

**L'ÊTRE-LÀ OU LA CONTINGENCE
DANS L'ŒUVRE DE TABUCCHI
Hypothèse pour une lecture victimaire**

Tout lecteur des œuvres de Tabucchi aura fait la constatation d'un certain intérêt de cet auteur pour la philosophie, qui se manifeste sous la forme de ce que l'on pourrait appeler des « traces » : des philosophes comme Platon, Aristote ou Descartes sont cités ou mentionnés à travers l'adjectivation de certains substantifs ; ici ou là apparaissent des allusions¹, ou, plus directement, des expressions telles que *idée platonicienne*² ou *logique aristotélico-cartésienne* ; et il nous faut également citer le nom du protagoniste du *Fil de l'horizon*, Spino, qui est une référence presque explicite au philosophe Spinoza. Ceci ne transforme nullement l'œuvre de Tabucchi en œuvre philosophique, mais simplement témoigne, au sein

¹ Dans *Piccoli equivoci senza importanza*, Milan, Feltrinelli, 2006 [1985], p. 96, dans *Il rancore e le nuvole* on trouve une référence au platonisme et au logos métaphysique qui traverseraient les pages de certaines critiques littéraires. L'avocat Loton dans *La testa perduta di Damasceno Monteiro* fait de nombreuses allusions ou références à la philosophie (entre autres à Rudolf Carnap). À la fin du roman *Il Piccolo naviglio*, apparaît un personnage dénommé Socrate, qui se connaissait bien lui-même. Enfin – mais la liste n'a rien d'exhaustif – la lettre intitulée *Fiume* dans *Si sta facendo più tardi* est une allusion directe à Plotin, comme Tabucchi le confirme : « En lisant Plotin [qui, d'ailleurs, est également cité dans une note finale], on trouve que la vie est en même temps principe et absence, émanation primordiale et impossibilité de détermination mesurable. En somme, c'est un fleuve sans berges », *Autobiografie altrui*, Milan, Feltrinelli, 2003, p. 86.

² « une sorte d'idée platonicienne de Café », *Si sta facendo sempre più tardi*, Milan, Feltrinelli, 2006 [2001], p. 49.

même de l'œuvre littéraire, de la présence d'une réflexion qui n'a pas rompu tous les liens avec la tradition métaphysique, peut-être tout simplement parce que la modernité ne peut pas nécessairement faire fi de tout ce qui l'a précédée, et qu'elle ne peut s'en distancer ou s'en éloigner qu'en ne manquant pas d'y faire référence. Au delà de cette considération, les indices que nous avons mentionnés précédemment montrent la présence et l'effectivité d'une réflexion qui pour saisir (ou imaginer et inventer) l'expérience, y compris sous un angle nouveau, se sert des instruments que la tradition culturelle lui a légués.

Cette présence de la référence philosophique pourrait inviter à penser qu'il existe, dans l'univers de Tabucchi, une organisation du monde à partir d'une centralité, à partir d'un principe unificateur qui rende compte de la totalité des phénomènes, ainsi que des différents aspects, concrets, de l'existence. Tout au contraire, s'il existe bien une réflexion des différents personnages de l'œuvre sur l'expérience de chaque jour, cette réflexion qui, certes, synthétise l'expérience pour en souligner les traits caractéristiques, insiste et même bute sur la réalité des choses qui consiste en ceci que l'être humain est livré à la contingence des formes : contingence du corps, contingence des circonstances qui pourtant laissent une trace, laissent leur trace sur les destin de chacun. C'est cette contingence que nous nous proposons d'interroger, mais une contingence qui ne serait pas seulement une donnée massive dont il suffirait de faire le constat et l'inventaire, mais une contingence qui demeure problématique, parce qu'en elle se trame, à tout instant, la tension entre idéalité et matérialité. Toutefois l'idéalité ne se donne pas comme réalité, elle n'apparaît que sous la forme d'une tendance, d'une aspiration, ou, bien entendu, d'une nostalgie, alors que la matérialité, elle, impose sa réalité que nous tenterons de faire apparaître comme réalité partielle, marquée par une forme native d'incomplétude où le trait dominant est le fragment.

La contingence, et ce de façon paradoxale, ne se livre pas dans l'immédiateté de l'expérience, même si elle est cette immédiateté sans cesse renouvelée ; elle n'apparaît que dans la médiation d'un retour sur les données immédiates qui sont l'environnement quotidien de chacun depuis sa naissance : « elle me prenait la main et me disait : écoute, qui sait ce que nous sommes, qui sait où nous sommes, qui sait pourquoi nous sommes

là...³ ». Le questionnement du personnage (Maria Do Carmo Meneses) sollicite les éléments les plus obviés de l'existence, dans ses aspects les plus simples et les plus concrets. L'élément de contingence qui, normalement, se prête le moins à une quelconque interrogation, c'est le lieu : le lieu est la chose qui va de soi, il s'impose dans son extériorité absolue comme réalité au sein même de laquelle le sujet se saisit. S'il est quelque chose qui semble dotée d'une incontestable évidence, c'est bien le lieu, l'endroit où nous sommes, l'endroit où se passe l'existence, le lieu où notre corps vit son existence de chair. Interroger le lieu, le questionner jusque dans sa signification – autrement que dans sa simple dénomination qui ne dit rien – c'est rencontrer l'absence de signification, c'est y être confronté après avoir remis en question ce qui va le plus naturellement de soi. Du coup, lorsqu'on fait ressortir la non-signification du lieu, celui-ci apparaît dans sa nudité absolue, dans sa pure matérialité : une matérialité dans laquelle le sujet ne peut pas se reconnaître, et qui le fait se saisir alors dans la pure contingence à laquelle il est livré. Du coup, le lieu n'est revêtu d'aucune essentialité, et il devient absolument interchangeable : « Je suis ici comme je pourrais être ailleurs »⁴. L'expérience de la contingence est avant tout conscience de la contingence, et elle signifie une sorte d'équivalence généralisée ou généralisable : aucune nécessité intrinsèque ne lie le sujet au lieu dans lequel il se trouve et où il prend conscience de son être-là, et l'ici est identique à l'ailleurs ; la seule chose qui distingue l'un et l'autre, c'est la proximité par rapport au sujet. Mais potentiellement, (« je pourrais être »), l'ici vaut l'ailleurs et la seule distinction entre eux est le maintenant : l'un ou l'autre ne peuvent se réaliser que dans le temps, donc à des moments successifs. Si le lieu est en soi indifférent et même inessentiel, une chose demeure, la nécessité d'un lieu, en même temps que son unicité : telle est la première forme de la contingence.

Le lieu est la condition même de la matérialité, et la matérialité est à son tour la condition de toute existence. « Dans l'abstrait, on n'existe pas », écrivait Pirandello, même si c'est dans l'abstrait qu'on parle de l'existence et même si le mot existence est lui-même une abstraction. La nécessité de la

³ *Il gioco del rovescio e altri racconti*, Milan, Feltrinelli, 2006 [Milan, il Saggiatore, 1981, « Biblioteca delle Silerchie 8 », puis, sous ce titre : *Il gioco del rovescio e altri racconti*, Milan, Feltrinelli, 1988], p. 17.

