier tango à Paris* de Bernardo Bertolucci (né lui aussi en Émilie-Romagne). On peut enfin y voir une métaphore du cinéma lui-même : « Silence. On tourne » ou « Moteur. Action ». Un hommage est rendu à cette scène finale par Jim Jarmusch dans le sketch romain de *Night on earth* (1991), avec Roberto Benigni (interprète du dernier film de Fellini, *La voce della luna*). Et on voit le nom de Greta Garbo sur une affiche dans le cinéma, elle qui, selon Fellini, « fut la fondatrice d'un ordre religieux appelé cinéma ».

Hugo Pratt invente Corto Maltese, son double de papier, en 1967. Il a quarante ans, l'âge de Fellini lorsqu'il tourne *La dolce vita* avec son double de pellicule, Marcello. Il convient de s'arrêter longuement sur les liens qui unissent Fellini et Mastroianni, que d'aucuns considèrent pour l'Italie respectivement comme le plus grand réalisateur et le plus grand acteur. Le premier parlait ainsi du second en 1984 : « Marcello. Le cher, le parfait Marcello Mastroianni : l'ami fidèle, dévoué, sage, un ami tel qu'on en trouve seulement dans les romans des écrivains anglais »¹³. Il serait vain de disserter sur ce qu'aurait été la carrière de l'un sans l'autre. Mais leur osmose durant cinq films (*La dolce vita*, *8 1/2*, *La città delle donne*, *Ginger e Fred* et *Intervista*) est loin d'être unique dans l'histoire du 7^e art et ne constitue pas du tout un record. Pensons au couple formé par Errol Flynn et Olivia de Havilland devant la caméra de Michael Curtiz (sept films ensemble plus six séparément, l'acteur tournant par ailleurs sept films pour Raoul Walsh, dont un avec l'actrice). On ne compte plus les réalisateurs qui affectionnent tout particulièrement un acteur "fétiche", les deux se confondant souvent dans la mémoire des cinéphiles. Cinq films aussi réunissent Dirk Bogarde et Joseph Losey, et ce sont sept films que tournent ensemble Peter Sellers et Blake Edwards ou Antonio Banderas et Pedro Almodovar. On atteint huit films pour Rudolf Klein-Rogge et Fritz Lang, James Stewart et Anthony Mann, Johnny Depp et Tim Burton, neuf pour Robert De Niro et Martin Scorsese, dix pour Lon Chaney et Tod Browning. Sans parler de John Wayne et John Ford

¹³ In *Fellini par Fellini, entretiens avec Giovanni Grazzini*, traduit de l'italien par N. Frank, Paris, Calmann-Lévy, 1984, rééd. Paris, Flammarion, 2007, cité dans GILL, *op. cit.*, p. 102.

(quatorze films) ou encore Toshiro Mifune et Akira Kurosawa (quinze). Quant aux Galatée magnifiées par leur Pygmalion, elles sont légion, tant la muse et son créateur ne font qu'un. Cinq films aussi réunissent Ingrid Bergman et Roberto Rossellini ou Monica Vitti et Michelangelo Antonioni, et ce sont sept films que tournent ensemble Marlene Dietrich et Josef von Sternberg, Gena Rowlands et John Cassavetes, Julie Andrews et Blake Edwards, ou Carmen Maura et Pedro Almodovar. On atteint huit films pour Katharine Hepburn et George Cukor, neuf pour Gerdine Chaplin et Carlos Saura, dix pour Gong Li et Zhang Yimou. Sans parler de Diane Keaton (six films) et Mia Farrow (treize films) avec Woody Allen, Ingrid Thulin (sept films), Bibi Andersson (dix films) et Liv Ullman (neuf films) avec Ingmar Bergman, ou encore Jean Marais dirigé par Jean Cocteau (cinq films et de nombreuses pièces de théâtre). Et que dire d'Ariane Ascaride, présente dans vingt films de Robert Guédiguian, Lillian Gish, dans vingt-et-un films de Griffith, Pauline Carton, dans vingt-deux films de Sacha Guitry, ou Chishu Ryu, dans vingt-trois films de Yasujiro Ozu, devenant aussi indissociables de ces œuvres que les caméos d'Alfred Hitchcock ! Pourtant, aucun des interprètes cités ne peut être assimilé à un double cinématographique. Il nous faut dès lors chercher du côté de François Truffaut filmant Jean-Pierre Léaud durant sept films (dont cinq composent la saga d'Antoine Doinel) ou Vitali Kanevski filmant Pavel Nazarov en Valerka dans une trilogie exemplaire (*Bouge pas, meurs, ressuscite* en 1990, *Une vie indépendante* en 1992 et *Nous, les enfants du XX^e siècle* en 1994). Mais si Doinel et Valerka figurent largement Truffaut et Kanevski jeunes (les réalisateurs étant plus âgés que les acteurs), Marcello représente un Federico idéal, l'acteur que le réalisateur aurait aimé être (avec 4 ans de moins et une allure de "latin lover"). Et Fellini envisage ce personnage avec une extrême tendresse, la même que Pratt porte à Corto, un Hugo idéal (avec quarante ans de plus et une allure de "gentilhomme de fortune"). N'oublions pas que c'est Giulietta, partenaire de Marcello au théâtre, qui lui fit connaître son mari. Trio complexe que seul *Ginger e Fred* réunit dans un même film.

En 1960, dans *La dolce vita*, Marcello Mastroianni (devenu Rubini) campe un journaliste de la presse à sensation qui erre la nuit à Rome de femme en femme (Sylvia l'actrice, Maddalena la bourgeoise, Emma son épouse, Fanny l'entraîneuse, Paola l'innocente) au milieu d'une société oisive et débauchée. L'homonymie des prénoms (unique dans le film) renforce chez le spectateur le sentiment que l'acteur sublime le réalisateur. Du même coup, et malgré son attitude souvent puérile et cynique, Marcello devient "aimable" pour tout le monde : les hommes, qui rêvent

de ses succès sentimentaux et envie son insouciance, et les femmes, qui tombent amoureuses de ses faiblesses et espèrent le sauver. Le mâle italien revisité par Fellini, tout en contradictions et hésitations, se place aux antipodes de l'idéal fasciste que le metteur en scène a connu dans sa jeunesse. Le choix d'Annibale Ninchi pour interpréter le père de Marcello est ainsi tout sauf anodin. Celui qui fut à l'écran Scipion l'Africain pour Carmine Gallone en 1937 vacille dans sa vieillesse. Victime des charmes de Fanny (Magali Noël), le personnage qu'il interprète se résout à reprendre le train pour rentrer dans sa province et sans doute y mourir, dans le sens inverse du chemin parcouru deux décennies plus tôt par son fils (ou Fellini lui-même), "monté à la capitale" en train pour justement commencer à vivre¹⁴.

Délicatesse louable d'un ami, mais aussi refus de prendre trop au sérieux ce monde de paillettes et de faux-semblants : dans *C'eravamo tanto amati* (1974), Ettore Scola a demandé à Fellini et Mastroianni de jouer leur propre rôle dans une reconstitution du tournage de la scène de la fontaine de Trevi, celle où Sylvia (Anita Ekberg) appelle langoureusement « *Marcello* » (un des plus célèbres moments de toute l'histoire du cinéma). Un colonel se dit heureux de serrer la main du grand Rossellini quand il rencontre Fellini ! Dans ce film se trouve aussi une allusion au chef-d'œuvre du muet, *Le Cuirassé Potemkine* de Sergueï Eisenstein (1925), lorsque la scène de l'escalier Richelieu à Odessa est rejouée sur l'escalier de la Trinité-des-Monts. *Nous nous sommes tant aimés* obtint le César du meilleur film étranger en 1977. « Nous pensions changer le monde et c'est le monde qui nous a changés », dit un des protagonistes. Une pensée empreinte de nostalgie fellinienne... Comme un écho à l'ultime image de *La dolce vita*, quand Marcello est subjugué par le sourire et la pureté de Paola, une adolescente de quinze ans entrevue sur une plage, mais qu'il ne réussit pas à lui parler en raison du bruit ambiant. Le héros fellinien n'est pas encore au seuil de la vieillesse, il est même dans la pleine force de l'âge, mais il subit la même fascination et le même pressentiment de sa fin inéluctable que le héros viscontien de *Morte a Venezia* (1971), lorsque le compositeur de cinquante ans Gustav von Aschenbach (Dirk Bogarde) s'éteint doucement sur une plage du Lido en rêvant de Tadzio,

¹⁴ Pour des précisions, voir le Coffret Fellini (durée : 798 min). Contient le documentaire *Fellini, je suis un grand menteur* de Damian Pettigrew (2002) et six films de Federico Fellini : *I vitelloni* (1953), *Il bidone* (1955), *La dolce vita* (1960), *Giulietta degli spiriti* (1965), *Prova d'orchestra* (1978) et *La voce della luna* (1990) + Suppléments (durée : 188 min) : *Interview de Jean Collet*, *La Cinécittà*, *Fellini-Rota* et *Autour de Fellini*. – v.o. sous-titrée en français – 8 DVD – Opening / Columbia Tristar (2006).

un bel adolescent de seize ans.

En 1963, dans *8 1/2*, Marcello Mastroianni (devenu Guido Anselmi) campe un cinéaste dépressif en pleine crise existentielle. Au milieu de ses souvenirs et ses fantasmes, les femmes l'obsèdent toujours : Luisa son épouse (incarnée par Anouk Aimée, elle aussi sortie de *La dolce vita*), Carla sa maîtresse (incarnée par Sandra Milo), Claudia l'actrice (incarnée par Claudia Cardinale), Rossella, Gloria, la Saraghina. Mastroianni n'est plus Marcello, mais Cardinale est Claudia, donc l'homonymie des prénoms brouille de nouveau les frontières entre la réalité et la fiction. Ici plus encore que dans le film précédent, Marcello (à travers Guido) assume les doutes et les angoisses de Federico. D'autant plus que toute la famille de Guido (donc symboliquement celle de Federico) défile à l'écran : son père (de nouveau interprété par Annibale Ninchi), sa mère (interprétée par Giuditta Rissone, la première épouse de Vittorio De Sica), ses deux nourrices et sa grand-mère. Une preuve supplémentaire que *8 1/2* appartient clairement à la catégorie des métafilms, comme avant lui *Sunset Boulevard* de Billy Wilder (1950) et après lui *La Nuit américaine* de François Truffaut (1973). Le 16 février 1962, Fellini avait d'ailleurs rêvé qu'il se trouvait dans un ascenseur qui descendait tandis que Truffaut se trouvait dans un ascenseur qui montait. Signe que le Maestro se sent débordé par la Nouvelle Vague ?

