

**LES DIAPHRAGMES DU MONDE
INTERSTICES ET INTERFACES DANS L'ŒUVRE
D'ANTONIO TABUCCHI**

L'œuvre d'Antonio Tabucchi est une œuvre « à trous » – si une chose a été dite par la critique sur cet auteur contemporain, c'est celle-là : au prix de l'économie d'un *c*, le jeu de mots *buchi / Tabucchi* court dans toutes les journées d'études qui lui sont consacrées et on associe en général cette boutade à une esthétique de l'ellipse : dans le tissu narratif tabucchien on ressent des manques, sur lesquels la stratégie narrative repose paradoxalement. Que l'ellipse soit le fondement d'un suspense basé sur la dérobade des présupposés événementiels, ou l'expression stylistique d'une occultation de la conscience liée au remords, l'absence de narration de certains faits est une composante essentielle du récit tabucchien, qui est corrélative à la hantise du thème de l'absence dans le monde affectif des personnages. Cette complaisance pour l'ellipse, dont les cas limites sont le non-récit de la rencontre avec Isabel dans *Requiem*¹ et la plaidoirie « en pointillés » de l'avocat Lotòn dans *La testa perduta di Damasceno Monteiro*², est abondamment commentée par la critique tabucchienne. Nous n'en citerons que deux exemples. Celui de Pia Schwarz-Lausten qui écrit :

Ci sono almeno due forme di elissi nei racconti di Tabucchi : là dove si accenna a qualcosa nel racconto, che però rimane taciuta, e là dove non viene né detto né accennato nulla, ma dove si avverte solo uno spazio

¹ Antonio Tabucchi, *Requiem*, Lisbonne, Quetzal, 1991 ; éd. italienne Milan, Feltrinelli, 1992, entre les chapitres 7 et 8.

² Id., *La testa perduta di Damasceno Monteiro*, Milan, Feltrinelli, 1997, chap. 20.

vuoto nel tessuto testuale³.

Et celui d'Alessandro Iovinelli qui rapproche Tabucchi de conceptions cosmologiques contemporaines :

Con Tabucchi siamo tentati di azzardare che – al fondo del suo complesso sistema di scrittura – il non-detto, l'inespresso, il non avvenuto, il mancato, insomma *quel che non c'è*, abbiano una funzione se non decisiva, di certo tra le più decisive. Un po' come nella teoria dei « buchi neri » elaborata da Roger Penrose e poi da Stephen Hawking, l'universo è costituito da materia ed antimateria e quest'ultima, la cui presenza può essere attestata solo indirettamente – come direbbe il fisico John Archibald Wheeler : « un buco nero non ha capelli » – , costituisce l'origine di tutti o quasi i problemi che la cosmologia deve affrontare e superare.⁴

Mais cette importance à juste titre soulignée du « trou » elliptique, parce qu'elle se situe à l'intérieur de la narration, ne semble pas rendre compte complètement de la nature du récit tabucchien. Ce n'est pas seulement *dans* le récit qu'il y a des lacunes, c'est le récit lui-même qui semble corrodé de non-être, qui paraît appartenir à une dimension précaire si l'on s'en remet par exemple à la Note introductive des *Volatili del Beato Angelico*, où on lit sous la plume de Tabucchi :

Ipocondrie, insonnie, insofferenze e struggimenti sono le muse zoppe di queste brevi pagine. Avrei voluto intitolarle *Estravaganze*, non tanto per il loro carattere, quanto perché molte di esse mi sembrano vagare in un loro strano fuori che non possiede un dentro, come schegge alla deriva sopravvissute a un tutto che non è mai stato. Estranee ad ogni orbita, ho l'impressione che navighino in spazi confidenziali eppure di ignota geometria ; diciamo frattali domestici : le zone interstiziali del nostro quotidiano dover essere o certi bitorzoli dell'esistenza⁵.

³ Pia Schwarz-Lausten, *L'uomo inquieto. Identità e alterità nell'opera di Antonio Tabucchi*, Copenhagen, Museum Tusulanum Press, 2005, p. 98.

⁴ Alessandro Iovinelli, *I dialoghi manca(n)ti di Antonio Tabucchi*, in *Echi di Tabucchi / Echos de Tabucchi*, Actes du colloque international d'Aix-en-Provence, 12-13 janvier 2007, « Italies », 2007, p. 150-151.

⁵ Antonio Tabucchi, Note introductive à *I Volatili del Beato Angelico*, Palerme, Sellerio, 1987, p. 9.

Non seulement tout n'est pas raconté, mais le narré est lui-même au bord de l'inexistence. Nul doute que la définition que Tabucchi donne, plus loin dans le même texte, de « lacunose prose », de « quasi racconti », qui engendrent la perplexité propre aux êtres embryonnaires (« Hanno natura larvale ; si esibiscono qui come creature sotto formalina, con quegli occhi troppo grandi degli organismi fetali – occhi che interrogano. ») pourrait convenir à d'autres textes tabucchiens que ceux des *Volatili*. Elle va comme un gant, par exemple, à la plupart des textes de *Donna di Porto Pim*, et n'est pas étrangère à l'esthétique de *Si sta facendo sempre più tardi*. En fait, partout chez Tabucchi, avec des dosages différents, on trouve l'essence de cette littérature du *quasi* et du *lacunoso* : ce que l'on retiendra de cette Introduction – une écriture « fractale » pour explorer des « zones interstitielles ».

