

ALIX TUBMAN-MARY
Laboratoire FoReLLIS
Université de Poitiers
ORCID 0000-0003-2807-5752
IdHAL: alix-tubman-mary

Fellini-Roma : sur les bords du Léthé. Un usage fellinien de la métalepse

Fellini-Roma: Shadows by the River Lethe. On Fellinian Use of Metalepsis

Abstract

In Fellini's *Roma*, the famous sequence in which ancient frescoes are discovered during the construction of the subway is a key scene and an allegory of his filmic and artistic approach. But Fellini's boldness goes further. During the sequence, the filmmaker, using a somewhat fantastic shortcut, breaks through the wall that separates the world of the living and the forgotten world of ancient figures. He thus uses metalepsis at the heart of the film. Figures who were about to fade away under the effect of the outside world come again to life in his film, just as, in Virgil, the souls of the dead, grouped on the banks of the river Lethe, are waiting in the hope of returning to the world of the living. The film has often been compared to a patchwork, or a mosaic, imaging a complex and stratified city. But rather than a mosaic, we should speak of *threshold crossings*, that is to say rhetorical effects, amongst which the main one could be metalepsis. Fellini's *Roma* is not only a melancholic and hectic fresco of a visionary director, but also an ever-moving network of initiatory paths. Through the Fellinian shifts and transgressions, it is the incessant renewal of Rome which is shown.

Keywords: Italian cinema, Fellini, Rome, metalepsis, intermediality, melancholy

Comme l'écrit Franck Wagner dans une récente mise au point, « le procédé narratologique qu'est la métalepse narrative se trouve au cœur des débats contemporains sur la fiction¹ ». Plusieurs chercheurs, et

1 Voir Wagner 2020. On retrouvera dans cet article une bibliographie très complète se rapportant au débat contemporain autour du concept de métalepse.

Gérard Genette lui-même (Genette: 2004), ont contribué à étendre au domaine cinématographique ou graphique une figure étudiée surtout, dans un premier temps, à partir de corpus littéraires, travaillant ainsi à fonder la narratologie transmédiée qu'appelle de ses vœux le narratologue suisse Raphaël Baroni (Cf. 2017: 155–175). On y retrouve ici ou là des références attendues au chef-d'œuvre de Fellini, *8^{1/2}*, film métaleptique s'il en est. Mais c'est à un autre des films-culte du Maestro, *Fellini-Roma*, que nous choisissons de consacrer cette étude sur la métalepse fellinienne.

En effet, *Roma*, film très admiré, et d'un large public, appelle fréquemment des commentaires qui ne nous convainquent pas tout à fait. Ne parlons pas des spectateurs nombreux, et même de certains journalistes professionnels, qui ont cru (comme nous-même, à la première vision) que le film intégrait un certain nombre de séquences réalistes, voire documentaires, tournées sur le vif, et intégrées au montage, alors qu'elles ont été tournées en studio : les scènes d'embouteillage sur le périphérique, par exemple, ou la descente en wagonnet sur l'emplacement du chantier du métro, avec la découverte de fresques bi-millénaires. Le brouillage entre fait et fiction est bien présent ici, et renvoie à un usage discret, presque furtif, de la métalepse, bien différent de l'intrusion spectaculaire d'un niveau diégétique dans un autre. Pourtant il y a bien de nombreuses reprises, on le verra, « franchissement d'un seuil », selon l'expression de Gérard Genette. Nous osons faire entendre une dissonance également avec tous ceux, et non des moindres, qui voient d'abord dans le film une mosaïque, une « succession de saynètes », « une juxtaposition de court-métrages » qui pourraient être projetés indépendamment les uns des autres (Jean Gili: *passim*), et de séquences qui déconcertent par leur hétérogénéité : hippies et aristocratie noire, bordels et enfer de la circulation moderne, spectacles de cabaret et cavalcade de motards... Fellini a souvent insisté, pourtant, sur ce qui fait l'unité thématique de Rome, et de son film : « les Romains vivent dans un cimetière », présence du passé qui engendre un détachement tonique et créatif (Fellini: 1972). Nous aimerions montrer ici que loin de choisir, de manière pesante, de filer la métaphore funèbre pour nous faire prendre conscience de la cohésion profonde de son film, Fellini a choisi d'exhiber la grandiose bigarrure romaine, faisant de la Frontière même, et des frontières innombrables qui traversent la Ville en tout sens, le lieu où se creusent d'innombrables passages secrets, sans renoncer à tisser, bien au contraire, des liens multiples entre les différentes composantes de son œuvre : beaucoup d'espaces souterrains, à Rome, communiquant avec la surface, beaucoup de circulations des regards et des personnes entre scènes et salles, qui appartiennent à des niveaux différents de représentation. Passages secrets, métalepses, alors, mais de quelle nature ? Et sont-elles ici le signe d'une transgression ou le moyen de relier inlassablement entre elles les multiples strates du film et de son objet ?

1. De la métalepse rhétorique à la métalepse filmique

Dans l'évocation autobiographique de sa vie de réalisateur, *Faire un film*, et à propos de *Roma*, Fellini regrette de n'avoir pas tourné, dans le cimetière du Verano, une séquence dont il avait longuement caressé l'idée. À vrai dire, c'est Rome tout entière qui lui apparaît comme un gigantesque « cimetière grouillant de vie », et il se plaît à évoquer un certain nombre de tournures familières aux Romains qui sont autant de métalepses au sens rhétorique du terme, obligeant toujours l'auditeur à un travail d'inférence en passant de l'antécédent au conséquent, ou l'inverse : « Certains Romains disent : *Je vais voir papa, je vais voir mon oncle*, et puis on découvre qu'ils vont au cimetière ... il y a aussi d'autres belles expressions : *il s'en est allé*

aux arbres pointus, il fait de la terre à pois chiches » (Fellini [1980] 1996: 172–175). Cet usage indirect de la langue est lié ici au franchissement clandestin de la frontière qui sépare le monde des vivants du monde des morts, à un effort pour apprivoiser celle qu'on appelle « la commère sèche » (c'est encore Fellini qui relève l'expression), la mort. Mais, à défaut d'avoir tourné la séquence du cimetière, c'est peut-être le film tout entier qui place Rome sous le signe d'une métalepse permanente, dans un sens narratif, cette fois, où l'on enjambe sans cesse la frontière entre vie et mort, celle qui sépare « le monde où l'on raconte » de « celui que l'on raconte » (Genette 1972: 245). En somme, le sujet de *Fellini-Roma* combine idéalement les deux types d'effets de cadre qui constituent la métalepse selon Philippe Daros :

