

Freud et Fellini : Une archéologie de la mémoire à Rome

Marina Vargau¹

The archaeological metaphor runs through the scientific thinking of Freud, who interpreted the psychoanalyst's work of rebuilding 'what has been forgotten' by analogy with the archaeologist's work. Fellini's work as a film-maker *cum* archaeologist among the Roman chronotopes overlaps with the Freudian psychoanalyst's work because the two participate, with their specific means, in the reconstruction of a world. In both cases their archaeological approaches hinge on Rome, which is located at the centre of their epistemological procedure. This meeting of Freud, Fellini, and Rome raises questions. What links are woven between the city, its film-maker *par excellence*, and the father of psychoanalysis? What connections arise in the palimpsestic city between archaeology and the unconscious, the unconscious and memory, and urban and personal memory? What are the roles of the dream and invention in memory's reconstruction and in scientific and cinematographic autofiction?

La métaphore archéologique traverse en filigrane la pensée scientifique de Freud qui interprète le travail du psychanalyste en train de reconstruire « ce qui a été oublié » par analogie avec celui de l'archéologue. Le travail de Fellini comme cinéaste-archéologue parmi les chronotopes de Rome recoupe le travail du psychanalyste freudien parce que les deux participent, avec des moyens spécifiques, à la reconstruction d'un monde. Dans les deux cas, leur approche *archéologique* est tributaire de Rome, située au centre de leur démarche épistémologique. Cette rencontre entre Freud, Fellini et Rome suscite des questionnements. Quels liens se tissent entre la ville, son cinéaste par excellence et le père de la psychanalyse ? Quels rapports surgissent dans la ville palimpseste entre l'archéologie et l'inconscient, l'inconscient et la mémoire, la mémoire urbaine et celle personnelle ? Quel rôle jouent le rêve et l'invention dans la reconstruction mnésique et dans l'autofiction scientifique et cinématographique ?

1. Rome, Freud, Fellini

Federico Fellini, de par son approche personnelle, intellectuelle et cinématographique de la ville de Rome, présente des relations de proximité insoupçonnées avec Sigmund Freud ; en dépit

¹ Université de Montréal, *Département de Littérature comparée*.

du fait qu'il se considère plus jungien que freudien² et malgré les différences de méthodologie propres à leurs œuvres, la présence insistante de Rome témoigne d'une convergence de leurs points de vue à maintes reprises. Pour appuyer cette hypothèse, après une brève introduction portant sur Rome, j'analyse l'effet provoqué par la ville dans leurs vies personnelles et l'importance qu'elle a acquise dans leurs vies intellectuelles, à force de se retrouver au centre de la démarche psychanalytique de Freud et de la poïétique cinématographique fellinienne. J'examine aussi la possibilité d'interpréter certains textes de Freud et certains films romains de Fellini à travers le prisme de l'autofiction scientifique et, respectivement, cinématographique. Pour questionner autant les relations de Freud que celles de Fellini avec Rome, l'archéologie en tant que discipline et métaphore m'apparaît comme le dénominateur commun. Afin d'approcher la ville palimpseste par excellence, le psychanalyste et le cinéaste utilisent une manière de faire analogue à celle de l'archéologue qui fouille parmi les couches urbaines. Cette stratégie permet à Freud de trouver des explications scientifiques visant l'inconscient humain et à Fellini, des manières d'explorer les possibilités du cinéma.

2. Rome palimpseste comme ville sacrée de l'archéologie

Puisque fonder suppose bâtir en creusant et implanter dans la terre, la fondation de l'*Urbs* est un acte accompli tant sur le plan horizontal que vertical, ce qui amène à penser que génétiquement Rome est une ville palimpseste, caractère qu'elle a privilégié et valorisé au long de son existence. Construite sur la tension entre passé et présent³ et identifiée comme le grand chronotope de l'histoire humaine⁴, Rome maîtrise l'art « de vieillir en jouant de tous les passés »⁵. La beauté de cette ville stratifiée, où le passé sert matériellement de support au présent⁶, résulterait d'un bric-à-brac d'objets, ré-agencés dans des montages époustouflants ; mais en dépit de cette

² Federico FELLINI, *Fellini par Fellini*, Entretiens avec Giovanni Grazzini, Paris, Flammarion, 2007, pp.133-135, [1983]; Charlotte CHANDLER, *Moi, Fellini. Treize ans de confidences*, Paris, Robert Laffont, 1994, pp.164-165.

