

LE TEMPS DANS LES ROMANS D'ANTONIO TABUCCHI ANALYSE DE LA MATIÈRE ET DU DISCOURS NARRATIF

Perché il tempo passa e divora le cose, forse rimane solo l'idea
Antonio Tabucchi, *Il gatto dello Cheshire*¹.

Le temps est l'un des thèmes majeurs de l'œuvre romanesque de Tabucchi, pour qui l'homme est soumis à sa marche inexorable. Il est lié à la vision du monde de l'auteur et se manifeste dans la fiction comme une préoccupation des personnages². Certains textes relèvent d'une conception du temps très personnelle. Dans un espace où règne le jeu de l'envers, le chevauchement des temporalités reflète le goût de Tabucchi pour le rêve, l'invention et l'illusion.

Nombreux sont les personnages qui se réfugient dans le passé pour fuir les incertitudes du présent. Ils refusent l'avenir et vivent avec le

¹ Antonio TABUCCHI, *Il gioco del rovescio*, Milano, Feltrinelli, 2004 [1^e édition : 1981], p. 138.

² L'auteur de la lettre intitulée *Forbidden Games* en est un exemple parmi d'autres : « E così ho pensato al tempo e al mio trascorrere attraverso di esso. » (Antonio TABUCCHI, *Si sta facendo sempre più tardi*, Milano, Feltrinelli, 2005 [1^e édition : 2001], p. 41).

souvenir d'un bonheur enfui. Leur évocation du passé est empreinte de nostalgie, de regret ou de remords.

Il existe cependant des moyens de résister au temps qui passe. L'écriture biographique en est un, parce qu'elle immortalise par les mots. D'une vie, que peut-il rester de mieux que sa trace écrite ? se demande le protagoniste de *Tristano muore*. La littérature comme mémoire en est un autre, car l'écrivain produit des œuvres qui lui survivent.

Le temps revisité

Dans l'imaginaire tabucchien se côtoient des personnages vivant en accord avec une conception linéaire du temps³ et d'autres qui entretiennent un rapport problématique avec le temps. Dès 1975, date de la publication de son premier roman, Tabucchi introduit un personnage pour qui la chaîne temporelle de l'avant et de l'après est rompue. Volturmo souffre en effet du « Mal du Temps », une maladie qui s'est déclarée à l'adolescence et dont les symptômes sont les suivants :

Rispondeva all'improvviso a una domanda che gli avevano fatto il giorno prima, si ricordava fatti non ancora successi, soffriva due volte la stessa delusione⁴.

En grandissant, il s'enferme dans une temporalité intérieure qui ne correspond pas à celle extérieure. Il raconte les événements soit en partant de la fin pour remonter au début, soit en mêlant les histoires les plus diverses. Il se perd dans un temps qu'il ne peut maîtriser et son inadaptation au monde fait de lui le premier *homo melancholicus* des personnages de Tabucchi.

³ C'est le cas, par exemple, de Firmino pour qui, selon l'avocat Mello Sequeira, « il tempo è un nastro che le si dispiega davanti, come un automobilista che corre su una strada ignota e il cui unico interesse è ciò che verrà dopo la prossima curva » (Antonio TABUCCHI, *La testa perduta di Damasceno Monteiro*, Milano, Feltrinelli, 2004 [1^o édition : 1997], p. 169).

⁴ Antonio TABUCCHI, *Piazza d'Italia*, Milano, Feltrinelli, 1998 [1^o édition : 1975], p. 25.

Vingt ans plus tard, l'avocat Mello Sequeira de *La testa perduta di Damasceno Monteiro* conçoit que le temps puisse « reculer⁵ » et c'est pourquoi il lui arrive de rêver de sa grand-mère petite fille :

[...] quella donna spaventosa che fu il mio incubo da sveglio è entrata nei miei sogni, e c'è entrata bambina, che strano, non avrei mai immaginato che quella vecchia megera fosse stata bambina, e invece nel mio sogno è una bambina [...]. Io so che lei è mia nonna, ma allo stesso tempo è bambina come io sono bambino⁶[...].

Le rêve rend possible cette simultanéité en dépassant l'opposition linéaire entre passé et présent. Ajoutons que l'avocat attend des « lettres du passé » qui lui permettront de comprendre ce qui, dans sa vie passée, lui a échappé, alors que le jeune Firmino, comme la plupart des hommes, attend des « lettres du futur⁷ ». Tabucchi joue avec le temps sur le modèle de Maria do Carmo dans *Il gioco del rovescio*, qui aimait s'amuser dans son enfance au jeu de l'envers⁸.

Dans *Si sta facendo sempre più tardi*, un roman qui a paru en 2001, l'auteur de la lettre intitulée *Il fiume* écrit « depuis un temps brisé⁹ » comme si le temps était un jouet mécanique réduit en morceaux. Sa conception du temps n'est plus celle de notre monde de référence, à nous lecteurs, car pour lui, présent, passé et futur se confondent :

[...] le dimensioni si sono invertite, ciò che era solo ricordo è diventato presente, e ciò che davvero sono o dovrei essere, il mio presunto ora, è diventato virtuale e lo scorgo da lontano come da un cannocchiale rovesciato¹⁰.

Dans l'ensemble, les narrateurs épistoliers de *Si sta facendo* témoignent de la difficulté de Tabucchi à concevoir le temps comme un temps linéaire. C'est ce qui ressort de l'essai *Autobiografie altrui* où il explique que :

⁵ Antonio TABUCCHI, *La testa perduta di Damasceno Monteiro*, cit., p. 169.

⁶ *Ibidem*, p. 171.

⁷ *Ibidem*, p. 128.

⁸ Antonio TABUCCHI, *Il gioco del rovescio* in *Il gioco del rovescio*, cit., p. 13.

⁹ Antonio TABUCCHI, *Si sta facendo sempre più tardi*, cit., p. 35.

¹⁰ *Ibidem*, p. 36.

Per la verità io non ho ancora ben capito se siamo noi che attraversiamo il tempo o se è il tempo che ci attraversa [...]. Come che sia, i personaggi di questo libro hanno la sotterranea sensazione di essere in ritardo, anche su se stessi. Oppure a volte hanno la sensazione di essere stati in anticipo o di essere stati in ritardo, nel senso che avevano intuito ciò che stava loro succedendo¹¹[...].

L'éclatement du temps, typique de la postmodernité, se traduit par une incapacité des personnages à s'inscrire dans le présent. Toujours dans le même roman, le tzigane aveugle de la lettre incluse dans *Forbidden Games* remonte le fil du temps et parle d'un « horoscope échu » que son interlocuteur doit lire à l'envers jusqu'à l'époque où il jouait dans la cour d'une maison pauvre¹².