La métalepse constitue un double couple : *dedans/devant ; avant/après*. Elle est espacement, c'est dire qu'elle introduit une césure dans l'espace et dans le temps ; encore faut-il préciser de quel espace et de quel temps on parle ! Quoi qu'il en soit, l'espacement mételeptique équivaut à un geste de traversée questionnante de la limite et donc, tout aussi inévitablement, un lieu d'expérience du langage de la fiction, dans l'espace et dans le temps. (Daros 2005: 312)

Ces deux traversées donnent tout son sens à la scène finale du film, lorsque l'actrice Anna Magnani² est suivie par la caméra alors qu'elle rentre chez elle dans son quartier du Trastevere, apparition commentée en voix off à l'écran par les mots suivants : « Une Rome louve et vestale, noble et pouilleuse, sombre et burlesque..., je pourrais enchaîner jusqu'au matin. » Ces mots que nous comprenons, à la première vision du film, comme une écriture *a posteriori* de la bande-son, sont en fait improvisés et prononcés à voix haute pendant le tournage même, non comme un commentaire, mais comme une provocation de l'actrice qui s'arrête sur son seuil, se retourne vers la caméra, qui la cadre de près, et demande, en souriant : « Qu'est ce que tu racontes sur moi ? ». Elle apostrophe alors Fellini depuis le seuil de sa porte pour le sommer d'aller se coucher³ en refusant de lui répondre, et ce sera sa dernière apparition à l'écran – furtive et nocturne –, à la cent treizième minute du film. Il y a bien métalepse ici, dans la mesure où la scène fait se chevaucher étroitement deux plans et établit un court-circuit temporel entre le moment du tournage et le moment de la projection du film : il convoque un hors-champ qui s'adresse à notre imaginaire, où « Anna » et « Federico » participent à la vie quotidienne de Rome, ville où se côtoient artistes et milieux populaires, et d'autre part il établit la dimension spectaculaire de la scène, que nous percevons, nous spectateurs, à travers sa mise en œuvre dans la diégèse du film. Gérard Genette consacre un développement à ce cas très banal de métalepse où le film met en présence *le personnage* d'une célébrité que le passant ordinaire ne peut percevoir qu'auréolée du prestige de sa présence à l'écran, ou sur la scène et *la personne* qu'elle est redevenue pour ses voisins, pour ses amis, pour ceux qui ont l'habitude de la fréquenter. Rome

2 Anna Magnani a son premier grand rôle dans *Rome ville ouverte*, de Roberto Rossellini, en 1945, où Fellini est assistant-réalisateur. Elle est la prostituée Mamma Roma dans le film éponyme de P. Pasolini, en 1962. Julien Neutres consacre à l'actrice la cinquième partie tout entière (« Une ville personnifiée, Magnani louve cinématographique ») de son livre *Rome, ville ouverte au cinéma*. Cf. Neutres 2010: 159–182.

3 « Lorsque j'ai tourné *Roma*, j'ai demandé à Anna Magnani si elle voulait faire une apparition. Je savais qu'elle était très malade, mais je savais aussi qu'elle adorait travailler. « Qui va jouer en face de moi ? » a-t-elle demandé. « Ton rôle ne durera pas plus d'une minute » ai-je expliqué. « Qui va jouer en face de moi ? » a-t-elle répété, « je n'accepterai jamais un rôle sans savoir cela ». « C'est moi » ai-je répondu, sans réfléchir. J'ai considéré que son silence valait approbation, elle n'aurait jamais gardé le silence si elle n'avait pas été d'accord. À la fin du film, je la rencontre, de nuit, sur le pas de sa porte (...) « puis-je te poser une question » lui dis-je finissant ma réplique et elle dit « Ciao Federico, va te coucher, il est tard » et elle rentre chez elle. Ce « ciao » qu'elle me dit est la dernière réplique qu'elle ait dite à l'écran. Elle est morte peu après. » Federico Fellini, notice du film pour le *British Film Institute*.

apparaît ainsi comme une ville que le cinéma a fait passer tout entière, habitants, monuments, coutumes et urbanisme, de l'autre côté de l'écran, et où la déambulation la plus aléatoire peut tout d'un coup vous mettre en présence d'*icônes* : « Rencontrer dans la réalité, à pouvoir les toucher ou leur parler, celui ou celle qu'on ne voit ordinairement que sur un écran, petit ou grand, est irrésistiblement vécu comme une transgression miraculeuse de l'ordre des choses » (Genette 2004: 62–63). L'univers extradiégétique (ou plutôt, comme le souligne Jean-Marc Limoges, extra-fictionnel⁴) se glisse en contrebande dans le film lui-même et se force le passage vers la représentation, donnant aux images la dimension « surréelle » dont on parle à propos de Fellini, brouillant aussi les frontières qui séparent la vie de la mort (puisque Anna Magnani mourra à peine un an après la sortie de l'œuvre et que Fellini lui rendait cet hommage tout en la sachant gravement atteinte). Il s'agit ici d'un effet beaucoup plus sophistiqué que le sceau de présence réelle que donne *l'effet caméo*, l'insertion furtive, dans un film, d'une célébrité connue des spectateurs.