³ Catherine EDWARDS, « Imaginaires de l'image de Rome ou comment (se) représenter Rome ? », in Florence DUPONT et Clara AUVRAY-ASSAYAS (eds.), *Images romaines*, Paris, Presses de l'École Normale Supérieure, 1998, p. 242.

⁴ Mikhaïl BAKHTINE, *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard, 1984, p. 248, [1979].

⁵ Michel DE CERTEAU, *L'invention du quotidien. 1. Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990, p. 139.

⁶ Alain SCHNAPP, *La conquête du passé. Aux origines de l'archéologie*, Paris, Éditions Carré, 1993, p. 123.

multiplicité d'objets et de sa fragmentation, Rome montre une « unité organique totale », due aussi à la coexistence de temporalités diverses⁷.

Ces qualités rendent Rome « exemplaire » pour la pratique de l'archéologie ; ses profondeurs font preuve d'un « trop-plein » qu'il s'agit d'explorer et de faire ressortir à la surface, même si c'est en défaveur d'un passé ou du présent⁸. Si Rome est la ville où l'archéologie serait née au XVIe siècle, avec la redécouverte de son passé antique⁹, le fait qu'elle soit une ville palimpseste depuis sa fondation permet la pratique d'une archéologie *ante litteram*, depuis l'Antiquité. Rome s'avère ainsi un cas de figure idéal, tant pour étudier la préhistoire de la discipline que son essor, toujours d'actualité, et qui ne cesse pas de remettre en question notre savoir¹⁰.

3. Rome comme expérience personnelle et pratique transférée

Durant quatre décennies, Rome est pour Freud un lieu à découvrir et un rêve lointain. Son « envie tenace de voir la ville éternelle » puise dans « des impressions de jeunesse »¹¹, nourries par la culture, la littérature de spécialité et de voyage, par des images et des objets. Ce bagage virtuel d'informations sur la ville contribue à la constitution d'un imaginaire romain freudien. Sans l'avoir vue, Freud fait des rêves d'elle, au fondement desquels il y a « l'envie mélancolique d'aller enfin à Rome », et dont une série est notée dans *L'interprétation des rêves* (1900). Si dans le premier rêve Freud voit sa première entrée dans la ville, par le train, – entrée fantasmée, inspirée par une gravure, où les objets s'agencent d'une manière différente par rapport à la réalité (« depuis la fenêtre du compartiment je vois le Tibre et le pont Saint-Ange ») –, si, dans le deuxième, il regarde d'en haut d'une colline la ville « voilée par la brume », avec les rêves suivants, Freud est « enfin » à Rome : une fois, devant une rivière, bordée par des rochers noirs, et une fois, en décor urbain, où le coin de rue visualisé est plein d'affiches allemandes¹².

⁷ Georg SIMMEL, « Rome, une analyse esthétique », in id., *Philosophie de la modernité*, Paris, Éditions Payot-Rivages, 2004 [1899], pp.184-186.

⁸ Marc AUGÉ, *Le temps en ruines*, Paris, Galilée, 2003, pp. 99-102.

⁹ Jean-Paul DEMOULE, *L'archéologie entre science et passion*, Paris, Découvertes Gallimard, Archéologie, 2005, p. 19.

¹⁰ Voir la découverte dans le Forum romain, en 2014, qui montre que Rome est plus ancienne qu'on pensait. <http://www.ilnavigatorecurioso.it/2014/04/18/una-nuova-scoperta-archeologica-rivela-che-roma-e-piu-antica-di-almeno-due-secoli/>.

¹¹ Sigmund FREUD, *L'interprétation du rêve*, Paris, Éditions du Seuil, 2010, p. 236, [1899].

¹² *Ibid.*, pp. 233-235.

