

SYLVIE SIBRA

LARA-ALLPH<sup>1</sup>, Université de Toulouse II – Le Mirail*Le caché et le non caché – Le maschere felliniane**Hidden and Unhidden – Le maschere felliniane***Keywords:** cinema, mask, hidden, unhidden, light, veil, sound.

**Abstract:** Instead of concealing, *la maschera felliniana* reveals the character's deep secrets. It is like a coat that fits too well: it covers, but it also shows one's figure. *La maschera felliniana* is, then, different from, or even the opposite of the mask. It is a space where light and sound meet to unveil the inner self one is so eager to hide. Thus, incarnated into the Fellinian character, the actor is called to act on stage crumbs of his/her own life.

Dans son emploi des masques, Federico Fellini fait valoir leur côté ludique, leur « faire semblant » qu'il lie étroitement à l'étrange, au mystique, à cette partie inconnue du soi qui participe avec nuance à caractériser un contour de visage. Tout au long de son œuvre, le réalisateur a fait appel aux masques : les personnages ont été voilés pour être ensuite mieux dévoilés, dans toute leur impunité. Ainsi, cette machinerie fellinienne du masque n'a pas comme finalité de dissimuler ou d'occulter, mais, au contraire, de révéler les profondeurs de l'inconscient.

Un personnage fait son apparition ; ce qui importe ce n'est pas le port du masque, mais bien le moment où le masque va tomber. Il s'agit d'une prise de conscience, d'une révélation. L'autre et le soi caché sous le masque se superposent ainsi dans l'unicité fellinienne. Le caché et le non-caché forment un ensemble, un binôme qui nous fait introduire dans le monde du réalisateur. Il est peut-être ce qui ne se dit pas, mais qui se voit ou c'est bien ce petit quelque chose qui reste dans le non-dit, l'envers du visible. Dans tous les cas, il expose avec sincérité les repères et les références.

Par conséquent, pour que la lecture se fasse, nous devons prendre en compte le fait que Federico Fellini n'efface pas une écriture pour en transcrire une autre sur son ancien support. En effet, il fait coller les voiles pour en créer un tout : le film, une symbiose harmonique et expressive. Cependant, le support réel du film est laissé de côté ou tout à fait négligé. Pendant la projection, le spectateur oublie le plus souvent que le cinéma est possible grâce à son support – la pellicule, où tous les masques et toutes les lumières sont inscrits et superposés. Les masques sont imprégnés dans la matière graineuse du matériau d'impression.

Cependant, l'important pour Fellini est de capter, d'imprégner et de restituer à notre esprit, lors de la projection, la connaissance du fait que le temps se fait perdre par le masque. Il nous fait oublier l'existence d'un support concret quelconque, car nous assistons à la disparition du substrat matériel. Par contre, le résultat nous confronte à un travail de l'éphémère. La pellicule est condamnée et asservie. Elle se fait miroir et se fond au fur et à mesure pour ne laisser place qu'à l'acte réalisé par les voiles de lumière

<sup>1</sup> Laboratoire de Recherche en Audiovisuel (LARA); École Doctorale ALLPH@ (Arts, Lettres, Langues, Philosophie, Communication)

se superposant et dialoguant entre eux. Nous retrouvons ce sentiment dans le travail remarquable qui a été réalisé sur la pellicule du film *E La nave va* (1983).

Dans *E La nave va* la couleur envahit l'image doucement et lentement, à partir du moment où les cendres de la défunte Diva Edmea Tetua sont placées sur le navire. Dans le plan suivant : une tache rouge, tordue, longitudinale qui convertit « l'image à la couleur » (selon Goethe). L'apparition d'une couleur vive dans cet espace encore en noir et blanc, a le même effet que la coulure de peinture rouge dans *La Dentellière* de Vermeer (1669). Le rouge marque l'œil du spectateur par son caractère informel. Glissé entre l'uniformité chromatique du premier plan et le manteau de l'arrière plan, le rouge va affecter la surface de l'image et jouer peut-être son rôle d'Incarnat. Ainsi, le réalisateur va structurer l'image en creusant la profondeur de champ. Par cette tache couleur rouge, Fellini marque un passage : dans le temps et dans l'espace ; et, en même temps, il crée un masque. L'empreinte rouge de la mémoire – qui fonctionne comme un masque – joue le rôle d'amorce de la couleur cinématographique, en annonçant d'un seul mouvement, que la couleur est bien prête à envahir et à investir le champ de la séquence à venir.

