

ET VOGUE LE NAVIRE

de Federico FELLINI

FICHE TECHNIQUE

Titre original : E la nave va

Pays : Italie / France

Durée : 2h12

Année : 1983

Genre : Comédie dramatique

Scénario : Federico FELLINI et Tonino GUERRA

Directeur de la photographie : Giuseppe ROTUNNO

Décors : Dante FERRETTI

Costumes : Maurizio MILLENOTTI

Montage : Ruggero MASTROIANNI

Musique : Gianfranco PLENIZIO

Coproduction : RAI / Vides Produzione / S.I.M. S.P.A.

Distribution : Gaumont

Interprètes : Freddie JONES (Orlando), Barbara JEFFORD (Ildebranda Cuffari), Victor POLETTI (Aureliano Fuciletto), Peter CELLIER (Sir Reginald J. Dongby)

Tournage : dans les studios de Cinecittà

Sortie : 4 janvier 1984

SYNOPSIS

En 1914, le port de Naples est le théâtre d'événements peu banals. La haute société européenne, artistes et politiciens de renom, s'apprête, au cours d'une croisière, à disperser les cendres de leur diva adulée. Les premières manifestations de la guerre vont frapper de plein fouet les insoucients passagers...

AUTOUR DU FILM

Le réalisateur

Federico Fellini (1920-1993) : une expérience de journalisme (articles et caricatures), puis assistant de Roberto Rossellini (*Rome ville ouverte*) ; un premier film en 1950 : *Les feux du Music-hall* ; 1953 : *I Vitelloni* ; 1954 : *La Strada* ; 1959 : *La dolce vita*.

PISTES PÉDAGOGIQUES

1 – Une représentation du monde

- L'absence d'ordre

Le monde n'est pas régi selon un sens évident, manifeste, il est livré au hasard ; tout devient alors possible, l'ordre est sans cesse menacé par le désordre : voir les diverses intrusions perturbatrices (policiers dans le cadre, mouette dans le restaurant, réfugiés serbes sur le navire, et le cuirassé).

Les efforts de certains pour une activité construite, qui ait un sens (cérémonie destinée à rendre hommage à la Tetua, et réalisation d'un film...) sont sans cesse contredits par de multiples perturbations : l'échec est aussi fréquent que la réussite, rien n'apparaît certain, tout peut être remis en question sans cesse.

- Le monde est multiple, contradictoire

L'unité n'est qu'une apparence, une tromperie ; la diversité résiste aux tentatives de classement, aux recherches pour déceler une loi unique de fonctionnement du monde ; voir la multiplicité des points de vue exprimés dans le film sur un même sujet : les conversations sur l'art (le point de vue de la princesse de Lerinia, aveugle), le comte de Bassano (3 points de vue successifs et contradictoires : on le voit éprouver une pure émotion artistique, puis Orlando le définit comme un personnage intéressé, enfin, on le voit mourir à cause de son amour pour la Tetua), et bien sûr les différentes versions de la catastrophe finale (trois, et Orlando affirme l'existence d'une 4^e, sans l'expliquer).

On pourrait imaginer que le journaliste, proche de l'énonciateur, qui, quant à lui, est extérieur au monde de la fiction, détiendrait la vérité sur ce monde, disposerait de l'omniscience et aurait un point de vue objectif, en indiquant au spectateur ce qu'il faut penser de tout cela (cf. la voix off dans les documentaires, qui donne un sens aux images) ; ce n'est pas le cas : « qui peut savoir ce qui se passe ? », dit-il au tout début ; cette attente est déçue, la présence du commentateur n'est là que pour faire naître cet espoir d'un sens, et faire comprendre qu'il n'existe pas.

- Le monde est changeant, inconstant

Le bateau tangué, il est soumis au roulis (vérins qui apparaissent à la fin du film), et il finit par faire naufrage ; la réussite est sans cesse menacée par la catastrophe : la grandeur est proche de la chute ; selon un critique, le nom du bateau pourrait être *Gloria* et *N.* comme *Niente*, le rien, évoquant un passage de la gloire au néant ; rien ne reste beau ou grand définitivement : « tout est passage » ; importance du thème de la mort ; la Tetua est une grande chanteuse, mais sa voix n'existe plus...

