

## TABUCCHI, L'ÉCRITURE, LA LITTÉRATURE

Parmi les écrivains que Tabucchi cite on trouve Rilke. Or, il existe dans *Les cahiers de Malte Laurids Brigge*<sup>1</sup> une phrase du narrateur qui pourrait être utile pour lire l'œuvre de Tabucchi.

J'ai fait quelque chose contre la peur. Je suis resté assis toute la nuit et j'ai écrit<sup>2</sup>.

Si l'on accepte de classer les écrivains au sein des grands courants littéraires, on peut rattacher Rilke aux dernières manifestations du postromantisme, peut-être dans ses expressions décadentistes. Ce ne saurait être le cas pour Tabucchi mais on doit cependant relever que dans un texte ouvertement autobiographique du recueil *I volatili del Beato Angelico* l'écrivain a raconté une anecdote qui, dans certains de ses éléments, tend à

---

<sup>1</sup> Première édition en 1910.

<sup>2</sup> Traduction de Maurice Betz, Paris, Émile-Paul Frères, 1926 (8<sup>e</sup> édition), p. 20. [« Ich habe etwas getan gegen die Furcht. Ich habe die ganze Nacht gesessen und geschrieben »]. L'initiative que Rilke prête à son personnage-narrateur peut faire penser à ce que Tabucchi a écrit à propos de lui-même dans la préface à la deuxième édition [en réalité, la troisième si on tient compte du fait que la première édition d'octobre 1981 eut un second tirage, annoncé comme *seconda edizione*, en juin 1983] de *Il gioco del rovescio*. « Il rispetto che si deve alla paura mi impedisce di credere che l'illusione di addomesticarla con la scrittura soffochi la consapevolezza, in fondo all'anima, che alla prima occasione essa morderà com'è nella sua natura. » *Il gioco del rovescio e altri racconti*, Milan, Feltrinelli, 1988, coll. "I Narratori", p. 5. Le texte de la nouvelle *Il gioco del rovescio* fut publié pour la première fois dans la revue "Paragone" (n<sup>os</sup>360-362) en 1980.

donner de lui une image qui peut faire penser à l'iconographie traditionnelle du poète romantique. L'anecdote porte sur un livre dont Franco Brioschi avait annoncé la parution imminente dans une note de la première édition de *Il gioco del rovescio* en 1981.

Presso l'editore Guanda ha in corso di stampa un breve romanzo, *Nessuno dietro la porta*<sup>3</sup>.

Dans *Storia di una storia che non c'è* Tabucchi a donc voulu expliquer pourquoi ce livre ne fut jamais publié.

Il romanzo si chiamava *Lettere a Capitano Nemo*, titolo poi modificato in *Nessuno dietro la porta*. Esso nacque nella primavera del 1977, mi pare, durante quindici giorni di selvatichezza e rapimento in un paesino vicino a Siena<sup>4</sup>.

Plus loin, Tabucchi précise ceci :

[...] sentii la necessità di aggiungere una nota conclusiva, l'unica cosa che resta di tutto quanto, col titolo che ancora oggi conserva : *Oltre la fine*. Mi pare fosse l'inverno del 1979<sup>5</sup>.

Quatre ans plus tard, dans la *Nota* introduttiva de *L'angelo nero*, Tabucchi écrira ceci :

Appena di un angelo vorrei parlare. È quello che si riverbera nell'ultimo di questi racconti nel quale, in un'immaginaria maremma toscana, rivivono le sembianze del Capitano Nemo di Verne. Questa storia apparteneva a un romanzo che scrissi molti anni or sono e che poi buttai via<sup>6</sup>.

<sup>3</sup> *Il gioco del rovescio*, Milan, Il Saggiatore, 1981, coll "Biblioteca delle Silerchie", p. 133. Sur la quatrième de couverture de *Il piccolo naviglio*, publié par Mondadori en février 1978, on trouve ceci (texte non signé) : « Sta ultimando un romanzo che ha come tema il guasto e la solitudine. »

<sup>4</sup> *I volatili del Beato Angelico*, Palerme, Sellerio, 1987, coll. "La memoria", n°162, p. 58. Il faut noter que *nemo* correspond en latin à *nessuno* et que le cadavre mystérieux sur lequel enquête le protagoniste de *Il filo dell'orizzonte* s'appelle « fausement » *Nobodi* (« Carlo Nobodi (e non Noboldi come abbiamo erroneamente riportato ieri). Si tratta evidentemente di un nome falso, significativamente ricalcato sull'inglese "nobody" ("nessuno", n.d.r.)... ». Milan, Feltrinelli, [octobre] 1986, coll. "I Narratori", chap. 7, p. 38.

<sup>5</sup> *I volatili del Beato Angelico*, cit., p. 59.