On retiendra que chez Tabucchi, le temps peut être réversible et que prédire le passé est envisageable. C'est ce que revendique le cyprès auprès duquel Tristano est venu chercher une réponse à l'énigme du temps : « et ainsi tu me charges, moi qui prédis l'avenir, de prédire ce qui ayant déjà été ne pourra plus être changé¹³... ». La prédiction ne concerne pas le futur, mais ce qui est arrivé dans le passé et dont Tristano n'a compris ni le comment ni le pourquoi. Publié en 2004, *Tristano muore* nous renvoie à la complexité du rapport homme-temps dont nous avons parlé à propos de *Piazza d'Italia*. Au cours d'un entretien avec le docteur Ziegler, le héros reconnaît qu'il lui arrive de vivre dans une sorte d'atemporalité où le temps est comme suspendu et immobile :

[...] ho dei momenti in cui mi sento come è ora questo meriggio ... tutto si è fermato ... e io mi sento fermo in mezzo al tempo fermo, come se fossi stato momentaneamente trasportato in un altro mondo¹⁴.

¹¹ Antonio TABUCCHI, *Autobiografie altrui*, Milano, Feltrinelli, 2003, p. 87.

¹² Antonio TABUCCHI, *Si sta facendo sempre più tardi*, cit., p. 48.

¹³ Antonio TABUCCHI, *Tristano muore*, Milano, Feltrinelli, 2006 [1^e édition : 2004], p. 154. Cette possibilité de réversibilité du temps est un thème qu'on retrouve dans la nouvelle *Lettera da Casablanca* de *Il gioco del rovescio* où, comme le remarque Denis FERRARIS (« Les vérités de la mémoire et de l'écriture dans l'œuvre d'Antonio Tabucchi » in *Italies* n° 11, Université de Provence, 2007, p. 110), le narrateur demande à Lina de lui « exaucer » ses souvenirs comme s'ils étaient des vœux ou des désirs d'enfance dont on peut encore espérer obtenir la satisfaction ou la réalisation.

¹⁴ Antonio TABUCCHI, *Tristano muore*, cit., p. 116.

Tabucchi est un écrivain qui n'hésite pas à repousser par l'imagination les frontières du monde sensible. Ses personnages évoluent dans un monde aux contours incertains où le fantastique s'insinue dans le quotidien. Le dialogue avec les morts relève de cette intrusion de l'insolite dans le monde réel. C'est aussi un des aspects de la « revisitation » du temps révolu qui, selon Carlos Gumpert, est une constante thématique du corpus tabucchien¹⁵. En fait, le romancier se demande, tel le héros de *Il filo dell'orizzonte*, si « La distance qui sépare les vivants des morts est finalement si grande¹⁶ ? ». Le thème lui est cher car, comme il le dit dans *L'atelier de l'écrivain* :

À l'évidence, il existe en chacun de nous le désir de dialoguer avec ce qui a été, d'interroger les habitants d'outre-tombe pour savoir ce que signifia pour eux vivre, puis cesser de vivre¹⁷.

Dès le premier chapitre du Premier temps de *Piazza d'Italia*, nous assistons à une scène qui se caractérise par l'interpénétration de la vie et de la mort : Garibaldo fils et son père mort s'entretiennent toute la nuit et ce n'est qu'à l'aube que le père réintègre la mort avec résignation. La même situation se représente au chapitre 4 de *Requiem*, où le protagoniste narrateur rencontre son père bien qu'il soit mort depuis longtemps¹⁸. Plus généralement, les personnages du présent et les fantômes du passé se croisent tout au long du roman. La réalité et le rêve se confondent¹⁹ car les vivants et les morts dialoguent entre eux²⁰. Au chapitre 3, le narrateur

¹⁵ Antonio TABUCCHI, *L'atelier de l'écrivain*, Genouilleux, La passe du vent, 2001 [1^e édition en espagnol : 1995], p. 156.

¹⁶ Antonio TABUCCHI, *Il filo dell'orizzonte*, Milano, Feltrinelli, 1986, p. 10.

¹⁷ Antonio TABUCCHI, *L'atelier de l'écrivain*, cit., p. 197.

¹⁸ Sur le caractère autobiographique de cet épisode, nous renvoyons le lecteur à l'essai *Autobiografie altrui*, cit., pp. 27-32.

¹⁹ Sur la dialectique réel / imaginaire dans *Requiem*, on consultera l'ouvrage de Nives TRENTINI, *Una scrittura in partita doppia. Tabucchi fra romanzo e racconto*, Roma, Bulzoni, 2003, pp. 171-190.

²⁰ À juste titre, Stefano LAZZARIN rapproche *Requiem* de la tradition des textes fantastiques. Sur ce point, voir son article « Materiali su Tabucchi e il fantastico » in *Chroniques italiennes*, Université de la Sorbonne Nouvelle-Paris III, Série Web, n° 2, 4/2002, pp. 11-13. Sur le fantastique dans *Requiem*, on peut lire également l'ouvrage de

rencontre son ami Tadeus qui est décédé sans lui avoir avoué s'il a oui ou non poussé Isabel à avorter. La fiction mêle le passé, le présent et le futur. Anna Dolfi écrit à propos de *Requiem* que « I tempi si sovrappongono. *Requiem* ne farà esperienza fino al delirio²¹ ». On se souvient du passage où Tadeus évoque sa mort future, qui est du domaine du passé pour le protagoniste : « de toute façon – lui dit-il – je dois mourir d'un infarctus dans quelques années ; et tu es encore là à me faire des reproches²² ? ».

L'auteur veut donner au lecteur le sentiment de la pluralité du temps à travers des personnages d'une contemporanéité dissociée (Tadeus est à la fois présent et absent car il est mort). Au niveau du discours narratif, les temps verbaux (passé, présent et futur) alternent dans l'ambiguïté :

Senti, Tadeus, dissi, la cosa più misteriosa, quella che più mi intriga, è il biglietto che mi darai il giorno della tua morte, ricordi²³ ?

L'épisode de la réapparition du père corrobore l'idée d'une dimension temporelle où tout est possible. Pendant les douze heures (de midi à minuit) que dure l'hallucination du protagoniste, le père affirme que « nous sommes en 1932²⁴ » alors que l'action se situe à la fin du XX^e siècle, à une date non précisée²⁵.

Si sta facendo sempre più tardi confirme la fascination que les voix d'outre-tombe exercent sur Tabucchi. Les morts reviennent en s'insérant

Flavia BRIZIO-SKOV, *Antonio Tabucchi, navigazioni in un arcipelago narrativo*, Cosenza, Pellegrini, 2002, pp. 103-105.

²¹ Anna DOLFI, *Tabucchi, la specularità, il rimorso*, Roma, Bulzoni, 2006, p. 23.

²² Antonio TABUCCHI, *Requiem*, Traduzione di Sergio Vecchio, Milano, Feltrinelli, 1997 [1992], p. 39. (« [...] tenho de morrer daqui a poucos anos com un enfarte e tu estás a passar-me raspanços, [...] ». Lisboa, Quetzal Editores, 1991, p. 38).