Aussi, plus encore qu'une écriture du « trou » (dont nous convenons, bien sûr), la narration tabucchienne nous apparaît comme une littérature de l'interstice. L'interstice figure d'ailleurs souvent comme thème qui s'entrelace au récit. Pensons par exemple à des passages-clés qui s'ouvrent sur cette notion. La *Lettera di Calipso, ninfa, ad Odisseo, re di Itaca* : elle regarde, en nymphe très léopardienne, les espaces entre les étoiles : « La notte guardo gli spazi fra le stelle, vedo il vuoto senza misura⁶ ». Pensons aussi au narrateur du *Messaggio dalla penombra*, qui vit « nel tempo di questo infinito minimo, che è l'intervallo tra il mio ora e il nostro allora⁷ ». Interstice dans l'espace, intervalle dans le temps, la littérature de Tabucchi est une littérature de l'entre-deux, peut-être pour la raison que donne le narrateur de *Rebus*, dans *Piccoli equivoci senza importanza* : « Forse perché la ragione è pavida, non riesce a riempire i vuoti fra le cose, a stabilire la completezza, che è una forma di semplicità, preferisce una complicazione piena di buchi⁸ [...] ». Les « trous » tabucchiens, autant et plus que des ellipses narratives, sont des « vuoti tra le cose ». Ces *trous* sont *tra... entre* les choses. C'est pourquoi nous nous intéresserons ici surtout aux sombres antres de *l'entre*.

⁶ *Lettera di Calipso, ibidem*, p. 33.

⁷ *Messaggio dalla penombra, ibidem*, p. 41.

⁸ *Rebus, in Piccoli equivoci senza importanza*, Milan, Feltrinelli, 1985, p. 29.

Une œuvre de l'entre-deux

Tonino, le narrateur de *Piccoli equivoci senza importanza*, est « tra un ballo e l'altro⁹ ». Le vaisseau que don Sebastiano de Aviz demande à Goya de peindre dans *Passato composto. Tre lettere*, est « fra nuvole e cielo¹⁰ ». Le texte trouvé dans *Forbidden games* est « una lettera senza bottiglia che ha navigato in chissà quali diaframmi del mondo¹¹ ».

Les « diaphragmes du monde » semblent bien l'espace privilégié de la conscience tabucchienne, étroites ouvertures fugitives et à peine perceptibles entre deux réalités, crevasses qui écartèlent plus ou moins l'individu entre deux dimensions.

- La première de ces lignes de faille est celle qui place les personnages tabucchiens entre présent et passé.

La narration rétrospective qui reflète une mémoire obsédante se nacre de va-et-vient incessants entre des dimensions temporelles incompatibles, que les narrateurs superposent ou confondent, ou entre lesquelles ils font une navette sans fin. La *saudade* qui semble être le pivot de toute écriture subjective chez Tabucchi se traduit en effet par des résultats narratifs récurrents mais variés. Ainsi, certains des protagonistes *s'évadent* de leur présent en une dérive qui les ramène au passé, ils retournent vers un point du temps qui les focalise et les abstrait de l'actuel : le personnage de *Rebus* ne surmonte pas son aventure avec Myriam ; celui de *Il fiume* est bloqué dans une boucle de la mémoire. D'autres *comparent* le moment présent à leur vie passée : le terroriste de *Cambio di mano* constate que son rapport à la Cause n'est plus ce qu'il était ; le retraité de la police politique de *I morti a tavola*¹² évalue combien le monde a changé depuis la chute du mur de Berlin ; le professeur de *Il rancore e le nuvole* compare son ancienne pauvreté à son prestige actuel ; dans *Forbidden games* le fossé semble incommensurable entre l'ancienne bohème

⁹ *Piccoli equivoci senza importanza*, *ibidem*, p. 10.

¹⁰ *Lettera di don Sebastiano de Aviz*, in *I Volatili del Beato Angelico*, cit., p. 25.

¹¹ *Forbidden games*, in *Si sta facendo sempre più tardi*, Milan, Feltrinelli, p. 45.