Fellini entre en effet dans une profonde dépression après *La strada* en 1954 (il a trente-quatre ans). Il commence une psychanalyse avec l'aide de sa femme (voir la scène de la suffocation de Guido au début du film et son suicide avorté à la fin). Carla est inspirée par Anna Giovannini, la maîtresse de Fellini, rencontrée en 1957, surnommée affectueusement « La Paciocca » (terme désignant une femme gaie, potelée, avec bon caractère). Née en 1915 en Tchéquie, elle est de cinq ans son aînée. Alors qu'il est au volant de sa voiture à Rome le 14 mai 1957, il voit cette femme inconnue entrer dans une pâtisserie. Il s'arrête et partage bientôt des strudels avec elle. Leur idylle secrète ne fut révélée qu'à la mort de Fellini, trente-six ans plus tard. Federico apparaît furtivement dans un miroir dans lequel Carla se regarde (le plan a été conservé au montage final). La mise en abyme devient intégrale : le film dans le film est le film lui-même, le cinéaste dirige un cinéaste qui ne peut plus diriger.

Pourquoi donc ce titre énigmatique qui a fait couler beaucoup d'encre ? Avant lui, Fellini a réalisé six longs métrages, un septième en codirection et deux moyens métrages, donc 7,5 films. Ce peut être aussi l'âge de Guido enfant quand il ressent ses premiers émois sexuels devant la Saraghina, ou l'ouverture du diaphragme de la caméra. Mais le jeu sur les

nombres ne s'arrête pas là. Le 99 est le numéro du bus bloqué dans le tunnel (le 9/9 symbolise Carla, que l'on voit dans une voiture juste après), le 8 (puis le 88) est indiqué sur la vitre de la salle des ventes quand Guido retrouve Luisa (le 8/8 symbolise Luisa). Fellini se considérait comme la moitié de lui-même à vingt-et-un ans (voir un article publié le 27 août 1941 dans *Marc'Aurelio*). Il en a désormais quarante-deux et est tiraillé entre deux êtres qu'il aime : sa femme et sa maîtresse. Coincé entre le 8 et le 9, il est donc $8\frac{1}{2}$. Sur l'affiche russe, le 8 prend la forme du ruban de Moebius, dans lequel l'intérieur est aussi l'extérieur et qui fut décrit en 1858 (deux 8 encadrant un 5). À la fin du film, les deux Guido (l'enfant et l'adulte, symbolisés par le petit rond du 8 sur le grand rond) ne font plus qu'un : $1/2$.

L'expression "Asa nisi masa" relève d'un langage enfantin (en japonais) pour dire "anima" ("âme" en italien). Mais "asa" renvoie aussi à la pellicule photographique, donc ce sésame est un révélateur de l'âme profonde fellinienne. Et l'hommage est évident au "Rosebud" de *Citizen Kane* d'Orson Welles (1941), avec le gros plan sur la bûche qui flambe. À propos de flammes, la Saraghina (jouée par la chanteuse d'opéra américaine Eddra Gale)¹⁵ dansant sur la plage devant les enfants personnifie le Diable, comme deux ans plus tard Sylvia Pinal dans *Simon del desierto* de Luis Buñuel (1965). Et le film transpose le Purgatoire de Dante dans le monde moderne au sein d'une Comédie Humaine (voir les curistes drapés de blanc comme les sages dans *La Divine Comédie*) : si Guido est Dante, Daumier est Virgile et Claudia Béatrice. Ainsi, si Carla est la chair, Luisa est l'esprit et Claudia l'âme, possible rédemptrice pour Guido. Le ruban de Moebius du titre renvoie ainsi à l'escalier en colimaçon de Dante. Le tunnel du début représente les âmes damnées attendant Charon pour passer le Styx vers les cercles de l'Enfer. Ainsi, Guido traverse les différentes scènes comme autant de voyages initiatiques, mais ses rapports complexes avec les femmes ne sont pas réglés pour autant (pas plus que ceux de Federico) et sa question demeure sans réponse : « Pourquoi les femmes sont-elles toutes aussi belles ? ». Face à cette interrogation plus profonde qu'il n'y paraît se dresse le spectre de l'abandon et la solitude qui hante le cinéaste. « Le moi solitaire » dont parlait Stendhal lors de son voyage en Italie plane dans l'atmosphère qui baigne tout le film, faisant de celui-ci la clé de voûte de l'œuvre du Maestro¹⁶.

¹⁵ Eddra Gale (1921-2001).

¹⁶ Pour des précisions, voir l'édition du film en DVD en 2009. Ce dernier contient de nombreux bonus : la présentation du film par Dominique Delouche, un commentaire audio par Jean-Max Méjean, *8 1/2 en 6 mémos* de Damian Pettigrew (2009, 30 mn), un

Hugo Pratt avait prévu de faire mourir Corto Maltese dans sa cinquantième année, alors qu’il faisait ses courses sur le marché de Guernica le 26 avril 1937. Mais son créateur étant mort trop tôt, le marin à la boucle d’oreille disparut du monde de la bande dessinée à trente-huit ans, après une ultime aventure située en 1925. Chez Fellini, Mastroianni survit à la crise de la cinquantaine. Après une pause de dix-sept ans, il revient même fringant mais toujours dominé par le sexe faible en 1980 dans *La città delle donne*. L’acteur est alors âgé de cinquante-six ans, le réalisateur en a soixante. Entre les deux, la complicité et la tendresse perdurent, comparables à celles qui unissent Truffaut et Léaud dans *L’Amour en fuite* (1979), sorti l’année précédente (en même temps que *Prova d’orchestra* est présenté au festival de Cannes). Mais si, avec ce dernier film, le cinéaste français boucle la saga d’Antoine Doinel, le réalisateur italien, lui, trouve une forme de sérénité à l’orée de la soixantaine et la transmet aux spectateurs par son double sur grand écran. Marcello a vieilli, il se nomme désormais Snàporaz et reste fasciné par les femmes (dont son épouse Elena, jouée par Anna Prucnal). Mais même si des créatures de rêve l’entraînent dans un tourbillon onirique (comme sur l’affiche), il se démarque nettement du docteur Xavier Katzzone, un Don Juan vulgaire (interprété par Ettore Manni¹⁷)¹⁸. Le séducteur aux tempes désormais grises nous touche autant que le “bel Antonio” de sa jeunesse¹⁹.

Ce personnage nous attendrit encore plus dans *Ginger e Fred* (1986), tant le couple qu’il compose à l’écran avec Giulietta Masina, oscillant entre rires et larmes, apparaît comme une radiographie des époux Fellini à la ville. Hommage à un cinéma d’autrefois malmené par la télévision, confrontation sans complaisance entre le 7^e et le 8^e art, ce métafilm nous renvoie aussi à la jeunesse de Federico, quand il admirait enfant les pas de deux de Ginger Rogers (1911-1995) et Fred Astaire (1899-1987), en-

Entretien thématique avec Federico Fellini de Damian Pettigrew (20 mn), dans lequel le Maestro parle de Visconti, Rossellini, Truffaut et Anita Ekberg (il compare sa découverte du cirque avec Ulysse arrivant à Ithaque).

¹⁷ Ettore Manni (1927-1979) disparut le 27 juillet 1979 à l’âge de cinquante-deux ans et ne vit donc pas le film achevé.

¹⁸ Pour des précisions, voir l’édition du film en DVD par Gaumont en 2011. Ce dernier contient en supplément *Rêve de femmes* (30 mn), un documentaire de Dominique Maillet (2011), avec les témoignages de Renzo Rossellini, Carlo Lizzani, Dominique Delouche et Aldo Tassone.

¹⁹ Voir le film *Il bell’Antonio* de Mauro Bolognini (1960), d’après le roman éponyme de Vitaliano Brancati (1949), avec aussi Claudia Cardinale et Pierre Brasseur.

core vivants au moment de la sortie du film. Car Amelia Bonetti (alias Ginger) et Pippo Botticella (alias Fred) formaient un célèbre duo de danseurs de claquettes dans les années 1940 et ne comprennent pas qu'ils sont devenus des figures de cire dans les années 1980. Ginger finit par l'admettre (« Ce genre d'histoire n'intéresse plus personne de nos jours » : Federico pourrait prononcer la même phrase), mais sa vie est ailleurs car elle est grand-mère avec deux petites-filles (un bonheur que les Fellini n'ont pas connu)²⁰. Le choc de la réalité est plus difficile à encaisser pour Fred, qui vit seul (sa femme l'a quitté deux ans auparavant) et cache au départ à son ancienne partenaire le naufrage de sa vie sentimentale. Pour renforcer cette mise en abyme, le rôle du présentateur de télévision est confié à Franco Fabrizi. Sous les traits du septuagénaire, on peine à reconnaître le protagoniste de *I vitelloni* et *Il bidone*. Avec cette comédie douce-amère se clôt le cycle Marcello proprement dit, mais la sagesse de la vieillesse l'emporte largement sur la tristesse du vieillissement. En 1987, dans *Intervista*, Fellini tient lui-même son propre rôle de réalisateur tournant une adaptation de *L'Amérique* de Franz Kafka et interrompu par des journalistes japonais. Il convoque pour eux ses souvenirs de Cinecittà (les studios italiens ont ouvert leurs portes en 1937, soit cinquante ans plus tôt). Cette évocation sert de prétexte à un vibrant hommage au 7^e art et aux deux interprètes les plus célèbres de *La dolce vita*, Marcello Mastroianni et Anita Ekberg, qui jouent ici eux aussi leur propre rôle. *Intervista* « prouve que le cinéma est un art spectral capable d'embaumer le temps perdu »²¹. Métafilm rétrospectif, il permet de boucler la boucle des réflexions d'un créateur sur son art. Rarement le spectateur a été invité de façon aussi explicite à partager l'intimité d'un cinéaste. Mais celle-ci ne constitue-t-elle pas un parfait trompe-l'œil, technique picturale dans laquelle sont passés maîtres les artistes italiens de la Renaissance ? Affublé de son éternel sourire, le Maestro ne nous mène-t-il pas en bateau, où il veut et comme il veut, lui qui affirmait : « Le cinéma est peinture avant d'être littérature »²² ? Vers quels rivages inconnus vogue donc notre navire ? Peut-être vers Padoue, où les Musées Civiques ont consacré à ce « peintre du cinéma » une grande rétrospective en 2019, à deux pas de la chapelle des Scrovegni décorée des magnifiques fresques de Giotto²³.