²³ *Ibid.*, p. 40 (« Olha, Tadeus, disse, a coisa mais misteriosa, a coisa que mais me intriga é o bilhete que tu me dás no dia da tua morte, lembras-te ? », 1991, cit., p. 40). Lorsque, deux pages plus loin, le protagoniste revient sur les raisons qui l'ont poussé à venir voir Tadeus, il emploie à nouveau le futur : « per via di quel biglietto che mi scriverai prima di morire » (p. 42) (« por causa daquele bilhete que me escreverás antes de morres, [...] », 1991, cit., p. 42).

²⁴ *Ibid.*, p. 59.

²⁵ Au chapitre 9, l'Invité s'adresse au protagoniste en l'incluant dans les « hommes de la fin du siècle ». Une confirmation de cette datation nous est fournie au chapitre 6, lorsque l'épouse du Gardien du phare, évoquant le passé, fait allusion à 1971, année où elle et son mari se sont installés dans la maison du phare.

dans la vie des vivants, ils les obsèdent et les interrogent. Si l'auteur de la lettre *Il fiume* se contente d'écouter les voix de ses défunts portées par la mer²⁶, le narrateur de *Della difficoltà di liberarsi del filo spinato* dialogue avec ses chers disparus :

Fu così che pensai ai miei morti, e che parlai con loro. Le voci erano chiare, nitide [...]. Mi raccontarono la loro vita, che vita non era, e mi dissero che erano tranquilli, perché della vita che avevano avuto non avevano nessun conto da rendere²⁷.

Le « Mal du Temps » dont souffre Volturmo dans *Piazza d'Italia* se retrouve dans la construction du roman qui n'est plus un récit linéaire d'événements successifs se déroulant dans un cadre temporel précis²⁸. Au niveau du discours narratif, la logique est bouleversée dès la première page du livre qui débute par un épilogue retraçant la mort de Garibaldo fils alors âgé de soixante ans. Pour connaître les circonstances de cette mort et les événements qui l'ont précédée, le lecteur doit prendre à rebours l'histoire qui lui est présentée, ce qui éloigne le roman des sagas familiales traditionnelles. Par ailleurs, le récit est marqué par des retours en arrière. Au chapitre 48 du Deuxième temps, Asmara raconte l'agonie de Melchiorre qui a eu lieu la veille au soir. La narration rétrospective est introduite par un « Raconte-moi²⁹ » de Garibaldo fils et on passe du jour à la veille avant de revenir au moment de l'action. La continuité chronologique est rompue non seulement par des analepses mais par des prolepses. Le Premier temps s'ouvre sur la mort de Garibaldo père (chapitre 1), mais ce n'est qu'au chapitre 30 qu'on a le récit du pillage du magasin à blé de Borgo au cours duquel il meurt. Quant à la mort d'Anita, elle est brièvement évoquée à la fin du chapitre 26 du Premier temps, mais elle n'est décrite qu'au chapitre 50 du Deuxième temps.

Dans *Il piccolo naviglio*, un autre roman de jeunesse de Tabucchi, on observe le même renversement de l'ordre traditionnel du discours narratif.

²⁶ Antonio TABUCCHI, *Si sta facendo sempre più tardi*, cit., p. 34.

²⁷ *Ibidem*, p. 92.

²⁸ Sur l'influence de l'art cinématographique sur la construction de *Piazza d'Italia*, on consultera l'article de Thea RIMINI, « La cine(biblio)teca di Tabucchi : il montaggio di *Piazza d'Italia* » in *Italies* n° 11, éd.cit., pp. 321-348. Sur le même sujet voir aussi Flavia BRIZIO-SKOV, *op.cit.*, p.34.

²⁹ Antonio TABUCCHI, *Piazza d'Italia*, éd.cit., p.110.

D'une part le titre du premier chapitre de la Première partie (« De la fin au début ») est significatif d'une distanciation à l'égard des codes ou des règles, d'autre part on y relève une analepse au chapitre « Aeroplani di carta » de la Seconde partie et une prolepse au chapitre « Nomi d'aritmetica e capelli rossi » de la Première partie³⁰. À cela s'ajoutent de brusques sauts temporels qui rompent la continuité du récit³¹.

Enfin, *Sostiene Pereira*, un roman de la maturité³², est un dernier exemple de dislocation temporelle. Le verbe du leitmotiv « Pereira prétend » est au présent alors que le récit est au passé. Le va-et-vient continu entre les deux temps remet en cause la linéarité temporelle et contribue à l'originalité de l'ouvrage.

Le souvenir du passé

Le souvenir tient une grande place dans les romans de Tabucchi où nombre de personnages revivent leur passé par la mémoire. Ils se replacent mentalement dans une situation antérieure et éprouvent des sentiments déjà vécus ou qu'ils croient avoir vécus. L'errance dans Lisbonne du protagoniste narrateur de *Requiem* le conduit à revenir sur certaines étapes fondamentales de son existence et à vivre ses souvenirs dans l'actualité de la journée particulière qui est la sienne. Dans *Sostiene Pereira*, le héros est très attaché à la mémoire de sa femme et il évolue entre les souvenirs du passé et le monde qui l'entoure depuis qu'elle est morte. Pour les narrateurs de *Si sta facendo sempre più tardi*, le passé continue d'être présent en eux, dans un

³⁰ Dans le premier cas, la narration (les retrouvailles de Capitano Sesto et de son ami Socrate) est entrecoupée par le récit rétrospectif, de la part de Socrate, de la mort d'Ivana detta Rosa. Dans le deuxième cas, le chapitre s'achève sur une allusion au départ de Sesto, mais ce n'est que deux chapitres plus loin, à la fin du chapitre « L'acqua », qu'il entre dans la diégèse.

³¹ Au chapitre « La legge di gravità » de la Première partie, le saut temporel est de quatre ou cinq ans : « Per raccontare il resto Capitano Sesto fu poi costretto a fare un balzo in avanti di quattro o cinque anni, quando le due gemelle stavano tacitamente preparando la messinscena della loro insospettata bellezza » (Antonio TABUCCHI, *Il piccolo naviglio*, Milano, Mondadori, 1978, p. 29).

³² Il fut publié pour la première fois en 1994 alors que Tabucchi était âgé de cinquante et un ans.

impossible travail de deuil. Le souvenir abolit la distance temporelle. C'est le cas de l'auteur de *Buone notizie da casa* dont l'épouse décédée est une présence de tous les instants³³, et également de l'auteur de *Della difficoltà di liberarsi del filo spinato* pour qui le souvenir crée l'illusion de l'annulation du temps :

E il temporale estivo di trent'anni prima ritornò come per incanto, l'ho rivissuto perché le cose si possono rivivere anche in un istante fuggitivo piccolo come una goccia di pioggia che picchietta sul vetro e dilata l'universo della visione³⁴.

