

**L'opéra,  
cette italianité que Fellini ne savait accepter**

L'attention portée à cet aspect spécifique de la personnalité de Fellini et à l'importance qu'il revêt dans le processus de création de ses œuvres est, assurément, par contraste, un hommage à l'amour de Gilles de Van pour l'opéra mais aussi le souvenir de l'intérêt manifesté par celui-ci envers un cinéaste dont il traduisit certains propos<sup>1</sup>. Dans ces interviews, comme dans bien d'autres d'ailleurs, Fellini discourait sur la musique, l'opéra, la bande dessinée ou le cinéma et apportait moult précisions sur lui-même et ses films. Certes, chacun sait que des réponses répétitives et détaillées constituaient fréquemment, de la part d'un artiste très agacé par la pesanteur de toutes les interprétations particulières – sociologiques, politiques, psychanalytiques ou autres – mais à vocation toujours globalisante, une stratégie pour dérouter la critique. Et puis, ajoutait Fellini, « je suis un menteur, mais je suis sincère »<sup>2</sup>. Aussi – même s'il semble confirmé que Fellini, bien que doté d'un instinct musical très efficace dans la sélection des supports musicaux à affecter à ses images, goûtait peu la

---

<sup>1</sup> MOLLICA (Vincenzo), *Fellini mon ami*, titre original *Fellini. Parole e disegni*, traduit de l'italien par Gilles de Van, Paris, Éditions du Rocher (coll. "Anatolia"), 2002.

<sup>2</sup> FELLINI (Federico), *Fellini par lui-même*, in *Fellini*, "L'Arc" n° 45, Aix-en-Provence, 1971, p. 4.

musique et que sa compétence technique en la matière était très faible – ses quelques déclarations portant sur l’opéra doivent-elles, au même titre que toutes les autres, être accueillies avec circonspection, comme autant de provocations, de pistes fausses ou pertinentes selon les cas, de mises à distance, d’ironiques conduites d’autoprotection... Aussi, surtout, ne sauraient-elles dispenser de recourir à l’analyse de ce qui demeure le seul objet scientifique valable : les œuvres, étant entendu que par ce mot il convient, dans le cas de ce “visualisateur”, d’associer aux films les dessins de toutes natures qui participent de leur genèse. L’affirmation de Fellini sur l’opéra, qui a donné son titre à cette contribution, ne constitue donc que le point de départ de quelques interrogations sur ce que *E la nave va* (1983), un film qui reçoit de l’opéra sa structure même, exprime de la perception fellinienne de l’art, de la société et aussi de l’Italie. De l’opéra, Fellini dit :

Je m’y suis toujours senti étranger, avec un vague sentiment de culpabilité de ne pas vouloir prendre part à ce rite italique, chaud, enveloppant, passionné et collectif. Mais pourquoi donc ne savais-je accepter cette italianité qui était mienne, ce rite profond et vaguement obscène ?<sup>3</sup>

Et l’on sait que le cinéaste refusa toutes les propositions de mise en scène d’opéra qui lui étaient faites (y compris un pont d’or offert par le Metropolitan Opera de New York).

Deux chœurs encadrent le récit. D’abord (séquence 1), au moment de l’embarquement pour le voyage au cours duquel, en un ultime hommage que rendront les plus illustres représentants du monde du spectacle et même une tête couronnée, les cendres de la grande cantatrice Edmea Tetua seront dispersées au large de son île natale : après que l’urne funéraire a été amenée sur le quai et montée à bord au son des premières mesures de l’*Agnus Dei* et de la *Petite Messe solennelle* de Rossini, les passagers, les carabiniers et les badauds entonnent *La partenza*, un air inspiré de l’ouverture de *La forza del destino* que reprennent les officiers et les matelots. Puis, au moment du naufrage (séqu. 24), c’est sur des accents

---

<sup>3</sup> FELLINI (Federico), *Block-notes di un regista*, Milano, Longanesi, 1988, p. 49 ; cité en français in BOSSÈNO (Christian-Marc), *Et vogue le navire - Federico Fellini*, Paris, Nathan, 1998, p. 68. On se reportera à ce court mais solide ouvrage didactique pour un découpage du film, dont je reprends ici la numérotation, et une première analyse globale.