¹² Publié d'abord dans « MicroMega » en 2002, puis dans le volume *Racconti*, Milan, Feltrinelli, 2005, coll. « Le Comete », p. 389-401.

parisienne et le présent. D'autres mêlent les temps et les *amalgament*, se laissant aller à la rêverie ou à la folie douce : *Piccoli equivoci senza importanza* est une superposition de deux situations distantes d'au moins vingt ans, *Gli archivi di Macao* évoquent en transparence une promenade en *lambretta* pendant un atterrissage en avion ; *Lettera da scrivere* attribue des âges différents aux mêmes personnages, sous l'effet d'un vertige sénile ou d'une infinie nostalgie ; *Sono venuto a trovarti ma non c'eri* met en scène un homme ayant perdu toute notion du temps, dans le refus d'un événement qui l'a brisé. D'autres enfin se trouvent *coincés* dans une impossible inscription dans le temps qui peut les amener jusqu'au suicide ou, en tout cas, les fait renoncer à vivre : le musicien de *A che cosa serve un'arpa con una corda sola* s'exile de son pays et de la vie elle-même, après le traumatisme de la shoah ; le protagoniste de *La circolazione del sangue* se suicide sous le coup d'une déception amoureuse – quand ils n'explorent pas *délibérément* le passé pour purger leur conscience de leur deuil nécessaire : c'est tout le sens de *Requiem*.

Quelle que soit leur attitude par rapport au passé – constat d'irréversible fossé ou marqueterie de souvenirs qui imbrique les temps – les personnages ne vivent ni vraiment dans un temps ni vraiment dans un autre, ils sont comme en suspension dans un intervalle qui les fait osciller dans le mouvement perpétuel d'une analepse bégayante, en marge de la vie, spectateurs de leur actualité comme de leur passé mythifié, conscients d'un échec entretenu par une nostalgie compulsive.

En même temps, c'est par l'élection de cet entrebâillement comme lieu de leur pensée qu'ils s'ouvrent une embrasure créative. Le va-et-vient entre les temps est la meilleure façon d'échapper au temps (bien qu'on s'en sache axiomatiquement victime) car cette dimension de l'entre-deux, qui n'existe pas, est un espace d'invention : la mémoire, cette mémoire faussaire comme l'écrit Tabucchi, ressuscite et transforme, embellit et refond, trahit mais crée, intervient en demiurge. Les personnages se privent donc du présent mais s'inventent un temps tout à eux, qui les marginalise et les transcende tout ensemble. Ce n'est qu'au prix du brouillage des temporalités que naît une conscience hors-du-temps, par laquelle les protagonistes-narrateurs se font les artistes de leur vie, avec le ciseau de la mémoire qui sculpte et remodèle à sa guise le vécu et le non-vécu. En pétrissant du temps sans arrêt, les personnages produisent un monument d'éternité, quand bien même ils devraient en souffrir puisque l'éternité,

comme le dit Calypso, est un exil. Denis Ferraris nous aide à cerner cette notion de “pétrissage” et son rapport au récit :

Pour Tabucchi, la littérature vit de rêves, de rêveries, d’imagination et de souvenirs. Et cependant sa vérité relève d’une authenticité dont les repères ne sont pas inscrits dans le réel antérieur dont elle se nourrit : c’est elle-même qui forge ces principes, qui les façonne et qui les pétrit, si l’on veut retrouver l’étymologie du phénomène de la fiction¹³.

Les personnages s’isolent donc dans l’archipel des temps qu’ils reparcourent, n’abordant pas vraiment dans leurs îles, mais passant le plus clair de leur vie à naviguer dans les courants qui les séparent. C’est de cet ondoisement qu’est fait le rythme de la prose tabucchienne, qui suit l’oscillation de consciences meurtries mais rendues créatrices par leur douleur lancinante.

Inversement, la création proprement dite, comprenez l’écriture, ne peut être qu’un entre-deux entre formulation et silence, pour demeurer image d’un flux et non fixité : c’est à ce prix qu’elle non plus ne se fossilise pas dans un temps donné, mais reste comme en suspens entre un état de la conscience et un autre, « extérieure à toute orbite », émergence perpétuelle et aboutissement évité.

• Le deuxième « diaphragme du monde » où se logent les textes tabucchiens est celui qui se situe entre rêve et réalité.

Les personnages de Tabucchi ne savent pas demeurer sur un seul plan de réalité. Quand ils ne déambulent pas d’un plan temporel à l’autre, ils changent de plan de conscience. Le rêve est, bien sûr, le lieu idéal pour moduler le réel. Il vient à l’appui de la “rétrospection inventive” qu’opère la mémoire, étant non seulement le lieu de représentations phantasmatiques mais le terrain où le métissage des temps est possible : en rêve, on peut non seulement revoir des figures du passé (Tadeus), mais leur attribuer l’âge que l’on veut (le père dans *Requiem*), être à la fois soi et un soi plus jeune (*Gli archivi di Macao*), faire coexister des éléments appartenant à des époques cloisonnées (*Il gioco del rovescio*), convoquer des figures historiques

¹³ Denis Ferraris, *Les vérités de la mémoire et de l’écriture dans l’œuvre de Tabucchi*, in *Echos di Tabucchi / Echos de Tabucchi*, cit., p. 104-105.

(*Notturmo indiano*), donner corps de façon fantastique à une mythographie familiale (*Capodanno*), etc. Et ce qui est vrai du rêve est vrai, à des degrés divers, des formes éveillées du rêve, de la rêverie à l'hallucination. On distinguera donc les rêves "véritables", que font des personnages endormis, des situations hallucinatoires ; et, sur le plan de l'écriture, le rêve comme forme (*Sogni di sogni*) de l'onirisme qui contamine le récit (*Si sta facendo sempre più tardi*).