Ayant comme passe-temps favoris l'archéologie et l'Antiquité, ayant lu plus de livres d'archéologie que de psychologie et ayant commencé après la mort de son père sa collection d'antiquités, Freud est préparé pour se confronter directement avec Rome¹³. Son désir et sa détermination de voir la ville sont si grands que, poussé par sa « nostalgie névrotique de Rome », il ne fait rien d'autre que d'étudier sa topographie¹⁴, à partir d'une trentaine de monographies et d'un Baedeker. Bien qu'il pense au début se comporter par rapport à la ville comme Hannibal, Freud décide de suivre les traces de Winckelmann, qui fonde à Rome l'histoire de l'art, et de Schliemann, « figure héroïque » de l'archéologie¹⁵ admirée profondément¹⁶. En adoptant ce chemin, Rome, qu'il visitera, toujours en septembre, en 1901, 1902, 1907, 1910, 1912, 1913, 1923, devient une source d'inspiration et de réflexion¹⁷ et le lieu d'une renaissance. Bien qu'il visite d'autres lieux, « dans la géographie de son regard », Rome sera « la ville la plus intensément investie »¹⁸.

Celui qui se compare à Colomb, une fois arrivé à Rome, le 2 septembre 1901, devient instantanément romain¹⁹. Dans ses rues, Freud flâne « comme un autochtone »²⁰, en pratiquant une sorte de *la dolce vita* : « [...] je ne me suis jamais autant soigné et [...] je n'ai jamais vécu dans une telle oisiveté, au gré de mes désirs et mes caprices »²¹. Le sentiment d'être chez soi à Rome, il le revit à chacun de ses retours²². « C'est bien Rome qu'il me fallait »²³, « cette Rome incomparablement belle »²⁴, « la plus belle et la plus éternelle des villes »²⁵, écrit-il animé d'une passion grandissante²⁶. Séduit par la Rome antique plutôt que par la Rome catholique, en écrivant

¹³ S. FREUD in Jack J. SPECTOR, « Freud, collectionneur d'art », in Roland JACCARD (ed.), *Freud. Jugements et témoignages*, Paris, PUF, 1976, p. 81.

¹⁴ S. FREUD, *Naissance de la psychanalyse*, Paris, PUF, 1956, p. 239.

¹⁵ Lydia FLEM, « L'archéologie chez Freud », in *L'archaïque*, Nouvelle revue de psychanalyse, no. 26, automne, 1982, p. 72.

¹⁶ S. FREUD, *L'interprétation du rêve*, *op.cit.*, pp. 235-238.

¹⁷ S. FREUD, « *Notre cœur tend vers le sud* ». *Correspondances de voyage 1895-1923*, Fayard, 2005, p. 327.

¹⁸ L. FLEM, *L'homme Freud*, *op.cit.*, p.77.

¹⁹ S. FREUD, « *Notre cœur tend vers le sud* », *op. cit.*, p. 136.

²⁰ *Ibid.*, p. 217.

²¹ *Ibid.*, p. 326.

²² *Ibid.*, p. 324.

²³ *Ibid.*, p. 325.

²⁴ *Ibid.*, p. 329.

²⁵ *Ibid.*, p. 331.

²⁶ *Ibid.*, p. 303.

que les ruines du Forum, « à elles seules, justifient le voyage »²⁷, « il jouit de la chaleur et du soleil, des parfums et des odeurs, de la rumeur de la rue, des terrasses de café, des saveurs du vin et de la bonne chère, du spectacle des belles Romaines dans la rue »²⁸.

Fellini connaît un parcours similaire. Pour l'enfant qui vit à Rimini, Rome est l'expression d'un désir sans nom, d'un territoire inconnu et fascinant²⁹. Aller là-bas signifie retourner aux sources, car sa mère est Romaine depuis sept générations. Quand, en 1938, Fellini arrive à Rome, pareil à Freud, il vit le sentiment d'être chez soi³⁰ et, dès le début, la ville remplace le monde³¹. Pour Fellini, comme pour les Romains, le spectacle architectural de la ville surchargée d'histoire, intégré dans la vie quotidienne et la vie de l'esprit, s'infiltré dans son inconscient³².

