

L'onirisme de *Juliette des esprits* et d'*Amarcord* Les domaines de la psychanalyse et des réminiscences au centre d'un monde inégalé

Patricia Robin

Numéro 288, janvier–février 2014

Federico Fellini : le poète, le rêveur et le magicien

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/71025ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (imprimé)

1923-5100 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Robin, P. (2014). L'onirisme de *Juliette des esprits* et d'*Amarcord* : les domaines de la psychanalyse et des réminiscences au centre d'un monde inégalé. *Séquences*, (288), 14–15.

L'onirisme de *Juliette des esprits* et d'*Amarcord*

LES DOMAINES DE LA PSYCHANALYSE ET DES RÉMINISCENCES AU CENTRE D'UN MONDE INÉGALÉ

Mettant irrémédiablement derrière lui son passage au néoréalisme, côtoyé avec Rossellini, Fellini entre de plain-pied dans un onirisme qui caractérise, après *Huit et demi* (*Otto e mezzo*), sa cinématographie. *Juliette des esprits* (*Giulietta degli spiriti*) (1965), le pendant féminin de ce dernier, propose une introspection psychologique du monde de cette petite-bourgeoise tourmentée par des angoisses maritales et fantasmatiques pendant son séjour dans une villa cossue près du bord de mer. Mal reçu par la critique, ce film demeure néanmoins une exploration, tant du monde féminin que de la couleur et des symboles récurrents chez le cinéaste. *Amarcord* (1973), pour sa part, se penche sur plusieurs univers, sur un cycle d'un an, en suivant les péripéties d'un adolescent, alter ego de Fellini, et des habitants caricaturaux d'une bourgade balnéaire rappelant le Rimini natal du réalisateur iconoclaste. *Amarcord* lui vaudra l'Oscar du meilleur film étranger.

Patricia Robin

Les landerneaux présentés par Fellini, dans ces deux œuvres en particulier, contribuent à déterminer le passage du réalisme à l'onirisme chez ce cinéaste autodidacte. Caricaturiste et journaliste à ses débuts, il met à profit son observation du monde pour trouver en chacun de ses interprètes le côté clownesque qui s'en dégage. Que ce soit par la tronche, le costume, l'attitude ou les gestes, les figures felliniennes semblent tout droit sorties d'une bande dessinée ou de l'arène d'un cirque. Jamais un cinéaste n'a autant imprégné ses films de son tempérament inventif et de sa vision singulière. Même sa Juliette, qui paraît tout à fait normale, se détache par sa petite taille, son visage lunaire et sa démarche saccadée parmi une sarabande d'individus colorés et vêtus de façon fantasque. C'est d'ailleurs ce contraste entre ce personnage attachant et son entourage qui rend son cheminement introspectif acceptable, sans pour autant lui épargner le choc des mirages qui surgissent d'un clignement d'yeux. Amateur de psychanalyse jungienne, Fellini impose à Juliette des rêves récurrents qui la font plonger au cœur de bouleversements vécus dans l'enfance et qui la poursuivent tout au long de la trame dramatique construite comme un voyage initiatique au cœur de sa propre conscience. Introduit par une séance médiumnique, l'univers onirique de la petite épouse modèle se déclenche au moment où elle soupçonne son mari d'infidélité. Dès lors, elle est en proie à des interrogations et à des rêves éveillés qui la propulsent dans des souvenirs traumatiques et des défis pour venir à bout de ces esprits qui l'obsèdent. La prépondérance d'une éducation catholique stricte, en opposition perpétuelle avec son désir d'émancipation sexuelle, la projette dans des explorations qui la font douter d'elle-même. Presque toujours vêtue de blanc et coiffée de chapeaux en forme d'abat-jour, Juliette est entourée de femmes épanouies et extraverties, dont la garde-robe colorée et les parures de tête extravagantes les rendent plus imposantes. Aux prises avec cette oppression constante, elle essaie de sortir de son milieu et de se débarrasser des démons qui l'habitent. Elle y arrivera presque en allant à la soirée chez la voisine, entièrement habillée de rouge,



Juliette des esprits – Laisser place à l'imaginaire

afin d'affronter ses propres peurs et de se venger de son mari en s'octroyant une petite aventure extraconjugale. À ce moment-clé du film, la déferlante des visions insolites et des apparitions inquiétantes la plongent en pleine crise de conscience où se côtoient les spectres du passé, les expériences traumatisantes lors d'une présentation théâtrale scolaire et les frasques du grand-père parti avec une cavalière de fête foraine. Tant par sa présence que par les contrastes du noir des soutanes anonymes et du rouge stylisé du feu, la claustrophobie créée par ce monde intérieur fantomatique qui hante la demeure blanche de Juliette participe à l'éclatement du ballon purulent de son inconscient. Ainsi débarrassée de ses angoisses oppressantes, bien qu'habitée par les voix de ses esprits, elle se défait, en toute lucidité, des liens avec son



Amarcord – Les fantasmes érotiques représentent ici, une vision très masculine

passé, son entourage, son mari et son confort afin d'entreprendre sa propre destinée. Les fantasmes érotiques illustrés par Fellini représentent, ici, une vision très masculine par les démonstrations de comportements exacerbés que l'on retrouve tout au long de sa filmographie. C'est probablement cette dichotomie avec la nature prude de Juliette qui provoque le malaise et laisse dubitatif quant à la volonté du réalisateur de s'approprier la psyché féminine. En contrepartie, cette introspection dans l'esprit féminin axé sur une sexualité en voie de s'épanouir, à l'aube d'une révolution féministe qui changera la donne dans les décennies suivantes, demeure tout un défi pour *Il Maestro* dont les fantaisies libidinales débridées ponctuent la démarche créatrice. Intermède personnifié par une femme dans son cursus filmographique, *Juliette des esprits* rend hommage à sa compagne de vie, Giulietta Masina, tout en le déculpabilisant de ses infidélités. Il disait à son propos qu'elle avait la légèreté d'un fantôme, d'un rêve, d'une idée. Cette évanescence lui permet de porter le film sur ses frêles épaules et ce n'est qu'en 1985, pour *Ginger et Fred* (*Ginger e Fred*), qu'elle tournera à nouveau sous la direction de son célèbre époux en compagnie de son acteur fétiche, Marcello Mastroianni.

