

8 1/2 ou LE FILM INACHEVABLE

On sait pourquoi Fellini a opté pour ce titre qui, sous sa forme codée quelque peu énigmatique, renvoyait complaisamment à lui-même : il n'avait en effet d'autre raison de l'appeler ainsi que parce qu'il s'agissait de son huitième film et demi, les deux sketches dans *Amore in città* et *Boccaccio 70* ne comptant que pour un demi film après les sept longs métrages précédents.

Mais l'absence de titre propre au dernier travail filmique proposé confère à ce dernier un caractère ambigu d'inachèvement, d'œuvre ouverte ou indéterminée.

8 1/2 évoque aussi la durée d'une gestation qui ne serait pas arrivée à son terme, comme si le film n'avait pu naître en tant qu'œuvre autonome et vivante apte à entrer dans le temps de l'histoire.

En somme, un des fantasmes de Fellini serait également celui de la mère qui garde indéfiniment dans son ventre l'enfant dont elle ne se résout pas à se séparer, faisant ainsi l'économie d'une déchirure narcissique castratrice.

Guido Anselmi répugne en fait à devenir auteur, c'est-à-dire l'Autre de l'œuvre, l'absent, le père voué à la mort.

Nous avons dans le film une figuration très nette de cette angoisse de la mort qui saisit le créateur, perpétuellement indécis, lorsqu'il est sommé de fixer son choix pour l'engagement des actrices dans les rôles de Carla et de sa femme. Se sentant le dos au mur et incapable de s'esquiver une fois de plus, il a une vision cauchemardesque de pendaison avec une cagoule sur la tête.

Au moment où il se voit contraint de donner forme définitive à ses sollicitations créatrices fantasmatiques, au moment où il doit les soumettre au regard des autres et particulièrement de ceux qui y sont impliqués comme sa femme, il éprouve une angoisse castratrice qui se traduit par le rêve de la pendaison.

Achever l'œuvre, c'est signer l'arrêt de mort symbolique de l'auteur qui, dès lors, n'a plus prise sur l'écriture de son film. Celui-ci est offert au regard de n'importe qui et non plus seulement au regard narcissiquement privilégié du réalisateur lui-même.

Guido Anselmi sait bien que commencer à tourner effectivement le film suppose la perte d'une intégralité narcissique dont il n'est pas prêt à faire le sacrifice. Signalons, entre parenthèses, que ce fantasme de pendaison apparaissait déjà dans les toutes premières images du film qui montraient le cauchemar de Guido rêvant d'être soulevé dans les airs au bout d'un lasso pour ensuite être brutalement précipité au sol.

Il est symptomatique de constater que cette angoisse de mort se manifeste avec plus d'acuité au moment où il devient inévitable de passer par l'interprétation de l'acteur pour représenter les formations imaginaires du créateur. C'est cette médiation incontournable du corps de l'autre qui lui semble figer la labilité délicieuse de ses insaisissables fantasmes dont, jusqu'alors, il se réservait la jouissance exclusive et totalisante.

C'est ce qu'a très bien compris l'actrice principale, *Lumachino*, qui se désole de ne pas être mieux informée du personnage qu'elle devrait jouer. Elle a beau insister sur le besoin qu'elle éprouve de se laisser préalablement pénétrer par le personnage à incarner, rien n'y fait : Guido ne veut rien lui livrer.

Et ce n'est pas par aridité d'inspiration. L'imagination ne lui manque pas ; elle serait même de la forme proliférante ; mais il se refuse à la voir se fixer en une interprétation donnée, sous les traits d'une actrice qui lui fait penser à tout autre chose, à un petit limaçon par exemple, à cause des antennes de son amusante coiffure.

Guido veut éternellement différer l'échéance castratrice des choix, qui soumettraient ses possibles filmiques à des regards étrangers au sien.

La forme de son attentisme humoristique est du type pirandellien ; elle doit lui permettre de concilier les contraires et faire perdurer l'indétermination.

