

### En écoutant la voix des lunatiques ...

Si “écrire pour ...” signifie se déprendre de soi-même et se soumettre à une tension vers l’Autre, il m’est agréable ici de suivre l’invitation à écouter la voix des *lunatiques* que porte une traduction.

Le roman d’Ermanno Cavazzoni *Il poema dei lunatici*, paru chez Bollati Boringhieri à Turin en 1987, a été traduit par Claude Perrus en 1990 pour P.O.L. sous le titre *Le poème des lunatiques*. La réception du public français, alors, ne pouvait manquer de s’inscrire dans le prolongement de la lecture que Federico Fellini avait effectuée de ce roman lorsque, en 1989, il s’en était librement inspiré pour écrire, en collaboration avec Tullio Pinelli et avec Cavazzoni lui-même, le scénario de *La voce della luna* :

Ce que j’ai appris, ce que j’ai retiré de ce livre, en plus du plaisir de la lecture ? Des personnages, des situations, mais surtout une vibration, une sonorité, une couleur, un décalage, quelque chose d’oblique, de contradictoire et de continuellement imprévisible qui, désormais, appartient à notre quotidien le plus banal ; en somme à notre vie de tous les jours. <sup>1</sup>

---

1. Interview de Federico Fellini dans «Avanti», 26.II.1989 : reproduite sur la quatrième de couverture de l’édition française.

Dorénavant, toutes les citations du roman seront évidemment empruntées à la traduction de Claude Perrus et signalées uniquement par leur numéro de page.

Je me propose donc ici de raisonner mon propre plaisir de lecture, en me référant tout à la fois au texte italien et à ce que précise, avec finesse et rigueur, la traduction française ; l'interprétation de Fellini vaudra parfois comme horizon de compréhension.

Le roman entraîne le lecteur dans une dérive lente et ininterrompue. La structure porteuse de cet avancement est le titrage qui accompagne la numérotation capitulaire : chaque chapitre s'achève par la mise en place d'un germe narratif ou discursif qui, dans une formulation très légèrement modifiée, constitue le titre du chapitre suivant. L'effet d'annonce s'accompagne ainsi d'une reprise où, imperceptiblement, le réel apparaît contesté et variable, comme si la tentative de le cerner par les mots, au moment même où elle s'opère, ne pouvait jamais faire coïncider ce réel avec ce qu'il est déjà devenu. Un mouvement généralisé de fuite emporte toute certitude perceptive par l'effet du temps qui s'écoule, de l'action qui se réalise, du point de vue qui change (sur un personnage ou sur les conditions mêmes du récit) :

Mais je voyais un bout de ciel noir, sans la moindre trace de lune ; je voyais des étoiles et des constellations, et je pensais confusément à des tas de choses. (27)

II. *Oui, je pensais confusément à un tas de choses* (29)

C'est donc ainsi que j'ai sonné à la porte de Nestor. (42)

III. *J'ai donc sonné à la porte de Nestor* (43)

Et j'ai prié Nestor de poursuivre le récit de ses amours. (60)

IV. *Le récit de ses amours, suite* (61)

Puis il n'a plus remué les lèvres que par la force d'inertie, et il s'est perdu dans une somnolence calme et soudaine, une somnolence d'après-midi. (76)

V. *Une profonde somnolence d'après-midi* (77)

[...]

Cet enchaînement, toutefois, ne signifie en rien une conséquence logique : il traduit seulement la consécution aléatoire des aspects de la vie protéiforme. Il s'agit ainsi d'accompagner par la lecture le glissement qu'opère sans cesse le personnage dans son récit car, dès l'origine, le mouvement de la narration, déclenché par les cheminements de l'eau, apparaît lié à la fluidité et au hasard :

Tout est parti d'un phénomène bien étrange, auquel on aura sans doute du mal à croire : au fond des puits on trouve des messages dans des bouteilles.

[...]

C'est un phénomène inexplicable. Il y a même des gens qui croient que cette eau communique par le sous-sol et qu'ici, dans la plaine, on entend sou-

vent des voix ou des plaintes sortir des puits : parfois même on s'entend appeler par son nom.

Cela peut sembler incroyable, même si c'est une chose communément admise, mais les gens du coin prétendaient que ces voix-là, c'est comme les bouteilles : on ne comprend pas plus les unes que les autres. Au bout du compte, ça pourrait bien être des superstitions.