⁴ *Anywhere out of the world in Piccoli equivoci senza importanza*, cit., p. 72.

matérialité est d'ailleurs transcrite de façon amusée par Tabucchi au détour d'un dialogue

– Quelle voiture ? – Celle dont nous faisons la supposition/– Une voiture quelconque. / – « Eh non, il n'existe pas de voiture quelconque. Les voitures ont une marque, une couleur, une cylindrée. Il existe des voitures et des voitures. Choisissez-en une⁵.

C'est par un acte de pensée que peut être évoquée « une voiture quelconque » ; l'indétermination est une vue de l'esprit qui ne peut que renvoyer à des déterminations concrètes, et nécessairement particulières. La « voiture quelconque » n'a pas d'existence autre que dans sa représentation mentale : réalité pour l'esprit, mais non-réalité tant que non réalisée dans des formes concrètes et par là offertes à la perception.

Ce qui vaut pour l'idée d'objets inanimés vaut *a fortiori* pour les êtres animés. Les formes du corps, du visage en particulier, sont saisies au sein d'une multiplicité indistincte, où les caractéristiques individuelles semblent s'estomper pour laisser la place à un « ensemble d'individus quelconques » : « Je suis un visage anonyme dans cette foule de visages anonymes⁶ ». Rien n'identifie le sujet de façon significative et son individualité ne représente pas son unicité : elle n'est que celle d'un individu parmi une foule d'individus et elle ne manifeste que le caractère commun d'une *condition sine qua non* partagée par tous les êtres (on pourrait dire par tous les étants), l'incontournable nécessité de formes contingentes. Le corps est alors une sorte de vecteur de l'existence, et il véhicule la réalité de l'être, mais avec sa contrepartie de matérialité indissociable de la vie elle-même : « Quelle idiotie que d'étudier les étoiles, n'est-ce pas ? C'est par terre qu'il faut regarder, par terre, parce que la vie nous oblige toujours à baisser la tête⁷ ». Il semble exister une dissociation entre âme et corps, entre esprit et corps si l'on préfère une formulation moins engagée idéologiquement. La matérialité n'est pas l'orientation naturelle de l'esprit humain, et pourtant le rappel à cette matérialité est incessant si ce n'est déterminant. La contingence de l'être-là est à tout

⁵ *Il battere d'ali di una farfalla a New York può provocare un tifone a Pechino ?* in *L'angelo nero*, Milan, Feltrinelli, 2007 [1991], p. 79.

⁶ *Piccoli equivoci senza importanza*. cit., p. 72.

⁷ *Si sta facendo sempre più tardi*, cit., p. 150.

instant dépassée, car le sujet humain n'est jamais totalement là où est son corps – il est d'ailleurs toujours en mouvement, en déplacement vers un autre lieu – il est toujours ailleurs par la pensée, ailleurs dans le temps, tourné vers le passé et les souvenirs de ce qui n'est plus, ou projeté vers l'avenir, avec cette incroyable capacité de dépasser même les limites de sa propre vie corporelle⁸.

La matérialité n'est pas seulement celle du corps propre, elle est aussi celle de tout corps existant, de tout objet offert à la perception des sens. L'immédiateté de sa saisie ne garantit nullement sa « recevabilité » : les objets semblent toujours de trop, ils se donnent dans une forme d'opacité à la conscience, comme le suggère la protagoniste de la nouvelle *En attendant l'hiver* : «

[...] le caractère intolérable des objets qui nous entourent, leur arrogance idiote et massive qui ne prévoit pas les changements de la vie et qui vit dans son insaisissable immanence, dans une matérialité flagrante et innocente, et pour cette raison insaisissable⁹.

Les objets sont comme « de trop », ils semblent constituer une violation de l'espace mental parce qu'ils sont trop fortement, de façon trop flagrante, ce qu'ils sont ; ils sont presque « incongrus » dans leur réalité de matière brute, dans l'en-soi qui les constitue et qui ne peut rien signifier pour une conscience humaine. Leur innocence même semble être un témoignage de leur incongruité si l'on suit l'association qu'établit Tabucchi entre ces deux mots¹⁰. Leur incongruité, et aussi leur innocence, sont faites de leur parfaite identité de soi à soi, de la parfaite coïncidence de ce qu'ils sont avec leur réalité, sans aucun décalage, sans aucun « jeu » possible, dans une irrémédiable fixité, qui semble nier le mouvement inhérent à toute vie. Au fond, les objets offrent le spectacle de la plénitude, sauf que la plénitude

⁸ « [...] ceux qui imaginent même de façon très vague une vie future après que les cellules et le génome qui les tient ensemble ne soient devenus poussière ». *Il fiume* in *Si sta facendo sempre più tardi*, cit., p. 31. Pereira aussi pense à une vie après la mort. Ou bien encore : « Le futur, le futur ! C'est notre culture, fondée sur ce que nous pourrions être, y compris l'Évangile [...] ». *Ibid.*

⁹ *Aspettando l'inverno* in *Piccoli equivoci senza importanza*, cit., page 19.

¹⁰ « [...] incongrus et innocents comme le sont les morts. », *Passato composto* in *I volatili del Beato Angelico*, Palerme, Sellerio, 2005 [1987], p. 25.

n'est pas recevable par la conscience parce qu'elle est en même temps l'opacité des choses.

L'être-là de l'homme est constitué dans la tension, dans l'entre-deux de la matérialité et de l'idéalité ; ceci est perceptible même dans les mots, dans la différence entre les mots simplement conçus et pensés et les mots écrits.

Ils existaient seulement de façon aérienne, légère, ailée et insaisissable et libres d'être en n'étant pas, comme la pensée. Et comme ils devenaient péremptoirs ici sur le papier, et presque vulgaires, avec l'irrémissible arrogance des choses qui sont¹¹.

Les mots ont cette particularité de participer de l'esprit comme de la matière, et en cela ils dévoilent leur caractère proprement humain ainsi que la tension qui caractérise l'humain. Avec la pensée, dont ils sont le cœur même puisqu'il n'est de pensée sans les mots qui la disent, ils partagent cette étrange modalité d'existence qui consiste à pouvoir *être en n'étant pas*, ce qui assure leur totale, leur radicale liberté. *Etre en n'étant pas*, cela signifie avoir une forme d'existence sans en supporter la matérialité, sans être aliéné à la matérialité. Voilà qui pourrait être finalement le rêve de tout humain, une sorte d'existence de raison qui n'aurait pas à composer avec les formes contraignantes de la matière, avec le poids de la réalité physique. Sauf que ce type d'existence n'est possible que pour les objets de pensée, il n'est pas possible pour le sujet de la pensée, qui, lui, a nécessairement une contrainte de matérialité, que les mots, à la rigueur, pourraient se dispenser d'avoir si leur énonciateur se contentait de la pure énonciation orale, ou mieux encore, de la pure pensée silencieuse¹².

Le refus de la matérialité et de ses contraintes trouve une expression amusée chez le personnage du roman *Le Petit Navire*, Leonido, envieux des grues et désireux de pouvoir s'envoler, comme elles, qui déclare, après avoir fait une chute presque mortelle dans la carrière de marbre où il travaille :

¹¹ *Libri mai scritti, viaggi mai fatti* in *Si sta facendo sempre più tardi*, cit., p. 146.