La tache-masque se fondera dans la masse colorée, puisque le film, au point de vue technique, a été tourné en couleurs, puis soumis à un procédé de décoloration qui a permis cette oscillation de la couleur dans la durée, et qui a finalement produit cet aspect forgeron. Le directeur de photographie du film, Monsieur Giuseppe Rotunno, remarquait à ce sujet que c'était un « noir et blanc évoluant à une infinité de variations sépia incluant l'apparition et la disparition de la couleur ». Cet artifice qui permettait l'apparition et ensuite la disparition de la couleur était, pour le cinéaste, le moyen de faire inscrire l'histoire-même du cinéma sur la pellicule, et d'en traduire les effets aux spectateurs, au but de les faire basculer dans sa réalité, une réalité alternative.

Par la simple disparition d'une tache, le cinéaste, en vertu du phénomène de l'irradiation, fait surgir ou, autrement dit, provoque l'apparition. Ce qu'il met sous les projecteurs ce n'est pas un masque quelconque, mais son propre masque, puisque l'on est au début d'une germination disons démiurgique. Nous quittons le mode usuel des choses pour rentrer dans une perception provenant de l'intérieur, développant l'aspect poly-sensoriel, un univers de sensibilité renforcée. Ainsi Fellini cristallise-t-il son monde à lui, en le sublimant, pour en faire apparaître ce qui n'est plus, ce qui a été déjà noyé dans l'épaisseur du commun. Au travers de ce façonnage du palimpseste, de son réseau relationnel, l'effet de la lumière permet de créer l'événement par lequel les éléments deviennent perceptibles pour celui à qui l'action est présentée : le spectateur.

Dans ses films, Fellini fait donc apparaître et disparaître les choses, les personnages, pour sensibiliser l'œil et l'esprit de celui qui regarde, et les fait ensuite apparaître de nouveau. Les choses surviennent à l'écran et prennent leur place à l'intérieur de l'image, comme par magie. Pour illustrer cet effet, prenons, par exemple, les personnages felliniens du film *Amarcord* (1973) – le mendiant, l'avocat, la Volpina, l'accordéoniste aveugle. Ils apparaissent directement, par le biais de l'objectif. Ce ne sont que de masques parlants, pièces expressives façonnées dans et par l'esprit de l'auteur, découpées dans la réalité objective et replacées dans une autre réalité.



La maschera felliniana n'est pas figée ; au contraire, elle multiplie les expressions, les écritures. Pensons donc à la dernière scène du film *Le Notti di Cabiria* (1957). Giulietta Masina interprète une prostituée venant de se faire voler et d'éviter la mort, pour la dernière fois. Elle marche sur une route encadrée de pins, au milieu d'un groupe de jeunes gens, à pied et en motocyclette, chantant et jouant de la guitare. Dans le dernier plan du film, Giulietta, découragée, tourne son visage vers l'objectif de la caméra et regarde le spectateur d'un œil fixe. Découpé par la lumière sur l'ombre obscure de la nuit qui a pris possession de l'image, son visage devient *maschera*. Le contour marqué concentre l'attention sur l'expression du personnage joué par Giulietta Masina. Elle nous adresse, en toute impunité, un profond regard d'espoir, baigné de larmes et, à la fois, un fin sourire de souffrance morale et physique. La *maschera* se confie ; elle livre son âme. Cette émotion indique une complicité avec celui qui cherche à parler de l'ordre universel par l'intermédiaire de son propre masque.



En définitive, cette expression finale – une expression qui exprime la douleur, mais aussi le salut – parachève le façonnage du masque. Giulietta est vivante et victorieuse dans un monde sans scrupule. L'éclat dans ses yeux parle de son espoir. À ce moment-là, Cabiria apparaît non plus comme une comédienne jouant son rôle, mais comme l'interlocutrice directe de Fellini. Ainsi, elle flashe en profondeur l'esprit du spectateur. Son regard et son sourire, son visage en entier vont ébranler notre sensibilité, toucher nos cœurs, notre humanité même. Elle n'a pas besoin de mots, de voix dans ce chahut ; la seule chose dont elle a besoin pour s'exprimer c'est la lumière.

Fellini surprend par ce genre d'apparitions. D'une part, ces effets dramatiques fonctionnent comme de petits électrochocs destinés à perturber notre façon de penser, et d'autre part, ils ont pour but de démontrer qu'ici tout est possible, que rien n'y est figé, stable, même dans la souffrance, et que parfois on touche à la limite du merveilleux.