Les séparations ne sont non plus jamais fixes, immuables : tout se mélange, les Serbes ne restent pas à l'écart des autres passagers ; comme le commandant de bord, le cinéaste a bien du mal à séparer ce qui doit être dans le cadre et ce qui ne doit pas y être (séquence du début), il n'est pas certain d'autre part de vouloir cette délimitation (séquence de la fin : ce qui reste hors-champ ordinairement dans le cinéma traditionnel fait irruption dans le champ).

2 – Une expression artistique

- L'opacité des signifiés et des comparés

Des éléments apparemment symboliques, des expressions imagées résistent à l'interprétation du spectateur ; deux exemples : à la question d'Ildebranda sur le secret de l'art de la Tetua, l'un des frères Rubetti répond qu'elle voyait « la mer en colimaçon » et que sa voix montait en suivant les spirales ; on peut bien sûr retenir l'idée d'une élévation, d'une sublimation par le chant (cf. Bassano), mais pourquoi le colimaçon et les spirales ? Le spectateur n'aura pas de réponse ; il peut seulement penser à la spirale comme motif baroque par excellence, ligne courbe et tortueuse opposée à la ligne droite du classicisme ; la Tetua serait celle qui pourrait transfigurer par l'alchimie de son art la ligne horizontale et rectiligne de la séparation entre mer et ciel, en une courbe s'élevant en hauteur ; l'art n'est pas reproduction de la réalité, mais création d'une autre réalité ; cependant, toute cette réflexion est un discours d'analyse, extérieur au film, qu'aucun élément ne vient conforter ; et d'autres explications sont certainement possibles.

Autre exemple : le rhinocéros ; voici ce qu'en dit Fellini (il répond à une question sur les conférences de presse) : « Il m'est arrivé de chercher à éviter la conférence de presse, mais on a pris cela pour de l'arrogance, de l'impolitesse, et des amis en ont été même choqués : or, ce n'était que timidité, sens de la mesure, envie de ne point ennuyer. Si je dis que, dans mon film, il y a un rhinocéros parce que des spécialistes des choses de la mer m'ont assuré qu'en 1914, tous les paquebots étaient obligés d'en emporter un dans leur cale, les amis de la presse se diront, et justement, que j'essaie, sans grand succès, de faire de l'esprit ; si je dis en revanche que, dans le ventre du navire, c'est-à-dire dans les profondeurs, se niche le Ça, c'est-à-dire notre partie inconsciente, animale, qui, tout en vivant en dehors du temps et de l'espace, soutient néanmoins notre existence, en nous obligeant nécessairement et providentiellement à cohabiter avec elle, je m'aperçois que certains sont plus satisfaits d'une réponse de ce genre ; mais moi, je me sens un peu ridicule... J'aimerais bien une conférence de presse silencieuse : on se regarde, on se sourit, on s'adresse de petits gestes d'amitié, on échange même des cadeaux, mais toujours sans dire un mot, après quoi chacun court vaquer à ses affaires. »

De même que le monde n'a pas de sens, l'œuvre ne détient pas non plus de vérité définitive, ultime ; elle ne veut rien démontrer et résiste pour une bonne part à l'analyse. Cela se comprend, puisque la réalité reflétée elle aussi est vide de signification.

Il apparaît donc que certains éléments à valeur symbolique (en littérature : élément appartenant à une autre isotopie, un autre champ lexical que ce dont on parle, hétérogène au thème du discours) n'ont qu'un sens incertain, discutable ; ces appels à l'interprétation du spectateur ne conduisent qu'à le perdre dans un dédale de significations possible ; il y a une part de mystification dans l'entreprise de ce film (le *N.* du navire !).