Les personnages de Tabucchi, on l'a souvent remarqué, présentent un paradoxe : eux qui vivent dans une conscience vaporeuse, faite de flou et de rapport au temps fluctuant, n'en ont pas moins un rapport insistant à la matérialité : ils mangent (souvent) et ils dorment. Mais si les moments de repas sont des intermèdes concrets dans des discours autour de l'ineffable (dialogues ou discours intérieurs), le sommeil n'exprime pas seulement la corporéité des personnages : il est, au contraire, souvent le prétexte pour entrer dans le domaine du songe où pourront être vécues des situations, pensées des obsessions, formulés des messages. Le rêve est alors l'occasion de s'échapper ou, au contraire, de s'exprimer, ou encore de s'approprier des vérités confuses. Les personnages qui s'endorment et rêvent sont légion : citons, pour mémoire, la fin du *Gioco del rovescio* où le protagoniste rejoint en rêve Maria do Carmo dans le tableau des Ménines ; le début de *Capodanno* où le personnage déambule dans un espace sous-marin ; le début de *Rebus*, où le protagoniste rêve de Myriam sur une plage déserte ; l'attente de Roux à la Société de Théosophie, dans *Notturmo indiano*, pendant laquelle il s'assoupit et rencontre en rêve le vice-roi des Indes ; le rêve de *Requiem*, où le narrateur parle à son père quand il était jeune homme, etc. Les rêves sont si nombreux qu'il serait difficile d'être exhaustif, aussi nous arrêtons-nous là ; d'autant plus que ce n'est pas la situation de rêve endormi qui nous intéresse le plus ici.

En effet, les situations d'entre-deux de la conscience sont plus pertinentes au sujet que nous traitons : l'état des personnages qui ne dorment pas, qui, donc, ne rêvent pas, mais sont constamment à la lisière d'une situation onirique, est très représentatif de la notion d'interstice qui nous occupe. Entre conscience éveillée et représentation mentale, les personnages les plus intéressants sont ceux qui cheminent intérieurement dans les gorges chimériques logées entre souvenir et mirage. Ainsi, tout *Requiem*, une hallucination comme l'indique le sous-titre, fait voyager son narrateur dans un espace de rêverie où tout est possible et sans lequel aucun

deuil ne saurait se faire. Le narrateur de *Piccoli equivoci senza importanza*, sans jamais céder au sommeil, vit le procès auquel il assiste comme en rêve, en le contaminant d'un autre degré de réalité, celui d'une mémoire actualisée et embellie. Le poète de *La trota che guizza mi ricorda la tua vita* s'abstrait dans un pseudo-dialogue avec sa femme défunte, tout comme Pereira avec la sienne. La protagoniste de *Voci* vit dans une projection phantasmatique de la présence de son bien-aimé qui l'a quittée ; les personnages de *Forbidden games* ou de *Any where out of the world*, dans des tonalités différentes, revivent le passé avec une telle force que leur souvenir confine à la vision. Les personnages de *Si sta facendo sempre più tardi* racontent des faits qui semblent souvent sortis de leur imaginaire plus qu'effectifs. Le protagoniste de *Un biglietto in mezzo al mare* est-il vraiment sur une île ou imagine-t-il un voyage qu'il aurait voulu faire avec une femme qui n'est manifestement pas là, comme pourrait ne pas être là le décor qu'il lui décrit ? Celui de *Sono passato a trovarli ma non c'eri* a-t-il vraiment quitté la clinique de Villa Serena ou fait-il un périple mental pour rejoindre son ancien domicile ? Celui de *Lettera da scrivere* ne superpose-t-il pas l'enfance de son fils et de sa fille avec leur situation d'adultes dans une logique proche de celle du rêve, alors qu'il ne dort pas ? Le *moscone* de Tristano est-il réel ou objective-t-il son « rumore di fondo fatto scrittura¹⁴ » ? Et l'auteur auquel Tristano s'adresse, tellement silencieux, est-il bien présent pour entendre son soliloque, ou n'est-il pas, comme certaines interlocutrices de *Si sta facendo sempre più tardi*, une projection de son imagination délirante ? Et ainsi de suite : là aussi, il serait long de donner la liste exhaustive des personnages qui inventent leur vie présente, comme d'autres personnages tabucchiens réinventent leur vie passée.

On peut donc dire que si, d'une part, le récit de rêve fait souvent incursion dans la prose tabucchienne, si Tabucchi l'élève même à un genre à part dans *Sogni di sogni*, la présence de l'onirisme est encore plus intéressante quand elle est diffuse et envahit le récit d'une réalité, mettant le lecteur au contact d'une subjectivité ayant élu comme lieu de pensée un entre-deux entre perception et intériorité.