Bref, ma tournée des puits, je l'ai commencée fin août. Mais comme ça, juste pour voir. En fait, j'avais bien ma petite idée, mais je la gardais pour moi. *Alors j'ai suivi* la route qui longe le pied des monts ; elle traverse aussi des villes. Des gens m'avaient dit que je ne trouverais que de l'eau : en réalité, ça ne s'est pas tout à fait passé comme ça, (9-10), [je souligne].

“Alors j'ai suivi” : l'eau qui bruit, ruisselle ou sourd engage à aller vers l'ailleurs et l'inconnu ; elle serpente dans le sous-sol, comme une énergie cachée qui régirait une campagne, une ville et une humanité autres, différentes de ce que la surface du réel donne à connaître. Elle fonde une appréhension du monde globalement distante et décalée qui permet, dans la liberté du parcours, de dénoncer les apparences des êtres et des choses.

Le ton est d'abord comique. Par exemple, lorsque le comptable Nestor, l'un des premiers personnages rencontrés, décrit les aléas de sa vie conjugale. Dans le triangle bourgeois revisité, tous les éléments du sérieux et de la grandiloquence sont radicalement corrodés par leur application à des situations inférieures. Ainsi en est-il de ce qui teinte souvent la réussite sociale d'une touche de moralité : “la vocation”, invoquée pour fonder le pouvoir de séduction de l'amant sur l'épouse, celle qui est surnommée la Loco en raison de ses cheveux gonflés comme du coton hydrophile ou comme un gros panache de vapeur jaune.

Parmi ses admirateurs, il y a eu un nommé Zardetto, qui tenait la boucherie chevaline.

Elle prétendait que la viande de cheval, c'est une vocation ; moi je ne sais pas. Zardetto le disait, lui aussi : “J'ai eu la vocation pour la viande de cheval, et j'ai pas pu aller contre”. La Loco avait de l'admiration, je crois, pour ceux qui ont la vocation et ne peuvent rien contre. Et c'est pour ce boucher Zardetto qu'elle se bâtissait cette grande coiffure qui faisait tant d'effet en ville. (54)

2. Dans le récit de Nestor, les catégories de référence sont systématiquement le contraire de toutes celles qui, d'ordinaire et dans tous les domaines, structurent le réel : l'évidence de l'existence, l'autorité normative des schémas familiaux, le modèle de maturité offert par l'adulte à l'enfant, la solidité matérielle des constructions urbaines, etc.

La distorsion entre les valeurs sociales et les objets vils auxquelles elles s'appliquent provoque le rire. Un tel décalage n'apparaît pas, d'emblée, inquiétant : car, malgré une perturbation des proportions voire même une inversion des repères perceptifs, le lecteur éprouve encore la pertinence de ces paradigmes de réalité dont il ressent la violation. Si ce qui est vu est un monde à l'envers, la réalité quotidienne continue d'exister sous la forme de sa version dégradée <sup>2</sup>. Le comique, dans cette interversion des situations et des rôles, naît du ridicule auquel sont soumises toutes les institutions — le couple, la maternité, la foi religieuse ... — et aussi du balancement de l'esprit entre des significations contradictoires. Le discours s'efforce de dire ce monde ; mais c'est au prix d'une amphibologie de tous les énoncés en laquelle le lecteur commence à entendre l'essentielle disjonction entre les mots et les choses :

Mais à dire vrai, à cette époque je me demandais si les hommes existent vraiment en ce monde. J'en ai parlé avec le boucher, il disait que pour lui ils existent, que ça ne fait pas de problème. [...]

De temps à autre on voyait apparaître aux fenêtres des dames qui regardaient dans la rue ou secouaient une descente de lit avec beaucoup de naturel ; des messieurs ouvraient les serrures avec leurs clefs ou sonnaient à la porte, sans faire attention à moi, puis entraient. [...]

Derrière ces façades, ce devait être le vide : des étendues inhabitées, avec même très peu de végétation. [...]