<sup>6</sup> *L'Angelo nero*, Milan, Feltrinelli, [mars] 1991, coll. "I Narratori", p. 9.

Et le lecteur qui voudrait savoir dans quelles circonstances ce roman fut « buttato via » peut se reporter, une nouvelle fois, à *Storia di una storia che non c'è*.

Così, fra quei dialoghi silenziosi, arrivò l'equinozio d'autunno. Quel giorno il mare entrò in burrasca, lo sentii mugghiare fin dall'alba ; il pomeriggio una forza enorme sconvolgeva le sue viscere. La sera grosse nuvole calarono sull'orizzonte e la comunicazione con i miei interlocutori fu interrotta. Andai sulla falesia verso le due di notte, dopo una vana attesa della luce del faro. L'oceano urlava in modo insopportabile, come se fosse pieno di voci e di lamenti. Portai con me il romanzo e lo affidai al vento, pagina per pagina. Non so se fu un tributo, un omaggio, un sacrificio o una penitenza<sup>7</sup>.

Si l'on admet que cette description correspond, au moins en partie, à une vérité ressentie par l'écrivain, on peut en inférer une conception relativement traditionnelle de l'écriture littéraire comme d'une activité accomplie par un sujet dans la solitude et sous l'effet de sollicitations externes et internes qui peuvent paraître mystérieuses ou difficiles à déchiffrer. Cela semble impliquer une sorte de surdétermination de ce qu'on appelle naïvement l'inspiration, laquelle saisirait l'écrivain inopinément à travers plusieurs facteurs. Si l'on examine attentivement le texte de cette très brève nouvelle, *Storia di una storia che non c'è*, on se rend compte que Tabucchi s'est peut-être amusé à faire allusion à la poétique du *dolce stil novo* de dantesque mémoire dans la mesure où il emploie le verbe *dettare* pour indiquer le mouvement (ou l'opération) à l'origine de l'élaboration romanesque<sup>8</sup>. Il est remarquable, également, que Tabucchi dise (ou fasse dire à son narrateur) qu'il est toujours dans l'incertitude, au moment où il écrit (autour de 1987, soit dix ans après le premier jet) sur l'origine ou la source de la force qui lui souffla cette fiction.

Non so bene che cosa me lo dettò : in parte certi ricordi, che in me si mescolano quasi sempre con la fantasia e che dunque sono poco attendibili ; in

---

<sup>7</sup> *I volatili del Beato Angelico*, cit., p. 61.

<sup>8</sup> On se souvient de la célèbre réponse que Dante fait à Bonagiunta da Lucca au chant XXIV du Purgatoire (vers 52 à 54). « E io a lui : "I' mi son un, che quando / Amor mi spira, noto, e a quel modo / ch'e' ditta dentro vo significando ».

parte l'urgenza della finzione stessa, che ha sempre un peso non trascurabile ; in parte la solitudine, che è spesso la compagnia della scrittura<sup>9</sup>.

On retrouve cette idée que l'écriture créative est dominée par des mouvements qui surprennent l'écrivain lui-même parce qu'il ne sait pas exactement d'où ils viennent dans le *Post scriptum* que Tabucchi a placé à la fin du volume *Si sta facendo sempre più tardi* en 2001. En l'occurrence, l'écrivain fait allusion à une image empruntée à un auteur qu'il ne mentionne pas (et qui; peut-être; n'existe pas si ce n'est pas lui-même) afin de justifier une possible réminiscence probablement liée à sa connaissance admirative de l'œuvre de João Guimarães Rosa.

[...] la letteratura non è un treno che corre in superficie, ma un fiume carsico che sbuca dove meglio gli pare, nel senso che il suo corso sfugge ad ogni controllo di superficie<sup>10</sup>.

Dans ce même recueil, la treizième lettre, intitulée *Strana forma di vita*<sup>11</sup>, met en scène, selon le principe structural du volume, un personnage d'homme qui écrit à une femme (peut-être est-il, d'ailleurs, un écrivain de profession). Il explique à sa destinataire qu'il a eu une sorte de révélation dans une chambre d'hôtel à Porto quand il a découvert, dans le tiroir d'une table de chevet<sup>12</sup>, un livre qui, à l'évidence, racontait sa propre histoire<sup>13</sup> parce que son auteur avait réussi à capturer ses souvenirs d'enfance. Ainsi, pour le narrateur écrivain, ce livre trouvé par hasard (mais le destin est-il vraiment stochastique<sup>14</sup> ?) lui aurait permis de reparcourir sa vie à l'envers,

---

<sup>9</sup> *I volatili del Beato Angelico*, cit., p. 58.

<sup>10</sup> *Post scriptum* in *Si sta facendo sempre più tardi. Romanzo in forma di lettere*, Milan, Feltrinelli, [mars] 2001, coll. "I Narratori", p. 226.

