

Document Citation

Title	Et vogue la navire...
Author(s)	Federico Fellini Lietta Tornabuoni
Source	<i>Gaumont</i>
Date	
Type	press kit
Language	French
Pagination	
No. of Pages	14
Subjects	Fellini, Federico (1920-1993), Rimini, Emilia-Romagna, Italy
Film Subjects	E la nave va (And the ship sails on), Fellini, Federico, 1983

FEDERICO FELLINI

ET VOGUE LE NAVIRE...



Scénario de FEDERICO FELLINI et TONINO GUERRA

Directeur de la photographie GIUSEPPE ROTUNNO - Décors de DANTE FERRETTI

Musique de GIANFRANCO PLENIZIO

Une coproduction RAI RADIO TELEVISIONE ITALIANA - VIDES PRODUZIONE S.R.L. (Italia) - GAUMONT - FILMS A 2 (France)

Producteur associé ALDO NEMNI pour la S.I.M. - Réalisé par la VIDES PRODUZIONE S.R.L.



GAUMONT et FRANCO CRISTALDI

présentent

FEDERICO FELLINI

**ET VOGUE
LE NAVIRE...**



Scénario de FEDERICO FELLINI et TONINO GUERRA

Directeur de la photographie GIUSEPPE ROTUNNO - Décors de DANTE FERRETTI

Musique de GIANFRANCO PLENIZIO

Une coproduction RAI RADIO TELEVISIONE ITALIANA - VIDES PRODUZIONE S.R.L. (Italia) - GAUMONT - FILMS A 2 (France)

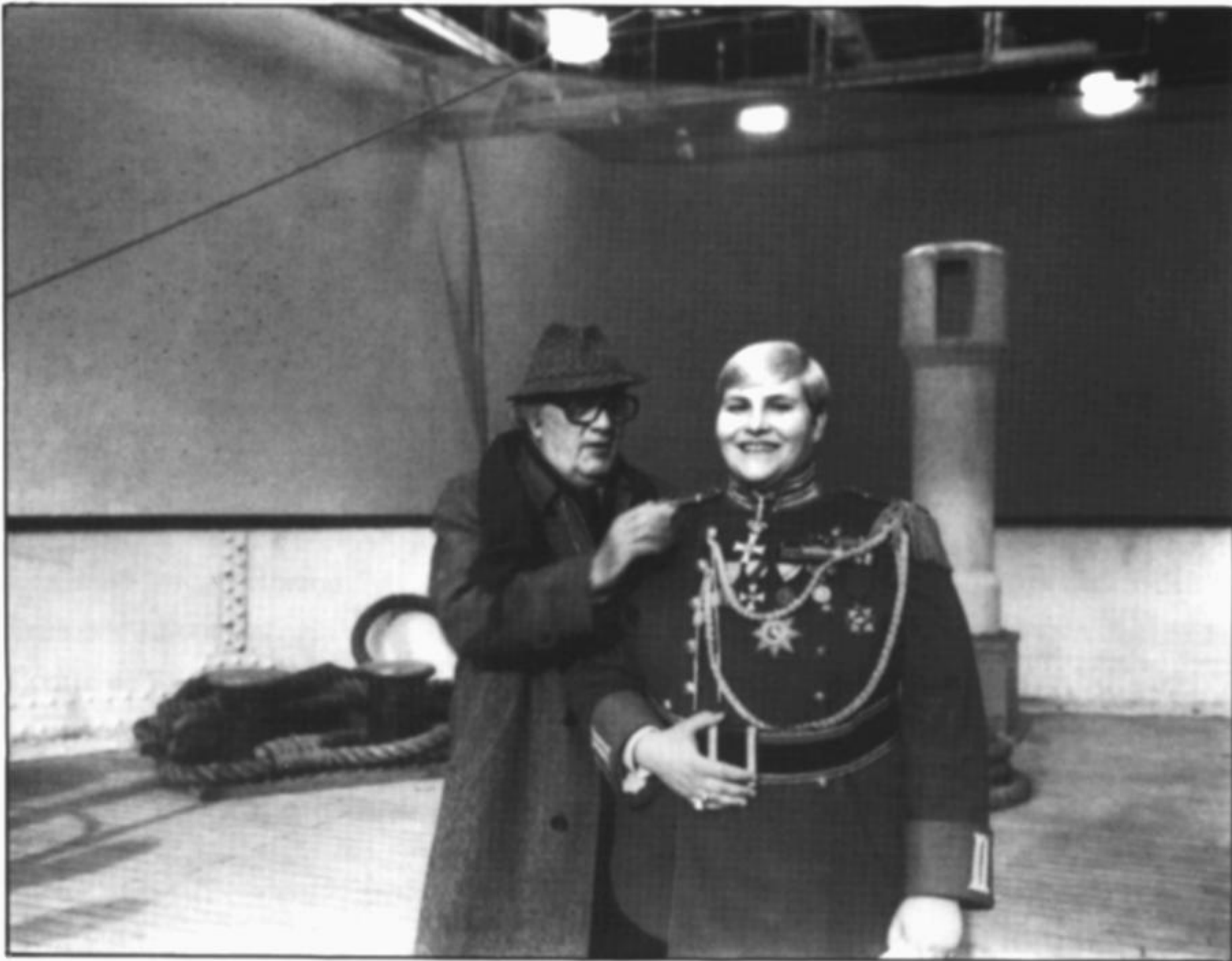
Producteur associé ALDO NEMNI pour la S.I.M. - Réalisé par la VIDES PRODUZIONE S.R.L.