¹² La forme la plus accomplie du suicide serait le silence, parce qu'il est difficile à tenir, par opposition au geste radical de la suppression de la vie. Le silence a pour ennemi le temps : « ... il affronte le jour-après-jour de notre vie... ». *Il fiume* in *Si sta facendo sempre più tardi*, cit., p. 26-27.

« Notre pire destin, c'est la loi de la pesanteur. Pour le moment¹³ ». La loi de la pesanteur, qui est la loi s'imposant à tous les étants, animés ou inanimés, est humoristiquement (de la part de l'auteur, non pas du personnage) présentée comme un destin, c'est-à-dire comme quelque chose qui advient, qui ne peut pas ne pas advenir (en cela effectivement loi physique et destin se confondent) mais que l'on n'aurait pas pu connaître avant qu'elle advienne (ceci est vrai pour le destin, non pour la loi de la pesanteur). L'humour réside aussi dans le fait que Leonido n'ait pas vraiment saisi la signification de ce qu'est une loi, lorsqu'il nuance *Pour le moment*. Mais, s'il ressort une vérité des propos de ce personnage très « décalé », c'est ce qui peut apparaître comme une loi humaine en tout cas, l'aspiration à l'idéalité – qui prend ici la forme du désir d'affranchissement de la loi de pesanteur¹⁴.

C'est toujours aux abords de la mort, sur les franges de la vie, que l'on peut saisir de façon plus visible encore cette idéalité constitutive de l'être humain : à propos du suicide (en l'occurrence du suicide par saut dans le vide), Tabucchi écrit : « Le saut participe du vol, il contient une sorte de rébellion contre la condition humaine de bipède, il rend à l'espace, aux grandes dimensions, à l'horizon¹⁵ ». Nous trouvons ici la confirmation que l'observation de Leonido, par-delà la distorsion de perspective introduite par sa folie¹⁶, révélait une vérité profonde, celle du désir de s'émanciper de la matérialité, en même temps que la tension manifestée ici en cette situation paroxystique qui est celle du suicide par la *rébellion* : mouvement désespéré qui ne peut se solder que par la réussite du saut et par l'échec de l'émancipation de la pesanteur.

La tendance à l'idéalité prend la forme du désir de pénétrer le sens intime des choses, de saisir les choses comme idéalité. On en a une sorte de parabole dans l'image du poète qui souhaite toucher le geste de la joueuse

¹³ *Le Petit Navire*, traduit de l'italien par Lise Chapuis, Paris, Éditions du Seuil, 2000 [1979], coll. « Points », p. 40-41 (*Il piccolo naviglio*, Milan, Mondadori, 1978, coll. « Scrittori italiani e stranieri », p. 32).

¹⁴ On notera l'humour du texte : « [...] la Maison de Savoie ferait également justice de cette loi, s'il s'agissait d'une loi injuste [...] ». *Ibid.*, p. 41 (1978, p. 32). Le même humour est présent dans l'inscription funéraire : « gravitas me rapuit ». *Ibid.*, p. 47 (1978, p. 37).

¹⁵ *I volatili del Beato Angelico*, cit., p. 81.

¹⁶ L'auteur précise ceci à propos de la folie, qui n'est pas entièrement telle : « Leonido s'était engagé sur la voie privilégiée de la folie dont on ne revient pas, moins parce qu'on ne peut pas que parce qu'on ne veut pas ». *Le Petit Navire*, cit., p. 36 (1978, p. 28).

de harpe sans toucher sa main¹⁷, dans l'image aussi du wagon-lit qui permet de toucher un village du bout des doigts¹⁸. Ce qui est abstrait semble atteindre à une forme de noblesse¹⁹, car c'est le contenu de matière qui introduit le fardeau de sa pesanteur. Avoir accès à l'idée des choses, c'est toucher à leur essence, c'est les connaître en leur point nodal ; sauf que ce désir du sens atteint presque son but, en donne l'illusion, mais il n'y touche jamais véritablement, comme c'est le cas pour Capitano Sesto qui entend la *voix intérieure des choses*²⁰ mais qui ne parvient pas à déchiffrer ce qui est au plus intime de lui-même, ses rêves.

[...] Sesto était la proie d'un rêve obsédant, d'une simplicité indéchiffrable. Voilà ce qu'il rêvait : il écrivait un mot qu'il ne parvenait pas à lire, puis il partait. [...] Dans ce mot il expliquait pourquoi il partait, mais il ne parvenait pas à le lire. A cette époque-là, lourd de ce rêve répété, le jeune Sesto fut la proie d'une odieuse mélancolie²¹

Le rêve semble être cette part de l'homme qui a ses racines dans le mystère même de l'existence, et qui semble s'alimenter continuellement à cette source profonde. Mais la vérité qui se dévoile dans la simplicité du rêve, cette vérité implicite qui ne passe souvent pas par des mots, reste une vérité inaccessible en même temps que très proche, comme atteinte mais impossible à formuler. Cette sorte d'impuissance du sujet, qui écrit son secret, qui dit la cause authentique de son départ mais qui ne peut déchiffrer cela même qu'il a écrit, donne à la fois l'idée d'un accès possible à cette vérité intime qui comporte même la promesse d'être la vérité du monde enfouie en chacun de nous, et livre l'être humain au plus grand déchirement, à une irrémédiable nostalgie. Le rêve de Sesto qui contient la cause de son départ est porteur d'un savoir voilé : le départ (qui peut-être métaphore du voyage de la vie, de la traversée du temps) a une cause, mais celle-ci ne peut être dite. Le rêve, qui en soi réalise la légèreté que chacun désire, et par laquelle on est émancipé de toutes les lois qui régissent le monde matériel –

¹⁷ *Si sta facendo sempre più tardi*, cit., p. 139.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ « Mais toutes les cérémonies sont une stylisation, remarquai-je, celle-ci ne conserve que l'enveloppe, le geste, elle me semble *plus noble, plus abstraite* », *Il gioco del rovescio*, cit., p. 17 (c'est nous qui soulignons).

²⁰ *Le Petit Navire*, cit., p. 188.

²¹ *Le Petit Navire*, cit., p. 37 (1978, p. 29).

lois de l'identité et de la non-contradiction, loi de la pesanteur, loi de la causalité et de la succession temporelle – se convertit en un fardeau qui pèse plus encore que les lois de la physique quotidienne. Et si l'on considère l'affinité de nature qui circule entre la création poétique et le rêve (celle-ci permettant que, dans la vie consciente soit introduite une part du monde onirique, ceci en une *composition*²² savamment équilibrée, où le rêve nécessairement perd de sa simplicité), on comprend mieux pourquoi Capitano Sesto avait laissé inachevé son poème au-delà des deux points auxquels il était arrivé²³, comme si l'explication finale qui devait être livrée ne parvenait pas à se formuler, laissant dans l'inaccompli sa composition poétique.