²⁰ Leur fils unique, né le 22 mars 1945, n'a vécu que deux semaines pour cause d'insuffisance respiratoire.

²¹ QUINTANA, *op. cit.*, p. 84.

²² Voir le documentaire *Fellini, je suis un grand menteur* de Damian Pettigrew (2002), cit.

²³ L'exposition *Verso il centenario (1920-2020)* s'est tenue au sein des Musei Civici agli

Ou vers “le jardin des délices”, destination ultime pressentie dès 1956 par Dominique Delouche : « Le choix des visages et une intentionnelle interférence de l’homme et de la bête rappellent les toiles de Jérôme Bosch »²⁴.

Il nous reste à aborder les arcanes les plus secrètes du moi fellinien : la femme, figure centrale de la psychanalyse freudienne, que de nombreux cinéastes ont sublimée, mais peut-être jamais autant démultipliée. Pour Fellini : « La femme est une planète mystérieuse »²⁵, donc potentiellement dangereuse. On connaît la thématique des femmes fortes dans son œuvre : la femme géante dans *Casanova*²⁶, la Saraghina dans *8 1/2*, les matrones dans *Satyricon*, Miss Mathilde (qui combat d’abord un Hercule sur *La Chevauchée des Walkyries* de Richard Wagner, comme Guido dans sa salle de bain dans *8 1/2*, puis se prépare à affronter Miss Tarzan) dans *I clowns*, la buraliste dans *Amarcord*²⁷. Mais ces créatures plantureuses ou figures maternelles à la poitrine opulente, voire étouffante, pratiquement assimilées aujourd’hui à une sorte de “marque de fabrique fellinienne”, estampillent ses films comme des arbres masquant une forêt. C’est au cœur de cette dernière, protectrice et rassurante, que se cache sans doute cette “anima” insaisissable, entièrement enfermée dans le patronyme de sa compagne pendant un demi-siècle. Pour achever cet exposé, il est indispensable d’évoquer celle qui fut à la fois l’épouse, la muse, l’amie et la confidente de Federico Fellini : Giulietta Masina (1921-1994). La pandémie a transformé le centenaire du cinéaste en centenaire de l’actrice : nul doute que le Maestro aurait apprécié cette délicatesse.

Ce couple uni par une profonde complicité a fêté ses noces d’or (cinquante ans de mariage) le 30 octobre 1993. Une telle longévité sentimentale entre un cinéaste et son actrice préférée est unique dans l’histoire du 7^e art. Il serait tout aussi vain que pour Marcello Mastroianni de disserter sur ce qu’aurait été la carrière de l’un sans l’autre. Federico a dit

Eremitani di Padova du 14 avril au 1^{er} septembre 2019. Elle présentait de nombreux dessins, affiches, costumes et accessoires du panthéon fellinien.

²⁴ D. DELOUCHE, “Journal de *Il bidone*”, *Les Cahiers du Cinéma*, n° 57, mars 1956, cité dans QUINTANA, *op. cit.*, p. 32.

²⁵ Cité dans *Qu’il est étrange de s’appeler Federico* de Ettore Scola (2013 : documentaire-hommage de 90 mn tourné pour le vingtième anniversaire de la disparition de Federico Fellini, dans lequel n’apparaît pratiquement pas Giulietta Masina).

²⁶ Sandy Allen (1955-2008) mesurait 2 m 31.

²⁷ Maria Antonietta Beluzzi (1930-1997) faisait déjà une apparition dans *8 1/2*.

un jour non sans humour à propos de Giulietta : « Je suis né marié ». Tout est contenu dans ces quatre mots. Cadette d'un an de son génie de mari (elle est née le 22 février 1921 dans la province de Bologne), l'actrice lui doit ses sept plus belles compositions : Melina Amour (son patronyme est déjà tout un programme) dans *Luci del varieta* en 1950, Cabiria dans *Lo sceicco bianco* en 1952 et *Le notti di Cabiria* en 1957, Gelsomina dans *La strada* en 1954, Iris dans *Il bidone* en 1955, Giulietta dans *Giulietta degli spiriti* en 1965 et Ginger dans *Ginger e Fred* en 1986. Masina ou l'anagramme parfait de "anima" avec le "s" de *La strada* !

Certains critiques peu amènes ont ironisé autour de sa "bille de clown" ou "drôle de frimousse"²⁸ et de son jeu limité. Il s'agit là, me semble-t-il, d'un jugement fort injuste. Nul ne peut contester l'étonnante facilité avec laquelle Giulietta s'est fondu dans l'univers circassien, qui occupe une place de choix parmi les "marqueurs" de l'œuvre fellinienne. Le Maestro le reconnaît lui-même dans *I clowns* (1970) : « Les clowns ont été l'annonciation faite à Federico »²⁹. Ainsi, paraphrasant Shakespeare dans *The Tempest* (« *All the world is a stage and all the men are merely players* »), Jean Antoine Gili proclame le credo fellinien : « Le monde est un cirque, et les hommes sont des clowns »³⁰. Mais les photogrammes de *La strada* qui ont contribué au succès du film et placent son interprète féminine dans le sillage d'Annie Fratellini³¹, future protagoniste dans *I clowns*³², ne sauraient résumer une carrière cinématographique. Giulietta Masina ne se résume pas plus à Gelsomina qu'Anthony Quinn se résume à Zampànò. C'est oublier les personnages de Cabiria, la prostituée au grand cœur encore dans le bel âge (qui lui valut le prix d'interprétation féminine au festival de Cannes), Giulietta, la bourgeoise coincée en pleine crise de l'âge mûr, et Ginger, la pétulante sexagénaire. Federico a pu parfois se lamenter sur la finitude humaine (notamment après les deux infarctus dont il est victime, le premier en 1967, le second en 1985). Il s'exclame ainsi dans *I clowns* : « Que c'est moche, la vieillesse ». Et un des personnages du *Satyricon* (1969) prononce cette sentence aux allures de "memento mori" : « La vie passe comme une ombre. Nous mourrons tous

²⁸ *Funny face* (*Drôle de frimousse*) est le titre d'un film de Stanley Donen (1957), avec Audrey Hepburn et Fred Astaire.

²⁹ Pour des précisions, voir l'édition du film en DVD en 2004. Ce dernier contient deux bonus : un entretien avec Howard Buten (alias le clown Buffo, né en 1950 à Detroit, Michigan : 18 mn) + l'analyse du film par Jean Antoine Gili (13 mn).

³⁰ Voir l'analyse citée ci-dessus.

³¹ Annie Fratellini (1932-1997) appartient à une longue lignée de gens du spectacle.

³² Elle y interprète son propre rôle aux côtés de son mari, Pierre Etaix (1928-2016).

à la fin »³³. Le meilleur antidote à ses idées noires fut toujours Giulietta, patiente, indulgente, gaie, optimiste. Et malgré tous les aléas de la vie à deux, Giulietta n'a jamais caché sa profonde admiration pour son "cheik blanc"³⁴. Alchimie miraculeuse de deux êtres parfaitement complémentaires ! Dans *La strada*, "Il Matto" ("Le Fou", joué par Richard Basehart) dit à Gelsomina qu'elle a une tête d'artichaut ! Mais elle déclare à Zampànò : « Si je ne reste pas avec toi, qui restera ? » et « Pourquoi tu me gardes avec toi ? Je suis pas belle, je sais pas faire la cuisine, je sais rien »³⁵. Et c'est Federico qui répond à la femme-fleur Gelsomina ("Jasmin" en français) par le plus beau des compliments dans sa bouche : « Giulietta est une actrice-clown, une authentique clownesse »³⁶.

Jean Collet estime de façon surprenante de prime abord : « Il y a quelque chose d'Hitchcock dans Fellini » (à propos du soin apporté au moindre détail pour que le spectateur ne perde pas le fil de la narration)³⁷. Mais la passerelle entre "le maître du suspense" et "le maître du rêve" est surtout lancée par leur moitié respective : Alma Reville (d'un jour la cadette de Hitch, au prénom de mère nourricière, disparue deux ans après son mari) et Giulietta Masina. Et à l'image du cinéaste anglais présentant son profil bien enrobé aux spectateurs de ses enquêtes télévisées, les hôtes les plus populaires de la via Margutta sont devenus des silhouettes aisément reconnaissables, presque des personnages de bande dessinée.

À l'issue de ces analyses forcément trop rapides, avons-nous avancé dans la connaissance de Federico raconté par Fellini ? Rien n'est moins sûr, tant le Maestro a passé sa vie à jouer à cache-cache avec lui-même. Ne nous avoue-t-il pas en toute naïveté : « Les choses les plus réelles sont celles que j'ai inventées »³⁸ ? Ou encore : « J'ai tout inventé de ma jeunesse, de ma famille, de mes relations avec les femmes, avec la vie. Je

³³ Pour des précisions, voir l'édition du film en DVD par Potemkine Films en 2019 (pour son 50^e anniversaire).

³⁴ À la fin du *Sceicco bianco*, Wanda Cavalli (Brunella Bovo), délaissant son héros de romans-photos Fernando Rivoli (Alberto Sordi), dit à son mari Ivan (Leopoldo Trieste) : « Mon cheik blanc, c'est toi ».