Pour le narrateur de *Vigilia dell'Ascensione*, l'évocation du passé permet d'affranchir quelques moments de bonheur de l'ordre du temps. Le temps perdu de la félicité amoureuse peut être retrouvé et le souvenir recréé a le pouvoir d'arrêter le temps : « Pour moi, conclut-il, le temps s'est comme arrêté, tu sais³⁵ ? ».

Le phénomène de la mémoire involontaire est marginal chez Tabucchi³⁶. En général, le personnage rappelle volontairement à son esprit une action ou une émotion passées. Il suffit de songer au jeune Corrado Zanardelli qui se remémore dans les moindres détails son étreinte avec l'une des filles d'Argia³⁷ ou à Roux qui se souvient de la visite d'une chapelle avec des amis³⁸. Dans la même perspective s'inscrit la récurrence du verbe « ricordare » qui, par exemple, est employé à dix reprises dans la lettre *Occhi miei chiari, miei capelli di miele*³⁹.

Les souvenirs naissent derrière la vitre d'un train ou d'un autocar. Le train est adapté à la rêverie et laisse le voyageur libre d'errer dans ses

³³ Antonio TABUCCHI, *Si sta facendo sempre più tardi*, cit., p. 106 : « Ormai gli anni sono passati, tanti, mia cara, davvero tanti. Eppure vedi come ancora ti ricordiamo, ti ricordo. Sei sempre con me, lo sai, mi accompagni in ogni momento della mia vita. »

³⁴ *Ibidem*, p. 93.

³⁵ *Ibidem*, p. 179.

³⁶ Un exemple de mémoire involontaire se trouve au chapitre 6 de *Requiem*. Dès qu'il entre dans la maison du phare où il a vécu un an, le protagoniste reconnaît l'odeur de la maison, qui suffit à faire resurgir le passé : « Entrammo, ed io riconobbi subito l'odore della casa [...] e mi tornò la memoria. » (cit., p. 90).

³⁷ Antonio TABUCCHI, *Il piccolo naviglio*, cit., p. 55.

³⁸ Antonio TABUCCHI, *Notturmo indiano*, Palermo, Sellerio, 2004 [1^e édition : 1984], p. 35.

³⁹ Antonio TABUCCHI, *Si sta facendo sempre più tardi*, cit., pp. 183-193.

pensées. Voyant défiler sous ses yeux les plages qui longent la ligne Lisbonne-Parede, Pereira se rappelle les matinées à la plage lorsqu'il était étudiant à Coimbra :

Gli vennero in mente i tempi di Coimbra, quando andava alle spiagge vicino a Oporto [...]. Il mare era freddissimo, in quelle spiagge del Nord, ma lui era capace di nuotare per delle mattine intere [...]. La gente li ammirava e il maître li accoglieva dicendo : ecco gli studenti di Coimbra⁴⁰ !

Dans *Il piccolo naviglio*, c'est un voyage en autocar qui déclenche le mécanisme du souvenir. Au dernier chapitre du roman, lorsque Capitano Sesto rejoint le village caillouteux de ses ancêtres, les paysages traversés favorisent le retour sur le passé⁴¹.

Chez Tabucchi, la musique est intimement liée à la mémoire et à la résurgence du passé⁴². Elle permet de faire émerger de ses profondeurs les souvenirs d'un temps révolu. Au chapitre 6 de *Requiem*, le protagoniste narrateur visite la maison du phare, s'assoit au piano et joue un morceau de Chopin. C'est alors que lui reviennent à l'esprit les nuits où il écoutait dans sa chambre des nocturnes du musicien polonais⁴³. Dans *Sostiene Pereira*, la musique est à la fois un déclencheur du souvenir et un vecteur de nostalgie. On le voit lorsque Pereira, assis sur un banc, écoute deux petits vieux jouant de la viole et de la guitare :

C'erano due vecchietti che suonavano, uno la viola e l'altro la chitarra, e suonavano struggenti musiche di Coimbra della sua gioventù, di quando lui era studente universitario [...]. E anche lui a quel tempo suonava la viola nelle feste studentesche, e era magro e agile, e faceva innamorare le ragazze⁴⁴.

⁴⁰ Antonio TABUCCHI, *Sostiene Pereira*, Milano, Feltrinelli, 2006 [1^e édition : 1994], p. 105.

⁴¹ Antonio TABUCCHI, *Il piccolo naviglio*, cit., p. 185.

⁴² Cela se vérifie non seulement dans les romans mais dans les nouvelles de l'écrivain. Pour l'analyse de ce thème dans les récits, on consultera l'article de Raymond ABBRUGIATI, « La musique du malentendu » in *Italies* n° 11, cit., pp. 54-58.

⁴³ Antonio TABUCCHI, *Requiem*, éd.cit., p. 90.

⁴⁴ Antonio TABUCCHI, *Sostiene Pereira*, cit., p. 20.

La photographie peut aussi être un déclencheur du souvenir⁴⁵. Plus généralement, elle représente un contact avec le passé, voire avec l'outre-tombe⁴⁶. On trouve de nombreuses photos de personnes disparues dans les romans de Tabucchi : celle de Carlo Nobodi enfant dans *Il filo dell'orizzonte*, celle de la femme de Pereira dans l'entrée de l'appartement de son mari et celle de Marilyn-Rosamunda dans le vestiaire de la maison de Tristano. La photographie est le témoignage d'un événement, heureux ou malheureux. Elle nous ramène à un moment qui n'est plus, mais qui perdure dans la mesure où elle immortalise la personne photographiée⁴⁷. Dans le cas de Pereira, la photo de son épouse défunte date de 1927, alors que le couple faisait un voyage à Madrid. L'habitude qu'il a prise de lui parler transforme l'absence en présence tout en enfermant le journaliste dans l'autrefois.

Le temps s'enrichit grâce à la conservation et à l'accumulation des souvenirs. Bien qu'ils aient tous deux pour fil conducteur le souvenir du passé, les romans *Il piccolo naviglio* (1978) et *Tristano muore* (2004) diffèrent quant à la manière de reconstruire ce passé. Cette différence reflète l'évolution qui marque l'écriture de Tabucchi, depuis les œuvres de jeunesse jusqu'à celles de la maturité. Dans le premier roman, Capitano Sesto reconstitue, à l'âge de trente ans, l'histoire de sa famille en partant d'un portrait trouvé dans le grenier de la maison paternelle. Il vient d'acheter un cahier dans une boutique de son village natal et il décide de retranscrire les événements les plus marquants de son existence. Chez lui, la mémoire ne fait pas revenir des sensations ou des atmosphères, mais des souvenirs précis qu'il intègre dans les « archives des souvenirs mémorables » ou dans le « fichier des souvenirs mémorables⁴⁸ ». Malgré les

⁴⁵ C'est le cas de l'auteur de la lettre *A cosa serve un'arpa con una corda sola ?* qui se remémore le passé parce qu'il a vu dans un journal la photo d'une femme qu'il a aimée (Antonio TABUCCHI, *Si sta facendo sempre più tardi*, éd.cit., pp.107-121).