Pareil à Freud, Fellini se compare à Colomb³³ et l'exploration de la ville palimpseste comme nouveau monde se prolonge dans son cinéma. La Rome réelle que Fellini explore en flâneur sert de moule à sa Rome cinématographique, fabriquée entre 1950 et 1987 dans une dizaine de films et un documentaire, comme mélange savant de réel, d'invention et de rêve. Et tout comme Freud qui privilégiait dans le livre fondateur de la psychanalyse sa première entrée dans la ville, ce moment devient pour Fellini un événement d'allure mythique et un élément structurel dans son cinéma qui, à force d'être repris, assure à son œuvre « une cohérence supérieure »³⁴. Dans *Luci del varietà* (1950), *Lo sceicco bianco* (1952), *La strada* (1954), *La dolce vita* (1960), *Tobby Dammit* (1968), *Roma* (1972), *Intervista* (1987), les protagonistes, en répétant le geste et l'expérience du cinéaste, regardent Rome avec l'émerveillement de la première fois. Ces séquences montrent des coïncidences et des différences avec Freud. Si, dans *Lo sceicco bianco*, Ivan regarde par la fenêtre les premiers vues de Rome – les ruines antiques, la coupole de San Pietro (apparition truquée par Fellini pour anticiper la raison de ce voyage même) –, agencement qui rappelle celui du rêve freudien de par le fait qu'il soit inventé et parce qu'il porte sur un élément commun, soit la Rome catholique, à la différence de Freud, dans la série anthologique d'entrées avec laquelle débute le film *Roma*, Fellini tresse d'une manière habile la mémoire per-

²⁷ *Ibid.*, p. 302.

²⁸ Roland BRUNNER, *Freud et Rome*, Paris, L'Harmattan, 2011, p. 30.

²⁹ C. CHANDLER, *Moi, Fellini, op. cit.*, p. 116.

³⁰ *Ibid.*, p. 49.

³¹ *Ibid.*, p. 186.

³² *Ibid.*, p. 288.

³³ F. FELLINI, *Faire un film*, Paris, Éditions du Seuil, 1996, p. 93.

³⁴ Gilles DELEUZE, *L'image temps*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2006, p. 224. [1985].

sonnelle avec celle de la ville, faisant en sorte que ses souvenirs d'enfance³⁵ soient construits autour d'une survivance du passé antique de Rome, dans sa variante originale, ou bien dans sa reprise fasciste. Il arrive ainsi au jeune Fellini de traverser le Rubicon avec ses collègues comme César et son armée auparavant ; d'assister à l'homicide de César sur la scène de théâtre ; de côtoyer dans la salle de cinéma la femme du pharmacien comme la nouvelle Messaline ; de participer à la projection d'images symboliques de Rome, etc. Pour Fellini, Rome fait partie de lui, en commençant avec ses racines et son enfance, ce qui lui permet de tisser au cinéma ses souvenirs, inventés ou réels, avec la mémoire générationnelle et celle de la ville.

4. Rome comme objet cognitif et la question archéologique

Tant Freud que Fellini intègrent leur passion pour l'*Urbs* et son passé antique dans leur travail et cela au point que la ville se retrouve au centre de leur démarche épistémologique et de leur création scientifique et cinématographique. Par rapport à Rome, tous deux adoptent une approche *archéologique*, avec des méthodes appropriées à la psychanalyse et au cinéma.

La passion pour l'Antiquité pousse Freud à penser la psychanalyse à travers l'archéologie. La métaphore de l'archéologie traverse ses écrits scientifiques depuis *Études sur l'hystérie* (1895), où il compare les couches du matériel psychique aux archives attendant d'être dépouillées. Dans la *Conférence sur l'étiologie de l'hystérie* (1896), en expliquant les symptômes hystériques, il formule l'analogie entre les investigations psychanalytiques et les fouilles archéologiques. Le psychanalyste serait dans le cas du chercheur qui, parmi des ruines, a deux possibilités : de poser des questions aux habitants, en examinant superficiellement les objets, ou bien, de creuser et chercher ce qui est enfoui. Dans *Fragment d'une analyse d'hystérie* (1905), Freud s'identifie à la figure de l'archéologue. Dans *L'homme aux rats* (1909), pour expliquer les différences entre le conscient et l'inconscient, il recourt à l'analogie avec les objets antiques qui, conservés grâce à leur ensevelissement, sont soumis à l'usure une fois redécouverts. En 1937, dans *Constructions en analyse*, Freud revient sur l'analogie entre l'analyste et l'archéologue expliquant que les deux restaurent les parties manquantes, à la différence près que l'archéologue reconstruit des édifices, tandis que l'analyste travaille sur le vivant, en reconstruisant « ce qui a été oublié ».