Tant qu'il se maintient dans cette situation, il préserve une position inattaquable de toute-puissance narcissique. Tant que la mise en forme n'est pas advenue, tout est potentiellement imaginable sinon réalisable. La maîtresse peut ainsi vivre en bonne intelligence avec sa femme et se faire complimenter par elle pour ses périlleuses vocalises qui, soit dit en passant, rappellent malicieusement le chant du rossignol auquel le Cardinal rendit Guido attentif après lui avoir demandé s'il était marié.

Sur la scène du rêve tout est donc possible, y compris la conciliation des contraires. La mauvaise conscience s'efface. Les reproches cinglants que sa femme lui avait faits à la terrasse du Grand Hôtel, en évoquant ses lâchetés, ses mensonges, son égoïsme d'enfant gâté sont ignorés dans le rêve du harem et

remplacés par une attitude inverse c'est-à-dire une dédition sans bornes de Luisa, métamorphosée en femme maternante, vouée aux tâches ménagères et veillant à ce que le moindre désir de son pacha de mari soit satisfait.

Cette scène rêvée du harem préfigure la visite de Snaporaz (dont le nom est cité dans *Huit et demi*) à la villa retranchée de Cazzone dans *La cité des femmes*. Fellini y filme les fantasmes de puissance érotique de Guido qui parviendrait à dominer toutes les femmes, à les faire cohabiter en bonne intelligence, tout en rivalisant entre elles pour obtenir ses faveurs. Dans la *Cité des femmes* nous assisterons précisément au renversement de cette situation avec le cauchemar inverse de ce rêve de domination phallique : ce sont les femmes qui se trouvent en position de force et Snaporaz doit battre en retraite.

Il serait intéressant d'analyser en détail cette scène du harem, qui plonge ses racines fantasmatiques dans les souvenirs d'enfance évoqués précédemment dans le film, et notamment le bain dans la cuve de fermentation du vin. L'enfant choyé par les femmes, et préféré aux autres enfants, devait acquérir autant de force, c'est-à-dire de virilité que le grand-père, contre lequel ne cessait de maugréer la grand-mère.

Guido adulte rêve que cette situation se répète. Il trempe dans son bain qui a été préparé dans la même cuve à vin que celle de son enfance. Ensuite les femmes le transportent dans un drap, en une séquence qui devrait lui rappeler les cajoleries dont il était l'objet de la part de sa tante lorsqu'au sortir de la cuve elle l'enveloppait douillettement dans une serviette pour le mettre au lit.

Bien sûr Fellini filme ces séquences avec distance humoristique. Le transport dans le drap est lourd et laborieux pour les femmes : l'enfant a grandi. Le chapeau gardé sur la tête pendant le bain accuse la note comique. Il évoque le rêve phallocratique de Guido bien sûr mais souligne aussi la distance temporelle qui sépare les jouissances infantiles et leur répétition fantasmée à l'âge adulte.

Huit et demi alterne donc des scènes rêvées et des épisodes réels censés se dérouler pendant le tournage du film. Ce qui fait l'originalité de ce dernier, c'est que Fellini accueille, côte à côte, les deux plans. Il ne nous montre pas seulement le résultat final de l'œuvre de fiction, mais nous introduit aussi aux différentes phases de son élaboration ; c'est-à-dire qu'il nous montre son imagination à l'œuvre, avec ses sollicitations multiples et parfois contradictoires, le travail déroutant de son inconscient avec ses efforts cocasses, imprévisibles. Lui-même est surpris d'être l'enjeu de pulsions aussi hétéroclites. Il ne voit pas clair en lui. Il n'a pas fait et ne veut pas encore faire de choix. Tous les possibles filmiques l'assaillent en désordre et il ne parvient pas à se soumettre à un principe organisateur, finalisé. Ses tentatives d'en trouver un échouent lamentablement : à deux reprises il s'adresse à l'autorité ecclésiastique en la personne du Cardinal, mais les réponses de celui-ci ne

parviennent à rien clarifier. Elles ne font que relancer la machine à rêver. Ainsi Guido remonte-t-il aux souvenirs de collège, à ses visites culpabilisantes à la Saraghina suivies des confessions et des punitions humiliantes. L'image théâtrale et caricaturalement dolente de sa mère rougissant de honte réapparaît alors comme après ses entrevues à l'hôtel de la Gare avec sa maîtresse Carla qu'il contraignait à des poses obscènes pour que, sous son maquillage outré, elle lui rappelle peut-être la Saraghina.