• Le troisième « diaphragme du monde » que l'on peut identifier dans l'œuvre de Tabucchi est l'interstice entre le conscient et l'inconscient, si l'on pense que la plupart des textes déclinent l'idée de traumatisme ou de

¹⁴ Note introductive de *I Volatili del Beato Angelico*, cit.

remords. La quête d'un sens à créer *entre* les membres de phrases recueillis au hasard, dans *Voci portate da qualcosa, impossibile dire cosa*, par un improbable collage qui ferait circuler du sens dans les jointures de bribes sans rapport préalable, lie une poétique de l'intermittence au thème du remords – tellement fort, ici, qu'il amène le protagoniste jusqu'au suicide. On formulera l'hypothèse que les déclarations de lien avoué avec l'imaginaire sont une façon de rendre supportable un rapport au réel d'ordre traumatique, au même titre que l'évolution involontaire dans l'imagination de la part des protagonistes qui ne sont pas créateurs. Le texte exemplaire est ici *Libri mai scritti, viaggi mai fatti*, qui met en scène une poétique de création en creux et même d'existence en creux : *ne pas vivre, ne pas écrire*, qui deviennent dans ce texte synonymes de *vivre* et d'*écrire intensément*, selon un procédé d'inversion systématique des termes, est la seule façon de faire face à la trahison (du personnage féminin) et à la mort (le texte se termine sur les mots *ich sterbe* – je meurs). Ce texte, qui est une merveilleuse apologie de l'imaginaire, est aussi la trace d'une meurtrissure qui fait de l'imaginaire la ligne de front entre le conscient et l'inconscient – front de ce qui est bel et bien parfois une lutte, autant qu'une complémentarité. Un *polemos* (une guerre), pour le dire avec les présocratiques, qui relève d'un *symbolon* (réunion indissociable des contraires).

Si les personnages affectionnent cette ligne Maginot de la pensée, c'est aussi que là seulement – entre Logos et irrationnel – ils perçoivent les iridescences de l'être, qui n'est jamais fait de contrastes tranchés : les conclusions existentielles des protagonistes sont toujours de l'ordre de la complexité de l'existence, de la complexité de l'intimité de l'être et de la complexité du réel. « Una cosa che era “così” era invece anche in un altro modo », dit la Préface de la deuxième édition du *Gioco del rovescio*¹⁵. L'équivoque est le maître mot d'un monde ambigu et tenant à des « riens » (« Che cosa guida le cose ? un niente... »). C'est donc dans l'intraçable frontière entre conscience et inconscient que se trouvent les vérités réversibles des personnages. Des leçons de vie aussi troubles qu'inutiles, qui semblent confirmer le mot léopardien selon lequel « l'ultima

¹⁵ *Il gioco del rovescio*, Milan, Feltrinelli, 1999 (première édition Feltrinelli 1988, précédée de l'édition : Milan, Il Saggiatore, 1991), p. 5

conclusione che si ricava dalla filosofia vera e perfetta, si è, che non bisogna filosofare¹⁶ ».

Pourtant, cette forme incertaine de conscience (*coscienza*) est bel est bien une forme de conscience (*consapevolezza*) qui, si elle échappe aux certitudes, n'en justifie pas moins – et justement pour cela – l'écriture : c'est ce que dit la fin de la Note introductive des *Volatili del Beato Angelico*, d'où nous étions partis :

Se agli ignavi [...] non sono concesse l'opzione e la compiutezza, resta sempre loro la possibilità di alcune sparute parole : e tanto vale dirle. Una forma di consapevolezza da non confondersi col nobile stoicismo, ma neppure con la rassegnazione¹⁷.

• Expression d'une *pensée faible*, peut-être, au sens où l'entend Vattimo, les constats auxquels parviennent les personnages-narrateurs de Tabucchi n'en comportent pas moins une essentialité, probablement parce que le quatrième « diaphragme du monde » (le dernier que nous envisagerons ici) est celui du hiatus entre la vie et la mort. Nombreux sont les personnages tabucchiens qui errent entre un *ici* et un *au-delà*. « La poesia è un buon viatico », dit Tadeus dans *Notte, mare e distanza*¹⁸. Et il ne fait pas de doute que l'écriture tabucchienne répond souvent à cette définition. *Requiem* dans son ensemble est un dialogue avec des morts – père, ami, amante, auteur admiré. Pereira ne parle qu'à sa femme défunte. Don Pedro se marie avec un cadavre. *Buone notizie da casa* est encore le verbiage d'un veuf, comme sans doute *Lettera da scrivere*. À la liste des veufs on doit ajouter, entre autres, le pêcheur au harpon de *Donna di Porto Pim*, le Berlinois de *I morti a tavola*, Tristano, et quelques veuves aussi (Esterina, Esperia, la mère de *Incanti*, l'épouse de *Aspettando l'inverno*, la destinataire de *Messaggio dalla penombra*, Calypso à sa manière, etc.). Comme si la viduité était aussi l'occasion d'une parole sur le vide.

Avant même de se couler dans la mélancolie omniprésente, Tabucchi écrivait *Piazza d'Italia*, hommage à des ancêtres morts qui gravite autour d'un monument aux morts. Tous les protagonistes-narrateurs de *Si sta*

¹⁶ Giacomo Leopardi, *Dialogo di Timandro e di Eleandro*, in *Operette morali*, Naples, Guida, 1986, p. 358.