⁴⁶ On songe ici à la photo de Tadeus qui orne sa tombe au cimetière de Lisbonne et qui sert à la réapparition du personnage (Antonio TABUCCHI, *Requiem*, cit., p. 34 et p. 37).

⁴⁷ Nives TRENTINI a consacré des pages intéressantes à la reviviscence du passé par la photographie, en appuyant son étude sur *Si sta facendo sempre più tardi* (op.cit., pp. 101-121).

⁴⁸ Les expressions « *archivio dei ricordi ricordabili* » et « *schedario dei ricordi ricordabili* » figurent à cinq reprises dans le roman : la première aux pages 108, 109, 125, 133 et 134 de l'édition citée, la seconde aux pages 112, 119, 121, 124 et 137.

années écoulées, les souvenirs sont vifs et son entreprise se veut rigoureuse⁴⁹.

En revanche, dans le deuxième roman, Tristano rassemble les fragments de son histoire personnelle d'une manière désordonnée. Il refuse l'ordre chronologique des événements et insère des ruptures et des retours en arrière dans sa reconstruction du passé⁵⁰. Ses souvenirs, comme ses pensées, sont parfois confus et il n'est pas rare qu'il saute du coq à l'âne. Il convient lui-même que son récit peut sembler « sans construction » et qu'il est « comme une partition musicale où il arrive de temps en temps qu'un instrument parle à sa guise, avec sa voix⁵¹ ». Nul doute que *Tristano muore*, par son flux narratif apparemment chaotique, ne relève du postmoderne. Des motifs reviennent en variations, les personnages se mêlent et essaient de multiples combinaisons. Rosamunda et Daphné apparaissent sous d'autres prénoms, Marilyn, Mary, Guagliona pour la première, Mavri Elià pour la seconde. Elles se superposent parfois dans la narration des faits⁵². Les souvenirs passent sous le tamis d'une conscience qui s'épanche sous l'effet combiné de la gangrène, de la morphine, de la nostalgie et de l'ironie. L'évocation du passé est interrompue par des instantanés du présent de la diégèse, par des commentaires du malade sur ce qu'il vient de dire ou par des remarques diverses. Les temps verbaux du discours narratif oscillent constamment entre le présent et l'imparfait. Le passage où le héros se souvient du rituel du poème dominical lu par la Frau en est un exemple :

Il cerimoniale era fatto così, io seduto in poltrona, nel salotto, un quarto d'ora prima che cominciasse la lezione, perché i bambini

⁴⁹ Néanmoins, elle n'exclut pas le recours à l'imagination lorsque Capitano Sesto reconstitue l'histoire de ses ancêtres. Dès la première page de *Il piccolo naviglio*, Tabucchi écrit que « Cominciando dunque a raccontare quella lontana fuga, Capitano Sesto ricostruì la scena con la sua immaginazione » (éd.cit., p.11).

⁵⁰ Un exemple nous est fourni par le récit de la mort du soldat allemand que Tristano a tué dans le village grec de Plaka. Dans l'édition citée du roman, le récit s'interrompt à la page 15 pour ne reprendre qu'à la page 22. Entre-temps, le protagoniste est revenu à la réalité présente (le mois d'août 1999) et a évoqué un autre souvenir, celui du chien Vanda.

⁵¹ Antonio TABUCCHI, *Tristano muore*, cit., p. 51.

⁵² *Ibidem*, p. 50 : « Mi devo correggere, quella specie di sogno che ti raccontavo, quello della spiaggia, non era mica Rosamunda, era Daphne ... ora che ci penso meglio, in quel capanno di frasche Tristano ci entrò con la sua Daphne ».

devono aspettare, diciassette meno un quarto, il nonno non transige sugli orari, per il resto transigeva su tutto⁵³[...].

Tristano peine à se retrouver dans ses souvenirs et perd par moments le fil de son récit. Il admet que « les souvenirs semblent être parfois en gélatine⁵⁴ » et qu'il n'est pas toujours certain d'avoir vraiment vécu tel ou tel épisode – peut-être l'a-t-il inventé ou rêvé ? Le « je » narrateur introduit le doute sur la valeur de ses propres souvenirs quand sa mémoire le trahit.

Era una giornata d'estate e Tristano la ricorda azzurra, e anche la città la ricorda azzurra, anche se in realtà era una città rosata, con delle case rosa e gialle lungo i fossati orlati di mura antiche che arrivano al mare⁵⁵.

Les souvenirs peuvent se confondre avec le rêve et la frontière qui sépare le réel de l'imaginaire devient ténue. Comme l'écrit Tabucchi dans la nouvelle *La trota che guizza fra le pietre mi ricorda la tua vita*, « Quand ils sont lointains, les souvenirs ressemblent à l'imagination, ils sont comme un rêve⁵⁶. ». Cela est vrai dans *Tristano muore* où le héros jette la confusion dans l'esprit du lecteur en jouant sur les mots : « le souvenir d'un rêve ... ou peut-être le rêve d'un souvenir ... ou peut-être les deux⁵⁷ ».

La nostalgie et le remords associés à la mémoire imprègnent les différents romans⁵⁸. L'ombre du passé plane sur le présent des narrateurs de

⁵³ *Ibidem*, p. 26.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 37.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 57. Déjà dans *Il piccolo naviglio* Tabucchi avait conscience que la mémoire peut être trompeuse (cit., p.175 : « È curioso come la memoria riesca a deformare la realtà »). Ce thème revient dans *Notturmo indiano* où la mémoire est « una formidabile falsaria » (cit., p. 80).

⁵⁶ Antonio TABUCCHI, *L'angelo nero*, Milano, Feltrinelli, 2005 [1^e édition: 1991], p. 98. Dans *L'atelier de l'écrivain*, Tabucchi s'explique sur la dialectique de la mémoire et de l'imaginaire : « je crois que le souvenir peut être altéré par notre façon de le vivre, par notre manière de voir, par notre mode de pensée et surtout, par notre façon de ressentir les choses. Pour toutes ces raisons, je pense que souvenir et imagination vont de pair » (cit., p. 138).

⁵⁷ Antonio TABUCCHI, *Tristano muore*, éd.cit., p.122 : « ... Devo aver fatto un sogno, ho sognato di Tristano ... o forse era il ricordo di un sogno ... o forse il sogno di un ricordo ... o forse tutti e due ... Ah, scrittore, che rebus ... ».