Plus de huit ans plus tard, avec *Amarcord*, Fellini explore un univers onirique connu : le sien. Relatant son enfance à Rimini, cette fois, le rêve s'avère pluriel puisqu'il est décuplé par les personnages d'une bourgade balnéaire qui passent d'un cycle printanier à un autre. Tout en suivant les péripéties de Titta, ce Federico adolescent vivra une année charnière dans son existence. Dans ce film, l'onirisme revêt davantage un aspect sexuel. Entouré de ses potaches de classe, Titta fantasme sur les courbes généreuses de la Gravisca, la belle célibataire du village qui, elle, souhaite un gentil mari et des bambins. Ses amis en font tout autant : l'un imagine un amour impossible avec Advina, un autre sublime une rencontre avec la sulfureuse Volpina et un dernier évoque la poitrine surdimensionnée de la buraliste pendant la scène de masturbation collective dans la voiture. Et que dire de l'oncle qui se réfugie au sommet d'un arbre en criant : « Je veux une femme ! » et

des élucubrations de Biscein, le marchand ambulant mythomane, qui se vante d'avoir honoré les vingt-huit femmes du harem d'un sheik logées au Grand Hôtel. Ce même Grand Hôtel représente aussi un lieu mythique, ouvert uniquement l'été et donnant des bals auxquels assiste le tonton tombeur et fainéant, et qui font rêver Titta et sa bande, dansant dans le brouillard sur le parvis. La Gravisca y dévoile ses charmes à un prince distant auprès duquel elle n'obtiendra pas le succès escompté. Cet état nébuleux qui réunit la petite collectivité sert à oublier cette omniprésence de la religion et du fascisme qui tente, tant bien que mal, d'asservir la commune. L'image transcendée du fascisme, ici, se résume à un défilé grand-guignolesque au pas de course, à une effigie géante en fleurs de la figure du *Duce* et au passage lointain du Rex tout illuminé, gigantesque paquebot personnel du dictateur, revenant d'Amérique et disparaissant avec sa part de rêve. Ses effets néfastes sont vécus par le père de Titta qui a maille à partir avec les Chemises noires de Mussolini et par les coups de feu au clocher de l'église pour faire taire le gramophone hurlant *l'Internationale*. Le motocycliste noir surgissant de nulle part, que l'on retrouve aussi dans *Huit et demi*, évoque cette époque troublée. La vitesse participe au rêve de ces adolescents confinés dans la lenteur des jours. Ainsi, la course automobile qui traverse le village permet à Titta de s'imaginer au volant d'un bolide avec la Gravisca, et son ami obèse, dans le même fantasme, songe à envoyer promener Adina qui le snobe. Le bestiaire trouve aussi sa place dans cet univers fermé sur lui-même : en plein brouillard, sur le chemin de l'école, le frère de Titta rencontre un taureau blanc alors qu'au matin d'hiver, sur l'imposante congère, se pose un paon. Animal emblématique s'il en est un, le taureau représente la virilité, et l'oiseau signifie la vanité, le soleil et la transmutation. Si l'on en croit la somme des fantasmes masculins qui parsèment cet opus felliniesque, ainsi que la période déterminante que vit Titta, ces deux représentants de la faune symbolisent très bien le parcours du personnage qui dévoile des pans de l'enfance du cinéaste.

LE RÊVE ANNONCÉ

Dans les deux films revisités, on peut identifier les indices annonciateurs du rêve, fréquents dans l'œuvre de Fellini. Le vent, tant à l'image qu'au son, s'insinue régulièrement comme signe avant-coureur de quelques séquences oniriques et sa tonalité est similaire à celle de *Huit et demi*. Ce souffle amène tout doucement le spectateur vers un monde où l'on efface la réalité pour laisser toute la place à l'imaginaire. Il en va de même pour les voiles blancs qui se balancent dans la brise. Tant dans la maison de Juliette qu'au Grand Hôtel de la station balnéaire de Borgo, les voilages dans les fenêtres positionnent les protagonistes dans un univers chimérique : Juliette y voit les esprits qui la hantent et la Gravisca y expérimente une relation de rêve avec le prince étranger, qui tombe à plat. Du même ressort atmosphérique, le brouillard et la brume participent à entourer la réalité et à en faire resurgir des éléments éphémères, tout comme la danse devant l'hôtel, ce bovin dans le petit matin d'*Amarcord* ou cet invité sur le gazon de la propriété de Juliette.

Fellini disait : « Le meilleur moment de la journée, c'est quand je vais me coucher. Je me mets au lit et la fête commence. » Pour nous, elle s'est répétée à vingt-quatre reprises, de 1951 à 1990. *Ciao Maestro! Grazie!*