C'est par un emprunt littéraire que Tabucchi parvient de la façon la plus expressive à formuler l'inexorable quête du sens liée à l'aspiration à l'idéalité : « Ce n'est pas un lieu, c'est un trou, je veux dire du filet. Dans ce filet je persiste à chercher des trous²⁴ ». La référence à Montale²⁵ est ici explicite, et elle traduit ce désir de voir au-delà pour trouver la clef de l'ici-bas, pour élucider le mystère qui semble nous envelopper, nous enserrer, nous rendre prisonniers d'un Tout que l'on ne connaît pas, comme si nous ne pouvions en percevoir qu'une partie. Tous les éléments de la contingence, tous les objets de la vie matérielle (de la vie par la matière) renvoient à leur contraire : une idéalité non diffuse, une idéalité dotée d'une loi d'organisation, d'un code, d'une essentialité qui soit en même temps l'explication du monde et de la vie humaine dans ce monde. Et c'est justement par les « trous », par les rayures sur la surface lisse des choses, par les aspérités, les inégalités, que l'on trouve cet appel à autre chose : « c'était un poète, il a écrit un seul petit livre de poésies, Clepsydre, écoute ce vers : Les roses sauvages ont fleuri par erreur. Et tu m'as demandé : tu crois que cela a un sens²⁶ ? ». C'est là où apparaît le non-sens apparent de surface, que se pose la question du sens. Car le non-sens apparent, le « micro²⁷ » non-sens qui apparaît dans la trame uniforme de la vie

²² Composition au sens de compromis, au sens où l'on compose avec.

²³ *Le Petit Navire*, cit., p. 195 (1978, p. 168). Voir aussi p. 192 : « petite moisson qui le libérerait de l'inconnu ».

²⁴ *Si sta facendo sempre più tardi*, cit., p. 15.

²⁵ Voir aussi l'expression *sparute parole, I volatili del Beato Angelico*, *Nota*, cit., p. 10.

²⁶ *Ibid.*, p. 75. On notera qu'il s'agit encore une fois de poésie.

²⁷ Nous nous référons aux « microspettive » dont il est question dans *Voci in Il gioco del rovescio*, cit., p. 130.

quotidienne, ouvre une brèche (un trou dans le filet) qui débouche sur un questionnement qui remet en cause jusqu'à l'ordre habituel des choses, ici le temps et sa loi habituelle (le titre de l'œuvre citée, *Clepsydre*, reste une indication très puissante dans cette direction) ; et le dérèglement que le vers souligne renvoie à la question de l'ordre temporel, qui est l'ordre même régissant l'être-là indissociable de son devenir qui le transforme en être-pour-la-mort²⁸.

Le réel semble soumis à une double loi : la loi de la causalité (le lien cause-effet) que nous sommes capables de comprendre et sur laquelle est modelée notre raison ; là, aucun mystère, l'ordre du monde semble alors, naturellement, conforme à la raison, et aucune interrogation n'a lieu d'être puisque la réponse se trouve toujours dans la cause²⁹ ; avec cette exception que certains faits peuvent advenir sans qu'on en saisisse la raison. Cette séquence infinie « cause-effet » n'est, en vérité, qu'une mécanique dont l'explication ultime n'est pas fournie : en quelque sorte, c'est la Cause Première qui semble faire défaut, puisque la loi de causalité ne fournit que la « mécanique de surface³⁰ », expression qui renvoie une nouvelle fois (à travers le mot *surface*) au mystère sous-jacent aux phénomènes du monde.

L'autre loi à laquelle semble soumis le monde, ou bien à laquelle les vies humaines semblent soumises, c'est une non-loi, c'est une loi d'événements qui échappent à la loi de la causalité : « Il y a des choses comme cela, qui arrivent et on ne sait pas pourquoi³¹ ». La cause, ici, de ce qui arrive réside dans une non-causalité, ou une causalité qui échappe à la raison et renvoie de ce fait à l'interrogation, au mystère, ou bien à l'acceptation du non-sens. Mais l'acceptation du non-sens existe-t-elle véritablement ? À la rigueur, on peut parler de résignation au non-sens, ou bien encore de l'oubli : on passe sur l'absence d'explication et on pense à autre chose.

²⁸ Qui le transforme en être-pour-la-mort, puisque l'être-là est d'abord un être dans le temps.

²⁹ « [...] nous qui sommes à la recherche de la même logique: cause effet, cause effet, cause effet, seulement pour donner un sens à ce qui est dénué de sens », *Il fiume in Si sta facendo sempre più tardi*, cit., p. 28.

³⁰ « La lettre était arrivée presque un an après, elle expliquait tout dans le moindre détail, mais en réalité elle n'expliquait rien, elle disait seulement comment les choses se passent, leur mécanique de surface », *Il gatto dello Cheshire in Il gioco del rovescio e altri racconti*, cit., p. 139. C'est nous qui soulignons.

³¹ *Il fiume in Si sta facendo sempre più tardi*, cit., p. 25.

Toutefois, l'interrogation demeure toujours : elle semble être un fait proprement humain : « [...] je crois que la dimension de l'interrogation est une prérogative des êtres que la Nature n'a pas achevés : et c'est ce qui est manifestement inaccompli qui a le droit de poser des questions³² ». L'être humain est marqué par l'incomplétude, on pourrait même dire que son essence est l'incomplétude, ce qui l'inscrit à tout jamais dans la quête, dans la recherche, dans le désir toujours ouvert et jamais saturé de ce qui se donne alors, irrémédiablement, comme *autre*, comme inassimilable, comme réfractaire à toute saisie. C'est là que prend place la référence à la religion dans l'œuvre de Tabucchi, mais une référence dans laquelle la solution n'est jamais donnée³³ : la religion est plus l'exploration d'une voie possible que le lieu d'une réponse soutenable.

Entre la pure contingence et l'aspiration à un ordre fondateur, à la connaissance du principe ou d'un principe qui élucide notre être-au-monde, se présente une explication qui dépasse la simple causalité séquentielle par où cause et effet sont liés. C'est la théorie du chaos, par laquelle on passe d'une causalité restreinte à une causalité généralisée

[...] maintenant ce serait trop long de vous expliquer, et trop compliqué. Mais pensez une chose : que nous sommes dans une fractale. Vous aussi vous faites partie de la fractale, l'un de vos mouvements modifie la fractale, cher Monsieur Papillon, c'est pourquoi vous devez battre des ailes comme il faut³⁴.

Les fractales ici mentionnées ont pour origine – c'est-à-dire pour point de départ – le chaos³⁵, à savoir un événement, tout événement, purement fortuit, qui apparaît au moment même où apparaissent les causes qui le font naître. Donc, un événement radicalement imprévisible, puisque

³² *I volatili del Beato Angelico*, cit., p. 10.

³³ « Dieu seul connaît toutes les combinaisons de l'existence, mais c'est à nous seuls qu'il revient de choisir notre combinaison parmi toutes celles possibles », *Il filo dell'orizzonte*, Milan, Feltrinelli, 2006 [1986], p. 47.

³⁴ *Il battere d'ali di una farfalla a New York può provocare un tifone a Pechino ?* in *L'angelo nero*, cit., p. 89.