La métaphore de l'archéologie est souvent liée à la ville, comme dans *Études sur l'hystérie*, où Freud note qu'il soit parvenu à un procédé de déblaiement du matériel psychique, comparé « à la

³⁵ C. CHANDLER, *Moi, Fellini, op. cit.*, p. 25.

technique du déterrement d'une ville ensevelie ». Cette ville peut être Pompéi, comme dans le commentaire *Délire et rêve dans la Gradiva de Jensen* (1907) à la « fantaisie pompéienne », dont le protagoniste est un archéologue épris de l'image en pierre de « celle qui respandit en marchant », surprise dans un bas-relief retrouvé à Rome³⁶. Puisque l'inconscient vise le passé et que le psychanalyste doit y fouiller et l'analyser comme l'archéologue fouille et analyse les objets redécouverts, Freud recourt à l'analogie archéologique avec Pompéi pour expliquer le refoulement. Dans *L'interprétation des rêves*, en parlant des rêves diurnes, Freud compare un phénomène psychique aux objets de Rome ; selon lui, les « productions imaginaires diurnes » sont « dans le même rapport aux souvenirs d'enfance auxquels elles reconduisent que celui qu'entretiennent les palais baroques de Rome avec les ruines antiques dont les pierres taillées et les colonnes ont fourni le matériau pour la construction dans des formes modernes »³⁷. Dans *Malaise dans la civilisation* (1930), Rome devient le modèle de l'inconscient humain. La démonstration de la conception selon laquelle « rien dans la vie psychique ne peut se perdre, rien ne disparaît de ce qui s'est formé, tout est conservé d'une façon quelconque et peut reparaître dans certaines circonstances favorables » est illustrée par la référence au développement de Rome, depuis ses débuts jusqu'au présent³⁸.

Dans ses films romains, par l'intérêt conjoint pour le passé de la ville, la mémoire et l'inconscient, Fellini reprend au cinéma des problèmes que Freud avait posés en psychanalyse. En substituant la figure du psychanalyste à celle du cinéaste, son travail comme cinéaste-archéologue parmi les chronotopes de Rome est analogue à celui du psychanalyste-archéologue Freud, parce que les deux travaillent, avec des moyens spécifiques, à la découverte et la reconstruction d'un monde.

La Rome fellinienne fabriquée à Cinecittà est le paysage rêvé et fantasmé par le cinéaste qui arpente les chronotopes urbains réels. Sous l'effet de la ville palimpseste, le cinéaste en repérage devient archéologue qui, tel un détective en quête des traces, fouille dans le passé. En adaptant les gestes de l'archéologue à sa pratique cinématographique, Fellini étudie avec la caméra les couches urbaines et tente de recomposer ses ruines matérielles ou spirituelles (*Block-notes di un regista*, *Satyricon*, *Roma*), ou bien s'adonne à une archéologie de son cinéma, en fouillant à Cinecittà, parmi les restes de ses films (*Block-notes di un regista*), et dans ses images, en les ressusitant (le cas de la séquence de *La dolce vita* reprise dans *Intervista*). Les objets de Rome,

³⁶ Sur la rencontre réelle avec Gradiva, voir S. FREUD, « *Notre cœur tend vers le sud* », *op. cit.*, p. 216.

³⁷ S. FREUD, *L'interprétation du rêve*, *op.cit.*, p. 535.

³⁸ S. FREUD, *La malaise dans la civilisation*, Paris, PUF, 1971, p. 9. [1930].

bien qu'appartenant à des nappes temporelles diverses, deviennent contemporains, comme dans la séquence de l'embouteillage (*Roma*), quand Fellini montre que la Rome antique existe toujours³⁹, ou bien dans l'autre séquence filmée au Colisée (*Block-notes di un regista*), qui fait penser à l'image freudienne de Rome comme modèle de l'inconscient: dans deux réalités paradoxalement parallèles et coïncidentes, Pétrone et Fellini flânent *en même temps* pour observer le faune humaine du lieu, Pétrone observant les ancêtres des individus fantomatiques observés par le cinéaste.