<sup>11</sup> Pages 163 à 171.

<sup>12</sup> « [...] il libro misterioso che hai trovato per caso nel cassetto del comodino. » *Ibid.*, p. 168.

<sup>13</sup> Question très délicate : qu'est-ce que l'*histoire* d'un individu ? « Pensò : sei una donna con una storia. Ma com'era questa storia ? Che cosa avrebbe scritto se avesse dovuto scrivere la sua storia ? Il problema era da dove cominciare. Dove comincia una storia ? » *Staccia buratta* in *L'Angelo nero*, cit., p. 53.

<sup>14</sup> Tabucchi l'a souvent dit : nous recourons à la notion de hasard pour cacher notre incapacité à maîtriser notre vie et à prévoir les enchaînements qui la constituent dans le temps. Dans cet esprit, il aimait à rappeler une formule qu'on prête à John Maynard Keynes : « L'inévitable n'arrive jamais, c'est toujours l'inattendu qui se produit. » « Come

non pas dans le sens du « jeu de l'envers » mais dans le sens chronologique par un retour à ses premières années et à leurs moments les plus marquants. Par ailleurs, Tabucchi a choisi de compliquer – ou de raffiner – la situation en fonction de l'une des convictions qu'affichent volontiers ses personnages, à savoir que la vie des hommes peut être simplement la conséquence ou, mieux, la copie d'une histoire antérieure qui se présentait sous la forme d'un récit et qui s'est imposée comme la matrice de toute une existence individuelle.

[...] ho capito senza possibilità di errore che stavo percorrendo in senso inverso il tragitto che uno scrittore sconosciuto aveva deciso per me<sup>15</sup>.

Ce n'est sans doute pas un hasard si l'écrivain a rappelé à plusieurs reprises (une fois directement en grec<sup>16</sup>) qu'avant toutes choses était le Verbe<sup>17</sup>, c'est-à-dire la parole d'un sujet qui finit par donner une forme et un sens au monde et, notamment, à la vie des hommes. Dans cette perspective, imaginaire et symbolique à la fois, la littérature est la source de la vie, c'est-à-dire ce qui donne à celle-ci un mouvement et une forme qui l'arrachent au

---

dice Keynes, « L'inevitabile non accade mai, l'inatteso sempre. ». *L'oca al passo. Notizie dal buio che stiamo attraversando*, a cura di Simone Verde, Milan, Feltrinelli, [mars] 2006, coll. "Universale Economica" Super UE,

p. 72.

<sup>15</sup> *Strana forma di vita* in *Si sta facendo sempre più tardi*, cit., p. 168. Tabucchi reprendra cette affirmation deux pages plus loin, pratiquement dans les mêmes termes, comme s'il s'était agi, à ses yeux, de suggérer le caractère obsédant de cet état de fait pour le personnage. « [...] ho capito davvero che stavo percorrendo all'inverso il percorso che il libro misterioso aveva tracciato per me [...] ». *Ibid.*, p. 170.

<sup>16</sup> Dans la *Nota* introductive de *Un baule pieno di gente Scritti su Fernando Pessoa*, Milan, Feltrinelli, 1990.

<sup>17</sup> À la fin de la *lettre* citée (*Strana forma di vita*), il est clairement fait allusion à « l'Évangile de cet optimiste de Jean » (« il Vangelo di quell'ottimista di Giovanni che ho tanto amato e che credette tanto nella parola, perché in principio era la parola ed essa era la vita e la vita era la luce degli uomini. » cit., p. 171). Rappelons que, dans les Évangiles, le Verbe est la Sagesse de Dieu qui a été envoyée dans le monde pour transmettre un message de salut. « Au commencement le Verbe était et le Verbe était avec Dieu et le verbe était Dieu. » Jean, *Prologue*, I, 1. Tabucchi, en l'occurrence, oublie un instant qu'il a été professeur de langue : la distinction entre *langage*, *langue* et *parole*, établie par la linguistique, ne l'intéresse pas ici. Le verbe c'est, en grec, le *logos*, c'est-à-dire effectivement la parole ou le discours comme exercice de la raison mais aussi et surtout comme faculté de raconter.