Quant à ces gens, ils habitaient derrière les décors, dissimulés, surtout pour qu'on ne les voie pas rire. De temps à autre, ils faisaient sortir l'un d'entre eux, habillé comme tout le monde, ou bien ils sortaient à trois, comme une famille qui va se promener, et en les voyant se comporter avec tant de naturel je me disais : "Ils sont vraiment très forts ! Comment font-ils pour ne pas rire ?" Quelques-uns, d'un modèle plus réduit, se spécialisaient dans les rôles d'enfants ; on leur mettait des culottes courtes pour compléter l'illusion. (55-57)

Une impuissance à prendre en charge le réel affecte dès lors la langue et le langage. La description — et à ce stade l'humour est comme strié par le trouble — frôle le non-sens, en prenant au pied de la lettre quelques grandes propositions de la culture occidentale : illustrées en vrac, chronologiquement et conceptuellement, celles-ci perdent leur valeur de pensées universellement admises et manifestent un renversement du sens commun. Soit Shakespeare, "le monde entier est un théâtre, et tous, hommes et femmes, n'en sont que les acteurs" <sup>3</sup>, qui devient :

3. SHAKESPEARE William, *Comme il vous plaira*, trad. F. Victor-Hugo, sc X (Jacques).

“nous sommes tous dans un théâtre. Seulement on ne sait pas très bien où se trouve la scène” (81) ;

Ou encore, à partir d’Umberto Eco, lorsque dans *La guerre du faux* le sémiologue analyse les modalités selon lesquelles l’imagination américaine doit réaliser le Faux Absolu pour que cette irréalité semble “vraie” et s’offre comme présence réelle ; soit, dans le roman :

Continuant mon chemin, je découvre que dans l’architecture règne le fatras : c’est un fouillis incohérent. Si tout cela est en carton, de deux choses l’une : ou bien ils ont confondu tous les styles, ou bien ils l’ont fait exprès et c’est un chef-d’œuvre de vraisemblance. (79) <sup>4</sup>

Le triomphe du signe qui abolit la chose, en une substitution qui vise à effacer la différence entre être et sembler, provoque alors nécessairement, pour qualifier l’apparence des formes du réel, la prolifération de termes empruntés au théâtre ou aux arts plastiques <sup>5</sup>. L’univers est le lieu d’une illusion généralisée : “un’illusione da restare di stucco”. Cette phrase a une valeur emblématique dans sa structure même. En effet, si se révèle intraduisible en français le jeu de mots entre “stucco” (le stuc qui a vocation à imiter le marbre) et l’expression “restare di stucco”(demeurer pantois), l’expression italienne constitue la boucle fermée d’un circuit causal qui, de l’illusion à l’illusion, affirme la vanité tant des images que des choses. L’effet comique s’estompe dès lors et ouvre la voie à un ébranlement qui est de nature autre : un sentiment généralisé d’absurde envahit le lecteur tandis que l’incertitude contamine toute la narration. De fréquents rappels de véridiction marquent donc nécessairement le discours et, même s’ils correspondent dans l’histoire narrée à l’enquête dont le narrateur rapporte les résultats au préfet, il est clair que leur destinataire ultime est le lecteur et qu’ils visent à assurer l’impact du roman. Car le trouble naît d’autant plus fortement qu’a été plus solidement nouée la relation locuteur-lecteur :

Je vais m’efforcer de raconter exactement tout ce qui s’est passé. (220)

4. Pour le film *La voce della luna*, Fellini a fait construire à Cinecittà une place de village apte à résumer, par le choc des styles, le chaos et la non authenticité de notre monde moderne : cathédrale médiévale, forteresse Renaissance, palais fin XIX<sup>e</sup>, édifice fasciste, église post-moderne.

5. Ainsi au chapitre 5 : “un décor planté au bord d’un désert”, “en carton”, “les retouches”, “de l’imitation”, “un ciseau habile”, “ce double truquage”, “c’est magistralement imité”, “une troupe exceptionnelle”, “un jeu très convaincant”, “une scène à en rester baba”, etc.

ou encore :

Le préfet a donné son assentiment à cette méthode :

“ C’est très bien, je pense moi aussi que c’est la voie à suivre. Mais il vous faudra être exact et ne pas me raconter de balivernes” [ *Ma lei deve essere esatto, non deve farmi un romanzo* ].

Voilà pourquoi, même plus tard, je me suis toujours efforcé de lui dire les choses telles qu’elles étaient, et de les dire clairement. Je les énonçais même comme quelqu’un qui écrit, c’est-à-dire en veillant à l’exactitude des mots et sans m’interrompre. (126)

Par antiphrase et glissement cette définition ne pourrait-elle qualifier l’écriture de Cavazzoni lui-même ?