partiellement empruntés au chœur des esclaves dans *Nabucco* que les voyageurs chantent *L'affondamento* avant de monter dans les chaloupes de sauvetage. Aux deux partitions de base, réécrites, se mêlent d'ailleurs des bribes d'*Aida* (l'air du Nil) et de *La Traviata* (le finale). Fellini, de manière fonctionnelle, utilise donc les opéras de Verdi pour assurer le socle anecdotique de son film et, dans ces deux cas d'ouverture et de clôture du récit où il choisit des airs parmi les plus célèbres de l'opéra italien, il corrode de l'intérieur, par toute une accumulation d'effets parodiques, leur force populaire et historique. Dérision du sens dénotatif, d'abord : le motif du destin s'applique seulement à un très mondain et improductif rite funéraire ; le chant pour la patrie perdue des Hébreux captifs à Babylone en lequel, en 1842 à la Scala, les Milanais avaient reconnu leur aspiration à la liberté montre désormais, au moment où les réfugiés fuient le navire éventré, la défaite de l'humanité devant la force brutale du pouvoir politique. Ils chantent :

No no no non ve li darem  
 No no no non ve li darem  
 Muoia muoia la prepotenza  
 Nessun mostro ci piegherà  
 Contro noi non varrà violenza  
 Ogni petto resisterà  
 Non ve li darem non ve li darem.

Destruction du rite aussi, puisque le chef d'orchestre, au départ et dans le finale, dirige avec sa baguette un orchestre qui n'existe pas. Décalage, en outre, entre la bande-image et les mots chantés dans la bande-son qui ruine toute rationalité du langage et fait de chaque photogramme une sorte d'ironique antilogie : l'espoir de libération de la domination autrichienne que porte le « *Va, pensiero sull'ali dorate !* » accompagne la vision, dans la salle des machines, des soutiers juchés sur les échelles et condamnés par les obus austro-hongrois à mourir dans cet enfer. Il faut d'ailleurs noter que Fellini a fait réorchestrer ces airs par Gianfranco Plenizio et composer un nouveau et très grandiloquent "livret" par le poète Andrea Zanzotto : or, au-delà même de toutes les significations que ces créations importent dans les compositions originales de Verdi, il est évident que la destruction de l'essentielle solidarité du son et de la parole, de

l’alliance entre instrumentation et voix ruine les fondements mêmes de l’agencement dramatique. Dès lors que disparaissent l’unicité et l’harmonie du chant parlé (le *Sprachgesang* dont parle Wagner), l’œuvre est niée dans son existence même. Et ce refus esthétique est bien plus radical que toutes les connotations grotesques qui, dans le film, réduisent l’opéra au simple exercice vocal d’un gosier : lorsque, par exemple, sous le regard des cuisiniers très affairés, la basse use de sa voix pour hypnotiser un gallinacé et endormir le journaliste-narrateur (séq. 12). L’art est enfin privé de sa qualité de “don”, ce don de la beauté fait par l’artiste aux hommes qui en espèrent une consolation ou un plaisir : lorsque, dans le “giron” infernal – les angles de prise de vues ne laissent aucun doute sur cette connotation symbolique –, la Cuffari, priée par les soutiers de chanter pour eux, hésite, elle manque moins aux exigences de performance de son activité de cantatrice qu’à la nécessaire générosité de l’artiste dispensateur d’émotions (séq. 8). Or, quand les deux ténors et les deux sopranos se décident à chanter avant que la Cuffari ne soit obligée de pousser elle aussi dans les aigus, ce que le spectateur entend est la caricature d’un récital d’opéra où se télescopent, dans le souci qu’a chaque chanteur d’imposer sa puissance sonore, des fragments très célèbres : *La Traviata* (l’air de Violetta) est interrompue par *Rigoletto* (*La donna è mobile* que chante l’inconstant duc de Mantoue) comme si l’œuvre entier de Verdi n’était qu’un immense brouhaha. De fait, il ne s’agit nullement de registre de voix, de tessiture, de timbre ou d’intensité<sup>4</sup> mais seulement d’ampleur et de volume : le chant doit couvrir le bruit des machines. Verdi, dès lors, peut même se heurter à Bizet : l’opéra n’est plus, à ce stade, qu’une série de clichés coupés de toute culture et une occasion pour le réalisateur de croquer quelques portraits grotesques. Sans doute, en termes d’italianité, est-ce la figure de Fuciletto, le ténor réduit à une masse de chair animée par la seule libido (désir de nutrition ou pulsion sexuelle), le paon gonflé que l’on sent sur le point d’éclater, qui manifeste le mieux cette absence de spiritualité et de raffinement que Fellini croyait discerner dans l’opéra :