chaos et à l’Absurde. La littérature est un phénomène complexe qui, dans les pays de culture livresque, passe par l’écriture (même si Tabucchi est loin de négliger la tradition orale : ainsi, le texte du roman intitulé *Tristano muore* est censé être issu du discours oral improvisé par un moribond). Et l’écriture, idéalement, peut sauver du néant. On voit cette idée à l’œuvre dans la plus courte des lettres du recueil *Si sta facendo sempre più tardi* intitulée *Lettera da scrivere*. Une nouvelle fois, Tabucchi joue avec les plans de signification puisqu’il a imaginé un personnage qui écrit à une femme, probablement morte, (« Mia Donna cara ») pour lui parler d’une lettre qu’il voudrait lui écrire mais qui, prétérition ou pas, n’est pas ou ne serait pas celle qu’il est en train d’écrire, laquelle n’a pour finalité que de parler de cette lettre qui n’existe pas et qui, sans doute, n’existera jamais. Le temps employé est, bien évidemment, le conditionnel grâce auquel le personnage de Tabucchi s’accorde le plaisir de dire à sa destinataire (qui demeure, pour le lecteur, une inconnue totale) tout ce qu’il voudrait pouvoir faire idéalement et magiquement grâce aux mots qu’il saurait choisir et combiner dans cette lettre toujours à venir. Ce qu’il espère faire un jour (il le promet), c’est réaliser un retour impossible, celui d’une personne qui ne peut pas revenir parce que, précise-t-il, pour revenir il faudrait être encore tel que l’on fut autrefois ou naguère<sup>18</sup>. L’écriture (peu importe s’il s’agit d’une vraie lettre ou d’un roman par lettres) doit pouvoir abolir le temps et, surtout, réparer ses outrages et même effacer ses effets les plus douloureux. L’écriture – du moins quand elle est réussie – tisse une réalité qui ne dépend que d’elle et donc de la fantaisie, de l’expérience, de la volonté et de l’habileté de celui qui écrit.

Ma ti direi : guarda, quello che c’è stato in tutto questo frattempo, che sembra così impossibile da perforare [...] ebbene tutto questo è niente, non sarà

---

<sup>18</sup> Peut-être Tabucchi a-t-il pensé à ce que Freud écrit au sujet de la perception que les enfants ont de la mort jusque vers l’âge de six ans : un voyage, long peut-être, mais qui a une fin et d’où l’on revient. « Être mort veut dire pour l’enfant [...] la même chose qu’être parti, ne plus déranger les survivants. » *L’interprétation du rêve (Les rêves de la mort de personnes chères in Rêves typiques in V Le matériel du rêve et les sources du rêve)*. Dans une note, Freud raconte une anecdote qui met en scène une petite fille souhaitant la mort de sa gouvernante et n’acceptant pas la solution de repli que lui propose son père : envoyer la gouvernante en voyage, car, dit l’enfant, « elle pourrait revenir ».

affatto un ostacolo impossibile da superare quando leggerai la lettera che un giorno ti scriverò, vedrai<sup>19</sup>, [...]

Certes, Tabucchi ne s'est pas privé de faire tenir par d'autres personnages des propos très méprisants et négatifs sur l'écriture des écrivains (s'il est permis d'user de cette formule pour désigner une écriture issue d'une ambition et d'un projet poétique et pour la différencier de celle des *écrivants*, selon la distinction proposée par Barthes<sup>20</sup>). Ainsi, dans *Tristano muore*, le protagoniste reprend-il, mais en mauvaise part, c'est-à-dire conventionnellement, l'idée que l'écrivain est un « faussaire »;

[...] non credo nella scrittura, la scrittura falsa tutto, voi scrittori siete dei falsari<sup>21</sup>.

Mais il faut noter que ce même personnage a tout de même décidé, finalement, de confier sa vie intérieure, comme il dit, à un écrivain professionnel ; et, d'autre part, plus avant dans le roman, il déclarera que le principe de la littérature c'est de « raconter le rêve d'un autre », ce qui est le principe même de *Requiem*, entre autres.

[...] tu stai solo a sentire, apri bene le orecchie e poi riscrivilo, è il principio della letteratura, raccontare il sogno di un altro<sup>22</sup> [...]

On retrouve ici une autre idée chère à Tabucchi et qui n'a, au demeurant, rien de singulier : l'écrivain est un pillard toujours à l'affût de ce qui peut solliciter et nourrir son imagination. Comme Barthes aimait à le répéter, nul écrivain ne peut écrire à partir de rien : il faut toujours partir de quelque chose. Ce quelque chose peut, d'ailleurs, être ou paraître a priori insignifiant, même frivole. L'écrivain le rappelle dans son dernier ouvrage en insistant sur le fait que seul compte, en définitive, le traitement qu'un auteur donne de cette matière originelle en lui conférant une portée symbolique.

---

<sup>19</sup> *Lettera da scrivere* in *Si sta facendo sempre più tardi*, cit., p. 209.

<sup>20</sup> *Écrivains et écrivants* in « Arguments », 1960, n°20 puis in *Essais critiques*, Paris, Éditions du Seuil, 1964, p. 147-154.

<sup>21</sup> *Tristano muore*, Milan, Feltrinelli, 2004, p. 11.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 122.