⁵⁸ Précisons que contrairement aux héros pavésiens, rares sont les personnages de Tabucchi qui ont la nostalgie de leur enfance, sans doute parce que leur créateur n'a jamais éprouvé

Si sta facendo sempre più tardi qui sont nostalgiques d'une relation amoureuse brisée (à la suite de la séparation des deux amants ou de la mort de la femme aimée). La mélancolie colore leurs souvenirs et ce qui a été (et qui ne sera plus) les maintient dans un état où vivre équivaut souvent à regretter⁵⁹. Dans *Sostiene Pereira*, le protagoniste cultive la nostalgie des années où sa femme n'avait pas encore cessé d'exister. En se persuadant que les seuls moments de joie appartiennent au passé, il refuse la possibilité d'un bonheur actuel. *Requiem* nous offre un autre exemple de nostalgie du passé, quand Tadeus, au chapitre 3, regrette l'époque où lui et le narrateur marchaient bras dessus, bras dessous dans les rues de Lisbonne⁶⁰. Dans *La testa perduta di Damasceno Monteiro*, l'avocat Mello Sequeira ne peut s'empêcher d'être nostalgique lorsqu'il se remémore la maison de son enfance⁶¹. On retiendra que tous ces personnages souffrent devant le caractère immuable du passé.

Le remords se doit à l'impossibilité de changer ce qui a été. Il est omniprésent dans *Requiem*⁶² où, selon le Peintre copiste, il s'apparente à une maladie virale, l'herpès zostérien, qui est toujours latent chez celui qui en est atteint.

[...] penso che l'herpes sia un po' come il rimorso, se ne sta addormentato dentro di noi e un bel giorno si sveglia e ci attacca, poi torna a dormire perché noi siamo riusciti ad ammansirlo, ma è sempre dentro di noi, non c'è niente da fare contro il rimorso⁶³.

un tel sentiment. Dans *L'atelier de l'écrivain*, il reconnaît que « je n'ai pas la nostalgie de l'enfance [...] je me sens mieux dans le monde adulte » (cit., p. 54).

⁵⁹ C'est le cas de l'auteur de la lettre *Vigilia dell'Ascensione* qui parle d'images « di rammarico e di rimpianto » quand il évoque le passé et la femme aimée qu'il a abandonnée (Antonio TABUCCHI, *Si sta facendo sempre più tardi*, éd.cit., p.178).

⁶⁰ Antonio TABUCCHI, *Requiem*, cit., p. 40.

⁶¹ Antonio TABUCCHI, *La testa perduta di Damasceno Monteiro*, cit., p.123 : « Sospirò con nostalgia. ».

⁶² Le remords est un thème récurrent de l'œuvre tabucchienne. Sur ce point, le recueil *L'angelo nero* est à rapprocher de *Requiem*, comme l'a opportunément remarqué Anna DOLFI (*op.cit.*, pp. 227-242).

⁶³ Antonio TABUCCHI, *Requiem*, cit., p. 79. « [...] eu acho que o herpes é um pouco como o remorso, fica adormecido dentro de nós e um belo dia acorda e ataca-nos, e depois volta a adormecer porque nós conseguimos amansá-lo, mas fica sempre dentro de nós, não há nada a fazer contra o remorso. » (1991, cit., pp. 79-80).

Il tourmente le protagoniste du roman qui estime qu'il aurait dû se comporter différemment envers le chirurgien qui a opéré son père⁶⁴. Tristano est lui aussi rongé par le remords, d'une part parce qu'il a abandonné Daphné, d'autre part parce qu'il a raté l'éducation d'Ignacio, le fils adoptif de Marilyn-Rosamunda. Dans *Sostiene Pereira*, le remords est lié au regret et au repentir. Quand le héros s'interroge sur son passé, il ressent le besoin de se repentir sans savoir de quoi⁶⁵. Il se sent coupable et ce n'est pas un hasard s'il traduit pour son journal la nouvelle *Honorine* de Balzac : d'après lui, c'est « un beau récit sur le repentir » et il avoue qu'il s'y est reconnu⁶⁶. Ces personnages qui se penchent sur leur passé sont à même de considérer quelles furent les erreurs de leur vie car ils l'observent avec le recul des années.

En plus d'une simple nostalgie du passé, il y a chez Tabucchi, comme chez Pessoa, une nostalgie de ce qui aurait pu être et qui n'a pas été. Cette « nostalgie du possible⁶⁷ » est une célébration du rêve et du désir que partagent les narrateurs de *Si sta facendo sempre più tardi*. Certains s'égarerent et superposent ce qui ne fut pas à leur vie présente. Dans la lettre *Libri mai scritti, viaggi mai fatti*, l'obsédante mémoire va jusqu'à la réinvention du non-événement : le protagoniste relate les détails d'un voyage à Samarkand que lui et son amour complice n'ont pas fait. Il en arrive à la conclusion que les expériences imaginées sont plus précieuses que les réalités vécues.

Insomma, il vero viaggio da non fare era Samarcanda. Io ne serbo un ricordo indimenticabile, e così nitido, così dettagliato come possono darlo solo le cose vissute davvero nell'immaginazione⁶⁸.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 62 : « Senti padre, dissi, non so se ho fatto bene, forse avrei fatto meglio a comportarmi in un altro modo, se lo avessi preso a schiaffi, quel tipo, sarebbe stata una soluzione più coraggiosa, ma non l'ho fatto, è per questo che ho questo senso di colpa. ».

⁶⁵ Le drame de Pereira est celui d'un homme aux prises avec sa conscience et son passé. Au chapitre 16 du roman, c'est en ces termes qu'il se confie au docteur Cardoso : « io non mi sento colpevole di niente di speciale, eppure ho desiderio di pentirmi, sento nostalgia del pentimento » (Antonio TABUCCHI, *Sostiene Pereira*, cit., p. 121).

⁶⁶ *Ibidem*, p. 120.

⁶⁷ Tel est le titre définitif d'un des essais que Tabucchi a consacrés à l'œuvre de Pessoa (*La nostalgie du possible. Sur Pessoa*) et qui reprend l'ouvrage intitulé *La Nostalgie, l'automobile et l'infini. Lectures de Pessoa* publié pour la première fois en 1998 aux éditions du Seuil.

⁶⁸ Antonio TABUCCHI, *Si sta facendo sempre più tardi*, cit., p. 140.

En portugais, nostalgie se dit *saudade*, et pour Tabucchi, la *saudade* est aussi une forme de mélancolie. C'est un sentiment particulier qui amène le personnage à se laisser bercer par l'étrange souvenir de ce qui n'a pas eu lieu. Il affecte l'auteur de *Lettera da scrivere* qui, dans sa lettre hypothétique, évoque pour sa compagne les regrets d'un temps qu'ils n'ont pas vécu.

E ti direi anche che ti aspetto, anche se non si aspetta chi non può tornare, perché per tornare ad essere ciò che fu dovrebbe essere ciò che fu, e questo è impossibile⁶⁹.

Le narrateur attend quelque chose qui, n'ayant pas pris forme dans la réalité, ne peut revenir. Par définition, la *saudade* est une nostalgie sans objet qui filtre notre perception du monde. C'est également la conscience d'être assujettis au temps et voués, comme tout ce qui nous entoure, à la mort. S'agissant de préciser le sens de cette notion typiquement lusitanienne, on peut citer un bref passage d'une interview que Tabucchi a accordée à Romana Petri.

