

Fellini se fait Dieu **Le salut éternel dans l'oeuvre du *maestro***

François D. Prud'homme

Numéro 288, janvier–février 2014

Federico Fellini : le poète, le rêveur et le magicien

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/71024ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (imprimé)

1923-5100 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Prud'homme, F. D. (2014). Fellini se fait Dieu : le salut éternel dans l'oeuvre du *maestro*. *Séquences*, (288), 12–13.



Fellini se fait Dieu

LE SALUT ÉTERNEL DANS L'ŒUVRE DU MAESTRO

À en croire certains entretiens accordés par le maestro à divers journalistes et écrivains du cinéma, Federico Fellini était peut-être moins franciscain qu'animé par une foi inébranlable en l'Homme et en la magie qui imprègne toute son existence. Évidemment, on ne peut remettre en cause l'inéluctable présence de l'Église dans le quotidien des Italiens qui ont grandi, comme lui, durant le ventennio du fascisme mussolinien, soit de 1925 à 1945. Et cette omniprésence semble s'être littéralement incrustée dans les premières œuvres du cinéaste, non pas tant comme un virus endémique et pernicieux, mais comme partie intégrante du questionnement existentiel propre à tous les vivants, et qui se retrouve presque inévitablement comme prémisse de toutes les grandes œuvres. Fellini n'y a pas échappé, mais plutôt que de chercher à s'en cacher, il s'en est servi comme une ossature translucide, comme le fondement mystérieux sans lequel il n'aurait pu se raconter.

François D. Prud'homme

Les premiers longs métrages felliniens sont inmanquablement marqués par un idéal rédempteur judéo-chrétien, camouflé sous des figures de saints messagers qui descendent sauver l'âme en perdition des personnages les plus vils. Ces figures angéliques prennent d'ailleurs souvent la forme d'enfants ou de jeunes filles nubiles, sortes de chérubins qui offrent le Salut aux brebis égarées que sont, par exemple, le jeune Moraldo dans *I Vitelloni* (1953), l'ombrageux et taciturne Zampanò dans *La strada* (1954) ou bien la vieille crapule Augusto dans *Il bidone* (1955). Selon certains commentateurs, c'est dans le personnage de Cabiria – la péripatéticienne naïve et rêveuse jouée par Giulietta Masina dans *Les Nuits de Cabiria* (*Le notti di Cabiria*) (1957) –, que l'on peut sentir l'expression la plus aboutie du christianisme franciscain de Fellini (cf. *Positif* n° 28, avril 1958). D'un autre côté, il semble s'y effectuer un transfert de la source du Salut éternel qui ne se présente plus sous la forme

extérieure d'un petit cheminot crasseux, d'une saltimbanque un peu simplette ou d'une jeune fille handicapée. À partir de ce film, on trouvera en contrepartie la Grâce de Dieu à l'intérieur de soi, après avoir enduré les pires trahisons et, évidemment, dans le pardon. « Sans pardon, point de salut », écrivait Eugène dans ses dialogues, et c'est peut-être ce que fait Cabiria quand, à la fin du film, elle s'en retourne vers la ville, encore une fois dépouillée de tous ses avoirs par une canaille couarde, pleurant de devoir encore tout recommencer, mais souriant peu à peu aux jeunes gens qui dansent et chantent autour d'elle sur le chemin forestier. On pourrait arguer, avec Paul-Louis Thirard (*op.cit.*), que Cabiria n'a rien compris, qu'elle se fera flouer à nouveau dans sa candeur immense; fidèle à son habitude, Fellini ne nous donne pas la réponse. À nous de décider si cette fleur de macadam aura enfin trouvé la grâce qu'elle cherchait dans la procession religieuse pour la gloire de Marie, ou bien si elle restera prisonnière du

photo : *La dolce vita* – L'eau, symbole de rédemption

cercle vicieux phallocrate de la société italienne ecclésiastique et fasciste que le *maestro* s'est tant évertué à condamner dans son œuvre.