³⁵ Pour des précisions, voir l'édition du film en DVD par René Château en 2007, mais en version française seulement.

³⁶ In FELLINI, *Fare un film*, cit., cité dans GILL, *op. cit.*, p. 102.

³⁷ Voir le documentaire *Images d'imaginaire* (interview de Jean Collet, 57 mn), en bonus du DVD *I vitelloni* – v.o. sous-titrée en français – Opening (2004).

³⁸ Voir le documentaire *Fellini, je suis un grand menteur* de Damian Pettigrew (2002), cit.

suis un grand menteur »³⁹. Il ne faisait jamais de sport, ne regardait jamais un match de football à la télévision, ne savait pas nager, était insomniaque et adorait conduire dans Rome la nuit. Il a obtenu dans sa carrière quatre Oscars (record partagé avec Vittorio De Sica) pour ses films *La strada*, *Les Nuits de Cabiria*, *8 1/2* et *Amarcord*, la Palme d'or au festival de Cannes pour *La dolce vita*, un Lion d'or à Venise pour l'ensemble de son œuvre en 1985 et un Oscar d'honneur pour la même raison en 1993. Pour ses obsèques, la foule a défilé pendant trois jours devant son cercueil dans une chapelle ardente installée dans le mythique studio 5 de Cinecittà. Telle est la partie émergée de l'iceberg, la plus visible mais aussi la plus petite.

Dans les années 1990, l'invention des frères Lumière a fêté son centenaire en voyant le "trio fellinien" tirer sa révérence : Federico Fellini est décédé le 31 octobre 1993, Giulietta Masina le 23 mars 1994 et Marcello Mastroianni le 19 décembre 1996. Leurs créations, elles, demeurent immortelles. L'image d'un autre Riminien célèbre refait alors surface. Hugo Pratt les a rejoints dans "la lagune des beaux songes"⁴⁰ le 20 août 1995, mais Corto Maltese lui survit. Ce n'est pas l'océan que regarde la statue de cet "homme aux semelles de vent"⁴¹, mais le lac Léman, sur les hauteurs du village de Grandvaux (en Suisse), où son créateur s'était retiré en 1984 et où il est enterré, dans une sépulture presque anonyme (Fellini, lui, repose dans le cimetière de Rimini aux côtés de son épouse). Après une vie aventureuse, Pratt, revenu d'Éthiopie, d'Argentine et de l'océan Pacifique jusqu'à l'île de Pâques, avait finalement décidé, à cinquante-sept ans, de poser son sac à terre dans le canton de Vaud. J'ai appris sa mort en lisant le journal dans un café viennois, alors que je venais à nouveau de marcher sur ses traces à Venise. Pour Albert Londres : « Les gens se divisent en deux catégories : ceux qui ont des meubles et ceux qui ont des valises ». Le casanier Fellini, si perdu dès qu'il sortait de Rome, et le bourlingueur Pratt, toujours entouré d'une société cosmopolite, avaient fini par se retrouver dans l'attente du Grand Passage. Le premier possédait des meubles, les décors de ses films, le second des valises, comme les héros de ses bandes dessinées. Mais le 7^e comme le 9^e art n'offrent-ils pas tous deux des valises pleines de rêves pour meubler

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ Titre de la 12^e aventure de Corto Maltese, publiée dans la revue hebdomadaire *Pif Gadget* n° 117 du 20 Mai 1971, incluse dans le recueil *Corto toujours un peu plus loin*, Paris, Publicness, 1974, rééd. Tournai, Casterman, 1979.

⁴¹ Titre d'un téléfilm en deux parties de Marc Rivière (1995) consacré à Arthur Rimbaud.

notre imaginaire ? L'inventeur du film déconstruit et celui du roman graphique ont toujours partagé ce goût immodéré pour la mise en scène de leur propre vie. Comme en écho au "grand menteur", Pratt avouait dans son désir d'être "vitellone" : « J'ai treize façons de raconter ma vie et je ne sais pas s'il y en a une de vraie, ou même si l'une est plus vraie que l'autre »⁴².

Pour Fritz Lang : « La mort a toujours le dernier mot ». Ne pourrait-on pas dire que chez Alfred Hitchcock « L'humour a toujours le dernier mot », chez John Ford « L'amitié a toujours le dernier mot » et chez Federico Fellini « La vie a toujours le dernier mot » ? Même si, comme le suggère Marilena Velardi (Fanny Marchio) à Wanda Cavalli (Brunella Bovo) au début du *Sceicco bianco* : « La vraie vie est dans le rêve »⁴³. Un rêve de femme, comme cette Anita géante qui tourmente le docteur Antonio terrorisé, sur fond de décor nocturne futuriste de l'EUR⁴⁴, dans un sketch de *Boccace 70* (1962)⁴⁵. Ou de lune, puisque, comme l'affirme un des personnages de *La voce della luna* (1990), le dernier film du Maestro : « On ne sait rien, on imagine tout »⁴⁶. En tout cas, un songe qui dure depuis 70 ans et n'est pas près de s'arrêter : « Je refuse le happy end parce qu'il enlève toute responsabilité au spectateur... Je n'ai d'ailleurs jamais écrit le mot FIN sur

⁴² In D. PETITFAUX, *Hugo Pratt. Le désir d'être inutile*, Paris, Robert Laffont, 1991, réédition augmentée, 1999.

⁴³ Pour des précisions, voir l'édition du film en DVD par Studio Canal en 2007. Ce dernier contient de nombreux bonus dans lesquels interviennent des spécialistes. Peter Bondanella (1943-2017) présente les dessins de Fellini conservés à la Lilly Library à Bloomington, Indiana (par exemple pour le scénario de *La strada*). Ses travaux portent sur Vasari, Umberto Eco et Fellini (*Federico Fellini : Essays in criticism*, Oxford University Press, 1978 ; *The cinema of Federico Fellini*, Princeton University Press, 1992 ; *The films of Federico Fellini*, Cambridge University Press, 2002). Charlotte Chandler est une biographe de Fellini (*I, Fellini*, New York, Random House, 1995, traduit en français sous le titre *Moi, Fellini, treize ans de confidences*, Paris, Robert Laffont). Jacqueline Risset (1936-2014) est la traductrice de Dante, Machiavel et Fellini (*Cinecittà*, Paris, Nathan, 1989).

⁴⁴ Esposizione Universale di Roma, appelé aussi Europa. C'est dans ce quartier que vit Steiner (Alain Cuny), avec son épouse et ses enfants, dans *La dolce vita*.

⁴⁵ Pour des précisions, voir l'édition de ce film en double DVD par Carlotta en 2003 (pour le dixième anniversaire de la disparition de Federico Fellini). Le DVD 1 contient *Le tentazioni del dottor Antonio*, de Federico Fellini, avec Anita Ekberg, + *Il lavoro*, de Luchino Visconti, avec Romy Schneider, + *La ruffa*, de Vittorio De Sica, avec Sophia Loren. Le DVD 2 contient *Renzo e Luciana*, de Mario Monicelli, avec Marisa Solinas, + *La saga du film à sketches en Italie*, par Jean Antoine Gili (12 mn), + *Le souffle de Boccace* (28 mn).

⁴⁶ Pour des précisions, voir l'édition de ce film en DVD, s. d. Ce dernier contient une présentation du film par Jean Collet et le documentaire *Je suis un grand menteur* (cit.) – Durée : 217 mn – v.o. sous-titrée en français – Edition collector 2 DVD – Opening.

l'écran »⁴⁷. Il nous restera toujours une magistrale leçon de cinéma, cette lanterne magique qui fut, pour le petit Federico devenu le grand Fellini et selon le mot célèbre d'Orson Welles, « le plus beau train électrique que puisse s'offrir un adulte ». *Ciao Federico !*⁴⁸. *E la nave va*.

⁴⁷ Citation de Federico Fellini dans le documentaire *Je suis un grand menteur* (cit.).

⁴⁸ Voir *Ciao Federico !*, documentaire de Gideon Bachman (1971, 60 mn) + *Fellinikon. Le monde de Fellini* (60 mn) – Carlotta Films / Columbia Tristar (2003, pour le 10^e anniversaire de la disparition de Federico Fellini).

Fellini et Duras : Roma et Dialogue de Rome

Virginie Podvin*

RÉSUMÉ

Réfléchir sur Marguerite Duras et Federico Fellini nous conduit à de multiples constats : ils ne se sont jamais rencontrés ; leurs univers respectifs, singuliers, semblent ne pouvoir être mis en relation sans forcer le trait. Pourtant, c'est avec Rome que chacun décide de commencer un dialogue. La Ville éternelle permet-elle le miracle d'un rapprochement ou acte-t-elle une séparation définitive ?

ABSTRACT

Reflecting on Marguerite Duras and Federico Fellini leads us to a multiplied observation: they have never met, their universe, singular, seems unable to be put in relation without the line being forced. However, it is with Rome that both decide to start a dialogue. Does the universal city allow the miracle of a rapprochement or does it sign a separation ad vitam?

* Université de Brest, CECJI.

Marguerite Duras, en plus d'une œuvre littéraire conséquente, a réalisé une vingtaine de films. À la question de Leopoldina della Torre : « Et le cinéma italien ? », l'auteur de répondre – « En France, il y a encore le mythe d'un certain néo-réalisme à la Rossellini. Il s'agit d'un grand cinéaste, d'accord. Mais, tout cet enthousiasme, je ne l'ai jamais partagé »¹. Elle confie ne guère apprécier Pier Paolo Pasolini à la différence de Michelangelo Antonioni dont *Blow up* l'enflamme au Festival de Cannes de 1967, auquel elle participe en tant que jury. « On pourrait supposer », continue Leopoldina della Torre, « qu'il y a un lien entre le cinéma d'Antonioni et le vôtre ». Duras acquiesce, nuançant néanmoins : « Si l'on se réfère aux premiers cadrages de *L'Avventura*, alors, oui, je suis d'accord »². Silence vis-à-vis du Maestro – ni rencontre, ni mention – mais, car deux lignes courbes ne peuvent ne pas s'entremêler, une commune volonté, celle de ne pas être défini, « J'ai commencé tout de suite », affirme la romancière à propos de *La Musica*, « à vouloir définir un *cinéma Duras* : un langage qui serait à moi, sans peur aucune. Et qui ne pourrait renvoyer à aucun de mes maîtres »³, commune volonté que scelle un même horizon – la mer, l'intime et Rome.