Toutefois, puisque l’illusion suppose un mimétisme par rapport à ce que nous — nous qui composons l’humanité ordinaire, à l’image de ce boucher dont il a été question plus haut — nous obstinons à croire le réel, le roman peut décrire avec une grande justesse ce “canular” que constituent les formes de la vie. Le décalage entre les pseudos éléments de réalité et un doute global quant à leur existence même devient alors le lieu d’une âpre et douloureuse critique sociale. Car la vision déplacée engage à voir le dessous des choses. En 1882 dans *Pot-Bouille*, c’est au regard des domestiques, côté cour, que Zola confiait la fonction subversive de montrer les abominables turpitudes cachées derrière les bourgeoises façades de la rue de Choiseul. Un siècle plus tard dans le roman de Cavazzoni, le regard, affranchi du réalisme mimétique mais non de l’obsession de la réalité, s’origine aussi en un lieu contraire et subalterne pour fonder une transitivité du langage forte et accusatrice, où se dévoilent l’usure et la misère :

J’inspectais un mur, par exemple, et je m’attardais à examiner le crépi, toujours imité à la perfection, avec ce carton-pâte qui ressemblait à du sable et à de la chaux ; on avait même simulé des taches et de fines craquelures à peine visibles, et il était écaillé par endroits avec un réalisme étonnant. Il y avait de la saleté dans les recoins où elle se niche le plus facilement et j’allais la regarder de tout près : j’aurais juré qu’elle était vraie, avec ses nuances si particulières et ses odeurs spécifiques, d’urine par exemple, que je sentais au ras du mur. (61)

Mais c’est surtout par une animation fantastique, comme si la ville faisait eau de toutes parts, que la civilisation occidentale révèle sa nature cachée. Des puits, des égouts, des canalisations, des robinets jaillit une population autre :

[...] j’ai aperçu du coin de l’œil une chose encore plus étrange : du robinet qui continuait à goutter j’ai vu, mais alors très nettement, comme si c’était vrai, sortir une tête un peu chauve, dégarnie en tout cas, avec une petite bouille rusée qui se confondait avec l’eau.

[...]

On voyait d'abord briller un crâne chauve, puis des sourcils lissés par l'eau : fluides comme deux ruisselets. Sa misérable astuce consistait à profiter de la goutte pour espionner dans la cuisine : il se laissait couler un peu, avec son cou allongé et grêle. Quand la goutte tombait, il se retirait aussitôt dans le tuyau. Puis il sortait la tête de nouveau, tout doucement avec des façons d'hypocrite, et il me guignait ou guignait Nestor en train de raconter son histoire.

A un moment où il était dehors jusqu'aux épaules, je lui ai fait tout à coup la gueule du plombier : les mâchoires serrées et les oreilles toutes droites, remuant même un peu.

Le type s'est étranglé de terreur, avec un gargouillement, il a lâché prise et s'est laissé couler dans l'évier [...]. (59)

Car — sous le prétexte, au niveau de l'anecdote, du combat qu'engage le préfet contre tout ferment d'anarchie —, ce que le texte décrit est bien une guerre entre l'humanité lisse de la surface et un *Lumpenproletariat* qui apparaît, au sens littéral du terme, comme un *sous* - prolétariat.

Le roman procède alors, au fil des visions du narrateur, selon le rythme d'un voyage — le "récit picaresque" dont parle Fellini — qui compose une sorte de version onirique et urbaine du *road-movie* américain. Libérée des contraintes de la chronologie ordinaire et des nécessités de la conséquence logique, la narration enregistre l'efflorescence d'une suite ou d'une superposition de flashes, d'apparitions, de matérialisations. Des personnages surgissent de divers espaces, convoqués par l'imaginaire. Chacun d'entre eux est séparé et devient, de ce fait, le noyau d'une séquence : il est prêt à jouer un aspect ou un rôle de la vie urbaine, en quelque sorte comme dans un film [... et ce sera le film de Fellini] ; mais en même temps il est lié à tous les autres dans la fluidité de l'errance, dans le flot d'images. Un tourbillon emporte cette humanité disloquée, ballottée par les liquidités souterraines comme par les convulsions de l'Histoire, et la situe dans un paysage qui — selon Fellini, dans l'écrit déjà cité — évoque tout à la fois "Bosch, le monde industriel actuel, Don Camillo, les pubs de Montedison, des souvenirs d'enfance" et, sans doute aussi, une lointaine "palus qu'on nomme Styx" revisitée par l'humour :

"Dans les tuyaux d'évacuation, si vous voulez le savoir, il y a l'enfer. Et vous savez comment c'est, l'enfer ? vous le savez ?"