Presse :

Simon MIZRAHI
assisté de Laurence Granec
13, rue Quentin Bauchart
75008 PARIS
Tél : 723.37.40 et 38.50

Distribution :

GAUMONT
30, av. Charles de Gaulle
92200 NEUILLY
Tél : 738.20.00



*Federico Fellini et Fiorenzo Sorra (Le Grand-Duc de Herzog) sur le pont du «Gloria N.»
(Tournage de E LA NAVE VA).*

INTERPRETATION

Orlando	FREDDIE JONES
Ildebranda Cuffari	BARBARA JEFFORD
Aureliano Fuciletto	VICTOR POLETTI
Sir Reginald Dongby	PETER CELLIER
Teresa Valegnani	ELISA MAINARDI
Lady Violet Dongby	NORMA WEST
Le chef d'orchestre Albertini	PAOLO PAOLONI
Dorotea	SARAH JANE VARLEY
Le Grand Duc de Herzog	FIorenzo SERRA
Princesse Lherimia	PINA BAUSCH
Comte de Bassano	PASQUALE ZITO
Ines Ruffo Saltini	LINDA POLAN
Premier Ministre	PHILIP LOCKE
Ricotin	JONATHAN CECIL
Ziloev	MAURICE BARRIER
Sabatino Lepori	FRED WILLIAMS
La productrice de cinéma	ELIZABETH KAZA
Chef de la police	COLIN HIGGINS
1er Maestro Rubetti	VITTORIO ZARFATI
2ème Maestro Rubetti	UMBERTO ZUANELLI

et

JANET SUZMAN dans le rôle d'Edmée Tetua

FICHE TECHNIQUE

Mise en scène.	FEDERICO FELLINI
Sujet et scénario	FEDERICO FELLINI TONINO GUERRA
Directeur de la photographie.	GIUSEPPE ROTUNNO
Décors.	DANTE FERRETTI
Costumes.	MAURIZIO MILLENOTTI
Assistants réalisateur	GIOVANNI ARDUINI ANDREA DE CARLO
Montage	RUGGERO MASTROIANNI
Lyrics des chants.	ANDREA ZANZOTTO
Musique.	GIANFRANCO PLENIZIO (Editions FONIT-CETRA)
Coiffures	GRAZIA DE ROSSI
Maquillage.	RINO CARBONI
Chorégraphie.	LEONETTA BENTIVOGLIO
Peintures et fresques	RINALDO et GIULIANO GELENG
Effets	MARIANO PISCHIUTTA
Mixage.	FAUSTO ANCILLAI
Directeur du doublage.	RICCARDO CUCCIOLLA
Collaboration à la maquette du cuirassé	VALERIANO TRUBBIANI
Orchestre Symphonique et Chœurs de la RAI	
Sous la direction de.	GIANFRANCO PLENIZIO
Maître des Chœurs.	INE MEISTERS
Pianiste	GIANFRANCO PLENIZIO
Producteur délégué	PIETRO NOTARIANNI
Directeur de production	LUCIO ORLANDINI

Produit par FRANCO CRISTALDI, pour la RAI (Radiotelevisione Italiana) -
VIDES PRODUZIONE (Rome) et GAUMONT (Paris)

Producteur associé ALDO NEMNI pour la S.I.M.

Distribution : GAUMONT

Technicolor - Pellicule Kodak

Entièrement tourné aux Studios de CINECITTÀ (Rome)

Durée : 2 H 08 mn.