Les apparitions de ce genre accomplissent une autre fonction encore, celle de marquer le début de l'action. C'est le cas de l'apparition du mendiant dans



*Amarcord* (1973). Se revêtant le visage d'un masque du poète, il nous explique sur un ton de diction que les manines annoncent le retour du printemps, la saison où tout recommence à vivre. La *maschera felliniana* nous fait ainsi pénétrer dans l'intrigue, le mystère du film, en livrant, en même temps, des informations nécessaires à la compréhension du dénouement.

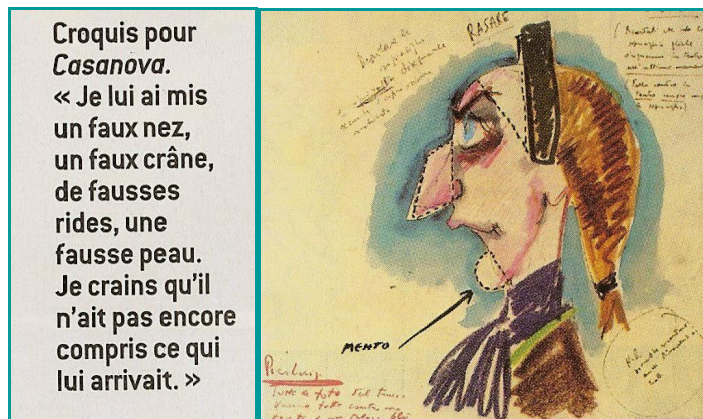
Un autre emploi du masque chez Fellini est lié à sa façon de mettre en scène les manifestations surnaturelles, mystiques, à sa façon de rendre l'invisible en forme sensible. Le masque est proche de ce côté magique et intemporel. Prenons, par exemple, le film *E la nave va* (1983) : Edmea, la défunte, est absente et paradoxalement présente. Sa présence est suggérée par une suite d'apparitions ponctuées d'actions, d'éléments représentatifs de sa vie, comme la grande lutte des voix dans la galerie des machines. Une série de masques caricaturent, chacun à son tour, l'impétuosité de l'orgueil artistique. Les voix se succèdent. Plus leurs puissances se manifestent, plus elles travaillent la surface du masque, en creusant le



trait du ridicule. À ce point, la colonne sonore joue un rôle très important, contribuant à la construction du masque. Mais la lumière garde, quand même, son importance primordiale. Sa manière propre de combiner lumière et sonorité permet au cinéaste de modeler les masques, de les transformer, de les installer à sa guise, car la lumière et le son ont cette qualité de transparence qui permet de glisser de la matière translucide à une opacité profonde et stable, par la superposition en couche de cette même matière sur le masque.



La surimpression sonorisée est ce phénomène marquant l'œil et l'oreille par une double impression, souvent utilisée pour incarner des apparitions – des visions surnaturelles, fantomatiques, des actions particulières accomplies afin de créer l'illusion, semblables à celles mises en scène par Méliès dans son *Voyage sur la lune* (1902). C'est la surimpression le procédé qui est réalisé par les voiles du spectre fellinien, avec leur effet de palimpseste. Toute la machinerie fellinienne de création contribue à cet effet : éclairage sur plateaux, maquillage qui accentue les traits et les lignes du masque afin de donner une apparence plus sensible des choses. Une sorte de transfiguration du visage marque, éclaire les esprits qui ont oublié de regarder, qui ont perdu la vue ou qui, tout simplement, n'ont jamais vu.

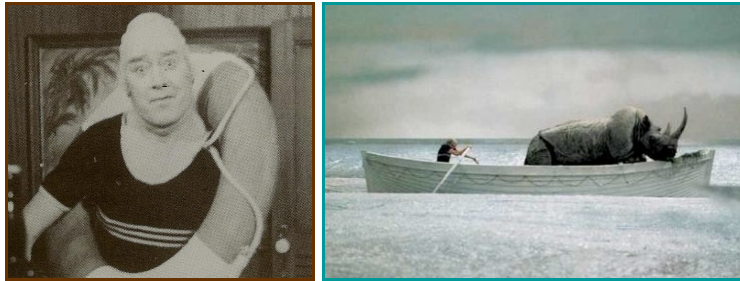


Quant aux personnages, ils quittent la réalité pour s'intégrer au monde fellinien par l'intermédiaire des masques. Le maquillage fait partie intégrante du masque. Les costumes contribuent à son fonctionnement. Les voix contribuent, elles aussi, à la métamorphose du comédien. Tous ces paramètres cinématographiques de la *maschera* permettent d'intégrer le sentiment propre, véritable de l'auteur dans l'espace de la représentation, à tel point que le comédien disparaisse. Il n'est plus, il n'existe plus ; il devient, peu à peu, l'attribut de Fellini, une poupée mécanique façonnée à l'image de son créateur – une marionnette semblable à celle de Casanova. Ainsi, le comédien disparaît pour apparaître et ne pas réapparaître.