C'est dans la « casa Roma » que s'établit le Maestro après avoir ricoché dans celles de Florence et de Rimini, « casa roma » depuis laquelle s'élève une œuvre cinématographique conséquente, vingt longs métrages lesquels, à l'instar de leur créateur, se déploient en autant de manières – réaliste, fantastique, poétique, populiste, artistique, religieuse⁴, pittoresque, mythologique – manières qui rétablissent et la singularité du cinéaste, et l'épaisseur de sa « *Dolce Vita* » gommées toutes deux par Philippe d'Hugues dans la liste dressée au cœur de son *Viva Cinecittà* !⁵ – Blasetti, Soldati, De Sica, Rossellini, Visconti, Fellini, Antonioni, Pasolini, Cottafavi, Comencini, Rosi, Olmi. Du chapeau clownesque de Fellini émane une métamorphose onirique du réel, bulle cinématographique laquelle éclatant délivre l'art cinématographique – devenu désormais fête artistique – d'un carcan narratif trop rigide, métamorphose

¹ M. DURAS, *La Passion suspendue*, Entretiens avec L. Della Torre, tr. fr. R. De Ceccatty, Paris, Seuil, 2013, p. 117.

² *Ibid.*, p. 118.

³ *Ibid.*, p. 107.

⁴ François Mauriac fut élogieux vis-à-vis de *La strada*. Henri Agel établit le rapprochement *Il Bidone* / la Bible, *Il Bidone* / Bernanos.

⁵ F. D'HUGUES, *Viva Cinecittà ! Les douze rois du cinéma italien*, Paris, éd. de Fallois, 2019.

onirique du réel qu'illustre la réponse de Fellini à la question de Renato Barneschi :

« Qui admires-tu le plus, Federico. En dehors de toi ?
 – Le bon Dieu. Il me semble qu'Il a vraiment bien fait les choses, malgré tout ce qu'on entend dire parfois. Et puis qui encore ? Qui sait ! peut-être tout le monde, peut-être personne. Blague à part, ce problème de l'admiration risque de devenir vraiment difficile pour moi, parce que moi je suis un type qui ne fait jamais des choix éternels. Je suis toujours prêt à me faire solidaire d'autrui, et avec autant de facilité je suis prêt à retirer brusquement cette solidarité. Chacun sait que je suis un type qui a des béguins, qui s'amourache et qui se détache facilement. Comment pourrais-je choisir ? »⁶.

La nouvelle vague française retiendra la leçon. Chez Fellini, la manière a part liée avec l'intime, *Amarcord* dessine l'empreinte du patois romagnol de l'enfance – « Je me souviens ». L'invention est donc souvenir. Et le souvenir est invention, la mer de Rimini devient monstre marin dans *La Dolce Vita*. La mer, l'intime et Rome.

Le lien fondamental de Duras avec l'Indochine est si évident et constitutif de l'œuvre écrite et filmée qu'il en éclipse souvent un autre, celui que, femme, écrivain et cinéaste, elle noue précocement avec l'Italie. Le trait d'union entre les deux pays possède un nom : Elio Vittorini. Au printemps 1946, le groupe d'amis de la rue Saint-Benoît fait la connaissance de l'écrivain communiste, auteur d'un ouvrage majeur de la littérature italienne *Conversazione in Sicilia* paru en 1941 et aussitôt interdit par le pouvoir fasciste. Dès l'été suivant, Robert Antelme, Dionys Mascolo et Duras séjournent longuement sur la côte ligure, à Bocca di Magra, chez Elio Vittorini et sa compagne Ginetta. Ce printemps 1946 marque le début de nombreux étés italiens à venir. En 1953, *Les Petits Chevaux de Tarquinia*, justement dédiés à Vittorini, masque si peu les couples Vittorini/Ginetta, Duras/Mascolo qu'il fallut empêcher Dionys de livrer le manuscrit aux eaux de la Seine⁷. À l'instar de *Voyage en Italie* de Roberto Rossellini et son enfant français, *Le Mépris* de Jean-Luc Godard, l'Italie, loin d'être un décor de vacances, confronte les individus à l'Histoire et aux histoires – « C'était un petit village au bord de la mer, de la vieille

⁶ F. FELLINI, *Propos*, Paris, Buchet-Chastel, 1980, p. 194.

⁷ L. ADLER, *Marguerite Duras*, Paris, Gallimard, coll. « N.R.F. Biographies », 1998, pp. 293-294.

mer occidentale la plus fermée, la plus torride, la plus chargée d'histoires qui soit au monde et sur les bords de laquelle la guerre venait encore de passer »⁸. L'Italie panse les plaies, et le second séjour de laisser d'importantes traces au cœur de *La Douleur* :

Ça a été le premier été de la paix, 1946.
Ça a été une plage en Italie, entre Livourne et La Spezia.
Il y a un an et quatre mois qu'il est revenu des camps.
[...]
Dans cette lumière qui accompagne le vent, l'idée de sa mort s'arrête.
Je suis allongée près de Ginetta, nous avons grimpé la pente de la plage⁹.

Cette renaissance à la vie entre en écho direct avec la manière dont, après la Libération, le communisme d'inspiration gramscienne, qui confère une importance déterminante à la lutte culturelle, irrigue le pays pour mettre les pratiques théoriques et politiques des partis communistes d'Europe occidentale devant l'alternative entre mort dogmatique et vie plus ouverte. Des créateurs, parmi lesquels les cinéastes Visconti, Rossellini, le premier Fellini, Giuseppe De Santis, tous membres, compagnons de route ou sous influence du parti communiste italien, renoueront avec la vie à pleines mains, dans sa pauvreté, sa rudesse, sa cruauté parfois mais toujours dans une intense nécessité. Le cadre des étés ligures se retrouve dès les premières pages du roman suivant, *Le Marin de Gibraltar*. Le narrateur décrit son départ de Pise pour Florence. Pour fuir la capitale de la Toscane dont et où il ne sait que faire, le personnage emmène Jacqueline, sa compagne de vie :

On monta sur le pont. Le ciel était en feu et les carrières de Carrare étincelaient de blancheur. Toutes les cheminées de Monte Marcello fumaient déjà. La plage, devant nous, faisait une courbe longue et douce. Il y avait des gens qui se baignaient, les clients d'Eolo et les marins du *Gibraltar*¹⁰.

Certains personnages durassiens naissent en Italie. C'est à Venise, au contact des eaux de la lagune où elle se repose en 1963, que le person-

⁸ DURAS, *Les Petits chevaux de Tarquinia*, *Œuvres complètes*, éd. G. Philippe, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 2011, p. 824.

⁹ DURAS, *La Douleur*, *Œuvres complètes*, cit., t. IV, 2014, p. 50.

¹⁰ DURAS, *Le Marin de Gibraltar*, *Œuvres complètes*, t. I, cit., p. 625.

nage du *Vice-Consul* apparaît à son auteur – « le vice-consul de France bat. Je l’entends... Je l’entends dans cette chambre d’hôtel où je dois l’accueillir, face à ce vertige, face à son existence »¹¹. C’est à Livourne, chez les Vittorini, qu’en juillet 1965, après des années de gestation, s’achève l’écriture du *Vice-Consul* publié en janvier 1966, quelques jours avant le décès de l’ami italien. C’est à Venise encore que le nom d’Anne-Marie Stretter est fixé, Anna Maria Guardì, du nom de cet artiste dont les *vedute* enchantent les musées de la ville et du monde – « C’est à Venise que j’entends la voix d’Anne-Marie Stretter. Au coin d’une rue, sans la voir, je l’entends. Elle disait quelque chose à propos de l’automne dans la Tre Mare. [...] Mais je l’ai mise à Calcutta »¹². Aveu de taille : l’Indochine est née dans la lagune italienne. Pour un peu, les rizières du Gange auraient pu être celles de *Riz Amer* de Guisepppe de Santis. De la même manière que Duras situera Venise à Calcutta au cœur de *Son Nom de Venise dans Calcutta désert*, le modeste Magra de se confondre, dans *Les Petits Chevaux de Tarquinia*, avec le Gange – « Mais le fleuve reflétait la clarté du ciel et on y voyait suffisamment clair. Il était très proche. La marée montait. On entendait le bruissement de l’eau le long des berges, par saccades, au rythme lent de la houle »¹³. Venise et sa lagune possèdent des pouvoirs rédempteurs. En effet, Duras écrit en 1958 – après avoir découvert dans *Les Temps Modernes* un extrait du livre que Sartre souhaitait consacrer au Tintoret, et qu’il n’acheva jamais, – un article pour *France Observateur*, *Le séquestré de Venise*. Venise aura permis ce miracle, que Duras écrive une fois l’éloge de Sartre. L’Italie se déploie dans les titres – *Son nom de Venise dans Calcutta désert*, *Moderato Cantabile*, *La Musica*. Elle se déploie dans les noms tel le couple Alione, qui plus est d’origine italienne, dont nous suivons les pérégrinations, italiennes, sur les voies convenues des guides touristiques. Le cadre de l’aventure peut être italien. Ainsi en est-il de *Gradiva*, texte inédit coécrit par Gérard Jarlot et Duras le 8 septembre 1960. Un train part pour l’Italie. Défilé du Lac Majeur, de Turin, de Florence, de Naples puis de Rome où survient un scandale. Arnold, le protagoniste, suit une jeune femme jusqu’à la fontaine de Trevi. Le mobile de cette chasse : sa ressemblance avec la figure d’un bas-relief du musée de Sélinonte. L’aventure se clôt via Appia Antica¹⁴. L’Italie,

¹¹ DURAS, Brouillon du *Vice-Consul*, IMEC, in J. VALLIER, *C’était Marguerite Duras 1946-1996*, Paris, Fayard, t. II, 2010, p. 458.

¹² *Ibid.*, pp. 458-459.