Ma Catullo sapeva bene che in sé nessun tema conta, conta solo il modo di farlo vivere attraverso la pagina. Anche un futile cardellino può diventare metafora di una vita intera<sup>23</sup> [...]

Cette « façon de faire vivre le thème » pourrait être liée, en partie, au style et, notamment, aux images qui peuvent être le noyau de métaphores. Tabucchi ne semble pas a priori soucieux de développer particulièrement ce type d'écriture mais on en trouve cependant des exemples dans les premières œuvres et, entre autres, dans *Piazza d'Italia* où les parties proprement réalistes liées aux arguments historiques, idéologiques, sociaux et politiques alternent avec des passages qui sont manifestement le résultat d'une élaboration stylistique particulièrement soignée, parfois jusqu'à un raffinement d'allure poétique et solennelle consistant à faire s'interpénétrer les éléments matériels avec leur conceptualisation absolue.

Il paese era vago a quell'ora, con la torre indefinita che cercava la sua verità pratica nella nebbia.[...] Arrivavano a casa a notte alta, grattando il silenzio del paese col cigolio dei carri<sup>24</sup>.

L'écriture par images et par combinaison du concret et de l'abstrait pose implicitement la question du rapport entre le monde et la littérature. Il s'agit toujours de savoir ce qu'il est possible de dire sur le monde, s'il est possible de l'exprimer avec fidélité et exactitude et s'il suffit pour cela de trouver les mots justes. On retombe donc sur la question lancinante de la vérité et du mensonge. À cette question, on trouve une réponse, partielle sans doute et provisoire, dans le cinquième texte du recueil *L'angelo nero* intitulé *La trota che guizza fra le pietre mi ricorda la tua vita*. Tabucchi a imaginé qu'un vieux poète couvert de gloire (on pourrait penser à Montale à la fin de sa vie, entre autres parce que le titre du recueil est une citation montalienne revendiquée par l'auteur<sup>25</sup> et aussi pour d'autres raisons<sup>26</sup>)

<sup>23</sup> *L'oca al passo*, cit., p. 132-133.

<sup>24</sup> *Piazza d'Italia*, Milan, Feltrinelli, [octobre] 1993 [Bompiani, 1975], coll. "I Narratori", p. 18.

<sup>25</sup> « Il titolo di questo libro appartiene a Eugenio Montale, che prima di me si è imbattuto in un angelo con le ali nere. È un titolo che vuole essere un omaggio, ma è prima di tutto un affettuoso ricordo. » *Nota* in *L'angelo nero*, cit., p. 10. La poésie de Montale qui porte ce titre (datée dans le manuscrit « 30/X/68 ») se trouve dans le groupe *Satura II* du recueil *Satura* (Milan, Mondadori, 1971).



décide de tendre un double piège cruel à une jeune américaine qui vient le voir, officiellement pour lui donner un exemplaire d'une revue dans laquelle elle a publié un article sur lui, mais peut-être aussi parce qu'elle-même écrit des poésies et espère une préface du grand homme pour l'un de ses recueils<sup>27</sup>. Le personnage est amer, cynique et vindicatif<sup>28</sup>. Il décide donc de retenir la jeune femme à dîner alors que sa gouvernante a préparé une truite et qu'il se doute que la jeune critique va sans doute se croire obligée de citer l'un de ses vers dans lequel il rendait hommage à l'une des femmes de sa vie à travers l'image d'une truite (c'est le titre de la nouvelle de Tabucchi<sup>29</sup>). Par ailleurs, le vieux poète a gribouillé à la hâte, sur un bout de papier, quelques vers qui ne sont, à ses propres yeux, qu'une « mauvaise parodie » de l'une de ses poésies et qu'il offre à la jeune femme en lui disant qu'il s'agit d'un « madrigal » qu'il a composé à son intention, en sachant bien que celle-ci sera très flattée, très émue et n'aura pas les moyens et le courage de se rendre compte et de dire qu'il s'agit d'une imitation et qu'elle est de piètre qualité. Tabucchi a donc construit une situation où l'on