J’ai toujours un peu confondu l’opéra et les ivrognes. De nuit, seuls sur la place, avec leur veste qui avait glissé par terre de leurs épaules, ils chantaient

---

<sup>4</sup> On notera à ce propos la signification que revêt, dans le film, la décision de Fellini de prêter à deux personnages de soprano (la Ruffo Saltini et la première soprano serbe), la voix de la même cantatrice : Elizabeth Norberg Schulz.

tous les opéras à tue-tête. Les premiers chanteurs d'opéra, pour moi, c'étaient eux, les ivrognes.<sup>5</sup>

Le stéréotype est devenu image.

La représentation de la joute vocale apparaît alors porteuse de ce sentiment fellinien d'insécurité et d'indignation face à la crise de la société tout entière que *Prova d'orchestra* (1979) avait illustré par une répétition d'orchestre dégénérant en sarabande destructrice et en révolte anarchique contre le chef. La violence s'y déchaînait avec d'autant plus d'intensité qu'elle se nourrissait d'un long refoulement et de la claustration dans l'espace aveugle de l'auditorium, et que chaque musicien n'était plus mû que par l'opposition de son égoïsme particulier au projet collectif. Quelques années plus tard et sous les aspects d'une fable, la reprise de ce même motif dans *E la nave va*, nécessairement moins directement lié au souvenir de la contestation des années 1968-69 et aux événements de l'actualité immédiate que dans le film précédent – *Prova d'orchestra* avait été écrit pendant la détention d'Aldo Moro, la désagrégation liée à l'individualisme des musiciens italiens s'opposait à la culture d' "ensemble" du chef allemand et la fin du film disait la résurgente tentation italienne de "l'homme fort" –, montre que c'est au travers d'une réflexion sur la nature de l'art et non de façon directement politique que Fellini manifeste sa perception de l'Histoire. Certes, dans *Prova d'orchestra*, s'entendait l'écho des revendications corporatistes des musiciens syndiqués concernant les rémunérations, les horaires, les obligations de service... : bref, tout ce qui d'un artiste fait un simple travailleur. Mais cet aspect satirique du film, fondé sur l'observation de la réalité du monde musical par Fellini, demeurait contingent au regard de la douleur du cinéaste lorsque son film-apologue transmettait, par la sensation et non par l'information, la dégradation esthétique et donc éthique. Car les arts représentés dans ce diptyque que forment désormais *Prova d'orchestra* et *E la nave va*, soit la musique symphonique et l'opéra, exigent de par leur statut de création collective que les facultés de chacun et les intérêts particuliers – celui du musicien instrumentiste ou celui du chanteur – soient mis au service de l'harmonie d'ensemble : et l'on se souviendra du sens étymologique du mot italien

---

<sup>5</sup> FELLINI (Federico), *Block-notes di un regista*, cit., p. 47 ; cité en français in BOSSÈNO (Christian-Marc), *Et vogue le navire - Federico Fellini*, cit., p. 69.

“concerto”. Faute de cette unité, s’épanouit le “numéro” musical et prime la logique des “emplois”, au risque de l’excès comme le comique des origines, qui a tant inspiré Fellini, l’a déjà souvent illustré. Le conflit entre les musiciens ou avec le chef d’orchestre rappelle la répétition qui donne son titre au film de Karl Valentin (*Orchestrenprobe*, 1933) lorsque, de l’éparpillement des feuillets de la partition jusqu’au duel à coups de baguette et d’archet, tout n’est que désordre. La béance des gosiers tendus dans la recherche de la puissance sonore et la déformation des visages – il faut rappeler ici que, dans un premier état de la synopsis, Fellini avait prévu que les chants soient inaudibles – évoquent le *Charlot al teatro* de Mack Sennett, quand les chanteurs, malgré des tentatives nombreuses et répétées, ne parviennent jamais à se produire <sup>6</sup>. Comme dans le burlesque, le solipsisme des personnages et l’extrême écart inscrit dans l’image métamorphosent et spiritualisent la concrétude du réel : ainsi est mis au jour l’irrationnel des comportements humains (le complexe en la Cuffari de l’éternelle “seconde”, la fixation fétichiste de l’impresario de Covent Garden, la morbide rumination du Conte fasciné par la cantatrice disparue).