¹⁷ Antonio Tabucchi, *I volatili del Beato Angelico*, cit., p. 10.

¹⁸ *Notte, mare e distanza*, in *L'angelo nero*, Milan, Feltrinelli, 1999 (1991), p. 32.

facendo sempre più tardi sont immergés dans une parole à une “défunte”, que leur bien-aimée soit morte ou que ce soit leur passion qui le soit. Les personnages de Roux, dans *Notturmo indiano*, et de Spino, dans *Il filo dell’orizzonte*, sont à la recherche d’un mort – qui pour chacun des protagonistes n’est autre que soi-même (l’interlocuteur indien de Tabucchi, dans *La frase che segue è falsa. La frase che precede è vera* définit *Notturmo indiano* ainsi : « Esso è tutto un libro sulla morte¹⁹ »). Ainsi le rapport au temps lui-même est-il une pensée de la mort : la mort continuelle de ce que l’on est ou était, le devenir n’étant qu’une mort en mouvement, la vie elle-même se confondant avec un incessant mourir. « Perché per tornare ad essere ciò che fu, dovrebbe essere ciò che fu, e questo è impossibile²⁰ ». Ce n’est pas pour rien que c’est Atropos, la troisième Parque, la mort, qui clôt *Si sta facendo sempre più tardi*, en tant que responsable des rapports-clients pour l’entreprise de l’existence. Quant à Tristano, il est au sens propre entre la vie et la mort, et c’est de cette situation d’agonie que jaillit sa chaotique parole.

Les personnages de Tabucchi, habités par leurs fantômes, qui sont haussés au rang de personnages (Tadeus, Isabel, les femmes de jadis à qui parlent tous les veufs et les délaissés), circulent dans une fente entre vie et au-delà, s’y installent, comme pour mieux continuer à dialoguer avec ceux qui ne sont plus. Un dialogue dont l’interruption confirmerait que quelque chose d’eux-mêmes est mort : on n’est qu’à travers ceux qui nous disent que l’on est, et leur disparition nous éteint en partie avec eux. Aussi bien, la pensée des personnages prend donc souvent un profil dialogique (quand bien même ils ont la forme de monologue : ils parlent avec des morts ou bien avec eux-mêmes. La systématisation du procédé dans *Requiem* (dialogue avec des trépassés) ou dans *Si sta facendo sempre più tardi*²¹ (dont on pourrait qualifier les lettres de “messaggi alla penombra”), ou encore dans *Tristano muore*, ne doit pas faire oublier qu’il existe aussi, de façon plus diffuse, dans la conscience d’autres personnages, où un subtil dialogisme trahit le rapport à un au-delà sans cesse convoqué ou à un

¹⁹ *La frase che segue è falsa. La frase che precede è vera*, in *I volatili del Beato Angelico*, cit., p. 44.

²⁰ *Si sta facendo sempre più tardi*, cit., p. 209.

²¹ Ce qui est vrai de *Si sta facendo sempre più tardi* l’est d’autres lettres tabucchiennes, qu’on trouve dans *Il gioco del rovescio* ou dans *I volatili del Beato Angelico*. Je me permets de renvoyer à mon article : Perle Abbrugiati *Le déjà-plus et l’à-jamais. La lettre tabucchienne*, in *Echi di Tabucchi / Echos de Tabucchi*, cit., pp. 119-135.

sentiment de la mort consubstantielle à la vie. Pia Schwarz-Lausten le formule de la façon suivante :

La memoria mette in scena un dialogo tra vari sé interiori, diversi nel tempo. Ma essa è anche una strategia per mettere in scena un dialogo con l'altro fuori dal sé, l'altra persona, che però rimane sempre inafferrabile e assente nell'universo dei racconti di Tabucchi²².

Ainsi donc, Tabucchi fraye avec des personnages qui, entre présent et passé, entre rêve et réalité, entre conscience et inconscient, entre vie et au-delà, appartiennent à deux mondes à la fois, ne sachant choisir une dimension unique, par fidélité ou par veulerie, par désir d'enrichir l'existence ou par crainte de la perte, par revendication de la complexité ou par besoin de compensation. Leur double appartenance, autant que le désir de rendre compte de finesses qui ne sont pas prises en compte par des visions de la vie trop catégoriques, univoques, péremptoires, les conduit à trouver refuge dans l'interstice, l'intervalle, la fissure, le hiatus, l'entrebâillement, l'intermittence, qu'ils soient plis de la conscience ou replis de l'écriture.

Cependant, la tendance à entrelacer deux dimensions conduit aussi Tabucchi à rechercher les points de contact entre les deux mondes qui scindent les personnages. L'écriture jaillit aussi de la perception de ces points de contact, qui peuvent être des thèmes, des situations ou des formes. On tirera profit de percevoir dans certaines récurrences tabucchiennes leur rôle de jonction entre deux univers.