¹³ *Ibid.*, p. 893.

¹⁴ DURAS, *Gradiva*, in *Duras*, B. Alazet et C. Blot-Labarrère (dir.), Paris, L’Herne, 2014,

par le prisme du charisme de ses actrices, est parfois sujet de la correspondance durassienne. Les lettres échangées entre Duras et Joseph Losey, désireux de traduire *Le Ravissement de Lol V. Stein* en long métrage, en attestent. Joseph Losey doute de la capacité des actrices anglaises à incarner Lol V. Stein. La suggestion de Duras – Jeanne Moreau – ne remporte aucunement son adhésion et il réaffirme les possibilités infinies offertes par la personnalité de Silvana Mangano¹⁵. Le 2 mars 1966, Losey se propose de venir sur Paris afin de discuter du projet de visu¹⁶. Sa venue, confirmée le 4 avril, a pour but le choix des actrices et, plus précisément, le rôle imparti à chacune : Jeanne Moreau/Tatiana Karl, Silvana Mangano/Lol V. Stein ou inversement¹⁷. À Silvana Mangano, Joseph Losey fait parvenir une lettre détaillant le projet, l'invitant à considérer le scénario qu'il a joint. Une rencontre est fixée au printemps 1967. Le tournage est imaginé en anglais au bord d'une mer du nord, celle qui borde le Danemark, pays privilégié car peu connu, qui accentuerait la part mystérieuse inhérente au roman. Mais Duras se désiste soudainement, souhaitant que Lol demeure à jamais être de papier¹⁸. La bourgeoise évanescence du *Théorème* de Pasolini, l'aristocrate racée de *Mort à Venise* ne revêtra pas la robe de tulle noir d'Anne-Marie Stretter. Mais Lucia Bosè parera de son aura néoréaliste *Nathalie Granger*, sans Losey. Passion italienne de Duras donc que l'Italie lui rend bien. La majorité de ses films y rencontre un franc succès, étant parfois projetés avant qu'un projet de projection ne soit de mise en France. Le Festival du nouveau cinéma de Pesaro projette *Détruire dit-elle* dès 1970 et, l'année suivante en avant-première, *Jaune le Soleil*. *Nathalie Granger* représente la France à la Mostra de Venise à l'automne 1972. Le festival de Turin projette *India Song* dès 1975. En 1980, Duras présente plusieurs de ses films à Gênes et participe en juillet au festival de Taormina, dont elle est l'un des soutiens et où, en juillet 1981, elle présente *Agatha et les lectures illimitées*. En janvier 1981, elle se rend à Rome avec son fils, Jean Mascolo, pour une rétrospective complète de ses films, organisée par la biennale de Venise avec la coopération de l'Ambassade de France, au palazzo Braschi sur la

p. 221.

¹⁵ Lettre de Joseph Losey, 18 février 1966.

Trente et une lettres envoyées par Joseph Losey à Marguerite Duras, rue Saint-Benoît, sont conservées rue de Rennes, à Paris (coll. part.).

¹⁶ Lettre de Losey, 2 mars 1966.

¹⁷ Lettre de Losey, 4 avril 1966.

¹⁸ VALLIER, *C'était Marguerite Duras 1946-1996*, cit., p. 428.

piazza Navona. Elle ne sait pas encore que cette place sera le plateau tournant du *Dialogo di Roma*. À cette omniprésence italienne répond l'omniprésence de la mer.

Dans *Les Lieux*, Duras confie qu'elle « est la chose au monde dont [elle a] le plus peur... »¹⁹ Crainte retrouvée au cœur de *L'Été 80* où :

la mer était encore déchaînée. Elle est restée longtemps ainsi, dans cet état, vous savez, cet état nocturne d'aberration et de vanité, insomniaque et vieille, comme si elle se devait d'achever ce broyage imbécile de ses propres eaux, elle-même proie d'elle-même, d'une inconcevable grandeur. Comme au premier jour elle portait à la plage les brassées blanches de sa colère, les lui ramenait comme son dû, comme une bête les os, comme le passé les cendres des morts²⁰.

Cette crainte est néanmoins fertile dans la mesure où Duras confie dans *Yann Andréa Steiner* : « s'il n'y avait ni la mer ni l'amour personne n'écrirait des livres »²¹, Fellini lui aurait sans doute répondu « ni ne réaliserait de films ». C'est un même attrait ambivalent, parce qu'empli de crainte, qui sourd en Fellini – la mer déchaînée sur la jetée de Rimini dans *I vitelloni* l'illustre. La solution pour parer à cette peur : pour lui, sculpter la mer – entité artificielle, elle devient domesticable²² –, pour elle, l'écrire – *La Mer écrite*.²³ La mer émancipe l'écriture de Duras. *Un Barrage contre le Pacifique*, troisième roman, l'arrache du terroir familial des *Impudents* et de *La Vie tranquille* lesquels se déroulent, respectivement, dans le Lot et Garonne et dans le Périgord. La mer est également émancipation pour Fellini qui relie, justement par le truchement d'un vocabulaire marin, mythe de la ville de Rome et connaissance de soi – « Rome est un mythe, et il faut cultiver les mythes parce qu'ils représentent la connaissance de soi-même, comme un voyage souterrain, une exploration sous-marine, une descente aux enfers, à la recherche des monstres qui habitent dans les profondeurs de l'homme »²⁴. Aussi loin que l'on remonte dans l'univers de Duras, la mer est là – « depuis votre naissance

¹⁹ DURAS, *Les Lieux*, *Œuvres complètes*, t. III, cit., 2014, p. 231.

²⁰ DURAS, *L'Été 80*, *Œuvres complètes*, t. III, cit., p. 838.

²¹ DURAS, *Yann Andréa Steiner*, *Œuvres complètes*, t. IV, cit., p. 815.

²² Cf. la mer plastifiée du *Casanova*.

²³ DURAS et H. BAMBERGER, *La Mer écrite*, Paris, Marval, 1996.

²⁴ C. COSTANTINI, *Conversations avec Federico Fellini*, tr. fr. N. Castagné, Paris, Denoël, 1995, p. 141.

[elle] vous suit, vous épie »²⁵. Présente au détour des titres, en pleine lumière – *Un Barrage contre le Pacifique*, *L'Homme Atlantique* –, ou indirectement – *Le Marin de Gibraltar*, *Le Navire Night* –, la mer chez Duras est chez elle. *Les Impudents*, roman inaugural au déroulement pourtant confiné à l'intérieur des terres, l'invite à comparer son bruit à celui du vent, vent lié à la mer dans l'imaginaire du Maestro quand il songe au projet *Roma* : « Par exemple le *ponentino*, ce vent frais qui se lève chaque soir de la mer et soulage un peu la ville de la chaleur estivale : quand et où naît-il ? où va-t-il ? Que rencontre-t-il et qui en traversant la capitale d'ouest en est ? »²⁶. Avant même de se montrer, la mer impose son univers sonore. Dans *La Femme du Gange*, la rumeur de la mer est un leit-motiv obsédant. Ensorcelante, elle exerce, dans *L'Amant de la Chine du nord*, un tropisme tout aussi impérieux, tel celui qui frappe les mendiants de l'Asie condamnés à devoir l'atteindre. Les créatures de Duras font souvent face à la mer. Anne Desbaresdes habite « boulevard de la mer », Tatiana Karl a résidé « au bord de la mer » et la mendicante du Vice-Consul est « assise devant la mer ». Pour ce qui est de Duras... « J'ai toujours été au bord de la mer dans mes livres »²⁷ – la mer est cette compagne de laquelle elle ne saurait se séparer :

Un soir, j'ai été près de la mer. J'ai voulu qu'elle me touche de son écume. Je me suis étendue à quelques pas. Elle n'est pas arrivée tout de suite. C'était l'heure de la marée. Tout d'abord, elle n'a pas pris garde à ce qui se tenait couché là, sur la plage. Puis je l'ai vue, ingénument, s'en étonner, jusqu'à me renifler.

Enfin, elle a glissé son doigt froid entre mes cheveux. Je suis entré dans la mer jusqu'à l'endroit où la vague éclate. Il fallait traverser ce mur courbé comme une mâchoire lisse, un palais que laisse voir une gueule en train de happer, pas encore refermée. La vague a une taille à peine moins haute que celle d'un homme. Mais celle-ci ne se départage pas ; il faut se battre avec cette taille qui se bat sans tête et sans doigts. Elle va vous prendre par-dessous et vous traîner par le fond à trente kilomètres

²⁵ DURAS, *La Vie tranquille*, *Œuvres complètes*, t. I, cit., p. 231.

²⁶ T. KEZICH, *Federico Fellini : sa vie et ses films*, tr. fr. François Martin, Paris, Gallimard, 2007, p. 306.

²⁷ Pour Anne Desbaresdes : DURAS, *Moderato Cantabile*, *Œuvres complètes*, t. I, cit., p. 1212. Pour Tatiana Karl : DURAS, *Le Ravissement de Lol V. Stein*, *Œuvres complètes*, t. II, cit., 2011, p. 319.

Pour La Mendicante : DURAS, *Le Vice-Consul*, *Œuvres complètes*, t. II, cit., p. 578.

Pour l'auteure elle-même : DURAS, *Les Lieux*, cit., p. 231.

de là, vous retourner et vous avaler. Le moment où l'on traverse : on surgit dans une peur nue, l'univers de la peur. La crête de la vague vous gifle, les yeux sont deux trous brûlants, les pieds et les mains sont fondus dans l'eau, impossible de les soulever, ils sont liés à l'eau avec des nœuds, perdus, et pourtant voulant se retrouver comme ceux de l'innocence même (eux qui vous ont servi à faire vos pas, vos fuites, vos larcins, ils crient : je n'ai rien fait, je n'ai rien fait...). Il fait très noir, on ne voit plus rien que du calme dans des lueurs. On est les yeux dans les yeux pour la première fois avec la mer. On sait avec les yeux d'un seul regard. Elle vous veut tout de suite, rugissante de désir. Elle est votre mort à vous, votre vieille gardienne²⁸.