Cette fois, l'affaire était d'importance. Je devais sûrement avoir les yeux et les oreilles grands ouverts.

"L'enfer c'est un gros conduit, très gros, peut-être deux mètres de diamètre, en béton ou en maçonnerie, qui passe sous la ville. Et il y a des tas de ramifications en fonte, que sais-je, qui vont partout. Il y en a des kilomètres et des kilomètres, elles viennent toutes des éviers ou des cabinets. Et c'est par là qu'on entre dans l'enfer.

[...]

Toutes les eaux usées de la ville, dit-il, sont divisées en eaux blanches et

en eaux noires, les unes et les autres très peuplées. Inutile de préciser qu'entre les deux c'est une guerre sans merci ; il y a incompatibilité de caractères et une rancune perpétuelle, qui agite l'enfer tout entier. (93-94)

Ces "peuplades cachées" sont le sous-produit subtil d'une contamination du quotidien par une horreur faite d'étrangeté : des créatures prolifèrent, simultanément fantomatiques et nettes. Or la précision des attributs qui les qualifient produit aussitôt — parce que le lecteur ne saurait éviter de procéder, en termes politiques, à leur décryptage — un panorama de toutes les formes de marginalité, d'exclusion ou d'échec que détermine un XX<sup>e</sup> siècle exclusivement soucieux d'efficacité et de rentabilité. Le récit trace une longue galerie d'êtres sacrifiés : ceux qui n'ont pas d'attaches (les SDF, les immigrés, les apatrides), ceux qui ne maîtrisent pas le savoir (ils parlent en dialecte ou dans une langue "barbare", c'est-à-dire inconnue), ceux dont l'aspect est différent (les noirs) ... Et le discours de Pigafetta — suspendu entre réalisme cru et vision fantastique — sonne comme un décalque des diatribes xénophobes de certains dirigeants politiques mais aussi comme la voix de ce racisme dit ordinaire qui se nourrit de stéréotypes :

Le plus souvent, les noirs sont mutilés, parce qu'ils sont toujours en train de se bagarrer, ils ont toujours le couteau à la main ou une espèce de serpette affûtée comme un rasoir et capable de trancher même les os.

Mais il faut préciser que les os de ces canailles sont faits d'une espèce de cartilage, ou d'écaille de poisson, qui offre très peu de résistance au couteau. Aussi ils se charcutent à qui mieux mieux et ils y laissent leurs bras, leurs oreilles, leurs doigts et même leurs nageoires. (95-96)

Mais il ne s'agit pas seulement, dans l'organisation sociale, du manque de quelques-uns. Après la faillite des idéologies, c'est la nature même des instruments de gouvernement de la société humaine qui est, en quelques sketches, démontée : la politique, la religion, la notion de patrie, dans un pays qui représente à la fois très évidemment l'Italie mais aussi, emblématiquement, "le" pays. Ainsi l'activité organisationnelle du préfet qui, de façon parfaitement schizophrène, gère une "préfecture" faite seulement de l'étendue de ses peurs et fantasmes, ridiculise-t-elle la névrose sécuritaire ; elle dévoile aussi les pratiques des sphères occultes de pouvoir — la vocation répressive de la pulsion d'ordre qui anime le préfet fonde, par le développement de l'enquête menée pour déjouer le complot, une structure narrative de quasi *giallo* —. Le pullulement de madones aux formes variées occupées farouchement à se faire concurrence — telle se trouve perchée sur la fourche d'un arbre comme une sorcière à califourchon sur son balai — manifeste clairement que la madone unique, parée comme une statue d'église, n'est que la standardisation d'une illusion, dotée pour les apparitions d'une forme particulière



d'électricité : bref, inventée par le catéchisme. Enfin, lorsque l'étudiant lit les mémoires de son cousin, Garibaldi se révèle n'être qu'un pauvre bougre confus, empêtré dans ses souvenirs, lançant ses compagnons dans une folle et hasardeuse entreprise : la gloire des Mille et l'un des événements fondateurs de l'Histoire italienne sont réduits à la dimension d'une virée de marins commandés par un inconscient.