Ainsi le film exploite-t-il, dans plusieurs de ses scènes-clés, l'écart temporel et le glissement de point de vue pour susciter une émotion particulière liée au caractère profondément hybride de la ville. La métalepse prend alors le statut de figure autonome dans laquelle le décalage des points de vue et la mise en scène de ce décalage pourrait bien se révéler comme un opérateur essentiel du film⁵, en lien avec l'intermédialité fellinienne qui mêle prises de vues en extérieur et tournages en studio, citations visuelles d'œuvres picturales, filmiques ou sculpturales, réminiscences littéraires, arts du spectacle... Dans *Fellini-Roma*, la présence démiurgique du réalisateur se marque par la mise en évidence de ses dons de passe-muraille.

La Rome de Fellini, comme le souligne Jean Gili⁶, est une ville de passages, de seuils, d'initiations, une ville traversée de frontières, où tel quartier, telle colline, tel cimetière, tel monument sont des mondes à eux tous seuls : elle est la ville où l'on entre pour y vivre une initiation et ne jamais en repartir : on y entre à vingt ans par le train, depuis sa province, au plus fort du fascisme, et on y entre plus tard, à l'ère d'une modernité destructrice et cacophonique, par le péage qui donne accès au périphérique surnommé *Anneau de Saturne* par les habitants de Rome – Saturne célébré jadis sur le forum romain, dieu hivernal et mélancolique qui préside aux choses du Temps et est célébré dans l'Antiquité lors d'une fête transgressive, les Saturnales. Rome est cette ville où l'on ne va pas dans un simple restaurant en plein air sans communiquer, par les bouches d'égout, avec le souffle des siècles et des millénaires⁷.

2. « Ce sont les âmes à qui les destins doivent d'autres corps... »

L'un des épisodes les plus frappants de *Fellini-Roma* est sans nul doute celui de la découverte des fresques antiques, à la faveur des travaux de percement du métro, fresques qui s'effacent à mesure que l'air libre pé-

4 Jean-Marc Limoges insiste dans son article sur la métalepse au cinéma, sur la nécessité de distinguer l'enjambement d'un niveau diégétique à l'autre, et l'enjambement (toujours forcément illusoire, car le « hors-champ » est toujours *en représentation* dans un film) de la fiction au monde extra-fictionnel (la vraie vie du réalisateur et du spectateur).

5 Nous nous appuyons ici sur les analyses présentées par Geneviève Salvan (2008: 73–87).

6 Jean Gili sur France-Culture, émission *Les Chemins de la connaissance* du 26 février 2015, <https://www.franceculture.fr/emissions/les-nouveaux-chemins-de-la-connaissance/tous-les-chemins-menent-rome-44-fellini-roma>.

7 Voir dans le film, la séquence de la festa de Noantri, une fête religieuse célébrée dans le quartier du Trastevere, où une cliente se plaint à la terrasse d'un restaurant : « Ça pue, ici ! Notre table est à côté d'une bouche d'égout ! » s'attirant la réplique du serveur : « C'est l'odeur des siècles ». Ce qui constitue encore une fois un court-circuit métaleptique.

nère dans l'espace reclus où elles ont pu se conserver intactes pendant deux mille ans. Parfois commenté comme la reconstitution d'un fait-divers, assez banal dans les chantiers touchant au réaménagement du sous-sol dans les villes chargées d'Histoire, mais spectaculaire surtout par la beauté des fresques reconstituées et le drame de leur dégradation au contact de l'air, cet épisode du film est peut-être au contraire l'un des moins réalistes, le moment particulièrement métadiégétique où se rassemblent la plupart des fils dont Fellini a tissé sa vision de Rome⁸. Séquence subtilement bâtie sur un ensemble de transgressions si discrètes qu'elles peuvent passer inaperçues, elle pose la question des moyens que se donne le cinéma de Fellini pour dépasser les contradictions mortifères entre poids de l'héritage et créativité.

L'épisode est introduit par de longues minutes où le spectateur suit la trajectoire d'un wagonnet monté sur rails, qui descend de plus en plus profondément dans le chantier souterrain, et transporte, au point le plus avancé du creusement, l'ingénieur en chef, les journalistes qui viennent enquêter et leur cameraman. Ce faisant, nous croisons des ossements entassés dans une nécropole paléo-chrétienne, des ouvriers en file indienne qui, tels des fantômes échappés à un monde de science-fiction, remontent à la surface, et surtout des eaux courantes de plus en plus abondantes que l'on voit dans les galeries et qu'on entend mugir sourdement à travers les strates du sous-sol romain. Le thème virgilien et dantesque de la descente aux Enfers, de la *catabase*⁹, s'impose, avec ses fleuves du Styx, de l'Achéron, du Léthé... Enfin l'on arrive dans une sorte de gigantesque caverne où les travailleurs ont suspendu, devant les rotations inquiétantes de l'aiguille qui annoncent la présence d'une cavité suspecte de l'autre côté de la paroi, la marche en avant des deux monstres mécaniques qui permettent de percer de nouveaux tunnels : « la taupe » et « la fraise ».

De proche en proche, cette descente aux Enfers revisitée informe l'ensemble du film *Fellini-Roma*. La scène des fresques qui s'effacent au contact de l'air dans la cavité souterraine est le point d'orgue d'un cheminement difficile et long, qui intègre la séquence du périphérique, dantesque dans tous les sens du terme, et se trouve réactivée par l'autre point d'orgue du film, le défilé de mode ecclésiastique, qui pourrait bien s'apparenter à un surgissement de spectres, une *nekuia* en quelque sorte, qui viendrait répondre à la *catabase*.