Interfaces

Le récit de rêve, ainsi que nous l'avons vu, est à la fois un trait d'union entre le présent et le passé et entre la conscience et l'inconscient. Il est non seulement un lieu a-logique, mais il représente aussi une surface où se projettent aussi bien la mémoire que l'imaginaire : c'est donc l'interface tabucchienne par excellence. Dans *Sogni di sogni*, le récit de rêve s'élève au rang de genre, selon une formalisation récurrente, mêlant fixité et souplesse.

²² Pia Schwarz-Lausten, *op. cit.*, p. 60.

On y voit se mêler les stéréotypes représentatifs des artistes évoqués, et les réinterprétations personnelles de ces figures devenues personnages. Jamais mémoire et inventivité n'ont été en contact aussi abrupt, le recueil reposant sur une mémoire culturelle collective, mais aussi sur une réécriture constamment surprenante des données de la culture. Ce qui se joue là au sein de la mémoire collective, à la fois délivrée (dispensée, relayée) et délivrée de ses *a priori*, se joue individuellement dans les récits de rêves isolés dans telle ou telle nouvelle. Autant l'onirisme qui contamine les récits est une manifestation de l'entre-deux générateur de vide, autant le récit de rêve constitué représente un point de contact délibérément ménagé entre deux dimensions qui peuvent ainsi se mêler.

Le rôle du voyage est à peu près identique : il s'agit soit de créer un trait d'union entre deux sphères (le voyage qui relie, qui est censé rapprocher deux êtres, comme dans *Te voglio, te chiammo, te veco, te sento, te sonno*), soit, plus souvent, de mettre au jour des espaces neutres où la conscience peut se permettre de voguer plus librement entre les dimensions qu'elle affectionne : espaces dépaysants, trains, salles d'attente, de *Notturmo indiano*, *Il gioco del rovescio*, *I treni che vanno a Madras*, *Il gatto dello Cheshire*, *Sostiene Pereira*, ont pour fonction de créer les conditions d'un flux de conscience où l'être peut à la fois se chercher et se disperser, dans un balancement rendu facile par l'oisiveté passagère, mettre ainsi en contact les différentes facettes de son moi, ce qui est quelquefois facilité par des rencontres improbables dans un contexte autre (l'arhant de *Notturmo indiano*, le copiste de *Requiem*, le dottor Cardoso de *Sostiene Pereira*²³.)

Certains lieux, beaucoup moins neutres, sont aussi des sortes de portes pour une avalanche intérieure : lieux de pèlerinage, comme la maison du phare de *Requiem*, l'église de *Il fiume*, les rues de New York dans *Cambio di mano*, etc., ou lieux d'une révélation, comme les temples des Açores dans *Esperidi. Sogno in forma di lettera*, la chambre condamnée ou la cave de *Capodanno*. Ces lieux fonctionnent comme des "passages" où s'engouffre l'échange des temporalités ou des degrés de réel.

D'une autre façon, c'est ce qui se joue aussi dans la forme du texte, par exemple la forme épistolaire. La lettre tabucchienne est bien un vecteur pour un contact entre présent et passé, réalité et désir, expression de l'absence et conjuration de l'absence, terrain propre à enregistrer le réel

²³ Voir à ce propos Inge Lanslots, *Tabucchi's waiting rooms*, in AA.VV., *Antonio Tabucchi*, « Spunti e ricerche », vol. 12, 1997, p. 51-60.

comme à transposer l'irréel, surtout dans la mesure où les lettres ont rarement un destinataire auquel elles parviendront. La lettre est l'interface parfaite entre un être et son phantasme (*Un biglietto in mezzo al mare*), entre un retour sur le passé et un présent qui le réinvestit (*Lettera da Casablanca*), entre un moi et sa mémoire, s'il est vrai qu'en dernière analyse, les personnages de *Si sta facendo sempre più tardi* écrivent à un souvenir, pour le sauver, pour l'embellir, ou, plus rarement, pour le tuer (*Buono come sei*). Dans tous les cas, l'écriture même de la lettre annule brièvement le temps, réduit à néant le *frattempo*, comme l'affirme le personnage de *Lettera da scrivere* – c'est sa fonction, sa vocation, quand bien même la lettre parfaite capable de le faire vraiment resterait toujours à venir, « da scrivere » :

Ma ti direi : guarda, tutto quello che c'è stato in tutto questo frattempo, che sembra così impossibile da perforare come quando la trivella incontra uno strato di granito, ebbene tutto questo è niente, non sarà affatto un ostacolo impossibile da superare quando leggerai la lettera che un giorno ti scriverò, vedrai, una lettera alla quale ho sempre pensato, che mi ha accompagnato per tutto questo tempo, una lettera che ti devo e che scriverò davvero, puoi starne certa, te lo prometto²⁴.