Par là, est amorcée la destruction : comme chez Sennett, Langdon ou Laurel et Hardy lorsque de minuscules et banales catastrophes annoncent, symboliquement, l’apocalypse ; ou – et l’allusion est évidemment plus précise – comme lorsque Charlie Chaplin déclenche la panique dans le cabaret (*A night in the show*, 1915) et que les Marx Brothers troublent la représentation d’opéra (*A night at the opera*, 1935). Métaphoriquement, le devenir des arts dit que l’ordonnancement du monde réel, en 1914 comme en 1983, n’est que le cache de l’immense pourrissement et chaos du monde occidental.

---

<sup>6</sup> Cf. Mario VERDONE, Federico Fellini, Milano, Ed. Il Castoro, 1998 (1<sup>ère</sup> éd. 1994), p. 96 pour ces toutes premières références. Mais au-delà, qu’il s’agisse pour Fellini de dessiner une certaine intertextualité dans la mémoire du spectateur ou de fonder sa propre création sur de quasi citations, le rattachement au comique des origines est évident : par la reprise de personnages (Orlando mettant en abîme sa fonction de chroniqueur), de mimiques (les pitreries de Ricotin qui, bien sûr, évoque Rigadin !), de gags, de situations (l’affrontement des deux navires ennemis dans *A Submarine Pirate* de Mack Sennett avec Sydney Chaplin en 1915, l’animation des portes des cabines dans le long couloir du bateau qui penche dangereusement dans *The Navigator* de Buster Keaton en 1924...).

Au sein de cette perception du naufrage d'une civilisation – Fellini s'est toujours plu à dire quelle intense excitation lui procurait la sensation de la catastrophe –, et dans une période de désaffection objective du public italien envers le cinéma, la démonstration des pouvoirs de l'image filmique qu'opère *E la nave va* atteste de la vitalité du cinéaste, capable, à une époque où tout chavire, de confier à la caméra un monde à recréer. Il n'entre pas dans mon propos d'analyser ici les signes filmiques de ce pouvoir du cinéma, en matière de temps (le geste répété du jeune serbe lançant la bombe) ou d'espace (les oscillations du navire). Qu'il suffise de voir que l'opéra s'est fait image, tout comme la musique s'était faite image dans *Prova d'orchestra* : avec le talent de Gianfranco Plenizio mais, en creux, la douleur de la perte de l'exceptionnelle syntonie qui liait Fellini à Nino Rota. À toutes les questions que suggère le film et qu'il importe de ne pas résoudre par la logique, répond l'émotion que procure la force poétique de l'invention : « – c'est tellement beau que l'on dirait que c'est faux », déclare une voyageuse du Gloria N. à la vision d'un ciel où se côtoient une lune bleutée et un flamboyant soleil de carton-pâte. Une mer de plastique agitée par une énorme machinerie est plus spectaculaire que l'océan et constitue une impulsion optique cristallisant dans notre imaginaire toutes les représentations du voyage et du naufrage, de *La Nef des fous* (le tableau de Jérôme Bosch mais aussi le film de Stanley Kramer) jusques aux films-catastrophe des années soixante-dix ; un rhinocéros nourricier, échappé d'un tableau de Pietro Longhi, nous restitue la part salutaire et ancestrale de nous-mêmes. Et l'opéra agonisant, cruellement moqué mais qui, par sa force d'image métaphorique, nous fait ressentir l'imminence du désastre, retrouve, magnifié dans ce "devenir cinéma", la fonction de l'art. Par respect pour le cinéaste, c'est à lui que j'emprunterai non point ma conclusion mais l'appel à voir et entendre *E la nave va* nous « parler » :

L'idée que chacun, légitimement, tire de tout cela est une partie du jeu, fait partie de l'ambiguïté, de la non-univocité de l'ainsi dite expression artistique, une espèce de rêve public où chacun saisit et retient les choses qui lui sont propres, qui lui appartiennent, et dont l'artiste a été la caisse de résonance. Autrement, l'art ne parlerait plus à personne.<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> FELLINI (Federico), *Prova d'orchestra*, Paris, Éditions Albatros, 1979, p. 115-116.

**Dominique BUDOR**