Vieille gardienne également de Fellini à en croire Jean-Max Méjean – « L'eau, en fait, est présente dans chaque film, que l'on soit au bord de la mer, sous terre, ou dans les décors de Cinecittà »²⁹. Dans *Roma*, la mer est rumeur – habits marins de Fellini enfant, affiches de la gare de Roma Termini, marins des maisons closes. C'est les pieds dans l'eau, dans les souterrains d'une Rome en pleine transformation, que Rome nous accueille, de dos, sous l'apparence d'une déesse de marbre telle la Vénus anadyomène.

La ville de Rome clôture l'aventure cinématographique de Duras qui reprend la caméra pour son dialogue, mise au placard suite au scandale de *L'Homme atlantique*. Durant l'automne 1981, la RAI demande à trois femmes de réaliser le portrait d'une ville, à l'aura documentaire. Duras choisit Rome. Ce qu'elle confie, en 1972, à Pierre Schaeffer, alors directeur du service de la recherche de l'Office de radiodiffusion-télévision française qui l'invitait à ce qu'elle accompagnât d'un texte les belles images de la station balnéaire de Trouville, est éloquent – « j'y suis organiquement liée. [...] Trouville document, non »³⁰. Fracture nette d'avec Fellini qui dédie une œuvre cinématographique à sa Rome de mère quand Duras honore un travail de commande. Duras écrit donc un texte qu'elle filme ensuite et qui sera produit par Lunga Gittata. D'emblée, elle déclare qu'il est impossible de décrire et de filmer Rome.³¹ Nous sourions car il s'agit de Duras, mais Fellini dit, certes de manière plus atténuée, la même

²⁸ DURAS, *La Vie tranquille*, cit., pp. 230-231.

²⁹ J.-M. MÉJEAN, *Fellini, un rêve, une vie*, Paris, Éditions du Cerf, 1997, p. 16.

³⁰ DURAS, [Extrait d'un brouillon de lettre de Marguerite Duras à Pierre Schaeffer], *Autour de « La Femme du Gange »*, *Œuvres complètes*, t. II, cit., p. 1513.

³¹ DURAS, *Dialogue de Rome*, in Alazet et Blot-Labarrère, *Duras*, cit., p. 250.

chose. À la question de Costantini : « Dans ton *Fellini Roma*, rien ne t'a échappé de ta ville ? », il répond :

Énormément de choses, sinon tout ou presque tout. Dans certains autres films que j'ai tournés, les thèmes que j'avais traités me semblaient épuisés une fois terminées les prises de vues. À la fin du tournage de *Roma*, par contre, j'ai eu tout de suite la sensation frustrante de n'avoir même pas effleuré la ville. Elle existait, elle continuait à exister, fascinante, inconnaisable, souverainement ignorante du film que je croyais avoir fait sur elle et étrangère à lui³².

L'argument du *Dialogo di Roma* est celui-ci : un hôtel imaginaire piazza Navona. Un homme interpelle une femme qu'il voit régulièrement et qui est absorbée par une énigmatique distraction. Elle est à Rome pour tourner les images d'un futur film intitulé *Dialogue de Rome*. Mais cette situation devient le prétexte d'un autre dialogue, « un dialogue [entre vous et moi] », et d'un autre film qui « commencerait ici, maintenant, à cette heure-ci ... de la disparition de la lumière »³³. À l'instar de *Roma* – éléments de vie romains captés sous moult aspects – la structure romanesque du *Dialogo* s'effiloche et le fil conducteur se démultiplie en autant de fibres, s'use sur autant de lieux – via Appia antica, tombes des Rabirii, *vedute* du Colisée, descente du Capitole et du Forum vu depuis la roche Tarpéenne, temple de Vesta, palazzo Farnese, quais du Tibre, panorama du Janicule. La réminiscence durassienne des hauts lieux romains est-elle hommage aux *Vacances romaines* de William Wyler ou concurrence au Baedeker ? Une étude attentive du traitement des villes par Duras privilégie l'option Baedeker, option qui implique corollairement une mise à mal désirée de la ville éternelle. Duras a filmé trois villes : Trouville, Paris et Rome. La restitution durassienne de Trouville et de Paris est nourrie de références aux toiles de Boudin, de Rothko, de Turner. La restitution durassienne de Rome fossilise la ville éternelle dans ses clichés. Selon les dires de Maurice Darmon, Duras aurait dû mettre un terme à sa production cinématographique après *L'Homme atlantique* – « Peut-être », écrit-il, « faut-il ainsi comprendre l'affirmation de Duras selon laquelle *L'Homme atlantique* aura été son dernier film. [...] On ne peut recevoir ce codicille qu'avec cette décision fondamentale en tête »³⁴. C'est omettre

³² COSTANTINI, *op. cit.*, pp. 139-140.

³³ DURAS, *Roma, Œuvres complètes*, t. IV, cit., p. 886.

³⁴ M. DARMON, *Au lieu de mourir, Le cinéma de Marguerite Duras, 1981-1982*, Bordeaux,

la dimension sous-jacente, plus ou moins dissimulée, de toutes les productions durassiennes, à savoir la dimension politique, que voilerait presque ici la neutre platitude adoptée par l'auteur : « Je filme », dit-elle, « ce qu'il y a là, ce qui se présente à moi, là, devant moi »³⁵, neutre platitude rehaussée par la simplicité des plans et des voix – deux voix off – qu'accompagne, trois fois en une heure, un extrait, toujours le même, des *Variations Goldberg* de Beethoven. L'intention de Duras se dessine à la lecture du catalogue de la Mostra de Venise où est ainsi présenté *Dialogo di Roma* – « Je voudrais donner le sentiment que j'ai de Rome »³⁶. L'intention personnelle affleure bel et bien. De la position de cliché, Rome atteindrait celle de moyen pour énoncer quelque chose que nous ignorons. Une lecture attentive du *Dialogue de Rome* illustre un fait, Duras se livre à l'exercice du palimpseste en convoquant le mythe de l'impossible amour de Titus et Bérénice. Sous le drame individuel des amants contemporains, caractérisés a minima, sans nom ni prénom, Duras réinvente la légende de la reine de Samarie – titre provisoire du *Dialogue de Rome* –³⁷, comme si la tragique histoire de Bérénice venait éclairer celle des deux voix qui l'énonce. Le dialogue, matérialisé par les deux voix, tente en effet de s'approcher, par le détour de la légende recomposée, du sentiment d'amour que nul ne peut sonder. Ces voix évoquent l'émerveillement de la femme quand elle découvre, vers l'âge de douze ans, une autre aire culturelle que celle enseignée par l'école, et dont la lande était le signe : les voix d'antan disparues, dont celles de Titus et de Bérénice avec, en creux, l'impossible amour, toujours déjà renoncé, des protagonistes. Au cœur du catalogue de la Mostra, Duras avoue ressentir, à l'égard de Rome, « le sentiment [...] d'une matière intrinsèque, indissociable, étouffante, caverneuse »³⁸ qu'elle s'évertue à « aérer »³⁹ par l'adoption, d'une part, de la forme dialogale, par le truchement ensuite, d'une caméra qui se cantonne à l'extérieur – Rome, ville ouverte. Rome où respire aisément Fellini – « Parfois on respire un air de paix profonde [...] il y a un autre espace, un autre rythme, un autre sens du temps »⁴⁰. Aérer Rome, c'est également, aux yeux de Duras, se prêter à l'exercice de la

202 éditions, 2017, p. 93.

³⁵ DURAS, *Dialogue de Rome*, in Alazet et Blot-Labarrère, *Duras*, cit., p. 255.

³⁶ *Ibid.*, p. 250.

³⁷ *Ivi.*

³⁸ *Ivi.*

³⁹ *Ibid.*, p. 251.

⁴⁰ COSTANTINI, *op. cit.*, p. 140.

percée tel pratiqué par la taupe de Fellini, bien que le but diffère. Les excavations de *Roma*, si elles lient mémoire et art par le truchement de la découverte des fresques, visent la modernité – la construction du tramway –, servent un projet artistique – *Roma* –, et participent à la stimulation du Maestro :

il est stimulant de vivre dans une ville qui est aussi une Cinecittà, où les perspectives, les décors, les misères humaines rappellent des civilisations plus anciennes, d'autres époques, d'autres sociétés. Avant que je ne tourne les séquences dans le tunnel du métro [...], l'ingénieur qui dirigeait les travaux m'a emmené avec lui dans le sous-sol de Rome. [...] il était désespéré [...]. Le sous-sol de Rome était plus trompeur que la forêt amazonienne : il y avait bien huit strates successives, dont la plus profonde se trouvait, à certains endroits, à plus de cent mètres de la surface du sol. Les soubresauts sismiques du bulldozer menaçaient de faire s'écrouler des palais, des monuments, des églises, des colonnes, des chapiteaux, des corniches qui se maintenaient miraculeusement en équilibre depuis plus de deux milles ans⁴¹.

Dans *Dialogue de Rome*, la percée a lien avec la mémoire : il s'agit d'atteindre les générations antérieures pour les extraire de l'oubli. Aérer Rome est donc politique, il faut fendre la toute puissance impériale. En ce sens, les propos de Maurice Darmon peuvent être source d'objections :

si en 1980 l'attention politique de Duras fut très grande concernant les événements de Gdansk, ces dix années qui blessèrent à mort le système démocratique voisin et le menacèrent régulièrement de coups d'État militaires, ne laissent aucune trace, ni dans ses écrits ni dans les plans tournés pour ce documentaire. Son attachement à l'Italie est ancien, profond et sincère, mais ce point aveugle doit être constaté⁴².

Des indices avaient été semés par Duras en amont laquelle, et Dieu sait qu'elle n'a pas la louange facile, avait fait part de son admiration pour le long métrage des Huillet-Straub – *Les Yeux ne veulent pas en tout temps se fermer ou Peut-être un jour Rome se permettra de choisir à son tour* :

⁴¹ *Ibid.*, pp. 142-143.

⁴² DARMON, *op. cit.*, p. 100.