FEDERICO FELLINI

Le navire

Et *Vogue le Navire* est mon dix-huitième film. Je l'ai écrit, avec Tonino Guerra, il y a quelque temps, parce que je devais soumettre une idée à je ne sais plus trop qui.

Après deux ou trois jours de bavardages et de confidences nonchalantes, nous avons mis sur pied le sujet et la mise en scène en trois semaines seulement. Si trois semaines vous semblent un peu courtes pour faire un bon scénario, il faut toutefois tenir compte du fait que trois années se sont écoulées entre les premières ébauches du récit et le début du tournage, ce qui me paraît un délai suffisamment long pour garantir l'attente d'un film pas trop indigne.

Au départ, c'était la Gaumont qui devait le produire, puis la Vides, puis la RAI, ensuite Dino De Laurentiis, ensuite Aldo Nemni, un industriel milanais, amoureux du cinéma... Enfin la RAI a réussi à mettre tout le monde d'accord (sauf De Laurentiis) en confiant la production à Franco Cristaldi.

Et comme cela m'arrive régulièrement, depuis une quinzaine d'années, le fait de vivre trop longtemps avec un projet de film finit par me rendre ce film odieux : j'essaie de l'extirper, je ne veux plus le faire. Et c'est à ce moment-là que le film se fait vraiment.

Maintenant que le film est terminé, je ne suis plus en mesure de dire quel était le sentiment originel. Il n'y a que le film qui existe ; ce que je voulais faire s'est dissous. Je me souviens d'avoir parlé de personnages ayant un charme poignant, comme celui des photographies de personnes inconnues. Je disais que je voulais faire un film du même style que mes premiers films, il devait donc être en noir et blanc, ou plutôt strié, avec des tâches d'humidité comme une pièce de cinémathèque. Un faux, en somme, et c'était justement cela qui me séduisait, parce que je pense que le véritable cinéma doit être ainsi.

Je ne sais plus ce qu'il reste de ces intentions dans le film, parce que, au moment de tourner, les choses se présentent de façon providentielle, comme toujours. Peut-être que cette fois-ci j'ai mis un peu plus longtemps pour choisir les figures. Il me semblait nécessaire de trouver des visages qui puissent ressembler avec vraisemblance à ceux des personnages qui n'existent plus, qui ont disparu dans le temps et qui nous touchent, excitent notre curiosité, parce que l'on croit que cette coiffure qui n'est plus à la mode, que cet habit qui date du siècle dernier, cette façon de sourire, de nous fixer d'un regard perdu à tout jamais, veulent nous révéler le sens d'une histoire, le récit d'une existence. J'ai alors pensé que peut-être des acteurs d'un autre pays, d'une autre société, ayant des habitudes différentes pourraient mieux exprimer ce genre d'éloignement passé, d'étrangeté touchante. Je crois que c'est la véritable raison pour laquelle vous verrez aux côtés des acteurs italiens, des acteurs anglais, français, allemands, d'autant plus vraisemblables qu'ils jouent le rôle de personnages ayant ces nationalités.

Les photos de leurs visages tapissent les murs de mon petit bureau à Cinecittà, m'entourent, et j'ai senti le besoin de développer leurs histoires, de fouiller dans leurs rapports, d'y ajouter des amis, des parents, de nouvelles connaissances et d'inventer des situations nouvelles, en un mot, de faire le voyage avec eux. Parce qu'il s'agit dans le film de l'histoire d'un voyage, d'un voyage sur mer pour accomplir un rite, et qui aurait eu lieu à la veille de la première guerre mondiale, il y a environ soixante ans. J'ai travaillé avec mes collaborateurs habituels, et avec des nouveaux, comme le maestro Plenizio qui m'a suivi, en me guidant à travers une aventure musicale bien enthousiasmante pour moi. Et Andrea Zanzotto qui

m'a offert une fois de plus le plaisir de sa collaboration exceptionnelle, comme pour le Casanova en s'amusant, je crois, à composer des vers sur des musiques de Verdi et de Rossini. Au cours de ce voyage, il y a eu une autre présence amicale et stimulante, celle d'Andrea De Carlo, écrivain, qui a suivi le film en tant qu'assistant.

J'ai tourné pendant 14 semaines, avec 120 acteurs et des centaines de figurants sur 8 plateaux de Cinecittà dans lesquels on a construit 40 décors. J'ai utilisé 64 000 mètres de négatif. Le film dure deux heures et huit minutes, soit 3530 mètres.