---

<sup>26</sup> Le personnage de Tabucchi dit ceci à la jeune femme. « Questa è la prima di venti poesie, disse, ne ho programmate venti e le scriverò tutte per lei. Mi ascolti bene, mia cara, io le darò queste venti poesie prima di morire e lei, dopo la mia morte, ne dovrà pubblicare cinque all'anno, per quattro anni : ogni anno convocherà la stampa e renderà pubbliche cinque poesie [...] poi potrà farne un volumetto [...]. » *La trota che guizza...* in *L'angelo nero*, cit., p. 105-106. On ne peut pas ne pas penser au rapport entre Montale et Annalisa Cima durant les dix dernières années de vie du poète et aux publications de poésies inédites que celle-ci fit pendant quinze ans jusqu'au volume de 1991 [puis 1996] intitulé *Diario postumo*. Il est intéressant de noter que plusieurs critiques ont parlé, au sujet de ces poésies, de textes apocryphes. Tabucchi a dit que Montale n'avait rien à voir avec cette histoire mais les points de ressemblance entre fiction et réalité sont troublants (par exemple, au printemps de 1933, Montale reçut au cabinet Vieusseux une jeune italianiste américaine qui souhaitait le rencontrer après avoir lu *Ossi di seppia* : c'était Irma Brandeis avec qui Montale eut une liaison de plusieurs années). Par ailleurs, Tabucchi avait déjà mis en forme de récit de fiction des moments de la vie de Dino Campana (*Vagabondaggio*, deuxième édition en 1988 de *Il gioco del rovescio*) et de Fernando Pessoa (*Gli ultimi tre giorni di Fernando Pessoa* en 1994).

<sup>27</sup> Quand Annalisa Cima rencontre Eugenio Montale pour la première fois en 1968, elle a 27 ans et lui 72.

<sup>28</sup> Cet esprit de revanche sur le sort n'est pas rare dans les fictions de Tabucchi mais il pose la question de savoir de quoi les personnages veulent vraiment se venger, sinon de leur échec existentiel qui n'est, peut-être, que le sentiment de l'échec en général.

<sup>29</sup> Il existe dans le recueil *La bufera e altro* (Venise, Neri Pozza, 1956) une courte poésie intitulé *La trota nera* (datée, dans le manuscrit : « Reading, 1948 »).

retrouve la détresse humaine (le vieux poète en fin de vie, couvert de gloire, certes, mais plein de nostalgie et de ressentiment et peut-être, aussi, de doutes inavoués sur la valeur de son œuvre) ainsi que les phénomènes et les notions de mensonge, de tricherie, d'imposture, de tromperie et de fausseté. Par ailleurs, comme souvent chez Tabucchi, les images du passé et les souvenirs comptent beaucoup. En attendant de recevoir chez lui cette jeune critique et écrivaine, le vieil homme repense à certaines femmes de sa vie, qui viennent fantasmatiquement et fantomatiquement lui rendre visite et avec qui il dialogue à travers le temps. Il est question, notamment, d'une certaine Connie<sup>30</sup> que le poète, jeune, avait rebaptisée Lydia. Ainsi le personnage tend-il, peut-être malgré lui, à confondre présent et passé, tout en ayant une conscience aiguë de son extrême vieillesse, de sa situation et de l'issue inévitable de cette rencontre fugace et compassée avec la jeune femme. Ce que Tabucchi a voulu mettre en scène, une nouvelle fois, c'est le désir d'un sujet humain de vaincre le destin en devenant le maître actif d'un malentendu ou plutôt, comme préfère le dire l'écrivain, d'une équivoque. Le vieil homme a le sentiment particulièrement angoissant qu'il n'a pas vraiment construit son destin librement et qu'il l'a subi, notamment dans ses amours avec des femmes qui n'en faisaient qu'à leur guise, entrant dans sa vie et en sortant au gré de leurs désirs inconstants. Désormais, il veut être le manipulateur, grâce à sa réputation de poète mondialement reconnu. Et le destin lui offre cette jeune femme qu'il peut tromper avec une facilité accablante (trop grande même quand il a le sentiment qu'elle est peut-être stupide) en se vengeant de tout et de rien. Sans doute les conditions mêmes dans lesquelles Tabucchi a imaginé de placer ce personnage n'en font pas un individu fiable sur le plan de la définition de la poésie qu'il présente comme « un *abbaglio* », ce qui pourrait être interprété comme une variation sur le thème de l'équivoque. Mais il n'est pas indifférent que l'écrivain ait inventé cette situation de fiction qui lui a permis de rendre l'un de ses personnages maître d'une équivoque (c'est-à-dire d'une situation dans laquelle quelqu'un trompe quelqu'un) mais aussi d'une réalité qui peut être

---

<sup>30</sup> Clin d'œil de Tabucchi probablement : Connie était le diminutif de Constance Dowling, l'un des derniers grands amours de Pavese qui écrivit pour elle les poésies de *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi*. Constance Dowling repartit aux États-Unis au printemps 1950, quelques mois avant le suicide de Pavese et, au sein de la fiction de Tabucchi, on trouve cette phrase dans la bouche de Connie : « Parto fra due giorni, disse sorridendo, ritorno nel mio paese. » *La trota che guizza...* in *L'angelo nero*, cit., p. 101.

interprétée de deux façons différentes et même totalement opposées l'une à l'autre. Le vieux poète se réjouit de constater que « era magnifico l'inganno, la falsità era magnifica<sup>31</sup> ». Car il a préparé « un'altra menzogna, una menzogna doppia » qui a consisté à s'imiter soi-même pour tromper quelqu'un doublement : lui faire croire qu'on l'aime et qu'on l'estime au point de vouloir composer un madrigal en son honneur ; lui cacher qu'on a imité grossièrement certains de ses propres vers. C'est le côté *ange noir* de l'écrivain. Auparavant, dans l'une de ses rêveries consistant à ressusciter le passé et à dialoguer avec l'une de ses anciennes maîtresses, le personnage avait donné une définition de l'écriture qui est proche de la poétique effective de Tabucchi.