[...] è una parola molto complessa che indica uno slancio, un rimorso, un'aspirazione. La *saudade* può essere nostalgia del futuro, un desiderio di futuro, e inoltre nostalgia per le cose che avrebbero potuto essere e che non sono state. È un po' come il desiderio di pentimento di Pereira⁷⁰.

Rappelons que symboliquement, Pereira habite à Lisbonne la Rua da Saudade et que la fin du chapitre 20 du roman illustre la nostalgie indéfinissable (« d'une vie passée et d'une vie future⁷¹ ») qui caractérise ce personnage de fiction.

Contre la fuite du temps

⁶⁹ *Ibidem*, p. 209.

⁷⁰ Romana PETRI, « Uno scrittore pieno di gente » in *Leggere* n° 61, giugno 1994, p. 72.

⁷¹ Antonio TABUCCHI, *Sostiene Pereira*, éd.cit., p. 159.

Devant la fugacité de l'existence humaine, seule l'écriture permet à l'homme d'échapper à sa finitude et de triompher du temps. Dans le cas de Tristano, le texte de l'histoire de sa vie (avec ses grandeurs, ses bassesses, ses hasards et ses douleurs) est l'assurance de la pérennité de son destin. Il a besoin d'un écrivain professionnel qui mette de l'ordre dans ses souvenirs épars pour se donner l'illusion que le temps peut s'arrêter. Tristano croit en la permanence de l'écriture (« bientôt ma voix ne sera plus là, il restera ton écriture » dit-il à son interlocuteur dans les dernières pages du livre⁷²) et veut offrir à ses contemporains et à la postérité une image de lui-même qui perdure. Le sous-titre du roman, « Une vie », exprime la capacité de l'écriture à immortaliser par les mots le cours d'une existence.

Mais Tabucchi est conscient que l'écriture biographique peut déformer la vérité. Aussi fait-il dire par Tristano que « vous, les écrivains, vous êtes des faussaires⁷³ ». Le métier de biographe implique de tricher avec les mots⁷⁴. Il reste que, malgré ses réticences, le héros s'en remet à l'écrivain venu à son chevet car l'écriture est la seule capable de répondre à sa quête d'éternité.

La littérature est non seulement « une forme de connaissance⁷⁵ », mais « une forme de mémoire⁷⁶ » selon les propres termes de Tabucchi. Aussi ses romans sont-ils saturés de références à des auteurs ou artistes de toutes époques, en un jeu d'intertextualité par lequel il fait sien ce que d'autres ont écrit ou pensé. Le retour sur le passé culturel au sens large concerne trois romans en particulier. Dans *Requiem*, l'Invité avec qui le

⁷² Antonio TABUCCHI, *Tristano muore*, éd.cit., p. 156.

⁷³ *Ibidem*, p. 11.

⁷⁴ Le thème de l'écriture mensongère se retrouve dans le recueil *I volatili del Beato Angelico* où l'on peut lire, dans une lettre signée Antonio Tabucchi, que « Gli scrittori sono di solito persone poco fidate anche quando sostengono di praticare il più rigoroso realismo » (Antonio TABUCCHI, *I volatili del Beato Angelico*, Palermo, Sellerio, 2005 [1^e édition : 1987], p. 47). Sur les rapports entre mémoire, vérité et écriture dans l'œuvre narrative de Tabucchi, nous renvoyons le lecteur à l'article déjà cité de Denis FERRARIS (in *Italies* n° 11, cit., pp. 105-115).

⁷⁵ Antonio TABUCCHI, « Éloge de la littérature » in *Italies* n° 11, cit., p. 21.

⁷⁶ Antonio TABUCCHI, *L'atelier de l'écrivain*, éd.cit., p.136 : « En effet, je crois [...] que la littérature est une forme de mémoire. La littérature est un moyen, laïque si on veut, de répondre au besoin religieux de l'homme. ». Cette conception de la littérature figurait déjà sur la quatrième de couverture de *Piazza d'Italia*, où Tabucchi écrivait : « Io ho sempre creduto nella letteratura come memoria. ».

narrateur dîne au dernier chapitre n'est autre que le poète Fernando Pessoa. La conversation qui s'engage entre les deux convives le désigne comme l'initiateur du postmodernisme. *Sostiene Pereira* est un roman où apparaît en filigrane une histoire de la littérature, avec des allusions à García Lorca, Pessoa, Camões, Maïakovski, Pirandello, Marinetti, D'Annunzio, Balzac, Maupassant, Daudet, Bernanos et Mauriac. Quant à *La testa perduta di Damasceno Monteiro*, on y trouve des renvois aussi bien aux écrivains Flaubert, Jouhandeau, Gide, Camus, Hölderlin, Kafka qu'aux philosophes Lukács et Carnap et au juriste Hans Kelsen. Comme l'écrit Manuela Bertone, à la base de ces citations, il y a « una necessità etica di salvare almeno frammenti e di disseminare punti di raccordo, luoghi di memoria testuale attraverso i quali avviene il riconoscimento della parte attiva che il passato letterario esercita nella costituzione del presente del racconto⁷⁷ ».

Les constructions fictionnelles de Tabucchi se présentent comme un voyage dans une mémoire culturelle et historique. En 1994, dans une interview accordée à Philippe Savary et Thierry Guichard⁷⁸, l'auteur reconnaît que l'Histoire est un thème de plus en plus important dans son œuvre.

C'est un thème qui me hante, me poursuit. L'Histoire du vingtième siècle est très dramatique et mérite l'attention de la littérature ; c'est le siècle des grandes utopies politiques, des grands espoirs, c'est aussi celui des massacres, des perversions (Holocauste, totalitarisme, etc.).

Cette veine historique ne date pas des années quatre-vingt-dix. Déjà dans *Piazza d'Italia*, les personnages sont insérés dans une durée collective, celle de l'Histoire. La famille protagoniste voit se dérouler l'histoire d'un siècle, de l'Unité aux premières années de la République, avec l'occupation de Rome en 1870, les guerres coloniales, le fascisme, l'invasion de l'Éthiopie, les deux guerres mondiales, les différents gouvernements De Gasperi, l'agitation sociale des années cinquante. Dans *Il piccolo naviglio*, la reconstruction du passé de Capitano Sesto mêle histoire familiale et histoire de l'Italie, depuis la proclamation du Royaume d'Italie en 1861

⁷⁷ Manuela BERTONE, « Frammenti per *Requiem*, allucinazione portoghese di Antonio Tabucchi » in *Narrativa*, C.R.I.X., Université Paris X-Nanterre, 1995, n° 8, p.145.