En songeant « avec émotion aux couches de civilisations successives » enfouies sous ses pieds, c'est en archéologue que Fellini essaie d'approcher le monde inconnu de l'Antiquité dans *Satyricon*. En remplissant les parties manquantes du texte de Pétrone avec son imagination, le cinéaste agit aussi en restaurateur, en recréant la Rome antique comme s'il recollait « les fragments de vases anciens pour tâcher de deviner à quoi ressemblaient les pièces disparues »⁴⁰: « J'aime imaginer que, tel l'archéologue qui, à travers des tessons de terre cuite, essaie de reconstruire une forme ébréchée, [...] de même le film, à travers des épisodes incomplets, [...] devrait suggérer [...] les réalités d'un monde disparu, [...] les rites, la quotidienneté d'un continent désormais englouti dans la galaxie du temps »⁴¹.

En expliquant l'Antiquité comme « quelque chose de parfaitement inconnu qui se cache profondément en nous »⁴², Fellini, à la manière de Freud, met le signe de l'égalité entre le passé antique et le monde intérieur, l'inconscient et la mémoire.

Dans les séquences souterraines, Fellini filme les couches de sa Rome palimpseste et aborde explicitement le discours sur les fouilles archéologiques. Si Freud rêvait aux antiquités romaines qui « demeurent sûrement ensevelies dans son sol ou sous ses bâtiments modernes »⁴³, Fellini les montre effectivement au cinéma. Dans *Block-notes di un regista*, le cinéaste visite le métro où ont été découvertes sept couches de civilisations, en montrant la coexistence des temporalités et l'apparition de l'inquiétante étrangeté dans les lieux familiers, à la vue des gens de la Rome antique sur les quais de métro. Une autre séquence parle d'une maison ensevelie, quand Genius se connecte avec les « présences invisibles ».

³⁹ C. CHANDLER, *Moi, Fellini, op.cit.*, p. 198.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 192.

⁴¹ F. FELLINI, *Faire un film, op.cit.*, pp.173-174.

⁴² F. FELLINI in Francesco TORNABENE, *Federico Fellini : le réaliste du fantastique*, Berlin, Benedikt Taschen, 1990, p. 240.

⁴³ S. FREUD, *La malaise dans la civilisation, op.cit.*

Fellini revient sur ces lieux dans la séquence dédiée à la descente dans le « gros ventre placentaire »⁴⁴ de Rome (*Roma*). Construire le métro suppose des fouilles archéologiques et la caméra filme les strates du sous-sol romain : la couche préhistorique, la couche bureaucratique, la nécropole, etc. Le climax est la découverte de la villa antique⁴⁵, où ceux qui traversent ses couloirs labyrinthiques découvrent de magnifiques fresques, mosaïques, statues. Ce moment dure peu, car l'air extérieur les fait disparaître. En écho à Freud, pour qui « Pompéi ne tombe en ruine que maintenant, depuis qu'elle est déterrée », les fresques de Fellini disparaissent après avoir été découvertes.

Ces séquences font penser au concept de l'inquiétante étrangeté et à la proposition freudienne d'imaginer Rome comme un être psychique « où rien de ce qui s'est une fois produit ne se serait perdu, et où toutes les phases récentes de son développement subsisteraient encore à côté des anciennes »⁴⁶. En faisant de Rome un être cinématographique, donc en se rapportant à un espace/temps cinématographique, Fellini reprend la proposition freudienne : en montrant la coexistence de plusieurs temporalités dans un seul espace, il arrive à accomplir au cinéma ce qu'à Freud paraissait impossible. Pareil au rêve et à l'imagination, le cinéma permet la création d'une ville virtuelle qui agence *différemment* le réel, raison pour laquelle Fellini, bien qu'il considère Rome comme le plus beau décor naturel du monde⁴⁷, préfère la recréer à Cinecittà.

Dans le cinéma fellinien, à la ville palimpseste correspond une mémoire palimpseste, faite de plusieurs couches mnésiques : personnelle, générationnelle, culturelle, urbaine, cinématographique. Quand il fait l'archéologie de son cinéma (*Intervista*), Fellini se retire à Cinecittà. Si Freud collectionnait des objets matériels pour les exposer dans son studio, Fellini collectionne mentalement des figures, des lieux, des spectacles, des souvenirs, etc. qui sont transformés dans les studios en images cinématographiques. Pareil à Freud, pour qui sa collection et les monuments admirés ouvraient l'accès à l'inconscient⁴⁸, la collection virtuelle ramassée par Fellini lui facilite l'accès à la vie intérieure et le pousse à sonder son propre inconscient en rapport avec ce-

⁴⁴ F. FELLINI, *Faire un film, op.cit.*, p. 225.