³⁵ « Cela n'a pas d'importance, c'est une théorie des fractales, ou à la rigueur des catastrophes. Vous savez certainement ce que sont les catastrophes, mais peut-être ne savez-vous pas ce que sont les fractales », *ibid.*

ces causes qui le provoquent ne pouvaient être connues comme causes possibles (peut-être l'étaient-elles, mais elles échappaient au regard, ou peut-être sont-elles dues elles-mêmes à une action humaine découlant du seul désir ou du seul caprice d'un individu). Formulée en termes géométriques, une fractale est la reproduction à l'infini du même *événement* géométrique, de la même figure ; à l'infini et en spirale, c'est-à-dire selon la chaîne ascendante et descendante des différents degrés de la réalité ; la répétition à l'infini du même mouvement d'air que celui provoqué par le battement d'ailes d'un papillon peut provoquer un typhon à Pékin : cela signifie que ce qui advient n'est pas réellement le fruit du hasard, mais le fruit d'une chaîne infinie de causes qui peuvent n'être pas perçues comme telles, sauf au moment de la catastrophe finale qui n'est hasard que sous l'angle de notre ignorance de la série de causes qui l'ont produite ; car rien n'arrive sans cause(s) : c'est bien la loi de la contingence qui s'impose comme une nécessité. Voilà donc la formulation d'un Ordre substitutif de celui qui devrait dire la loi de l'univers : l'ordre supérieur mais immanent de l'enchaînement des causes insignifiantes. Et chacun de nous interagit avec l'ensemble de ces causes, à tout instant, sans le savoir et sans le vouloir. C'est pourquoi le personnage qui énonce cette théorie, Monsieur Conscience, est le gardien d'un Ordre social où le mouvement minime d'un individu pourrait se transformer en une révolution par laquelle s'instaurerait un Ordre radicalement différent, puisque les révolutions sont, elles aussi, les résultantes de fractales, tout comme les crises économiques par exemple.

On peut dire que les fractales occupent, de façon certes parabolique, une place centrale dans l'œuvre de Tabucchi : du point de vue de la tradition culturelle, les fractales ont leur équivalent dans le baroque, où la mise en abîme est typiquement la reproduction, à chacun des degrés existants, d'une figure comparable. Et l'on sait la place qu'occupe la référence au monde baroque dans l'univers littéraire de Tabucchi, la référence au baroque étant elle-même une première forme de mise en abîme, baroque. Pour parcourir très rapidement cette question, indiquons simplement que le revers (*rovescio*) appartient, lui aussi, au champ parabolique des fractales : il est reproduction du même, sous forme inversée, mise en abîme spéculaire, qui tente de recréer une totalité à partir de la répétition du Même ou de l'Autre lorsque c'en est la figure inversé ou le versant caché.

Appartient à ce même univers l'abolition de la limite, précisément par le jeu de renvoi spéculaire : dans *Le Jeu du revers*, Maria do Carmo

livre la clef du tableau des Ménéages qu'elle repère dans la silhouette du fond : en fait, avec le jeu des miroirs et des points de vue, la limite est abolie entre l'espace représenté par le tableau et l'espace non représenté (virtuellement non représentable, puisque n'entrant pas dans le champ de vision de l'artiste) se trouvant en deçà du tableau, et qui, habituellement, est l'espace du spectateur qui contemple le tableau et la scène qui y est représentée ; ce qui permet l'introduction du peintre dans son propre tableau – alors que selon la logique habituelle de l'espace représenté, il en est nécessairement et conventionnellement³⁶ exclu – c'est l'adoption du point de vue des personnages supposés représentés sur le tableau dont on voit le revers, les personnages royaux (et la confirmation, si l'on peut dire, en est donnée par leur présence dans le miroir au fond du tableau) : le spectateur peut alors voir ce que voient le roi et la reine, l'arrivée de la famille royale qui vient en quelque sorte perturber la séance de pose³⁷. Sans entrer plus avant dans le détail de l'analyse, constatons que ce tableau baroque modifie complètement le système de référence entre intérieur et extérieur en introduisant dans le tableau ce qui est censé être extérieur à ce qu'il représente. L'extérieur est donné en même temps que l'intérieur, l'avant et le revers sont livrés dans un même mouvement, comme pour former un espace total, dans lequel d'ailleurs le spectateur ne se repère pas nécessairement avec facilité.

De la même façon, Tabucchi consacre un récit, *La Bataille de San Romano* (*La battaglia di San Romano*³⁸) à un triptyque de Paolo Uccello, à propos duquel il cite un critique d'art, Alessandro Parronchi³⁹, qui remarque la présence d'un « jeu de perspective [...] selon lequel “il est possible de situer le miroir de telle façon que celui qui regarde voit dans l'air, en dehors du miroir, l'image d'une chose qui est hors de son œil⁴⁰” ». L'analyse de la technique picturale met au bout du compte en évidence le travail de l'artiste

³⁶ Conventionnellement parce que nous touchons là au pacte de réalisation (d'écriture) et de lecture du tableau.

³⁷ « Alors que le peintre du roi peignait dans son atelier le double portrait du roi et de la reine, l'infante Marguerite est descendue voir ses parents, accompagnée de ses suivantes. C'est ce moment familial et privé, que le peintre a peint et met devant vos yeux. » Daniel Arasse, *On n'y voit rien : descriptions*, Paris, Gallimard, 2003 [Denoël, 2001], coll. « Folio essais » 417, p. 215.

³⁸ In *I volatili del Beato Angelico*.

³⁹ *Studi sulla dolce prospettiva*, Milan, Martello, 1964.

⁴⁰ *I volatili del Beato Angelico*, cit., p. 57.

pour modifier substantiellement le rapport entre « l'intérieur » et « l'extérieur⁴¹ », faisant entrer dans le champ perceptif une part d'espace qui normalement ne pourrait pas apparaître. La fusion-confusion intérieur/extérieur correspond à la mise en abîme baroque dont nous avons montré le lien avec l'organisation fractale, où la même structure appartient aussi bien à un degré supérieur qu'à un degré inférieur (donc contenu dans le précédent) de l'ensemble mis en place. Et comme ce modèle est à son tour extensible à l'infini, c'est la frontière entre ce qui est réel et ce qui est imaginaire qui du coup s'abolit, l'un et l'autre s'incluant réciproquement en un jeu sans fin, donnant lieu à une interrogation sans réponse possible, comme dans *La Vida es sueño* de Calderón de la Barca.

Le modèle fractal va alors permettre tous les jeux, les renversements, les anagrammes⁴², c'est-à-dire tout ce que Tabucchi reprend sous le terme d'équivoque ; autant de choses qui sont des infractions aux règles de la logique aristotélicienne, en particulier à celle de l'identité et de la non-contradiction : dans ce système, une chose peut être à la fois elle-même et son contraire, elle peut trouver sa vérité dans son contraire ; autant de phénomènes qui appartiennent non seulement à la rhétorique littéraire mais aussi et surtout à la grammaire du rêve. Mais ce n'est certes pas un hasard si ce jeu *brouillé* se trouve en relation avec la théorie du chaos, autrement dit des fractales : et le chaos est indistinction, fusion de toutes les identités nettement dessinées, confusion des contraires.

Tous ces éléments épars, mais convergents pourraient autoriser une approche girardienne⁴³ de l'œuvre de Tabucchi : son esthétique comme

⁴¹ On retrouve la même démarche dans les tableaux de Magritte, comme le note Tabucchi lui-même. « [...] comme dans certains tableaux de Magritte, l'extérieur paraissait entrer à l'intérieur et l'annuler. » *Casta diva* in *Si sta facendo sempre più tardi*, cit., p. 66.