⁷⁸ Cette interview a été publiée dans le numéro 7 d'avril / juin 1994 du *Matricule des Anges*.

jusqu'aux luttes syndicales de 1969, en passant par l'assassinat d'Humbert I^{er}, les premières automobiles, l'électricité, la guerre de Libye, la Première Guerre mondiale, le fascisme, la Résistance, la déportation, l'essor du communisme, la mort de Togliatti.

Sostiene Pereira est aussi un roman d'inspiration historique. L'action se situe à Lisbonne, sous la dictature de Salazar, précisément en 1938, une année cruciale pour l'Europe à la veille de la Seconde Guerre mondiale. À cette date, la guerre civile ravage l'Espagne voisine, le nazisme triomphe en Allemagne et l'Italie subit le fascisme. L'actualité est présente tout au long du récit, dans les dialogues entre Pereira et les autres personnages (Monteiro Rossi, le serveur Manuel, le docteur Cardoso, l'ami Silva, le directeur du *Lisboa* ou padre Antonio). C'est ainsi que le protagoniste présente à Silva la situation critique de l'Europe en 1938.

ma tu leggi i giornali e ascolti la radio, lo sai cosa sta succedendo in Germania e in Italia, sono fanatici, vogliono mettere il mondo a ferro e fuoco [...] e tu sai cosa succede in Spagna, è una carneficina, eppure c'era un governo costituzionale, tutto per colpa di un generale bigotto⁷⁹.

Le sous-titre du livre, « Un témoignage », place la fiction en rapport étroit avec la réalité historique à travers le filtre de l'expérience individuelle de Pereira⁸⁰, qui finit par prendre conscience de la brutalité quotidienne du régime en place et de la nécessité de se mobiliser contre l'oppression salazariste. Le roman est sous-tendu par un combat pour la liberté d'expression.

Enfin, dans *Tristano muore*, le héros recompose son passé en partant d'un épisode dramatique de l'histoire du XX^e siècle, l'occupation de la Grèce par les troupes italiennes et allemandes. L'auteur en profite pour rappeler qu'il faut lutter contre l'oubli. Il ne faut pas oublier, par exemple, les deux cent mille personnes tuées le 6 août 1945 lors du bombardement atomique d'Hiroshima⁸¹. La résistance à la fuite du temps passe par

⁷⁹ Antonio TABUCCHI, *Sostiene Pereira*, cit., p. 64.

⁸⁰ Sur la valeur de témoignage historique et idéologique de *Sostiene Pereira*, voir Flavia BRIZIO-SKOV, *op.cit.*, pp. 127-149.

⁸¹ Antonio TABUCCHI, *Tristano muore*, cit., p. 107 : « quel mattino la prima atomica utilizzata come arma di distruzione di massa cadde su una città del nostro mondo annientandola e incenerendo duecentomila persone ».

l'écriture, et le devoir de mémoire entre dans les fonctions de l'écrivain selon Tabucchi⁸².

Écrire signifie témoigner du passé, mais aussi du présent, et la littérature doit servir la vérité et la justice. *La testa perduta di Damasceno Monteiro* met en cause les sociétés européennes de la fin du XX^e siècle, à partir de la situation portugaise en 1996. Le sujet du roman – la découverte du cadavre décapité de Damasceno Monteiro dans un parc de la banlieue de Porto – s'inspire d'un fait divers concret et réel, le meurtre du jeune Carlos Rosa dans un commissariat de la Guarda Nacional Republicana de Sacavém, dans la banlieue de Lisbonne⁸³. Au-delà du fait divers, Tabucchi dénonce les abus policiers, l'injustice, l'exclusion des minorités ethniques. La torture est un des leitmotifs du livre. Au chapitre 16, l'avocat Mello Sequeira la présente comme un fléau à la fois national et mondial.

Ricapitolando : London fu torturato dai comunisti, Alleg fu torturato perché era comunista. Il che ci conferma che la tortura può venire da ogni parte, è questo il vero problema⁸⁴.

Au chapitre 20, à l'occasion du procès contre le sergent Titânio Silva, il revient sur la torture en usage dans les commissariats portugais et rappelle les sévices infligés par la Gestapo aux Juifs pendant la Seconde Guerre mondiale en citant l'exemple de Jean Améry⁸⁵. Le romancier se pose le problème de la responsabilité des individus face à l'Histoire et s'érige en témoin qui montre l'envers du discours du Pouvoir.

Antonio Tabucchi est-il un *homo melancholicus* comme le narrateur de *Forbidden Games*⁸⁶ ? Si oui, ne peut-on voir dans son œuvre la quête

⁸² Sur les devoirs de l'écrivain selon Tabucchi, on lira l'article de Yannick GOUCHAN, « La figure de l'écrivain dans l'œuvre d'Antonio Tabucchi » in *Italies* n° 11, cit., pp. 191-213.

⁸³ Dans la *Nota* placée à la fin du livre, Tabucchi précise que Carlos Rosa a été torturé et tué dans la nuit du 7 au 8 mai 1996 et que son corps, sans tête, a été retrouvé dans un parc public.

⁸⁴ Antonio TABUCCHI, *La testa perduta di Damasceno Monteiro*, cit., p. 176.

⁸⁵ *Ibidem*, p. 221.

⁸⁶ Antonio TABUCCHI, *Si sta facendo sempre più tardi*, cit., p. 41 : « Il medico mi ha detto : lei è il classico caso di homo melancholicus. ». La question peut d'autant plus se

d'une écriture qui exorcise ses obsessions que sont la fuite du temps, la mort ou le remords ? La vie, la mort et le temps sont des thèmes auxquels, de toute éternité, les écrivains ont été confrontés. Dans le cas de Tabucchi, à l'interrogation sur le sens de la vie et des choses s'ajoute la relativisation du concept du temps qui perd son univocité. Il reflète l'ambiguïté du monde dans lequel nous vivons.

La littérature doit « provoquer une certaine intranquillité » selon l'Invité de *Requiem*⁸⁷. Tel est l'effet que produisent sur le lecteur les romans de Tabucchi, écrivain de l'équivoque et de l'étrangeté de l'existence, qui introduit l'insolite dans ses fictions qu'il peuple de personnages nostalgiques qui nous émeuvent par leurs doutes. Il aime sonder l'âme dans la pénombre intérieure de l'homme, aux angoisses duquel il donne une dimension universelle.

Marie-Line CASSAGNE

poser que Tabucchi a déclaré, dans *L'atelier de l'écrivain*, que « Naturellement, toute littérature est un peu autobiographique. » (cit., p. 53).

⁸⁷ Antonio TABUCCHI, *Requiem*, cit., p. 119. « Eh già, confermò lui, con me va sempre a finire così, ma senta, non crede che sia proprio questo che la letteratura deve fare, inquietare ? ». « Pois é, confirmou ele, comigo é sempre assim, mas olhe, não acha que é isso mesmo que a literatura deve fazer, desassossegar ? » (1991, cit., p. 119).