⁴⁵ L'idée de trouver une maison antique a comme point de départ pour Fellini un rêve et un film (Cf. C. CHANDLER, *Moi, Fellini, op.cit.*, p.199). Et quand en mai 2016, en creusant pour la ligne C du métro, on découvre la caserne militaire antique, ornée avec des fresques, c'est comme si le rêve filmé de Fellini était devenu réel.

⁴⁶ S. FREUD, *La malaise dans la civilisation, op.cit.*, p.10.

⁴⁷ C. CHANDLER, *Moi, Fellini, op.cit.*, p. 198.

⁴⁸ Paola DI CORI, « Public Space as Desire, Dream and History: Freud and Rome », in Gregory SMITH, Jan GADEYNE (eds.), *Perspectives on Public Space in Rome, from Antiquity to the Present Day*, Ashgate, 2013, pp. 234-238.

lui de la ville, à travers le cinéma. Si Freud voyait en Rome le modèle de l'inconscient, Fellini considère le studio 5 de Cinecittà comme « une sorte de demeure mentale, psychologique et matérielle de l'expression »⁴⁹. Cette subjectivisation du monde, de Rome et du cinéma affecte la pratique de l'archéologie. Dans les studios, le cinéaste erre encore en archéologue, mais les ruines sont fausses et inutiles. Après avoir exploré les souterrains de Rome, le cinéaste fait de l'archéologie de surface parmi les ruines en papier mâché de ses propres films, des restes envahis par la nature, comme dans la séquence sur les ruines de son film jamais réalisé, *Viaggio di Mastorna*, habitées par des hippies pareils aux jeunes de l'Antiquité (*Block-notes di un regista*). Le changement d'objectif à explorer entraîne un changement dans le rapport avec la mémoire, puisque Fellini se retrouve maintenant devant la mémoire de son cinéma, celle des studios et celle du cinéma à Rome.

5. Rome comme invention et la question de l'autofiction

Le moment est venu de s'interroger sur la possibilité d'envisager à travers le prisme de l'autofiction la manière dont Freud approche la psychanalyse et Fellini, le cinéma. Dans certaines de leurs œuvres, ils recourent tous deux à l'utilisation du *Je* pour raconter et se raconter, pour exemplifier et passer un message et, simultanément, pour mieux se connaître. Tandis que Freud raconte des expériences, des rêves et des événements qui ont marqués sa vie pour faire avancer ses travaux scientifiques, Fellini, en se racontant, essaie de lier son passé à celui de la ville et de trouver de nouvelles stratégies pour rendre visible le temps au cinéma. Dans les deux cas, l'utilisation du *Je* suit les règles de l'autofiction plutôt que de l'autobiographie.

Selon Freud, son expérience créatrice est le fruit de la rencontre entre « la succession d'un jeu audacieux de la fantaisie et d'une impitoyable critique au nom de la réalité »⁵⁰. Flem qualifie son œuvre scientifique de « fiction théorique », parce que, en sondant l'inconscient, il pratique une mise en scène des éléments analysés, en maîtrisant l'art de « manier le dévoilement progressif d'une histoire, de camper les personnages principaux et secondaires, de donner à son lecteur l'envie de tourner la page »⁵¹. Vue dans cette perspective, qui réunit la recherche scientifique et

⁴⁹ F. FELLINI, *Propos*, Paris, Éditions Buchet/Chastel, 1980, pp.188-189.

⁵⁰ S. FREUD in L. FLEM, *L'homme Freud*, Paris, Éditions du Seuil, 1991, p. 9.