Les quelques minutes que dure la découverte des fresques antiques revêtent une intensité particulière. L'air s'est fait lourd, les machines se sont tues, hormis le radar qui a détecté un vide, un personnage âgé, qui semble une autorité parmi les ouvriers, se trouve mal. Les sifflements des détecteurs, la chaleur que suggère la transpiration évoquent une atmosphère proprement infernale. Le réalisateur rompt ici délibérément avec la vraisemblance en anticipant sur le percement du mur pour nous montrer les fresques. Et ce ne sont pas exactement des morts qui sont là, de l'autre côté du mur que l'ingénieur hésite à percer avant d'ordonner la mise en marche de la fraiseuse, ce sont des personnages qui ressemblent étrange-

8 Cette dimension métadiégétique de l'épisode a parfois été commentée par les spécialistes du cinéma de Fellini, comme Julien Neutres, mais jamais, à notre connaissance, mise en relation avec les passages de l'Énéide que nous citons ici (qui renforcent et complètent l'éclairage qu'on peut jeter sur cette séquence et le jeu d'échos qu'elle entretient avec le reste du film), ni analysée comme le lieu d'une métalepse. Je suis particulièrement redevable à mon époux, Lionel Mary, latiniste, de ses rapprochements éclairés avec le texte de Virgile.

9 On sait que dans l'Antiquité existent deux modes d'entrée en relation avec les morts : la *nekuia*, où par le sang versé au cours d'un sacrifice on procède à l'évocation des morts qui remontent à la surface de la terre, comme le pratique Ulysse au chant IX de l'*Odyssée*, et la *catabase*, descente au Royaume souterrain des morts comme le décrit le mythe d'Orphée, ou le chant VI de l'*Énéide*, repris par Dante. Pour un Italien né en 1920 et élevé chez les Pères, comme Fellini, la connaissance de ces textes est de l'ordre de l'innutrition.

ment à ceux qui viennent à leur rencontre (le contremaître âgé, notamment), et qui semblent attendre qu'on leur tende la main pour revenir à la vie. Nous voyons ces personnages que nous ne devrions pas voir encore sur ces fresques saisissantes, ces fresques jamais vues depuis deux mille ans, et notre regard vient coïncider avec le leur pour se tourner vers le mur qu'ébranle déjà la fraiseuse. Au pied des statues de marbre, au pied des murs habités par ces visages aux yeux dilatés, aux regards intenses, par ces théories de personnages fraternels ou amoureux qui s'enlacent et se donnent la main, coulent des eaux claires, formant des nappes relativement profondes. La caméra explore le lieu, sans hâte : le temps est suspendu. Un boyau d'une circularité régulière, comme creusé par la « taupe » (mais c'est impossible, et cette nouvelle rupture avec la vraisemblance est, nous dit Genette (1972: 244), une des marques de la métalepse), est revêtu lui aussi de fresques. Au commencement du boyau, le connaisseur des Antiquités gréco-romaines peut reconnaître la représentation d'un jeune plongeur¹⁰, tandis qu'à l'autre bout du tunnel on aperçoit une statue qui pourrait être plus tardive. Tous ces personnages du passé sont là rassemblés dans l'oubli total des siècles qui sont passés, ignorants totalement leur présence. On pense aux célèbres vers de Virgile évoquant les ombres rassemblées sur les bords du Léthé. Énée aperçoit des silhouettes massées le long du fleuve Léthé et interroge un mort, son vieux père Anchise, pour comprendre le sens de cette présence :

Cependant, Énée voit dans un vallon retiré un bois à l'écart, un hallier tout bruisant d'arbrisseaux, le fleuve Léthé qui coule au long des demeures de paix. Autour, des nations, des peuples volaient innombrables et, comme dans les prairies où les abeilles, au serein de l'été, se posent sur les fleurs diaprées, s'épandent autour des lys blancs, toute la plaine bourdonne d'un murmure. Énée, qui ne sait pas, frissonne à cette vue soudaine, il demande les causes : quel est ce grand fleuve là-bas, quels sont ces hommes qui en si grande foule ont recouvert les rives. Alors le vénérable Anchise : « Ce sont les âmes à qui les destins doivent d'autres corps : aux bords des eaux du fleuve Léthé, elles boivent les philtres apaisants, les longs oublis. Mais celles-ci, depuis longtemps, je veux t'en parler, te les montrer face à face, je veux te dénombrer cette suite des miens afin qu'avec moi tu te réjouisses plus encore d'avoir retrouvé l'Italie. » – « Ô Père, faut-il donc croire que quelques unes de ces âmes vont remonter d'ici vers le ciel et une fois de plus retourner à la lourdeur d'un corps ? Quel est donc chez ces malheureux le goût sinistre de la lumière ? » (...)

« ... Toutes ces âmes que tu vois, lorsque pendant mille ans elles ont tourné la roue du temps, un dieu les évoque, grande troupe, pour qu'elles retournent voir les voûtes d'en haut et commencent à vouloir revenir dans des corps. » (Virgile: 207–209)

Une jeune journaliste pénètre la première dans la cavité, en proie à l'enthousiasme, et appelle son collègue : « Michel, regarde, des peintures romaines. Des fresques. Elles sont fantastiques. » Une voix masculine répond, émue : « c'est une maison romaine. Elle doit avoir deux mille ans. » La voix féminine reprend : « on dirait qu'ils nous regardent ». Les journalistes, rejoints par l'ingénieur et par les ouvriers, équipés de masques, de bottes qui leur permettent de patauger dans les eaux qui baignent le pied des fresques et des statues, promènent des torches sur l'inoubliable spectacle. À un moment donné, le cône de lumière s'arrête sur un médaillon qui semble un masque de Méduse. Est-ce le signe avant-coureur de l'inéluctable dégradation que vont subir les personnages peints ?