Le principe de composition du film se veut, comme on voit, soumis à la règle de la libre association d'idées. On pourrait y repérer la forme d'une démarche analytique et l'auto-ironie qui accompagne les découvertes des méandres de l'inconscient confirmerait la capacité de sublimation d'un Fellini s'autoanalysant.

Le film en effet est donné à voir comme une quête de l'auteur sur lui-même. Il cherche à faire un film, mais l'interminable période de gestation ou d'incubation est utilisée en fait comme un espace propice à l'auto-observation. Guido ne finalise pas son travail de créateur en vue du résultat à atteindre, qui ne l'intéresse pas et qu'il ne cherche pas à fixer; il prend le moyen pour la fin et s'attarde à observer, mi-amusé, mi-surpris, son esprit à l'œuvre : comment réagit-il ? Par quoi est-il sollicité ? D'où vient telle image inattendue ? En somme Fellini nous donne à voir la propre dynamique de son inconscient qui se trouve réactivée, sollicitée par l'urgence du film à faire, c'est-à-dire par la demande pressante des autres.

Il est à noter qu'au début, la nécessité du film à réaliser est présentée comme une exigence surmoïque, une épreuve à surmonter dont la réussite consolerait le père (et la mère) de Guido. On voit par exemple le producteur s'entretenir avec ces derniers comme un professeur ayant à déplorer les faibles capacités de son élève. Le complexe oedipien est aussi évoqué quand Guido est montré errant dans le cimetière où son père est enterré. En somme tout le monde attend que Guido fasse la preuve de quelque chose, et lui, tout en étant bourrelé par son complexe de culpabilité, ne cesse de s'esquiver. Mais en même temps il s'analyse, se considérant engagé dans un processus similaire à celui de la cure où, petit à petit, le travail apparemment improductif de ses libres associations d'idées, de ses rêves, de ses images obsédantes finit par le changer en tant que sujet ou plutôt par le faire advenir comme sujet plus authentique. Guido est toujours curieux de se découvrir comme original (originel) à lui-même.

C'est dire que ses complexes, notamment de culpabilité, ne sont pas totalement inhibants. Guido assiste, surpris et intéressé, à sa propre transformation, mieux à une naissance à sa vérité de sujet, et à ce titre il se maintient dans un état d'émerveillement sans cesse renouvelé qui contribue à donner le ton au film.

Dans cette optique analytique, il n'était pas indifférent que Fellini place son personnage dans une station de cure, même si elle n'est que thermale. Il est évident que Guido aussi, comme tout le monde, y cherche une santé qui ne peut lui venir qu'à travers une quête de sa vérité, psychanalytique, de sujet. Aussi le personnage de Claudia apparaît-il comme la figuration symbolique de cette recherche, de ce désir de sérénité, plus psychique que morale, de cette acceptation d'un moi plus vrai, c'est-à-dire réconcilié avec le sujet.

Au début Claudia apparaît rayonnante de beauté et de lumière. Ce ne pourrait être bien sûr qu'un avatar de la jeune fille pure qui apparaissait à la fin de la *Dolce vita* comme pour exorciser la vision du monstre marin échoué sur la plage. Mais c'est certainement aussi et davantage l'image d'un équilibre psychique recherché, où les tensions conflictuelles, les complexes névrosants se résoudraient en une organisation acceptable pour la conscience et se sublimeraient en un rapport heureux et concilié au nouveau film qui en résulterait. Cela semble advenir à la fin lorsque tous ses personnages issus de (ou transformés par) ses fantasmes se réconcilient et se donnent la main pour danser la farandole sous la conduite du prestidigitateur qui, par son jeu de transmission de pensées, a tout déclenché au départ, a remué les profondeurs inconscientes et en a fait sortir tous ces personnages qui ont assailli Guido. C'est par lui que la formule magique oubliée de l'enfance a ressurgi : *Asa Nisi Masa*.