L'humour et le trouble fantastique montrent alors clairement qu'ils avaient pour fonction d'ouvrir un autre "territoire" : celui de la colère et de la révolte contre l'injustice et l'oppression, mais aussi de la tendresse pour ceux qui ne reçoivent aucune marque de solidarité. Ils acquièrent en outre valeur d'avertissement à l'endroit de "ces personnes arrogantes et pleines de suffisance" qui, à tort, croient être protégées par des frontières étanches, aptes à séparer leur monde du dessus du monde du dessous : la chute, comme le rappelle le personnage de Pigafetta, peut advenir brutalement et inopinément. Aussi le mouvement du texte porte-t-il le lecteur du rire à l'angoisse, de l'altérité à l'implication, du lointain au quotidien. C'est bien de "notre vie de tous les jours" <sup>6</sup> que parle Cavazzoni, dans la trame de cette écriture apparemment délicate mais profondément polémique : un monde de solitude, comme lorsque Nestorino se montre impuissant à satisfaire les ardeurs érotiques de son épouse-Locomotive. La mécanisation de l'humain est, certes, d'abord apparue divertissante. Par exemple, lorsque les ébats de la Loco-sexe évoquent, de façon en quelque sorte doublement parodique, le ballet futuriste *Anihccam del 3000* <sup>7</sup> où le duo d'amour des locomotives était commenté conjointement par le chant d'un octavin et par le bruit d'un compteur branché sur un moteur de motocyclette :

Une locomotive, avec son panache de fumée de charbon de bois et de la vapeur comme du coton, et aussi toute cette force qu'ont les trains, avec leurs tampons.

[...]

J'ai aussi cherché à savoir si elle appartenait vraiment à la race humaine. Une fois, je lui ai dit : "Ce que tu peux faire comme vapeur !", et elle : "Allons, p'tit Nestor, viens un peu par ici", et je voyais le nuage de coton se gonfler doucement sous l'effet de l'excitation. Et moi : "Mais d'où elle te vient, toute

6. F. FELLINI, *ibid.*7. Ce ballet avec décor et costumes, conçu en 1924 par Depero sur une musique de Franco Casavola, affirmait certes la protestation contre la réification de la vie humaine mais il traduisait surtout, en formes visuelles et sonores, "l'obsession lyrique de la matière" qui animait les futuristes.

cette vapeur ?” Et pour toute réponse : “Ah, mon p’tit Nestor, sois gentil, mets-toi là bien gentiment” : elle était déjà comme une locomotive sous pression, en train de chauffer, et qui commence à souffler, mais avec retenue, comme si elle réservait ses forces pour plus tard.

Une autre fois, je lui ai dit : “Tu l’as toujours eue, cette vapeur ?”, mais elle était déjà sur le divan, en train de faire un bruit de ferraille, et ma vue s’embrumait comme si j’étais en pleine mer, on commençait à entendre ses sirènes, ses roues et ses pistons, et un train entier de marchandises n’aurait pas suffi à la freiner. (49-50)

Puis, insensiblement, priment la frustration et la douleur de la perte, lorsque Nestor, abandonné, ne trouve de réconfort que dans l’affection qui le lie à ses appareils électroménagers :

Là on me traitait comme un fiancé heureux, respecté, objet de mille attentions de la part de ses promises, qui savent cependant se tenir à leur place avec réserve, et exécutent un cycle complet de lavage à l’eau bouillante, avec rinçages répétés, et pour finir l’essorage, dont le bruit résonne à mes oreilles comme le chant d’une belle sirène, plein d’une gaieté communicative. Dès que je l’entends, je cours à la cuisine, heureux et content moi aussi, et je complimente ma petite fiancée, je suis fier d’elle. A la fin elle me rend mon linge tout propre ; j’ouvre sa porte et je la félicite, ma jolie lavandière, puis je vais tout content étendre ma lessive sur la terrasse ; des fois je fredonne un petit air, et mes appareils m’entendent et j’ai l’impression qu’ils rient de bonheur, à leur façon bien sûr. (65).