⁴² « [...] ce n'est pas pour rien qu'il écrivait un livre sur le jeu dans la littérature baroque : anagrammes, cryptographies, polysémies, mnémotechnies, paronomases ; c'était son champ de recherche. » *Staccia buratta* in *L'angelo nero*, cit., p. 55.

⁴³ Nous ne pourrions pas faire, dans le cadre du présent travail, de citation des textes de René Girard. Nous renvoyons le lecteur qui n'aurait pas une connaissance suffisamment approfondie de ses travaux aux ouvrages principaux : *Le Bouc émissaire*, Paris, Grasset, 1982, puis Paris, Librairie générale française, 1986, coll. « Le livre de poche. Biblio essais » n°4029 et la *Violence et le sacré*, Paris, Grasset, 1972, puis Paris, Le Livre de poche, 1980, coll. « Pluriel » n°8352, pour ce qui concerne le phénomène de l'exclusion victimaire ; et *La route antique des hommes pervers*, Paris, Grasset, 1985, puis Paris,

toute sa vision du monde comportent de nombreux éléments d'une crise propre à la modernité, c'est-à-dire d'une crise sans résolution, d'une crise ouverte qui se perpétue et maintient en permanence ses modes de fonctionnement, à savoir la présence simultanée de l'indistinction et de l'exclusion : cette dernière devrait fournir l'élément de résolution de l'indistinction, mais précisément l'exclusion ne résout rien, et au lieu d'être le point de pivotement, de renversement permettant la restauration d'un ordre du réel clairement établi, il semble au contraire que le renversement devienne l'ordre du réel lui-même se construisant alors en un système de renvois ou les contraires s'équivalent : soit le chaos. Indiquons simplement quelques éléments complémentaires de cette présence du chaos : cette présence se fait sentir au cœur des choses, c'est-à-dire au sein du sujet humain lui-même. L'unicité de l'âme⁴⁴ n'est qu'une vue de l'esprit, ce n'est qu'une simplification qui ne prend pas véritablement en compte la réalité. Et même, en poussant plus loin l'analyse, c'est la distinction du sujet en tant que tel qui n'a pas de sens : « Connaître le Soi signifie découvrir en nous ce qui est déjà à nous, et découvrir également qu'il n'y a pas de réelle différence entre l'être en moi et la totalité universelle ». Certes, cette phrase est placée dans la lettre qu'aurait écrite un certain Xavier Janata Monroy, interlocuteur de Tabucchi dans *Message de la pénombre*⁴⁵, mais tout cela est bien écrit par Tabucchi lui-même, puisque le pseudo-échange de lettres n'est qu'un expédient visant à l'effet de réalité propre à toute fiction.

Outre la présence marquée de l'indistinction dans l'œuvre de Tabucchi, on peut noter que l'auteur fait référence à l'hypothèse victimaire à deux reprises au moins dans son œuvre : dans *Le Petit Navire*, Don

Librairie générale française, 1988, coll. « Le Livre de poche. Biblio essais » n°4084 et *Des Choses cachées depuis la fondation du monde*, Paris, Grasset, 1978 [1989²], puis Paris, Librairie générale française, 1983, coll. « Le livre de poche. Biblio essais » n°4001, pour ce qui est de l'analyse de la modernité.

⁴⁴ Sur cette question, voir Denis Ferraris, à propos de « l'âme innombrable », *Tabucchi et la vie intérieure* in « Chroniques Italiennes », numéro 11 (1/2007,) Série Web Spécial Concours, pages 7-10.

⁴⁵ *Messaggio dalla penombra* in *I volatili del Beato Angelico*, cit., p. 46. Notons seulement ici que Xavier Janata Monroy est le pendant du personnage de *Notturmo Indiano* Xavier Janata Pinto, et que Janata en hindi signifie « public », ce qui ne manque pas d'atténuer la valeur de l'objection que nous présentons ici.

Giacomino ne veut pas être *sacrifié* par lynchage⁴⁶, comme victime expiatoire d'une sécheresse dont il n'est, bien sûr, pas plus que tout autre, responsable ; et dans *Le Fil de l'horizon*, Spino fait l'hypothèse que le mort dont il a à retrouver l'origine, qu'il surnomme le Kid, ait pu être une victime sacrificielle⁴⁷.

Mais outre cela, il y a tout au long de l'œuvre une série de personnages porteurs de signes victimaires, de signes distinctifs qui font d'eux des victimes potentielles ou des victimes désignées : ce sont tous les cas de gémellité, tous les doubles et doublons⁴⁸, les répétitions de noms identiques. Et ceci est vrai particulièrement pour les premiers textes de Tabucchi où les Garibaldo ont toujours quelque chose qui affecte leurs pieds, signe distinctif que l'on trouve chez les héros de la mythologie comme Thésée ou Œdipe, ce sont toutes les rousses et tous les rouquins, dont Capitano Sesto est peut-être celui qui accomplit le mieux sa vocation victimaire en s'éloignant de son lieu d'origine (le voilier auquel il s'identifie étant le symbole de cet éloignement qu'il faut entendre également comme réalisation de sa propre exclusion, comme auto-exclusion) en rencontrant son double, Ivana, une fille aux cheveux roux, pour finalement aller au-devant de sa propre condamnation.

Autres présences victimaires, le groupe des gitans dans *La tête perdue de Damasceno Monteiro* (et l'on sait l'intérêt que Tabucchi porte aux gitans), accusés à tort (donc effectivement victimes innocentes) d'une faute qu'ils n'ont pas commise (en cela ils fonctionnent véritablement

⁴⁶ « Don Giacomino s'attendait désormais au pire : un accès de folie collective, peut-être, un lynchage, ou même un passage à l'état minéral par dessiccation », *Le Petit Navire*, cit., p. 58 (1978, p. 46).

⁴⁷ « Peut-être le Kid était-il la clef de tout, mais il aurait aussi pu être aussi seulement une victime sacrificielle, ou bien quelqu'un qui se serait trouvé à un croisement du destin. » *Il filo dell'orizzonte*, cit., p. 51.

⁴⁸ Cf. les deux sœurs jumelles dans *Le Petit Navire* à propos desquelles le premier Sesto « fut saisi du soupçon de n'avoir eu qu'une seule sœur que sa mémoire trop libre avait divisée en deux images parfaitement égales. ». Cit., p. 30 (1978, p. 24). On voit ici la double indistinction : celle constituée par le fait en soi de la gémellité, et l'autre constituée par non-perception de cette gémellité ramenée à une individualité simple. L'enfant de l'une des deux (laquelle ? – puisque les deux seront enceintes en même temps, l'une d'une vraie grossesse l'autre d'une grossesse psychosomatique – « l'une par voie génitale, l'autre par autosuggestion » [cit. p. 74, 1978, p. 58] – et s'enfermeront pour accoucher), lui aussi, sera marqué par l'indistinction puisqu'il sera appelé Marianna, du nom de chacune des deux sœurs, mère putative.

comme boucs émissaires), ainsi que les juifs, sous la forme d'une présence plus diffuse à travers les noms de personnages (Pereira est nom juif, Spino est un nom qui vient tout droit de Spinoza, philosophe d'ascendance portugaise juive), où la rapide référence à tel ou tel boucher juif⁴⁹, dans un étrange renversement de situation où les juifs sont placés dans la fonction de bourreaux (sacrificateurs des animaux, des boucs émissaires⁵⁰).