A présent le film est achevé. Un ami qui l'a vu m'a dit que c'est un film terrible. Il a peut-être dit cela pour me faire plaisir, parce que je crois qu'un auteur est flatté si on lui dit qu'il a fait quelque chose qui fait peur. Mais ce n'est pas mon avis. J'ai l'impression que c'est un film gai, un film qui donne envie d'en faire tout de suite un autre.

Federico FELLINI

— **ET VOGUE LE NAVIRE... : un titre étrange...**

— Il y a un moment où il faut bien mettre un titre. C'est la coutume, je crois qu'on ne peut pas y échapper. Parfois c'est le titre qui vous suggère l'histoire, au sens où son énoncé la contient, où il lui est attaché. Parfois, au contraire, le titre vient ensuite, et c'est alors un peu ennuyeux. C'est comme quand on essaie un chapeau : quel est celui qui va le mieux ? «Huit et demi», par exemple, n'était pas le titre du récit. Il n'y avait pas de titre, mais j'ai l'habitude superstitieuse de garder mes premières notes dans un dossier sur lequel je griffonne le titre en plus d'un petit dessin propitiatoire ; cette couverture vide m'ennuyait et c'est comme ça qu'un jour j'y ai écrit «8, 1/2», parce que ce devait être mon huitième film et qu'il devait être accompagné d'un bref court-métrage qui était justement le «demi». Un sigle provisoire, pas un titre ; une façon de faire référence au contenu du dossier, car j'étais sûr que j'allais trouver le vrai titre. Mais je ne l'ai pas trouvé. Ou plutôt j'en ai trouvé beaucoup, mais dès que j'enlevais «Huit et demi» l'histoire entière semblait les refuser. C'est comme ça que «Huit et demi» est resté. Comme pour ce film : quand avec Tonino nous avons négligemment jeté le synopsis sur le papier, nous n'avions pas de titre. Ce n'est que lorsque le scénario a été fini que j'ai suggéré sans grande conviction ET VOGUE LE NAVIRE... Je pensais le changer plus tard, et j'ai toujours l'intention de le faire, mais, à chaque fois que j'essaie, j'ai l'impression que quelque chose s'altère, perd de sa cohésion, se désagrège. C'est dangereux de changer un titre. Le titre a toujours quelque chose de cabalistique, d'ésotérique, quelque chose d'un emblème. C'est un cadre qui vous circonscrit, qui vous inclut, qui vous contient. Bref, que cela vous plaise ou non, le film s'appelle ET VOGUE LE NAVIRE... Ce que cela veut dire ? Je ne sais pas. Résignation et espérance, peut-être. Inéluctabilité, fatalité, et vagues promesses d'arriver dans un port.

— **Mais est-ce qu'une vieille chanson ne disait pas quelque chose d'approchant, le navire, la vie...?**

— C'est possible. Je crois que c'est une chansonnette de Orietta Berti, quelque chose comme «Tant que le bateau va...». C'est justement pour ça que presque tout le monde collabore inconsciemment à changer le titre du film en suggérant des variantes : «Tant que le bateau va», «Mais où va le navire ?», «Qui est dans ce navire ?», «La navire est là». Bref, c'est un titre qui autorise les interprétations les plus diverses, et l'une des variantes les plus originales a sans doute été celle d'une maison de disques qui, dans une lettre très protocolaire qu'elle m'adressait, faisait allusion au film en l'intitulant : «Et le navire revient seul».

— **Comment en êtes-vous venu à ce film ? La dernière fois que nous nous sommes vus, vous alliez partir en Amérique.**

— Mon premier contact avec ce film date sans doute de plusieurs années. Un entrefilet de journal que j'avais découpé et enterré dans une boîte. En général, quand je fais un film, j'anticipe déjà un peu sur ce que sera le suivant. Mais je n'étais pas sûr de vouloir réaliser celui-là aussitôt après LA CITE DES FEMMES. Je pensais plutôt aux mythes grecs. Je me disais : en une époque comme la nôtre où l'homme est aplati, où son individualité est effacée, où il est annulé dans des groupes, des catégories, des collectifs, il serait stimulant de parler d'une civilisation dans laquelle l'homme, au contraire, était réellement un individu