10 La fresque représentée dans le film reproduit celle de « la Tombe du Plongeur » découverte à Paestum, en Italie, en 1968 (quatre ans avant la sortie de *Fellini-Roma*). Elle daterait de l'époque de la Grande-Grèce (V^e siècle av. J.-C.) et dénoterait des influences étrusques. Cf. Warland 1996: 143–160.

Je remercie Denis Hüe qui a repéré, lors de ma présentation orale à Wrocław, en 2019, à l'occasion du quatrième colloque *Au carrefour des sens*, cette reproduction frappante du motif du plongeur.

Quelques instants plus tard, en effet, c'est déjà la catastrophe : au contact de l'air, les fresques perdent à toute allure leur fraîcheur, puis s'effacent en quelques instants. Mais elles sont à jamais captées par la pellicule, et vont revivre en devenant spectacle cinématographique pour un public qui entretiendra avec elles la relation familière et vivante que les Romains ont avec leur passé, et le souvenir des morts. Le Temps efface toute chose, les fresques redeviennent pierre, comme si elles avaient, de fait, été vues elles-mêmes par ce regard de Méduse dont Virgile se cache tout en masquant les yeux de Dante dans le chant IX de *L'Enfer* de la *Divine Comédie* (Cf. Carrera 2018: 9–19). La précarité des fresques n'est ici qu'un signe de toute précarité, d'une précarité dont on peut se sauver par le rite et le spectacle : « Rome est un bien bel endroit pour attendre la fin du monde », dit l'écrivain Gore Vidal dans le film, s'entretenant avec Fellini lors de la *fiesta di Noantri*¹¹. L'art du réalisateur est au service de cette spectacularisation de la vie et de la mort qui est la quintessence de Rome. L'effacement des fresques va de pair avec la puissance démiurgique du réalisateur, qui devient une sorte de dieu éphémère des Enfers (Hadès ou Pluton) en pénétrant dans la caverne des fresques à l'insu de tous. Les personnages n'ont disparu sur leur support de pierre que pour enjamber le temps et venir revivre, comme les âmes groupées au bord du Léthé, sur la pellicule du film.

3. Cheminements initiatiques et enjambements improbables

Rome, ville charnelle, entretient une relation privilégiée avec les divinités chthoniennes, avec les morts, avec son existence souterraine. L'entrée dans la ville par le périphérique a des allures à la fois de saturnales, de parade de cirque et convoi funéraire, mais aussi de rite sacrificiel préparant une rencontre avec les ombres du passé. L'un des enjeux principaux de la scène semble la mise en évidence de la porosité de toutes choses dans la Ville éternelle. L'épisode du périphérique est un seuil où se rencontrent plusieurs mondes, et Fellini construit l'épisode avec une manière très sophistiquée de « sculpter le temps », de multiplier les courts-circuits entre le vrai et le faux, l'onirisme et le réalisme, les temporalités discordantes. La séquence est tournée en studio, Cinecittà se trouvant à l'intérieur du cercle délimité par le périphérique réel, et intègre la représentation du tournage. Son « réalisme » (voitures, klaxons, fumées, néons, décors industriels...) n'est qu'une illusion, et pourtant, il est souvent vu par le spectateur, de même que la découverte des fresques, comme une séquence de quasi-reportage. Une fois franchi le péage, l'atmosphère, d'abord bon enfant, bascule pourtant, à seconde vue, dans une vision presque fantastique : des trombes d'eau transforment la voie en véritable fleuve, le ciel s'obscurcit, la nuit tombe. Une grande silhouette voilée de noir surgit d'un camion sous la forme d'un chargement de meubles emballés dans des draps sombres battant au vent. Ce fantôme pourrait ressembler à cette sœur Burgunda dont l'évocation ouvre *Faire un film*, et rappelle la grande cornette noire des religieuses de l'école maternelle de Fellini :

À cinq heures du matin, il fait encore noir, arrive sœur Burgunda : une bonne sœur avec des voiles noirs comme des ailes de chauve-souris, un tuyau en caoutchouc qu'elle tient entre les dents et un grand casier d'éprouvettes. Tel un vampire du Danube, elle me dit : « Puis-je avoir un peu de votre sang, monsieur Fellini ? (Fellini [1980] 1996: 41)

11 Et cette apparition de l'écrivain connu comme le scénariste du film *Ben Hur* est bien sûr une métalepse au même titre que celle d'Anna Magnani, cf. *supra* note 4.

Les véhicules les plus hétéroclites se suivent, et forment une tresse des différents fils présents dans le film. Dans le chaos général, une tête d'âne apparaît trois secondes à la fenêtre du car des supporters de football : c'est une image furtive, presque subliminale¹², qui contribue à donner une dimension grotesque, truculente, improbable, à la scène. L'âne est l'emblème du club de football napolitain, qui a longtemps fait figurer l'animal sur son *scudetto*, son écusson. Il y a là une dimension autodérisoire et parfaitement assumée des Napolitains (Cf. Bromberger 1993: 303–319). La figure de l'âne était associée au culte de Saturne (Cf. Vischer 1951: 14–35), et aux fêtes annuelles où l'ordre social se trouvait pour quelques jours renversé. Parade de cirque, pleine de détails burlesques, comme la symétrie entre le molosse distingué assis à l'arrière d'une luxueuse berline et le cabot prolétaire et gueulard exposé aux intempéries dans un camion-remorque. Miroir dressé debout dans une remorque, qui ne reflète rien d'autre que le ciel et vient proposer un encadrement au réel, le transformant à mesure en une œuvre qui s'offre à notre regard, puis, au fil du trajet, éclairages de fêtes, luminaires, lampions et projecteurs qui viennent éclairer la nuit pour qu'elle devienne le lieu du spectacle. Au moment de quitter le périphérique pour entrer dans Rome, la caméra s'arrête sur un ensemble de cadavres de bovins sur la chaussée, tandis que le pétrole renversé flambe à l'arrière-plan : est-ce une simple dénonciation des dangers de la Rome moderne, et de ses agressions permanentes ? Nous choisissons plutôt d'y voir une présence décalée – après l'âne, la religieuse en voiles noirs, une métalepse de plus, en somme – de ces hécatombes antiques qu'évoque Virgile, destinées à se rendre les divinités favorables juste avant d'entamer la catabase, la descente aux Enfers : « Alors il élève pour le roi stygien des autels nocturnes, dépose dans les flammes des chairs entières des taureaux, répandant l'huile grasse sur les entrailles ardentes » (Virgile: 193–194).