[...], pensi a come è possibile che nella vita si possa vivere due volte lo stesso momento, ebbene, è un sortilegio che ci è concesso perché tu sei Lydia e io sono il tuo poeta, e il sortilegio si compie qui, in questo caffè<sup>32</sup>.

Puis, dans le sillage de cette idée du sortilège, le personnage de Tabucchi s'emporte dans une sorte de délire contrôlé qui l'amène à proclamer que l'écriture en général est toujours un péché contre soi parce qu'elle est essentiellement mensonge.

[...] la poesia è menzogna, anche le cose più vere, mi assolva, per favore, non ho fatto altro che mentire. E poi avrebbe detto : e ora ho preparato un'altra menzogna, una menzogna doppia, sto imitando me stesso, mi faccio il verso e me ne frego [...] tutta la scrittura è un peccato contro se stessi, ha capito ?, per tutta la vita mi sono immolato, mi sono sacrificato, ho peccato contro me stesso<sup>33</sup>.

Dans cet exemple, le personnage de fiction, très probablement inspiré d'une personne réelle (un illustre poète sincèrement admiré et qui sert de base à l'invention d'un personnage de poète), se trompe en quelque sorte lui-même en voulant tromper autrui<sup>34</sup>. Qui plus est, pour tromper

---

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 102.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 99.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 103.

<sup>34</sup> Nous ne sommes plus, ici, dans la situation d'Aragon décidant d'essayer de faire parler l'enfant de neuf-onze ans qu'il fut alors qu'il est un homme de soixante-sept ans et se fixant comme valeur à respecter une certaine idée du vraisemblable. « Je ne puis pourtant pas, sous prétexte de mentir vrai, lui donner l'imaginaire écriture qu'il *aurait pu* avoir, pour que ça ne jure pas avec les textes des petits garçons typiques. Cet écolier qui me ressemble,

autrui il produit volontairement et grossièrement des textes de mauvaise qualité qui sonnent faux, en prenant le risque inconsidéré que ces textes soient lus plus tard au premier degré et non comme des pièges à interpréter *cum grano salis*. Cette notion d'une écriture créative qui trompe tout le monde finalement (l'auteur lui-même, le destinataire et le lecteur), peut être rapprochée de l'idée que la littérature est un phénomène qui, lorsqu'il est réussi, ne peut laisser personne indifférent ni tranquille. La littérature doit changer celui qui la produit comme celui qui la consomme et mettre tout le monde en état d'*intranquillité* et même d'inquiétude. Dans le dernier chapitre de *Requiem*, le protagoniste narrateur qui ressemble à Tabucchi avoue à Pessoa qu'il est fatigué de faire des hypothèses sur lui parce qu'il y a passé une bonne partie de sa vie et que ce travail l'a mis dans un état d'anxiété ou de non tranquillité<sup>35</sup>. Or, Tabucchi a choisi de faire répondre ceci par le personnage Pessoa :

[...] mas olhe, não acha que é isso mesmo que a literatura deve fazer, desassossegar ?, eu cá por mim não tenho confiança na literatura que tranquiliza as consciências<sup>36</sup>.

Et le narrateur italien de répliquer :

Eu também não, aprovei, mas está a ver, eu já de mim sou muito desassossegado, o seu desassossego junta-se ao meu e produz angústia<sup>37</sup>.

---

il ne faudrait justement pas que ses mots ressemblent aux miens d'alors, ou adieu la vraisemblance. » *Le mentir-vrai in le mentir-vrai*, Paris, Gallimard, 1980, p. 13 [le texte date de 1964]. Tabucchi, dans cette fiction très sombre, a imaginé un homme aigri qui veut voir jusqu'où peut aller la tricherie et la mystification dans l'usage et la combinaison des mots lorsqu'on est assez habile pour tromper les autres sur la qualité intrinsèque de ses écrits. Ici, la littérature est pervertie dans le cadre d'une sorte de vengeance névrotique contre soi-même et la société.

<sup>35</sup> Le traducteur en langue italienne de *Requiem* (Sergio Vecchio) n'a pas su ou n'a pas voulu traduire par deux mots italiens différents les deux mots portugais que Tabucchi a pourtant manifestement employés en climax (ascendant ou descendant). « A minha companhia desagradou-lhe, perguntou ele. Não, disse eu, foi muito importante, mas inquieto-me, digamos que me desassossego. » *Requiem uma alucinação*, Lisboa, Quetzal Editores, 1991, cit., p. 119. (c'est nous qui soulignons).