extraordinaire, habité par les forces de la nature, par tous les éléments de la terre, de la mer et du ciel. Autre chose que la science-fiction américaine ! Autre chose que LA GUERRE DES ETOILES ou RENCONTRES DU TROISIEME TYPE ! Et je me suis mis à ce travail avec beaucoup d'enthousiasme. J'y ai travaillé quelques mois, j'ai noté des idées, des traits saillants, j'ai défini des trames et des personnages. A la même époque je travaillais aussi à un autre projet : une télévision américaine m'avait demandé de réaliser un film court, un film d'une heure, pour les enfants : une fable. Un jour où j'en discutais avec Tonino Guerra je lui ai parlé de cette vieille coupure de presse, et au fur et à mesure que nous bavardions le point de départ de cet article s'est enrichi. Nous avons écrit à toute vitesse et sans grande conviction un sujet pour un film, et encore plus vite - en une quinzaine de jours, sans passer par le développement du synopsis - nous avons mis le scénario au point, pas très charnu, mais pour l'essentiel. Pour être sincère, je dois avouer que je ne pensais pas en faire un film. Nous cherchions simplement à avoir une avance et à toucher un versement. Mais Renzo Rossellini et Gaumont avec qui j'ai un contrat, ont décidé à ma place. Le synopsis de ET VOGUE LE NAVIRE plaisait beaucoup. Il plaisait à tout le monde. C'est comme ça que le film a démarré.

— **Mais pas des deux pieds. Il n'y a pas que le temps qui soit passé depuis : il y a eu aussi différents producteurs.**

— C'est vrai, mais est-ce bien utile que j'essaie de reconstituer pour vous tout ce qui s'est passé entre le moment où Gaumont a projeté de produire mon film et celui où elle a décidé de ne plus le faire, sauf sous certaines conditions ? C'est comme pour les résumés de certaines pièces où il y a la mal mariée, le domestique fourbe, le mari cocu, le vieil avare et le dénouement final : il est impossible d'en reconstituer la trame. Si on cherche juste une chronologie linéaire - ce que les faits ne sont jamais - je crois qu'après que la Gaumont de Rossellini se soit retirée, il y a eu la Vides de Cristaldi, et puis la RAI parce que Sergio Zavoli avait lu et apprécié le synopsis. Et puis, avant que les autres s'en aillent, ils s'y sont tous remis ensemble : RAI, Vides, Gaumont, Aldo Nemni de Milan, producteur associé qui avait, en son temps, pris une option, et, avec cette joyeuse ronde de producteurs menés par Franco Cristaldi et tous également bien disposés à son égard, le Navire a finalement été mis à flot. Et maintenant il vogue...

— **Et ce point de départ trouvé dans une coupure de presse ?**

— Oui. Cet article parlait d'un dossier qu'on avait découvert dans la maison d'un vieux jésuite après sa mort ; c'était les lettres que le religieux avait échangées pendant des années avec un ambassadeur de Hongrie à la retraite. C'était le prêtre qui avait provoqué cette correspondance pour réaliser un désir de chercheur : il voulait remonter aux vraies causes de la première guerre mondiale et, au bout du compte, elles lui étaient apparues très différentes de celles communément admises, aujourd'hui encore, dans les textes historiques. C'était à peu près l'information, et je l'avais découpée, peut-être parce que d'une certaine façon j'étais stimulé par la possibilité de proposer une nouvelle version de faits historiques tenus pour acquis puis stupidement acceptés.

— **Le film est donc basé sur un fait historique précis ?**

— Oui. L'éclatement de la première guerre mondiale en 1914.

— Et vous expliquez cette guerre, ou tout au moins ses raisons ?

— Non. Si je ne parle pas, si je ne raconte pas les histoires de mes films, ça n'est pas par coquetterie ou par goût du secret, ou par superstition comme certains le pensent, mais parce qu'il est dangereux de raconter un film avant de l'avoir fait. Au moins en ce qui me concerne. Un film doit être exprimé par les images, ce qui suppose un rapport très délicat entre l'auteur et ce qu'il a imaginé et qui est encore vague au début, impalpable, indéchiffrable, concentré dans le monde de l'imaginaire, comme en attente du moment où il sera concrétisé.

Si alors je cède à ceux qui insistent auprès de moi et traduis en mots cette production imaginaire, j'emprisonne les images que j'ai à l'esprit dans un cadre qui n'est pas le leur, courant ainsi le risque que cet emprisonnement, cette traduction donnent naissance à d'autres images éloignées, très éloignées de l'idée d'origine. D'où la nécessité de ne pas en parler, ou de parler d'autre chose.

— Passe pour le silence sur votre récit et sur le style. Mais pouvez-vous tenter de donner une définition du film ?