Or, à la fin, tous ces personnages fantasmatiques qui s'imposaient avec une force obsessionnelle et entretenaient le velléitarisme paralysant de Guido vont comme se réconcilier entre eux ; et le signe manifeste en sera le changement subit des habits noirs en habits blancs. Guido aura ainsi réussi à décharger les affects négatifs qui étaient liés à ses représentations fantasmatiques, notamment celles de son enfance de collégien. Il revêt le même habit blanc que Claudia vue à la source au début du film, cette Claudia qui entre temps était réapparue au moment crucial de la vision des essais filmiques pour l'engagement des actrices, et qui l'avait emmené, au même endroit, vaguement sépulcral, où il avait rencontré précédemment son père et sa mère. Que lui avait-elle dit alors de si déterminant pour la résolution des conflits qui le paralysaient? Elle avait évoqué, mais sans lui en faire le reproche, son incapacité d'aimer, sa peur d'aimer plutôt, comme si ses désirs étaient restés bridés, bloqués à cause des complexes qui attendaient leur résolution. Au fond Claudia l'avait invité à entrer dans le jeu du désir de l'Autre, à sortir de son narcissisme inhibant, bref à s'accepter avec un inconscient qui ne peut manquer d'être intriqué dans celui des autres.

Bien sûr, cela arrive de façon un peu brutale, comme par effet d'un coup de baguette magique. Fellini recourt à l'expédient facile du prestidigitateur qui lance la farandole et cela reste dans sa manière antérieure de *La Strada* ou de

La Dolce Vita. Mais un film a forcément une optique grossissante et des contraintes de durée. On peut ainsi estimer que ce qui a déclenché la résolution des blocages obsessionnels de Guido c'est la vision répétée des mêmes scènes lors de la projection des bouts d'essai. N'est-ce pas là qu'il a la vision castratrice majeure de sa pendaïon ?

Toujours est-il que le film initialement prévu, dont le scénario comportait vaguement l'édification d'une sorte de tour de Babel, une planète détruite, un vaisseau spatial avec des survivants, et devient subitement caduc. En effet, ce n'est pas le même homme qui pourrait le porter à terme. Car au cours du travail analytique que le réalisateur a conduit tout au long de ce qu'il croyait être la préparation du film à faire, il s'est fait lui-même autre et le sujet du film (qui par ailleurs devait être également autobiographique, anticipant peut-être *Amarcord*) a corrélativement surgi dans son autonomie inéliminable d'être de vérité. Le film s'est donc fait en se cherchant, et c'est cette quête du sujet du film qui constituera le film lui-même, le nouveau film, le seul film projetable.

Film dans le film donc, mais aussi film par la recherche du film ; film qui se fait en en défaisant un autre qui, au fur et à mesure que le metteur en scène le cherche (se cherche), devient injouable pour laisser la place à ce qui s'est élaboré sans savoir, c'est-à-dire dans l'inconscient retrouvé.

A la limite rien n'est diégèse et tout est énonciation dans *Huit et demi* si l'on considère qu'aucun fragment narratif pur n'est assuré de se préserver comme tel puisque sans cesse il est soumis à une dynamique analytique qui en décompose l'homogénéité apparente pour alimenter l'inéliminable discours cinématographique. En d'autres termes *Huit et demi* serait la tentative de faire de l'énonciation le sujet (diégétique?) d'un film en partant de l'hypothèse qu'un sujet ne peut émerger que dans le champ de la parole.

Jean SPIZZO