Dans *Nocturne Indien*, le protagoniste de la quête est lui-même et un autre (l'enfant devin le lui dit clairement : « tu es un autre »), il est lui-même et l'autre qui se (le) cherche : l'indistinction est au cœur même du sujet, et l'identification s'est scindée en deux, elle a éclaté, chacun des deux aspects du Moi (le Moi qui cherche et le Soi qui est cherché, mais qui à la fin se révèle être celui-là même qui poursuit le sujet initial) se trouvant en position d'exclusion, d'extranéité par rapport à l'autre partie de l'insaisissable sujet. L'autre recherché, Xavier Janata Pinto porte dans son nom tous les indices de la désignation victimaire, avec à la fois ce *Janata* qui veut dire *public*, contenant l'indication d'une identité impossible à préciser, et donc d'une fondamentale indistinction – sans compter que c'est aussi ce qui pourrait le livrer à une *exposition* – et ce *Pinto* qui peut signifier *marqué de tâches de rousseur*, où l'on retrouve un signe déjà mentionné pour d'autres personnages. Quant à ce *Xavier*, c'est en italien Saverio, avec une étrange paronymie du palindrome qui clôt *Le Jeu du revers*, sever-rêves⁵¹.

L'extranéité⁵², le radicalement autre qui, comme le suggère René Girard, est le Même mais non reconnu, rejeté dans la différence radicale, c'est ce qui fascine Tabucchi : « les choses déplacées exercent sur moi une sorte d'attraction irrésistible, comme si c'était une vocation, une sorte de

⁴⁹ Un exemple parmi d'autres : *Sostiene Pereira*, Milan, Feltrinelli, 2007 [1994], p. 56.

⁵⁰ Avec cette significative coïncidence qu'en français – comme précédemment en italien avec le mot *becciaio* – le *boucher* est celui qui tue le bouc.

⁵¹ *Il gioco del rovescio e altri racconti*, cit., p. 23.

⁵² L'extranéité est aussi celle du sujet à soi-même : « [...] ce que je devrais être, mon maintenant présumé est devenu virtuel et je l'aperçois de loin comme dans une longue-vue inversée, en attendant d'y rentrer au dernier moment [...] ». *Il fiume in Si sta facendo sempre più tardi*, 2006, p. 36. Ce passage n'est pas sans rappeler Paulo Post de Pirandello. Cf. *Da lontano in Scritti di argomento vario* : Luigi Pirandello, *Saggi, Poesie, Scritti varii*, Milan, Mondadori, 1965 [1960], coll. « Classici italiani contemporanei », p. 1064-1075.

pauvre stigmaté dénué de sublime⁵³ ». Tabucchi est attiré par la marge, par ce qui, comme le formulait Pirandello, et à l'instar de cet auteur, est *fuori chiave* : tout ce qui détonne, tout ce qui vient rompre la surface lisse des choses, tout ce qui vient introduire une *fissure* dans le réel ou dans ce qui en tient lieu, puisque, s'il est une œuvre où le réel est proprement problématique, c'est bien dans l'œuvre de Tabucchi. La phrase que nous venons de citer renvoie aux différents aspects de l'exclusion victimaire telle qu'elle se donne dans la modernité : ce qui est dehors, hors-système, mais qui, à rebours, ne peut faire l'objet d'aucune valorisation sacralisante (« pauvre stigmaté dénué de sublime »). La fascination du stigmaté – et ce n'est pas un hasard si ce terme a très fréquemment un emploi religieux – est en même temps identification au stigmaté, identification à ce qui est rejeté : l'exemple le plus probant nous est fourni par le rapport étrange qu'entretient Spino dans *Le Fil de l'horizon* avec le cadavre sans nom et sans histoire qu'il reçoit à la morgue : une quête d'identité (comme dans *Nocturne indien*) mais ici adressée non pas à un être vivant, bien que fantomatique, mais à un bien réel fantôme de vivant qu'est un cadavre anonyme. L'auteur Tabucchi déclare donc cet intérêt pour tout ce qui est au dehors, non intégré au système, et certains de ses personnages sont eux aussi des exclus ou des sujets qui s'identifient aux exclus.

L'écriture est, elle aussi, une forme d'exclusion : on en a une figuration hyperbolique avec Capitano Sesto, un peu « décalé », certes, mais d'une certaine manière c'est inhérent à sa position ; et si Capitano Sesto est un poète qui n'a jamais écrit de poésie ou qui les disséminait au vent sous forme d'avions de papier, il est quand même celui qui raconte l'ensemble de l'histoire offerte au lecteur, dans un rapport difficile à préciser d'identité partagée avec Tabucchi, car comment sans cela celui qui n'a jamais porté à terme son projet d'écriture poétique aurait-il pu porter à terme la narration de son demi-échec poétique ? L'exclusion de Capitano Sesto est partiellement celle de Tabucchi, comme elle est, emblématiquement, celle de tout créateur.

Ce serait bien d'enfiler une veste, d'aller en bas, de traverser la nef
et de se diriger vers le confessionnal. C'est moi, aurait-il dit, je suis un
poète, toute la poésie est mensonge [...] toute l'écriture est un péché contre

⁵³ Nota in *Piccoli equivoci senza importanza*, cit., p. 7. « Les choses déplacées » de notre citation traduisent « le cose fuori luogo » dans le texte italien.

soi-même, vous avez compris ?, pendant toute ma vie je me suis immolé, je me suis sacrifié, j'ai péché contre moi-même⁵⁴.

Que la scène soit placée dans une église n'est pas un fait anodin ou fortuit : il y a bien là la référence à une sacralité, dont témoignent les verbes *immoler* et *sacrifier* de notre citation où l'auteur est le bourreau de lui-même, comme s'il portait sur lui tout le poids de l'exclusion et se faisait en même temps le sacrifié et le sacrificateur. A cette différence près que le sacrifice de soi, s'il est « réussi » sur le plan de la perte de sa propre vie et de sa propre vérité est un échec sur le plan du sacrifice et de sa signification collective ; le sacrifice de soi n'est pas l'équivalent du sacrifice du Dieu à travers son Fils, dans sa propre incarnation, il est un sacrifice qui débouche sur la répétition des signes conduisant à l'exclusion, c'est-à-dire qu'il ne fait qu'ouvrir un nouveau cycle victimaire.

Mon fils, aurait dit le confesseur, je ne te comprends pas. Et alors, lui aurait crié plus fort, mais chose étrange, plus il criait et moins il réussissait à distinguer ses mots, sa voix était devenue un grognement traversé de cris lancinants, et alors, avec fougue et passion, il se mit à chanter. Oui, voilà, il aurait fait exactement comme cela, il se serait mis à chanter le *Requiem* de Verdi, et avec ce Requiem il aurait absous tout le monde, les présents et les absents, les vivants et les morts, et surtout lui-même⁵⁵.