— Une définition ? C'est un terme qui faisait partie du langage de la géométrie, définition de la ligne droite, définition du triangle, verbalisation rigoureuse de lois auxquelles je ne suis pas du tout préparé. Je ne sais pas, je crois que ET VOGUE LE NAVIRE aborde certains problèmes inquiétants, ceux par exemple de l'information à l'excès, l'information des mass-médias, complètement déresponsabilisée, tel un fleuve de lave qui vient tout recouvrir. Je fais allusion à cette invasion de nouvelles qui nous habituent à avoir un contact avec la réalité complètement médiatisé par les nouvelles elles-mêmes, qui fait qu'on ne sait plus directement ce qu'est le monde et ce qu'est la vie, et qu'on finit par ne le savoir qu'à travers l'œil vitreux et laiteux de la télévision.

— La télévision ? Vous avez pourtant dit que l'histoire se situe en 1914 ?

— Oui, mais le film est sans doute une sorte d'apologue, de fable. Une fable sur l'hyper-information. Très drôle, et même comique.

— Drôle, comment cela ?

— Drôle parce que la réalité, présentée et interprétée en continu selon des points de vue qui tiennent à l'ignorance, à la démence ou à l'exaltation des personnages, crée des contrastes comiques.

— Mais est-ce que vous vous sentez aussi un auteur comique ?

— Je crois que j'ai aussi fait des films comiques. LE SHEIK BLANC, LES VITELLONI, n'étaient-ce pas des films comiques ? Et LA CITE DES FEMMES, est-ce que ce n'était pas un film comique ? Comme HUIT ET DEMI, d'ailleurs. Cela dépend du sens que l'on donne au comique. Comique au sens de la comédie, c'est-à-dire du drame commun, humain, humoristique, risible, à plus forte raison cocasse, vécu sans semelles de plomb. Des films qui racontent les illusions de personnages qu'une réalité imprévisible démonte et désenvoûte. Le contraste que forme avec la réalité celui qui se fait des illusions et part en guerre contre des moulins à vent est toujours un motif de comique.

— Et qui avez-vous choisi pour jouer ces personnages ignorants, déments ou exaltés ? Quels sont les acteurs de **ET VOGUE LE NAVIRE...** ?

— Il y en a tellement, cent vingt six, et d'un peu toutes les nationalités, comme les gens impliqués dans la première guerre mondiale.

— N'aviez-vous pas prévu des accents, des réinterprétations phonétiques comme dans **CASANOVA** ?

— Non. Dans **CASANOVA**, j'avais essayé de présenter un langage tel qu'il avait pu arriver aux oreilles de Casanova quand il faisait le tour d'Europe. Ici le dialogue n'a pas beaucoup d'importance car les cadences du film sont presque celles du cinéma muet ; ce n'est donc pas un vrai problème de savoir comment faire parler les personnages : il y a des américains, des français, des anglais, des allemands, et chacun parle dans sa langue. Le personnage principal, un journaliste, le médiateur de la réalité, celui qui la met en forme et qui l'interprète parle italien.

— Qui est cet acteur ?

— Un anglais. Freddie Jones. J'avais besoin d'un homme d'un certain âge qui ait dépassé les cinquante ans et qui approche de la soixantaine. Un visage, donc, marqué par l'avance de l'âge et par les désillusions de la vie, mais avec encore une certaine charge d'enthousiasme et d'innocence presque enfantine, malgré les signes de vieillesse et les rides. Le visage d'un homme, aussi, qui boit et qui, quand il est ivre, finit par déformer une deuxième fois les informations qu'il avait déjà modifiées par son goût pour l'exagération ou par complaisance envers son journal. Au début je n'étais pas sûr que Freddie Jones puisse représenter tout cela. Quand j'étais en plein dans les rendez-vous avec les acteurs et les agents, à Londres, il était arrivé en retard et avait tout juste pu me glisser une photo au moment où j'allais partir. Je l'avais mise dans la poche de mon imperméable et n'y avait plus pensé ; pour le rôle on commençait à parler de Jack Lemmon ou de Michel Serrault à qui j'ai fini par renoncer. Mais, en attendant, j'avais gardé cette photo qui était restée dans ma poche, et l'avais emportée à Cinecittà pour la classer. Un jour une de mes secrétaires l'a trouvée et l'a accrochée dans mon bureau sur un grand tableau où je garde les visages des interprètes probables des films, car j'ai besoin de les voir d'abord comme ça, quand ils me font de l'œil depuis le mur, comme pour faire ami-ami. Un jour, alors que j'étais en train de téléphoner, j'ai pris conscience de ce visage qui semblait me dire : «C'est moi ! Appelle-moi !» Immédiatement j'ai donné à la production l'adresse de Freddie Jones à Londres et je l'ai fait venir. Une brève rencontre à Ostie, entre deux avions. Je n'étais pas encore sûr, j'hésitais, mais voilà qu'alors que je le raccompagnais à l'aéroport j'ai vu un grand panneau publicitaire où était écrit «Orlando». Orlando, c'est le nom du journaliste de **ET VOGUE LE NAVIRE...**, le nom du personnage pour lequel j'avais fait venir Freddie Jones à Rome. Après j'ai eu peur que ce panneau ait été une hallucination. Alors je suis revenu à Ostie. Le panneau était bien là, et l'inscription s'étalait, gigantesque, au beau milieu. En petit, tout petit, il y avait une indication publicitaire pour une marque de glace, que je n'avais pas lue.