- Le goût de l'exagération

Le cinéma de Fellini comporte une abondance de délires visuels ou verbaux ; *E la nave va* apparaît un film sobre en comparaison de *La cité des femmes*, *Casanova*, ou *Satyricon* ; cependant, cette exagération est largement présente, surtout dans la scène finale : les ouvriers qui chantent dans la salle des machines ; les passagers qui chantent eux aussi au moment où il s'agit de monter dans les canaux de sauvetage ; le rhinocéros qui se retrouve dans une barque

avec Orlando, etc. ; l'exagération au cinéma correspond à une rupture dans la représentation du réel : le spectateur perçoit l'image comme non vraisemblable ; c'est l'irruption d'une subjectivité de l'artiste, qui déforme la vision supposée réaliste du monde ; cette vision subjective est conforme à l'esthétique baroque : il n'y a pas de vérité objective, seules les représentations personnelles existent.

- Le non-respect des différenciations de genres

Le film commence par une rétrospective de toute l'histoire du cinéma (le plan fixe qui enregistre les mouvements, la maîtrise du champ, les cartons, le son, la couleur) ; le spectateur est alors replacé à un moment où les genres étaient mal définis, où un film ne s'inscrivait pas dans un genre précis (voir *L'arroseur arrosé* de Louis Lumière) ; par la suite, le film oscillera entre plusieurs genres : reportage (présence du reporter dans le champ, avec regard-caméra, pour expliquer ce qui se passe), négation du reportage (ce reporter est mal informé, peu crédible, bousculé, ridicule parfois), fiction historique proche du film « à costumes » (les personnages aux costumes vraisemblables, les allusions à la situation historique), comédie (quelques gags autour d'Orlando, de Fuciletto, de Sir Reginald ; des personnages bourgeois, avec quelques intrigues sentimentales), drame (le naufrage du navire), et négation de la fiction (dévoilement de la machinerie filmique) : l'œuvre baroque revendique une liberté absolue (au contraire de l'œuvre classique avec ses règles – cf. les 3 unités au théâtre) ; c'est un jaillissement de l'imagination du créateur, sans limites : la vie, comme l'art, ne peuvent être enfermés dans des moules, des carcans préétablis.

- Le cinéma dans le cinéma (cf. « le théâtre dans le théâtre »)

Beaucoup de références à l'art du cinéma dans le film : la séquence du début, qui montre que le matériau filmique a une histoire ; on y voit un cameraman ; le film sur la Tetua que se projette Bassano ; le naufrage fait voir aussi un cameraman ; le studio de Cinecittà dans le champ ; le retour à une apparence de pellicule ancienne à la fin ; et l'ensemble des conversations sur l'art de la Tetua, qui peut représenter l'art filmique (cf. *Répétition d'orchestre*, du même réalisateur, qui en montrant un travail musical, pouvait aussi représenter une vision du cinéma) : cette mise en abyme peut recevoir deux interprétations : il s'agit d'une élégie funèbre au cinéma, une certaine forme de cinéma est dépassée, sur le point de disparaître et de mourir, d'autre part, la représentation artistique est présente dans le film comme dans la vie elle-même, c'est une illusion avec laquelle les hommes ne cessent pas de s'amuser, de jouer ; c'est un miroir déformant de la vie, un mensonge que les hommes se font à eux-mêmes : ils se mettent en scène pour paraître beaux, grandioses et pour oublier un instant leur médiocrité, leur lâcheté, leur veulerie ; mais cette illusion à la fois ne dissimule pas la réalité de la vie, et elle leur est nécessaire, elle représente un « anti-destin » (formule de Malraux).

BIBLIOGRAPHIE

- Bosseno Christian-Marc, *Et vogue le navire*, Coll. Synopsis, Ed. Nathan, 1998.
- Cognet Christophe, Costa Fabienne, *La mer en colimaçon*, cassette pédagogique accompagnée d'un dossier, CNDP, 1998.
- Fellini Federico, *Faire un film*, Point virgule, Ed. du Seuil, 1996.
- Fellini Federico, *Fellini par Fellini*, Coll. Champs, Ed. Flammarion, 1984.