La photographie, comme la lettre, ouvre une fenêtre sur le passé et sur le désir. Une fenêtre qui a, elle aussi, un châssis – Christine nous le rappelle dans sa mise en garde finale de *Notturmo indiano* – ce qui n'empêche pas certains personnages de passer de l'autre côté de l'image, comme Spino dans *Il filo dell'orizzonte* ou Amelia dans *Stanze*. Interface, là encore, qui permet non plus de rester bloqué dans l'interstice des choses mais de passer d'une dimension à l'autre à son gré. À la fois représentation objective et support de l'imaginaire, de la mythologie personnelle ou familiale, la photographie mesure et efface tour à tour la distance des années. Elle est en cela représentative du paradoxe des interfaces tabucchiennes : elles effacent les frontières tout en les matérialisant : la surface de contact entre deux volumes nie à la fois la distinction entre ces volumes et en est le témoin. Il en va ainsi du rêve (dont on se réveille), de la lettre (que l'on n'envoie pas), des lieux (identiques mais en ruine), de la photographie (qui atteste mais fige).

²⁴ *Lettera da scrivere*, in *Si sta facendo sempre più tardi*, cit., p. 209.

Autre exemple d'interface entre des mondes qui s'excluent tout en s'interpénétrant, la musique. Qu'elle soit musique classique (*A che cosa serve un'arpa con una corda sola*, *Cambio di mano*, *Casta diva*), ou musique légère (les chansons de variété de *Piccoli equivoci senza importanza* ou de *Tristano muore*, du folklore napolitain dans *Te veco, te chiammo...* ou *A che cosa serve un'arpa...*, ou les chansons à texte du Paris des années cinquante dans *Forbidden games*), la musique éveille, elle aussi, des atmosphères du passé et elle est vecteur de désir. Elle soulève donc mieux que toute autre chose la nostalgie du révolu, tout en ayant le pouvoir de créer momentanément l'illusion.

Qu'il s'agisse donc des situations (voyage, exil), des objets artistiques focalisant le discours (photographie, musique), des formes textuelles (lettre, récit de rêve), on voit que leur capacité de jouer un rôle de *passage* fonde leur récurrence dans l'œuvre tabucchienne. Leur rôle d'interface a une importance à la mesure de la sensation d'écartèlement que les personnages essaient vainement de résorber tout en ne sachant pas détourner leur conscience de cette sensation.

C'est aussi le sens qu'il faut donner à la saturation de citations de la prose tabucchienne. Loin d'être seulement une érudition qui émaillerait le texte par coquetterie ou un effet d'un présumé post-modernisme qui aurait besoin des fragments de l'existant pour créer du nouveau, la tendance à la citation relève elle aussi de la nécessité d'établir des points de contact entre différentes dimensions, en particulier entre présent et passé. Que Tabucchi intègre du texte d'Aragon ou de Pessoa dans son écriture, ou qu'il mentionne le nom d'un auteur ; qu'il renvoie implicitement à la philosophie de Clément Rosset, ou qu'il nomme un de ses personnages Peter Schlemihl; qu'il absorbe dans son intrigue les *Ménines* de Vélasquez ou la *Tentation de Saint Antoine* de Bosch ; qu'il parodie un film de type *Casablanca* dans *Cinema* ou qu'il fasse allusion à une chanson à la mode au début de *Tristano muore*, ces innombrables ouvertures sur la culture de tous les temps et de tous les registres, du plus savant au plus populaire, est une façon de créer un contact entre deux mondes, qui sera générateur d'atmosphère autant que de réflexion (on n'ose dire de sens). Selon la position que le lecteur adoptera, la prose tabucchienne se boursoufle de multiples références ou s'ouvre sur des mondes passés. Cette dernière perception a le mérite de confirmer la tendance tous azimuts, par le choix des thèmes, des formes, des situations, des hybridismes, à construire le texte et la

psychologie des personnages sur des lignes de faille avec le corollaire de pratiquer sans cesse la recherche de ponts entre des dimensions qui coexistent, se complètent et se concurrencent.

En d'autres termes, écrire une lettre, résumer un rêve, prendre un train, convoquer une photographie, un tableau, insinuer une musique ou citer un poète sont des démarches pour Tabucchi relativement homomorphes : il s'agit toujours de rechercher, dans le matériau littéraire, qu'il soit intrigue, forme, propos secondaire, un point de jonction entre présent et passé, entre réel et irréel, entre nuance intime et mémoire collective. C'est parce que Tabucchi construit ses récits sur le principe d'interstice impossible à combler et impossible à éluder que son écriture ne cesse de bâtir des ponts fragiles entre des dimensions éclatées mais dans son univers inséparables. Aussi retiendra-t-on que toutes les interfaces qui les mettent en contact sont des lieux de jaillissement de l'écriture, parce que les manifestations d'un paradoxe. Ces manifestations – donc cette écriture – ne seraient pas possibles si notre réalité subjective n'était pas, par essence, interstitielle et ajourée : l'espace, le *jour* entre les choses, est le seul lieu où l'on perçoit notre nature d'êtres sans cesse assaillis par le non-être. C'est en ce sens bien particulier que Tabucchi, auteur du nocturne, peut être dit auteur du *jour*.

Perle ABBRUGIATI
Université de Provence - Aix Marseille I