La vision du camion à bestiaux qui brûle marque bien elle aussi le passage d'un seuil, le moment de quitter le périphérique pour entrer dans une ville où la vie et la mort communiquent sans cesse, et où le langage culturel de différentes époques ne cesse d'être recyclé et remis en circulation. La confusion va alors atteindre son comble jusqu'à interdire toute vue d'ensemble aux automobilistes piégés dans leur cabine aux vitres brouillées par la pluie. Enfin la séquence va se clore en vue du Colisée, avec, comme trois coups de canon, ou les trois coups d'un lever de rideau, trois éclairs qui nappent de lumière successivement l'embouteillage, l'extérieur, puis l'intérieur du Colisée. On est à ce moment-là à la 42^e minute du film, et à la fin de la première partie, centrée sur les rites de passage : la Rome fantasmée de l'enfance provinciale, l'arrivée du jeune homme, la séquence de l'entrée sur le périphérique. Entre le cercle de l'anneau de Saturne et l'ovale de l'amphithéâtre, se trouve, pris dans la ville, l'univers clos de la cité du cinéma et de ses studios, qui met la ville en abyme en la transformant en décor artificiel.

Le Colisée vu de nuit apparaîtra de nouveau, longuement, lorsque le film se clôt sur la chevauchée des motards à travers la Rome patrimoniale, la caméra suivant leur longue remontée vers le Colisée illuminé qu'ils contournent pour aller se perdre dans la nuit. Le monument colossal emblématise la présence de la mort au milieu de la ville, si l'on en croit la façon dont Fellini l'évoque : « Cette horrible catastrophe lunaire de pierre, cet immense crâne rongé par le temps et échoué au milieu de la ville, je l'ai vu pendant un instant comme le témoignage de la civilisation d'une autre planète et il m'a communiqué un frisson de terreur et de volupté » (Fellini [1980] 1996: 173). Il faut prendre ce monument pour ce qu'il est ici, l'équivalent du crâne en forme de *memento mori* des vanités baroques, l'amphithéâtre où pendant des siècles se sont succédé les mises à mort des hommes et des animaux.

12 C'est mon fils Yves Mary, qui a repéré cette image furtive dont je n'ai trouvé la trace dans aucun commentaire français (sans doute l'allusion est-elle évidente pour les Italiens amateurs de football, dans la mesure où ils aperçoivent cet âne).

Prenant place à son tour dans l'évocation de Rome comme « un immense cimetière », le célèbre défilé de mode ecclésiastique, culminant avec l'apparition du pape Pie XII¹³, ne prétend à aucun moment être une scène réaliste. Présentation onirique de l'imaginaire catholique, il commence dans l'humour, verse ensuite dans la satire mordante, avec la présentation des vêtements liturgiques qui défilent drapant du vide comme un ensemble de fantômes. On pense à un moment à la *Marie-Madeleine en extase* du Caravage, figure cireuse en pâmoison entre sacrifice de soi et jouissance orgasmique, suivie d'un bouquet de squelettes groupé sur un char qui vient à son tour passer, convoquant tous les souvenirs des représentations de transis et de danses macabres suivant la grande peste en Europe. Lorsqu'à cet instant la caméra se retourne vers le sacré collège des cardinaux et les dignitaires du Vatican qui assistent au spectacle, la gérontocratie moribonde se révèle et prend l'allure d'une collection de spectres promis à la mort. Le changement de point de vue invite bien là encore à un enjambement du seuil qui sépare le public de ce qu'il regarde défiler sur la scène en U de la salle de présentation. On peut voir cette séquence comme une véritable évocation des morts, dans sa version homérique et non plus virgilienne, un surgissement des défunts à la surface plutôt qu'une descente dans les souterrains de Rome. La vieille princesse de « l'aristocratie noire » semble en effet avoir fait sortir les morts de leurs tombes, pour un rituel où le ridicule se mêle au grandiose avant de basculer dans l'horreur du décharnement et de la décomposition exhibés, puis l'apparition clinquante d'une papauté de comédie brillant sous l'éclat de lumières au néon.