Extrait de l'interview de Gian Luigi Rondi.
«Il Tempo». 13 novembre 1982.

DANS LA MER AGITEE DE FELLINI

Chaque nouvelle œuvre de Fellini constitue un événement, mais *ET VOGUE LE NAVIRE* semble particulièrement intéressant. Le paysage en est la mer. Le lieu de la narration est, selon une métaphore culturelle classique, un bateau qui croise, habité par des personnages typiques, représentatifs ici d'une classe dirigeante vieillie, fatiguée et poussiéreuse. Le sentiment dominant est le regret du rite. La cible en est l'information contemporaine, chronique imprécise et dramatique, spectaculaire et mystifiée, qui est administrée comme anesthésique et exorcisme de la réalité. Cela commence avec la mort - le corbillard luxueux qui accompagne les restes de la Diva au ponton d'embarquement - et finit avec la mort - le navire qui coule sous les coups de canon allemands qui déclenchent la première guerre mondiale. Nous interrogeons Fellini à propos de l'information, de la mort, de la guerre, du rite et de la mort qui constituent la matière de son nouveau film.

— **De tous ces thèmes, quel est le thème central de ce film ?**

— Si je voulais me donner de grands airs, je dirais que c'est la difficulté du rapport avec le réel, ou ce que nous croyons être le réel. Je dirais que c'est la tentative d'expliquer comment il se peut que nous soyons aujourd'hui habités par une indifférence froide, vitreuse, immobile, somnolente, opaque, qui, obscurément, fait presque naître en nous le désir absurde d'une catastrophe, d'un naufrage qui viendrait secouer notre inertie en proposant un nouveau rapport à la réalité, et, en nous autorisant à essayer d'autres possibilités, le désir d'un désastre qui nous permettrait de renaître.

— **A votre avis, d'où vient cette indifférence ?**

— Elle vient aussi de l'information. L'un des personnages de *ET VOGUE LE NAVIRE* est justement un journaliste qui a été autrefois l'interprète de nombreuses indignations sociales justifiées, le point de référence de beaucoup de batailles politiques courageuses. Il est maintenant âgé, à la retraite, il boit beaucoup, et dans son indifférence de retraité mêlée à la distanciation de l'éthylique, il est en pleine confusion, il tient des propos déli-rants, se contredit, ne se souvient même pas de ce qu'il a dit la veille. Quand il est ivre, il insiste sur les teintes sombres, mais comme il est très sentimental, il essaie aussi de restituer à la dure réalité un air acceptable : il tente de ressusciter des bons sentiments d'amitié, de fraternité, il cherche à identifier des valeurs positives, le sens du travail, la patience et la bonté du peuple, le sérieux des jeunes...

— **La mer...**

— Je suis né dans une ville maritime : Rimini ; j'ai beaucoup vécu et souvent travaillé dans un village marin : Fregene. Alors pour moi, la mer est un paysage obligatoire, une vision antique, une dimension profondément enracinée. De fait, elle revient souvent dans presque tous mes films, mais pas seulement comme lieu voué à la mémoire, comme un décor ou une toile de fond : plutôt comme une force génératrice de fantasmes, d'enva-

hisseurs, d'hallucinations, de magie immobile. C'est une ligne bleue, grise ou sombre à l'horizon. L'accostage à un panorama muet, un chemin qui ne mène nulle part.

— Dans votre nouveau film, la cérémonie funèbre de style liberty d'une diva, une chanteuse lyrique, se déroule sur la mer. Vous avez la nostalgie du rite ?