L’étrange poésie et la douce humanité des objets ne peuvent cependant conjurer l’angoisse qui étire le narrateur — et le lecteur — devant le chaos, la déréalisation et l’inintelligibilité de tout. Et l’on entrevoit alors pourquoi Fellini, trente ans après *La dolce vita* — symbole du désarroi des intellectuels dans l’Italie amoralisée, superstitieuse et vulgaire du miracle économique — a choisi le roman de Cavazzoni pour réaliser une œuvre qui soit, sous la forme d’un apologue, un nouveau bilan de l’époque. Le film, porté par le personnage-guide qu’incarne Roberto Benigni, amplifie les contrastes suggérés par le roman et les nourrit d’images autobiographiques et d’obsessions personnelles (l’horreur de la télévision comme représentation irréaliste d’une réalité qui n’est plus qu’une immense mise en scène, l’insatiable curiosité envers la femme ou encore la hantise du temps qui passe).

A ce doux voyageur est confiée la fonction d’écouter toutes les voix qui viennent d’ailleurs : du rêve, du doute, de la mémoire. Car, dans le roman et dans le film, subsiste la fascination de la fable. L’aspiration à la liberté et à l’authenticité génère des êtres qui ressemblent aux humains mais sont d’un autre type : d’aucuns ont “cette capacité de voler ou de rester en suspens” (127) dans une couche aérienne et ondulatoire, qui est assurément résistance à la stupidité et à la cruauté ; d’autres, êtres “sangsues” ou “forme évoluée

d'annélides", savent s'attacher à la pensée et demeurer en symbiose avec un éternel scepticisme ; d'autres encore, "les répéteurs", occupent, à l'insu même des gens ordinaires, l'espace de la mémoire où rien ne se perd. Mais c'est la lune, pourtant un moment soupçonnée d'être elle aussi, comme tout le visible, un artifice mû par quelque mécanisme, qui demeure le seul paramètre d'authenticité et la seule présence, fût-elle indifférente :

J'ai parcouru toute la place, et la lune m'accompagnait, ou du moins j'en avais l'illusion, et les ombres étaient toutes orientées dans le même sens, chose impossible, me disais-je, s'il y avait un projecteur suspendu à quelques dizaines de mètres. J'en ai donc conclu que la lune était sans doute authentique, ou en tout cas placée à une distance non mesurable, et qu'elle suivait sa route en se moquant éperdument du reste, y compris de ce dont elle pouvait avoir l'air. (118)

Si la voix des lunatiques a fait advenir rencontres, personnages et visions, elle ne dessine néanmoins aucune conclusion :

Voilà où j'en étais arrivé. Si on peut dire que j'étais arrivé. Je ne savais que penser. J'ai dû me dire quelque chose comme : 'Au fond, je ne sais même plus très bien qui je suis'. (375)

À la fin du livre, au terme du voyage, la voix entendue au fond des puits renvoie à la douleur universelle, celle des hommes et de la lune :

Je l'ai vue se lever, cette dernière lune, du côté de l'autoroute, alors que je me croyais égaré et que j'avais peur, dans tout ce noir, d'entendre le sifflement du temps.

Elle était, je me souviens, plus grosse que jamais.

Et elle était très vilaine : très vieille, toute ridée. Il était tard dans la nuit, et elle avait bien du mal à se hisser au-dessus de l'horizon et à se dégager des voiles du brouillard.

Oui, je m'en souviens. En tout cas cette image est très nette.

Elle était glauque, comme couverte de moisissures. Et moi je la regardais. Une lune, me disais-je, qui peinait. (376)

L'angoisse communiquée au lecteur, sous la légèreté du comique et du fantastique, n'est en rien dissipée lorsque, dans le dernier chapitre, il est confirmé que l'asile d'aliénés est bien le lieu d'origine de la parole du narrateur. Car aucun refuge n'existe ailleurs, dans une quelconque rationalité :

Tu ne dois pas comprendre, garde-toi de comprendre ! car, après, qu'est-ce que tu pourrais bien faire ?,

recommande, dans le film de Fellini, la lune captive, Et si la Nature peut nous donner plus de réalité que la culture, ce n'est qu'une réalité confuse et vaine.

Le roman s'interrompt quand, au sein du chaos du monde, la lune porte vers la nuit de la vieillesse et de la mort. L'art permet d'écouter : mais c'est la très léopardienne écoute d'un silence <sup>8</sup>.

**Dominique BUDOR**

---

8. Il ne s'agit pas, bien sûr, de la "graziosa luna" qui s'offre comme objet de lumière à l'invocation du poète (*Alla luna*), mais de la "silenziosa luna" du *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia*.