En définitive, Fellini semble mettre en place un monde créé uniquement de lumière et de son, un monde à lui. L'image fellinienne est une image qui survit ; elle défie les années, en conservant sa force.

Lorsque Fellini réalise *E la nave va* (1983), il parle de cycle créatif, donc de son éternel renouvellement, et pour cela il a besoin de plusieurs masques. Orlando se prépare sagement à la catastrophe et, comme tout journaliste, il témoigne. Il raconte le perpétuel recommencement de la création, car il sera miraculeusement sauvé. Par cet effet cyclique, l'auteur nous renvoie au monde sensible, mais réel que le masque de la *commedia dell'arte* suggère. Il réinterroge la vision réelle en même temps que le cinéma. Le masque réintègre à chaque fois des types et des stéréotypes universels qui lui permettent de porter un message sur son époque. En outre, ces cycles temporels offrent à l'auteur l'occasion de s'insérer dans le monde. Ainsi, il habite ses films et cette « habitation » lui permet de nous restituer ses pensées.



Ce recommencement n'est pas quand même banal et lassant, mais créatif, et l'œuvre s'offre, par là, à une lecture multiple. L'image survit, proche du fantomatique (car elle hante le spectateur) ; grâce aux masques, elle semble toujours apparaître sans jamais s'évanouir. Fellini s'y révèle en démiurge.

De cette image « survivante », il en découle le pathos cinématographique (dans le sens du mot grec *pathos*, qui signifie « souffrance », « passion »). L'affection que le cinéaste porte au cinéma est révélée par l'intermédiaire de ces masques qui témoignent de plus sa relation spéciale avec son public. Qu'il s'agisse de séduire ou de confondre, d'influencer ou de subjuguier, d'agir ou de faire agir, de plaire ou d'instruire, Fellini compose, en usant de moyens qui lui sont propres, des images qui ont la particularité de se faire aussitôt appréhender par le spectateur.

Il faut encore que les acteurs raisonnent au point de vue du tempérament et des aptitudes avec le réalisateur ; c'est le cas de Marcello Mastroianni que l'on retrouve dans plusieurs films de Fellini et qui incarne constamment l'*alter ego* du cinéaste. En outre, le masque revêtu par l'acteur se construit en accord avec ses traits caractériels spécifiques qui vont renforcer les qualités ou les défauts du personnage. C'est pourquoi les comédiens chez Fellini venaient sur le plateau sans aucun texte; ils se laissaient diriger par le cinéaste, qui les doublait, en les suivant dans le studio. Le masque était parachevé par l'improvisation – dans le jeu scénique ainsi que dans la mise en scène. Le répertoire de l'acteur était inspiré de son expérience personnelle. Les comédiens remémoraient les moments et les

situations de leur propre vie – déclarations d’amour, reproches, désespoirs et délires – afin de les remettre en acte, une fois coulés dans la peau du personnage. À cette fin, l’acteur employait une énergie presque surhumaine.

Ce qui implique l’action de la mémoire c’est de se souvenir et de remémorer. En effet, dans la vie quotidienne, la mémoire joue souvent des tours, et c’est précisément le phénomène de l’oubli que Fellini tente de mettre en scène, de faire revivre. L’oubli, ce n’est pas la disparition totale de la lumière, mais seulement le recul de la chose pensée / vécue et trop épuisée pour pouvoir jaillir de nouveau dans notre esprit, comme énergie vitale. Fellini tente, alors, par le jeu des masques, de faire ressurgir les contenus oubliés, perdus dans le tourbillon du passé.

C’est ainsi que Fellini arrive à sublimer l’image. À l’intermédiaire des masques qu’il construit et reconstruit sans répit, il tente d’éveiller, de ressaisir des sentiments endormis. Chez lui, le masque acquiert le pouvoir de traverser la matière et d’atteindre les profondeurs de la conscience, pour en déceler le secret et l’insaisissable. Cet exercice même révèle un rapport privilégié entre le réalisateur et le monde sensible, entre le monde personnel, intime et l’univers.