— Je crois que la démystification des rituels et la dégénérescence du cérémonial ont favorisé une décadence du rapport qui existe entre nous et nous-mêmes, entre nous et la vie. Tous les rituels de l'existence - baptême, mariage, funérailles, première communion, Noël, diplômes, anniversaires - tous ont perdu leur nature symbolique, ils se sont usés : parce qu'ils ont été vécus distraitement, irrespectueusement, rapidement, vulgairement, avec peu de temps et peu d'émotion. Le rite et la cérémonie sont une représentation, donc une médiation, une façon moins dangereuse d'entrer en contact avec la réalité : avant même de se référer à quelque chose de mythique, ils représentent une protection, une armature, un auvent qui protège de l'exposition directe de soi. Il n'y a rien de plus stupide et de plus triste que le rite vide, que la gestuelle insignifiante : de fait, dans mes films, je les ai souvent représentés dans des tons qui eux aussi sont grotesques de manière agressive. Aujourd'hui que j'ai soixante ans, je me demande si le cérémonial vide n'aurait quand même pas lui aussi une force propre, si les rituels que nous avons tournés en dérision et gommés de nos habitudes ne donnent pas quand même à la vie un sens plus décoratif, plus réconfortant.

— La menace de l'éclatement de la guerre, de cette première guerre mondiale qui va bouleverser les personnages rôde sur cette croisière de «l'élite», sur votre navire qui vogue. Croyez-vous qu'il y ait aujourd'hui une atmosphère analogue ? Vous arrive-t-il de penser à la possibilité d'une troisième guerre mondiale ?

— C'est comme si vous me demandiez si je pense à la mort. Non. Je n'y pense jamais. Quand j'étais petit garçon, la guerre était une matière que l'on étudiait à l'école : Piave, Caporetto, les fleuves sacrés, Hannibal, les Thermopyles, les centaures romains, la tortue, l'invasion turque, les croisades médiévales, la Viribus Unitis, le combat homérique... Tout se confondait dans une aura fantastique qui n'avait rien à voir avec le brouillard, les pâtes, les filles, les courses automobiles, le vêtement ; la réalité en somme. Elle n'existait pas. Pour moi, même la seconde guerre mondiale est une entité dé-réalisée : je n'ai pas été soldat, la découverte de Rome où je venais à peine d'arriver, me passionnait plus que les nouvelles de la guerre, le sentiment du désastre était exorcisé par la longue usure des mots belliqueux du fascisme. Ce n'est qu'aujourd'hui, pour la première fois peut-être, que l'éventualité menaçante d'une guerre définitive me désole et m'effraie, mais je ne parviens pas à y penser vraiment : c'est trop irrationnel, trop au-delà de toute représentation possible de la terreur et de la souffrance. L'idée de la guerre me donne même un sentiment de non responsabilité peut-être salutaire : ce n'est pas ma chose, je ne peux rien y faire. Une curiosité irresponsable demeure alors éveillée, une image irresponsable d'aventures : tout pourrait se briser, bouger et changer, si par hasard vous survivez vous pourriez en voir de belles.

Extraits de l'interview de Lietta Tornabuoni
parue dans «La Stampa» - 14 Novembre 1982

**LES 20 FILMS
DE
FEDERICO FELLINI**

- 1950 : LUCI DEL VARIETÀ (Feux du Music-Hall) (co-réal. avec Alberto Lattuada)
- 1952 : LO SCEICCO BIANCO (Courrier du Cœur)
- 1953 : I VITELLONI (Les Grands Veaux)
AGENZIA MATRIMONIALE (Agence Matrimoniale) (Episode du film L'AMORE IN CITTÀ (L'Amour à la ville)
- 1954 : LA STRADA
- 1955 : IL BIDONE
- 1957 : LE NOTTI DI CABIRIA (Les Nuits de Cabiria)
- 1960 : LA DOLCE VITA (La Douceur de Vivre)
- 1962 : LE TENTAZIONI DEL DOTTOR ANTONIO (Les Tentations du Docteur Antoine) Episode du film BOCCACIO 70 (Boccace 70)
- 1964 : OTTO E MEZZO (Huit et Demi)
- 1966 : GIULIETTA DEGLI SPIRITI (Juliette des Esprits)
- 1968 : SATYRICON (Fellini-Satyricon)
- 1969 : TOBY DAMMIT : Episode du film TRE PASSI NEL DELIRIO (Histoires Extraordinaires)
- 1970 : I CLOWNS (Les Clowns)
- 1971 : ROMA (Fellini-Roma)
- 1973 : AMARCORD
- 1976 : IL CASANOVA DI FELLINI (Fellini-Casanova)
- 1978 : PROVA D'ORCHESTRA
- 1979 : LA CITTÀ DELLE DONNE (La Cité des Femmes)
- 1983 : E LA NAVE VA (Et Vogue le Navire...)