Le texte n'est pas dit ici pour plaire. Il n'est bien dit ni mal dit : il est à l'état de lecture intérieure. La versification n'est pas ici gonflement, enivrement, gargarisme du diseur. Le texte est déroulement dialectique, rythme respiratoire, espace blanc. [...] Sur le mont Palatin, à Rome, en 69. [...] Le pouvoir dénoncé ici existe, comme les automobiles⁴³.

Un de ces indices est le panorama qu'elle exécute, saisissant au cœur d'une même image le Dôme du Panthéon, la grande synagogue de l'ancien Ghetto, monument éclectique célébrant l'intégration civique des juifs italiens et épice de la rafle des juifs, le 16 octobre 1943 dans le silence de la papauté comme le croyait Duras. Indirectement, autour des figures allusives de Bérénice et de Titus nommés par le truchement des périphrases « la reine des juifs », « le destructeur du Temple »⁴⁴, s'esquisse, à l'horizon du texte, un leitmotiv obsédant qui touche au plus intime de Duras, l'extermination des juifs. La convocation de la figure de Bérénice, et la mention de son exil, réactivent la mémoire de l'exode collectif auquel le peuple juif a toujours été réduit, incarné d'ailleurs par le personnage durassien d'Aurélia Steiner. La mort rôde dans *Dialogue de Rome* quand elle brille par son absence dans *Roma*, de l'aveu même du Maestro, et ce, malgré la présence de la faux en première image du film. À la question de Costantini : « Qu'aurais-tu voulu qu'il y ait, qu'il n'y a pas ? », Fellini de répondre : « Tellement de choses, encore une fois. Par exemple, j'aurais voulu qu'il y ait une séquence sur le Verano, c'est-à-dire sur la mort telle qu'on la considère à Rome »⁴⁵. Duras double la mémoire de Rome d'une autre mémoire, et c'est ici que se noue, de manière indéfectible, le lien de l'Intime, de Rome et de l'élément liquide. Dans *Le Monde extérieur*, elle écrit en 1993 – « Je ne sais pas de façon décisive pourquoi le peuplement de mes livres est juif. Mais l'idée qu'on me l'apprenne m'est insupportable »⁴⁶. À la phrase criminelle de De Gaulle de 1945 : « Les jours de pleurs sont passés. Les jours de gloire sont revenus »⁴⁷, qui lui arrache des larmes, elle répond

⁴³ DURAS, « Othon » in *Outside, Œuvres complètes*, t. III, cit., pp. 1018-1019.

⁴⁴ DURAS, *Dialogue de Rome*, in Alazet et Blot-Labarrère, *Duras*, cit., p. 254.

⁴⁵ COSTANTINI, *op. cit.*, p. 140.

⁴⁶ DURAS, « Lettre au Centre Rachi », *Le Monde extérieur, Œuvres complètes*, t. IV, cit., p. 939.

⁴⁷ C. DE GAULLE, Discours du 3 avril 1945 cité par DURAS, *Cahiers de la guerre et autres textes*, S. Bogaert et O. Corpet (éds.), Paris, P.O.L./ Imec, 2006, p. 212.

ne [...] rien [pouvoir] contre ces pleurs-là. Qu'ils étaient devenus pour moi comme un devoir, une nécessité de ma vie. Que moi je pouvais pleurer de tout mon corps, de toute ma vie, que c'était une chance que j'avais, je le savais. Qu'écrire pour moi, c'était comme pleurer. Qu'il n'y avait pas de livre joyeux sans indécence. Que le deuil devrait se porter comme s'il était à lui seul une civilisation, celle de toutes les mémoires de la mort décrétée par les hommes, quelle que soit sa nature, pénitentiaire ou guerrière⁴⁸.

Dans *les Parleuses*, elle rapporte à Xavière Gauthier les propos d'enfants concernant leur non-connaissance de la Shoah :

Des jeunes m'ont dit : "On n'a pas connu la guerre, on sait pas ce que ça veut dire, on n'a pas connu les camps de concentration, l'extermination des juifs... *On sait pas*". [...] Je leur ai dit : "C'est pas vrai, *vous savez* quelque chose. [...] Même si c'est rejeté derrière. [...] Ça sert à ça, les écrits, l'écrit. C'est ce relais peut-être, ce pont jeté par-dessus"⁴⁹.

Ce pont, Duras le « jette » à Rome. À Rome, à sa toute-puissance, au pouvoir, Duras oppose les nordiques cultures disparues. De la pensée, de l'art, de l'âme, il ne reste que des traces dans la lande « des trous, des cavités dans la terre »⁵⁰. Le dialogue des voix se veut résurrection de ce qui eut lieu sans laisser de traces qu'à peine : les trous du Nord de l'Europe aussi bien que les pierres plates de Jérusalem,

La lande n'a pas été nommée de nouveau. Cependant on la connaît. Elle est là dans l'espace et dans le temps depuis qu'elle a eu lieu.

Lui : Comment le sait-on ?

Elle : Comme on le sait partout, comme ailleurs de parler, parce qu'on l'a toujours su.

Lui : Depuis mille ans ?

Elle : Depuis deux fois mille ans, à chaque enfant. À chaque enfant en âge de raison on apprend la nouvelle : "Regarde ces trous, là, que tu vois là, ils ont été faits par des hommes venus du Nord". L'enfant demande : pourquoi faire ? On dit : "Contre la nuit, les guerres, le temps, le froid". Comment le sait-on ? "On le sait depuis que le premier

⁴⁸ DURAS, *Yann Andréa Steiner, Œuvres complètes*, t. IV, cit., p. 788.

⁴⁹ DURAS, *Les Parleuses, Œuvres complètes*, t. III, cit., pp. 128-129.

⁵⁰ DURAS, *Dialogue de Rome*, in Alazet et Blot-Labarrère, *Duras*, cit., p. 252.

homme est arrivé du Nord. Comme ailleurs on le sait d'autre chose".

Lui : D'autre chose ?

Elle : Oui, comme on le sait des pierres, celles de la charité romaine traînées par des bœufs près des calvaires. Pour les mères se reposer la veille de la crucifixion de leurs fils, ces fous de la Judée que Rome jugeait criminels. Les pierres de dormition des femmes⁵¹.

Ce pont, jeté par Duras, passe au-dessus des flots. Dans *La Vie tranquille*, Duras opère le rapprochement mer-mort. Agatha craint son englutissement dans la mer, Anne Marie Stretter se suicide dans la mer. Par extension, la menace permanente que représente la mer s'apparente aux tragédies d'ampleur planétaire, son « grondement sombre et massif » n'étant autre que « le bruit des convois, c'est celui de la guerre »⁵². Les fontaines baroques sont tragiques dans *Dialogue de Rome* : « Ce que vous voyez dans ses plis [ceux de la fontaine des Quatre Fleuves du Bernin] ce sont des formes de fleuves du Moyen-Orient de l'Europe centrale »⁵³. Fait notable : si le texte mentionne le Danube et le Nil, Duras invente la Vistule, fleuve polonais⁵⁴. De même que la mer fait peur, Rome fait peur :

j'ai peur que Rome ait existé. [...] Je ne sais pas quoi est cette peur, ce qu'elle est d'autre que ce qu'elle montre d'elle, ce qu'elle me cache en se montrant à moi, où elle me mène, vers quelle nuit en me donnant l'illusion de la clarté. [...] J'ai peur comme si de Rome j'étais atteinte⁵⁵.

La question politique sépare *Dialogo di Roma* de *Roma* au cœur duquel l'allusion au fascisme est elliptique – « Fellini reconnaissait », affirme Jean-Max Méjean, « ne pas être engagé politiquement »⁵⁶. Cet état de fait s'illustre dans la demande formulée par les hippies à Fellini : qu'il réalise un film politique, et non filial, sur Rome. La demande n'aboutit pas et le Maestro de s'orienter vers un spectacle de variété après-guerre. Le *Dialogo* est éloigné encore des couleurs et du rire fellinien. Les civilisations enfouies que *Dialogo* tente de ressusciter font pâle figure face à la corne de mammoth censée rejoindre le musée du Capitole. C'est que rire suppose

⁵¹ *Ibid.*, p. 253.

⁵² DURAS, *L'Été 80*, *Œuvres complètes*, t. III, cit., p. 838.

⁵³ DURAS, *Dialogue de Rome*, in Alazet et Blot-Labarrère, *Duras*, cit., p. 251.

⁵⁴ *Ivi*.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 253.

⁵⁶ MÉJEAN, *op. cit.*, p. 113.

d'avoir conservé son âme d'enfant, or Duras confia : « Dans ma vie – je l'ai dit récemment à la télévision anglaise – il y a d'abord l'enfance, puis l'adolescence, cela en toute clarté. Et puis tout à coup, sans prévenir, comme la foudre, les Juifs. Pas d'âge adulte : les Juifs massacrés. 1944 »⁵⁷. Éloigné, enfin, de la parole gourmande et vociférante du Maestro. Les paroles, rares et discrètes, des deux voix du *Dialogue* glissent sur les images sans qu'il y ait de réelle correspondance entre elles.

Roma et *Dialogue de Rome* présentent deux visions singulières de la ville éternelle. Mais, en leur cœur, l'intime se noie.

⁵⁷ DURAS, « Lettre au Centre Rachi », cit., p. 939.

La mer est à l'horizon de la majeure partie des films de Federico Fellini, né à Rimini, et qui retrouva à Fregene, près de Rome, l'atmosphère maritime de son enfance ; elle fait donc partie du décor naturel qu'il eut sous les yeux en s'éveillant à la vie et se trouve ainsi liée d'emblée à la dimension de l'intime. Réservoir sensoriel, déclenchant des souvenirs issus de la mémoire affective, elle a aussi été pourvoyeuse de rêves et de peurs, suscitant des images de plénitude aussi bien que des fantasmes d'échec qu'il a parfois décrits en relatant ou en dessinant ses songes.

Ce volume rassemble des contributions d'écrivains, d'universitaires et d'amis du cinéaste : Dominique Delouche, Gérald Morin, Jean-Max Méjean, Sophie Guermès, Tatiana Antolini-Dumas, Marina Geat, Laura Santone, Anne Serre, Jean-Michel Ropars, Kyoko Watanabe, Eric Auphan, Virginie Podvin.