La présence importante du macabre, dans *Fellini-Roma*, prend une coloration particulière du fait de la vie intense qui coexiste avec lui : Romains attablés et gesticulants, appartements surpeuplés, circulation bruyante, figures féminines séductrices ou/et maternelles situent ce film aux antipodes d'une certaine esthétique lente, angoissante, cérémonielle, propre à d'autres œuvres cinématographique hantées par la mort (on pense à Bergman, par exemple, ou, en Italie, à Visconti). Le macabre chez Fellini ne rompt pas avec la fantaisie et la drôlerie carnavalesques. *Roma* laisse le sentiment d'un film proliférant, qui se déroberait à la saisie du spectateur comme il s'est dérobé, de son propre aveu, à la maîtrise du réalisateur. Dans *Faire un film*, Fellini insiste sur le fait que dans tous ses « films précédents, quand [il a] eu fini, [il a] senti que le film était tari, épuisé par [s]on travail : saigné à blanc. » Il précise au contraire que, pour *Roma*, il a eu « l'étrange sensation de n'avoir même pas effleuré le sujet » (Fellini [1980] 1996: 232–233). Tout le film semble témoigner de l'effort du réalisateur pour s'approprier l'hétérogène, la diversité, la mobilité, le caractère non maîtrisable de la Ville, et pour établir des modes de circulation et d'échange légers, ouverts, non contraignants, entre les aspects antagonistes de ce monde urbain. Pour le critique aussi, la maîtrise du sens et des images reste inachevée. Il se heurte au caractère allusif des références de Fellini, pétri de souvenirs scolaires de la Rome immémoriale et d'humanités classiques, qui ne sont pas simplement la latinité proverbiale que chacun peut reconnaître au passage (du *Tu quoque...* au *Alea jacta est* des scènes inaugurales : car à Rome tout a commencé pour César, ne l'oublions pas, par le franchissement d'un seuil, le Rubicon, et l'anticipation des conséquences de cet acte). On se perd avec une certaine volupté dans le foisonnement de détails, les images furtives, la bande-son où se croisent des éclats de voix et des bribes de conversation difficiles à saisir, des aperçus splendides qui donnent envie de suspendre la projection des

13 Pie XII, pape de 1939 à sa mort, en 1958, laisse l'image d'un grand prélat conservateur, très ambigu vis-à-vis des régimes d'extrême-droite, et regretté notamment par « l'aristocratie noire » proche du Vatican. C'est le dernier pape d'avant le concile Vatican II. Sa présence dans *Fellini-Roma*, et dans une scène qui ne relève pas du tout d'une analepse simple (comme ce serait le cas pour l'arrivée du narrateur à Rome à la fin des années 30, ou l'évocation de ses souvenirs d'école à propos de la Rome antique) est bien un anachronisme et une métalepse.

images. « J'avais pensé mettre ici et là, écrit encore Fellini, comme tombés par hasard dans les séquences du film, des arrêts sur image qui eussent la fixité hypnotique des diapositives ». La scène du périphérique, par exemple, peut se décomposer en une succession de tableaux où tout fait sens : la composition du ciel, les ruines à l'arrière-plan, les prostituées sur le bas-côté... Une mélancolie prenante se dégage de cet univers éclaté et qu'on sent si étroitement soumis à la caducité. Sans doute l'habitant de Rome n'a-t-il d'autre solution que d'accepter le spectacle permanent de l'érosion due au Temps et de la précarité des civilisations humaines, sans renoncer pour autant au *Carpe diem* qui se rappelle à chaque instant à la population romaine, par la beauté, la clémence d'une ville méditerranéenne où l'on vit pleinement dehors comme dans son appartement, macrocosme et microcosmes se répondant sans cesse. *Roma* nous offre, par son usage répété de la métalepse, le spectacle d'une irrévérence tendre et familière qui est sans doute la forme fellinienne de la transgression, et qui relie constamment l'envers et l'endroit des choses, la vie et la mort, les ruines du paganisme et les flamboiements du baroque, les souvenirs du fascisme et le déferlement de la post-modernité. La richesse et l'ambiguïté de *Fellini-Roma* tiennent à la superposition permanente de deux films en un, en écho évident aux explorations avant-gardistes de 8½.

La métalepse narrative est souvent définie par l'irruption d'un personnage (ou d'un groupe de personnages) dans un niveau qui n'est pas originellement le sien, et *Fellini-Roma* propose à répétition ce type de figure : le film est une traversée imaginaire de la Ville où Fellini a vécu depuis son arrivée à l'âge de 19 ans, et où il a réalisé son œuvre, il mêle évocation autobiographique et fresque monumentale. Sans cesse est enjambée une double frontière temporelle et spatiale. La première sépare le niveau métadiégétique (un film qui exhibe son projet et des scènes de son tournage) du niveau simplement diégétique (des séquences comme celle de l'arrivée à Rome du jeune provincial, à la gare puis dans la pension de famille). Une seconde frontière sépare les scènes tournées en extérieur, dans la Ville, de celles tournées en studio, à Cinecittà. Elle ne s'exhibe pas : le changement d'échelle d'une ville à l'autre (en abyme) ne se donne pas directement à percevoir, mais à deviner. Elle se décèle par le repérage d'artefacts inattendus.

La première dimension a souvent été commentée. Mais elle se révèle particulièrement complexe et intéressante à nos yeux dans une scène comme celle de la découverte des fresques archéologiques, en raison de la discrétion avec laquelle elle est mise en œuvre, faisant reposer la métalepse sur un procédé cinématographique qui requiert du spectateur une certaine expertise, jouant sur le contraste des points de vue en champ et en contre-champ, et faisant basculer la séquence du côté de l'irréel (du surréel ou du fantastique ?). Le cinéma de Fellini est foncièrement dialogique et intermédial, en sus de la dimension métadiégétique qu'il cultive : à travers lui s'expriment les voix plurielles qui toutes ensemble donnent une idée de la richesse inépuisable de Rome, et l'opposition entre « fait » et « fiction » n'entre pas dans la nature onirique et jungienne de sa vision artistique. La prise de position vigoureuse de Françoise Lavocat, en 2016, dans *Fait et fiction : pour une frontière* (Cf. Lavocat 2016 : 474–520), la somme qu'elle consacre à établir une distinction de nature claire et infranchissable entre « fait » et « fiction », entre « réalité » et « monde possible », envisage les divers effets de brouillage autour desquels a tourné, depuis une vingtaine d'années, une grande partie de la réflexion sur la métalepse. Nous suivons Françoise Lavocat dans la critique qu'elle adresse aux études qui diluent ou étendent le sens de la figure jusqu'à l'appliquer aux effets les plus divers, surtout quand elles s'appliquent au cinéma où, comme on l'a bien vu, les moyens techniques de passer d'un niveau à l'autre, d'un registre à l'autre, d'un univers diégétique à l'autre, prolifèrent