À compter de *La dolce vita* (*La Douceur de vivre*) (1960), Fellini fait évoluer sa conception du Salut éternel à partir de sa source dans l'idée franciscaine de la rédemption, vers une vision beaucoup plus près de sa personnalité burlesque. La société italienne y est dépeinte dans tous ses vices avec une nouvelle fantaisie, du voyeurisme représenté par Paparazzo jusqu'à la débauche des nombreux rassemblements éphémères de la haute bourgeoisie, auxquels participe assidûment Marcello, le journaliste joué par l'incontournable Mastroianni. La figure du messager angélique est définitivement reléguée aux oubliettes alors que Steiner, le plus pieux et le plus pur de tous les personnages du film, a perpétré son double infanticide avant de commettre l'irréparable péché du suicide. Fini le spiritualisme à deux balles

qu'on enfonçait dans la gorge des petits écoliers italiens à grands coups de Bible ou de règles en bois ! Tenons-nous-le pour dit : Fellini ne rompt pas avec sa spiritualité d'origine catholique, mais il adopte un nouveau point de vue, empreint d'encore plus de mystère, pour exprimer sa foi en Dieu et en la grâce que cette croyance peut lui apporter. À la fin du film, Marcello est appelé par la petite serveuse blonde du restaurant balnéaire, mais leur communication se perd à jamais dans le bruit des vagues et dans la clameur du vent. Le divin invite à danser le pêcheur agenouillé sur la plage mais, pour une première fois, la rencontre ne peut se faire ; Marcello se dégonfle et retourne à sa vie de débauche, sous le regard énigmatiquement souriant de la jeune fille angélique. Encore une fois, Fellini nous offre une œuvre ouverte. À nous de donner une signification au monstre marin qui gît sur la plage. À nous de décider ce que Marcello fera de sa vie. Une chose est sûre : autant dans l'herméneutique catholique que dans le symbolisme classique, l'eau est symbole de rédemption (le baptême se fait par l'eau qui lave les péchés) et la mer symbolise le mystère de l'existence autant que le giron maternel.

«Les symboliques du cirque, de la sexualité, du tarot et de la divination sont en quelque sorte liées de près ou de loin à cette idée qu'il se fait de la création.

On connaît bien l'importance qu'ont eue les femmes et la libido dans la vie et les films de Fellini. On peut donc avancer l'hypothèse selon laquelle le *maestro* aurait choisi de polir sa pierre en remettant en question sa relation avec les femmes, en choisissant d'explorer la sexualité non plus comme un interdit ou une obligation religieuse, mais comme un moyen d'atteindre la grâce. Il semble que le cœur de la diégèse de *Huit et demi* (*Otto e mezzo*) (1963) se retrouve dans cette explication. Fantômes d'un cinéaste obsédé, aveux d'un certain machisme encombrant



Huit et demi – L'aveu d'un certain machisme encombrant

l'imaginaire d'un créateur, telles sont peut-être les idées qu'a voulu nous communiquer Fellini dans ce que les analystes qualifient souvent de son meilleur film. Ce qui ressort le plus de ce film, autant que de plusieurs autres qui suivront *Huit et demi*, c'est un certain lâcher-prise. Fellini accepte l'indétermination de l'expérience humaine, l'explicable complexité de son existence autant que celle des femmes de sa vie. Le monstre marin dans *La dolce vita* ou la scène du harem aux allures de gynécée dans *Huit et demi* montrent bien cette relation complexe et initiatrice qu'entretiennent le réalisateur et son avatar filmique Mastroianni avec le sexe opposé. Après la rédemption et le pardon, ces femmes seront les messagers angéliques et le véhicule d'une possible grâce divine, mais détachée de tout cléricalisme.

L'emploi d'un symbolisme qui se faufile avec ruse entre un certain occultisme religieux et une théologie épurée témoigne de ce désir de Fellini de dépasser les apparences sensibles qui font de la femme un objet purement sexuel que l'on jette après consommation. Des images vaporeuses comme cette apparition de Claudia Cardinale en femme de rêve dans *Huit et demi* – en opposition avec la grossièreté et le clinquant des femmes jouées par Sandra Milo dans *Juliette des esprits* (*Giulietta degli spiriti*) (1965) –, témoignent de la volonté du *maestro* de métamorphoser le concept du Salut par la souffrance en Salut par une forme de tantrisme, voire par la fidélité, mais surtout de sa peur des femmes qui s'est peut-être transformée en louanges pour celles qui détiennent en fait le vrai pouvoir de la création. Ne soyons pas dupes d'une psychanalyse trop arbitraire et superficielle. Il n'est pas si évident que les films de Fellini racontent toujours la même histoire (même s'il le dit souvent lui-même !), mais ce qui est fascinant dans cette incessante réécriture est le rapport qu'il entretient toujours avec cette création en elle-même. Les symboliques du cirque, de la sexualité, du tarot et de la divination sont en quelque sorte liées de près ou de loin à cette idée qu'il se fait de la création. Seulement, il le fait à un niveau humain et tente de rendre son art assez indéfinissable afin d'en faire un reflet de ce qu'il croit être le travail du créateur d'un monde complet. Au fond, Fellini se fait Dieu dans son cinéma !