⁵¹ *Ibid.*, p. 11.

la fictionalisation de sa vie, *L'interprétation des rêves* apparaît à Lefebvre⁵² comme le livre le plus personnel de Freud, tandis qu'Ellenberger le décrit comme une « autobiographie déguisée »⁵³. Dans la « Note préliminaire »⁵⁴, Freud s'interroge sur la pertinence de l'introduction d'éléments intimes dans son travail scientifique, en s'inquiétant du fait que communiquer une expérience personnelle – sa vie rêvée – pourrait avoir des conséquences négatives sur son travail. En même temps, à travers ces mots qui deviennent un métadiscours, Freud avance une définition, avant la lettre, du genre hybride qu'on peut appeler, après Doubrovski⁵⁵, autofiction scientifique. Raconter à la première personne ses rêves, ce qui suppose l'identification entre auteur/narrateur scientifique/protagoniste, et avouer le changement de certains faits et détails, en introduisant donc la fiction dans une matière déjà fictionnelle et difficilement vérifiable qui est celle onirique, sont des stratégies autofictionnelles. D'ailleurs, à l'origine de l'autofiction se trouve la découverte de l'inconscient et le texte de Freud sur les souvenirs-écrans⁵⁶ : « dès l'origine, l'autofiction est conçue comme l'autobiographie revisitée par la psychanalyse, impliquant que toute image de soi est une construction plus ou moins fictive dont il faut essayer de comprendre les raisons d'être »⁵⁷.

Fellini pratique l'autofiction dans *Block-notes di un regista, Roma, Intervista* : dans son rôle de cinéaste en repérage, l'auteur passe de l'autre côté de la caméra, raconte en voix-off comme un narrateur et se met en scène comme personnage. Dans le film autofictionnel à l'intérieur de l'*Intervista*, Fellini reconstitue sa première entrée à Cinecittà comme jeune journaliste. Si son intention initiale est de raconter d'une manière véridique, il décide ensuite de faire autrement, en transformant son souvenir : « J'étais donc parti pour raconter cet épisode, mais quand j'ai commencé à tourner, j'ai pensé que cela ne m'intéressait pas de raconter de façon réaliste le voyage

⁵² Jean-Pierre LEFEBVRE, « La Traumdeutung », in S. FREUD, *L'interprétation du rêve*, Paris, Éditions du Seuil, 2010, p. 11.

⁵³ Henri F. ELLENBERGER, *The Discovery of the Unconscious*, New York, Basic Books, 1970, p. 451.

⁵⁴ S. FREUD, *L'interprétation du rêve*, *op.cit.*, p. 26.

⁵⁵ Doubrovsky, le premier à définir l'autofiction comme « fiction d'événements et de faits strictement réels », reconnaît le fait qu'elle existait déjà avant la publication de son roman (Serge DOUBROVSKY, *Fils*, Paris, Galilée, 1977). Depuis le début, il invoque à plusieurs reprises le nom de Freud et la psychanalyse, de laquelle se revendique ce nouveau genre. Cf. : « L'initiative aux maux : écrire sa psychanalyse », in *Cahiers Confrontation*, no 1, février 1979 ; « Autobiographie/Vérité/Psychanalyse » (1980), et une entrevue récente, <http://www.telerama.fr/livre/serge-doubrovsky-inventeur-de-l-autofiction-un-individu-ce-n-est-pas-que-beau-avoir,116117.php>.

⁵⁶ Stéphanie MICHINEAU, *L'autofiction dans l'œuvre de Colette*, Paris, Publibook, 2008, pp. 40-44.

⁵⁷ Isabelle GRELL, *L'autofiction*, Paris, Armand Colin, 2014, p. 10.

de la gare à Cinecittà, et qu'il serait mieux de faire un voyage fabuleux, de faire traverser au journaliste des cascades comme celles de Niagara, des paysages comme ceux du Beato Angelico, des campagnes riches comme celles de Bruegel, et de peupler ce tramway d'autres personnages »⁵⁸. Dans la flânerie parmi ses souvenirs, Fellini va jusqu'aux sources de son existence partagée avec le monde du cinéma et Cinecittà, en montrant que la mémoire serait une question d'invention, d'ajouts, de reconstruction, pareil à un film⁵⁹.

L'autofiction rejoint donc l'archéologie dans l'écriture de la psychanalyse freudienne et du cinéma fellinien ; le psychanalyste et le cinéaste deviennent eux aussi, tout comme l'archéologue, des inventeurs. Par conséquent, sur la Rome réelle se superpose la Rome de l'invention, qui se laisse voir comme image mentale (Freud) ou image en mouvement (Fellini) en puissance.

⁵⁸ F. FELLINI, *Intervista*, Cinémas, Flammarion, 1987, p. 228.

⁵⁹ Costanzo COSTANTINI, *Conversations avec Federico Fellini*, Paris, Denoël, 1995, p. 37.