Que le poète ne parvienne plus à prononcer clairement les mots, qu'il ne puisse plus qu'émettre un grognement, c'est bien le retour des signes victimaires. La perte de la parole est ce qui guette tout poète, c'est une sorte de vengeance suprême du destin, du hasard qui s'abat sur le créateur et l'empêche de prendre la parole⁵⁶. Et le monde qu'il est susceptible de créer par les mots qu'il écrit n'est qu'un monde fragmentaire, à l'instar du monde réel fait de fractales.

⁵⁴ *La trota che guizza fra le pietre mi ricorda la tua vita* in *L'angelo nero*, cit., p. 103.

⁵⁵ *Ibidem*.

⁵⁶ Cf. *Staccia buratta* in *L'angelo nero*, cit., p. 61. « Un écrivain expressionniste qui buttait sur les mots, cela semblait paradoxal, mais Beniamino était ainsi, surtout lorsqu'il était ému, alors il se bloquait sur la première syllabe [...] ». On reconnaîtra l'importance, du point de vue de l'élection victimaire, de la *première* syllabe.

“Mais ce n’est pas un vrai roman”, protestai-je, “c’est un morceau par-ci un morceau par-là, il n’y a même pas une vraie histoire, ce sont seulement des fragments d’une vraie histoire. Et puis, je ne suis pas en train de l’écrire, j’ai dit *supposons* que je sois en train de l’écrire⁵⁷”.

Les éléments d’une composition fractale sont bien présents ici : des fragments épars, qui sont aussi des chutes, des reliquats de ce qu’offre la vie – comme le cadavre auquel Spino s’était identifié est une chute ou un résidu⁵⁸, un fragment de la vie.

Le processus même de la création est décrit dans les termes de cette fractale qui marque le règne indépassable de la contingence : tout part de l’un des hasards du monde, et les phrases prononcées par les êtres humains font partie de l’ensemble des hasards⁵⁹, elles aussi sont des chutes, des tombées, des résidus du temps qui passe⁶⁰ et des résidus de nous-mêmes. Les phrases s’organisent d’elles-mêmes en une suite⁶¹, en différentes suites,

⁵⁷ *Notturmo indiano*, cit., p. 101.

⁵⁸ « [...] ce mort auquel il pensait n’importait à personne, c’était une petite mort dans le grand ventre du monde, un cadavre insignifiant sans nom et sans histoire, un détrit de l’architecture des choses, un résidu. » *Il filo dell’orizzonte*, cit., p. 35. « L’architecture des choses » ne renvoie pas à l’ordre d’un monde signifiant doté d’une centralité organisatrice, cela renvoie à la fractale, un ordre fondé sur le chaos, sur l’absence de centralité, un ordre contingent auto-organisé, mais dans le même temps instable, et susceptible à tout instant de se modifier de fond en comble, comme les éléments climatiques s’organisent sans prévenir en un typhon.

⁵⁹ « Quelquefois cela peut commencer par un rien, une phrase perdue dans ce vaste monde plein de phrases, d’objets et de visages [...] » *Anywhere out of the world in Piccoli equivoci senza importanza*, cit. p. 71.

⁶⁰ « [...] chaque mot coule sur le sol et se brise, éclabousse, devient une étrange étoile circulaire, mais quel pourtour étrange a ce mot éclaboussé au sol, on dirait une fractale, parce qu’elle est brisée, la pauvre, c’est une fraction de nous qui se brise comme se brisent les vagues sur la plage, qui de la vaste mer ne sont d’ailleurs qu’une fraction très modeste. » *La circolazione del sangue in Si sta facendo sempre più tardi*, cit., p. 57.

⁶¹ « [...] chacun a fourni une petite tesselle, une petite pierre que tu as recueillie, choisie, mise à la place qui lui revenait [...] pour former la mosaïque que ce soir tu regarderas avec des yeux avides, étonné de voir comment les choses se déroulent, comment un mot s’emboîte dans l’autre, un événement dans l’autre jusqu’à créer une chose qui n’existait pas et qui maintenant existe : ton histoire. » *Voci portate da qualcosa, impossibile dire cosa in L’angelo nero*, cit., p. 14. Une observation rapide sur le titre du récit : ce sujet qui porte les voix, mais qui est impossible à dire, à préciser, ce sujet anonyme et pourtant agissant, c’est cet ordre supérieur et contingent à la fois de la fractale, dans lequel chacun d’entre nous est

et elles sont susceptibles de s'organiser même en une histoire, en quelque chose qui semble avoir une cohérence, et cette apparence de cohérence n'est en fait que l'homologie de structure qu'elle partage avec la réalité de notre monde, une réalité de fractale.

Il pensa que les histoires ne commencent pas, les histoires arrivent et n'ont pas de début. Ou du moins ce début ne se voit pas, il échappe, parce qu'il était déjà inscrit dans un autre début, dans une autre histoire, le début n'est que la continuation d'un autre début⁶².

Au terme du parcours que nous avons essayé de tracer parmi les nombreuses et riches suggestions de l'œuvre de Tabucchi, nous pouvons faire le constat d'un univers littéraire qui insiste sur les éléments de la contingence et qui s'efforce de tendre vers une explication, ou tout au moins vers une compréhension qui dépasse ce qui advient (*accade*), sans ramener à un principe originel participant de la Transcendance. A défaut de principe originel, il semble exister un principe organisationnel par où l'immanence se donne, sans aucune intervention extérieure, humaine ou autre, une forme générale dont la modalité est la mise en abîme, où se rejoignent, en une homologie tout à fait conforme au principe organisationnel et tout à fait compatible avec lui, l'esthétique baroque et la théorie des fractales. La place du hasard, de l'accident (encore une fois : ce qui advient, *accade*) comme celle du chaos y est déterminante et nous a suggéré un rapprochement avec la lecture victimaire proposée par René Girard : la vision du sujet que l'on peut mettre au jour dans l'œuvre de Tabucchi, les éléments de l'indistinction, qui sont la forme du chaos intériorisé, l'identification à ce qui est rejeté, au rebut et au résidu, placent le créateur en une position particulière qui peut être celle de la victime émissaire. Mais c'est bien sous l'angle de la modernité que nous avons voulu aborder les choses, et le processus d'éviction victimaire, le sacrifice qui est aussi auto-sacrifice du créateur ne change rien à la situation de chaos, par laquelle la contingence est maîtresse du monde et des vies qui s'y passent : tout au plus le créateur

un petit élément qui participe sans le savoir et sans savoir dans quelle mesure du gouvernement de ce Tout fragile, mobile et en continuelle réorganisation.

⁶² *Staccia buratta*, in *L'angelo nero*, cit., p. 53. Nous renvoyons à la note précédente pour le commentaire sur le lien entre création littéraire et fractale.

peut-il à l'intérieur du processus de création reproduire en fractale le processus aléatoire par lequel le monde s'auto-organise et créer, en abyme, un autre monde homologiquement semblable au monde dit *réel*, étant entendu que dans le système infini des renvois, le fictif n'est pas moins réel que ce qui est communément appelé le réel, et que l'écriture est aussi la forme, l'une des formes de la vie.

Gérard VITTORI

Université Rennes 2 - Haute Bretagne