(Lavocat 2020 : 43–51). Mais la métalepse fellinienne, à nos yeux, ne manifeste aucune volonté transgressive. Comment serait-ce le cas, quand *Roma* ne relève pas vraiment de la narration fictionnelle ? Ce serait nous mettre dans une situation aporétique que de nous rattacher à un débat focalisé sur la question du vrai et du faux, du réel et du possible, du fait et de la fiction. La métalepse n'est ici qu'un outil au service d'une vision puissamment subjective, et met en évidence les thèmes du passage et du cheminement initiatique qui guident notre interprétation du film. Fellini procède par glissements et superpositions symboliques où se mêlent *topoi* classiques et baroques, et stridences contemporaines. Ainsi de cet âne saturnien, apparu un instant sous forme d'image furtive, à la fenêtre d'un car de supporters, ou du pape Pie XII, surgissant dans une séquence non historique, entièrement grotesque et saturée de références baroques ? Sans doute ce feu d'artifice où fantaisie, mythe et réalité se mêlent au cœur des fantasmes felliniens relève-t-il plutôt d'un flamboiement rhétorique qui associe et substitue librement les unes aux autres des images de toute nature, privilégiant ici à nos yeux un retour au sens étymologique du terme de « métalepse » comme acte de permutation (Genette 1972), en dehors, bien souvent, d'une perspective narratologique.

Bibliographie

- Baroni, Raphaël (2017) « Pour une narratologie transmédiatique ». [In:] *Poétique*. N° 2 (182); 155–175.
- Bromberger, Christian (1993) « L'âne et les feux d'artifice. Essai sur l'imaginaire de Naples à travers son football ». [In:] *Ferveurs contemporaines. Textes d'anthropologie urbaine offerts à Jacques Gutwirth*. Réunis par Colette Pétonnet et Yves Delaporte. Paris: L'Harmattan; 303–319.
- Carrera, Alessandro (2018) *Fellini's Eternal Rome: Paganism and Christianity in the Films of Federico Fellini*. London–New York: Bloomsbury Academic.
- Daros, Philippe (2005) « Effets de cadre et anachronie de la représentation ». [In:] John Pier, Jean-Marie Schaeffer (dir.) *Métalepses: entorses au pacte de représentation*. Paris: Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales; 311–322.
- Fellini, Federico ([1980] 1996) *Faire un film [Fare un film]*. Trad. de l'italien par Jean-Paul Manganaro. Avant-propos d'Italo Calvino « Autobiographie d'un spectateur ». Paris : Seuil. [Turin: Einaudi].
- Genette, Gérard (1972) chap. « Voix : métalepses ». [In:] *Idem, Figures III*. Paris: Seuil; 243–246.
- Genette, Gérard (2004) *Métalepse. De la figure à la fiction*. Paris: Seuil.
- Lavocat, Françoise (2016) *Fait et fiction : pour une frontière* (3e partie, chap. IV). Paris: Seuil; 474–520.
- Lavocat, Françoise (2020) « Et Genette inventa la métalepse... ». [In:] *Nouvelle revue d'esthétique*. N° 2 (26); 43–51.
- Neutres, Julien (2010) *Rome, ville ouverte au cinéma : entre vision mythologique et géographie sociale*. La Tour d'Aigues: Éditions de l'Aube.
- Neutres, Julien (2013) *Et Fellini fonda Rome...* Paris: Le Cherche-Midi.
- Pier, John, Jean-Marie Schaeffer (éd.) (2005) *Métalepses : entorses au pacte de la représentation*. Paris : Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales.
- Salvan, Geneviève (2008) « Dire décalé et sélection de point de vue dans la métalepse ». [In:] *Langue française*. Vol. 160, n° 4; 73–87.
- Virgile (70–19 av. J.-C) *Énéide*. Trad. du latin par Jacques Perret [1978, rééd. 1991]. Paris: Gallimard.
- Vischer, Lukas (1951) « Le prétendu 'culte de l'âne' dans l'Église primitive ». [In:] *Revue de l'histoire des religions*. T. 139, n° 1; 14–35.
- Warland, Daisy (1996) « La tombe 'du Plongeur' ». [In:] *Revue de l'histoire des religions*. T. 213, n° 2; 143–160.

Sources Internet

- Fellini, Federico (1972) « *Roma* : spectacle de la fin du monde ». [In:] *Le Monde* du 18 mai 1972. https://www.lemonde.fr/archives/article/1972/05/18/fellini-roma-spectacle-de-la-fin-du-monde_2382908_1819218.html (accès: 12.07.2021).
- Fellini, Federico, notice du film pour le *British Film Institute* (cité sur le blog « Écran noir – London »). <https://ecrannoirlondon.wordpress.com/2020/08/17/fellini-roma-1972-de-federico-fellini/> (accès: 12.07.2021).
- Limoges, Jean-Marc (2012) « La métalepse au cinéma. Aux frontières de la transgression ». [In:] *Cinergie*: « Il Cinema E Le Altre Arti ». N° 1 (1); 126–144. <https://doi.org/10.6092/issn.2280-9481/7484> (accès: 27.09.2021).
- Wagner, Franck (2016) « Entretien avec Françoise Lavocat. À propos de *Fait et fiction. Pour une frontière* ». [In:] *Cahiers de Narratologie. Analyse et théorie narratives*. N° 31. <https://doi.org/10.4000/narratologie.7619> (accès: 12.07.2021).
- Wagner, Franck (2020) « Métalepse / Metalepsis ». [In:] *Glossaire du Réseau des narratologues francophone (RéNaF)* ». <https://wp.unil.ch/narratologie/2020/07/metalepse-metalepsis/> (accès: le 12.07.2021).