<sup>36</sup> *Requiem uma alucinação*, cit., p. 119. « [...] ma senta, non crede che sia proprio questo che la letteratura deve fare, inquietare ?, da parte mia non ho fiducia nella letteratura che tranquillizza le coscienze. » *Requiem un'allucinazione*, Milan, Feltrinelli, 2002 [1992], p. 119.

La littérature doit inquiéter si elle veut qu'on la reconnaisse dans sa nécessité et dans sa spécificité, c'est-à-dire si elle veut être justifiée et ne pas être simplement de l'existence qu'on rajoute à l'existant. Et l'une des raisons pour lesquelles elle inquiète pourrait être liée au fait qu'elle suppose une quête difficile, pratiquement interminable et donc épuisante<sup>38</sup>. La littérature serait une arme privilégiée de la connaissance. Tabucchi fait dire cela, à sa façon, au personnage de l'avocat dans *La testa perduta di Damasceno Monteiro*.

– [Marcel Jouhandeau] Diceva : poiché l'oggetto intrinseco della letteratura è la conoscenza dell'essere umano, e poiché non c'è luogo al mondo in cui la si possa studiare meglio che nelle aule dei tribunali, non sarebbe auspicabile che fra i giurati ci fosse sempre, a norma di legge, uno scrittore ?, la sua presenza sarebbe per tutti un invito a riflettere di più<sup>39</sup>.

C'est par ce biais que l'on peut tenter raisonnablement de résoudre l'apparent paradoxe d'une littérature fondée à la fois sur l'illusion trompeuse et sur la réalité vraie. En effet, on retrouve l'idée que la vérité est un phénomène complexe qui ne peut être qu'une savante construction de l'homme dans *Sostiene Pereira*. Mais il nous paraît important de noter que Tabucchi a tenu à attribuer cet énoncé à un personnage absent de la fiction et présenté comme un « écrivain raté<sup>40</sup> ». On pourrait estimer qu'il s'agit soit de décrédibiliser et de dévaloriser a priori l'affirmation confiée à cet individu (un oncle de Pereira), soit de provoquer agressivement le lecteur. Quand on se souvient des déclarations de l'écrivain sur son attirance a priori pour les individus qui ne sont pas des *vainqueurs*, on peut penser plutôt que c'était une façon d'attirer l'attention sur le fait que la vérité est aussi un

---

<sup>37</sup> *Requiem*, 1991, cit., p. 119. « Nemmeno io, approvai, ma vede, io sono già abbastanza inquieto per conto mio, la sua inquietudine si aggiunge alla mia e produce angoscia. » *Requiem*, 1992, cit., p. 119.

<sup>38</sup> « [...] la letteratura (ma, ripeto, tutta la scrittura) scende nel cuore delle cose. » *L'oca al passo*, cit., p. 163

<sup>39</sup> *La testa perduta di Damasceno Monteiro*, Milan, Feltrinelli, 1997, coll. "I Narratori", p. 122, chap. 12.

<sup>40</sup> « [...] una frase che gli diceva sempre suo zio, che era un letterato fallito » *Sostiene Pereira. Una testimonianza*, Milan, Feltrinelli, [janvier] 1994, coll. "I Narratori", p. 30, chap. 4

phénomène délicat et fragile que l'on a intérêt à chercher du côté de ceux que la société ne nous présente pas comme des triomphateurs<sup>41</sup>. Quoi qu'il en soit, cette phrase que le personnage de Pereira est censé rapporter comme une citation familiale ne doit certainement pas être prise à la légère et peut, au contraire, éclairer sur la poétique de Tabucchi<sup>42</sup>.

Disse : la filosofia sembra che si occupi solo della verità, ma forse dice solo fantasia, e la letteratura sembra che si occupi solo di fantasia, ma forse dice la verità<sup>43</sup>.

Il semble clair que Pereira respecte cette affirmation et qu'elle n'est pas une boutade pour Tabucchi. De même que n'est pas une saillie quelconque la phrase presque pathétique que l'écrivain met, plus loin, dans la bouche du protagoniste lorsque, durant une conversation avec le docteur Cardoso, il rentre en lui-même pour faire un bilan de sa vie et découvre que si Marta et Monteiro Rossi ont raison de s'intéresser avant tout à la politique du moment et donc de contribuer à « faire l'Histoire », son existence, fondée en grande partie sur une conception absolue de la littérature comme activité à pratiquer dans une tour d'ivoire, pourrait se trouver anéantie.

[...] se loro avessero ragione la mia vita non avrebbe senso,[...] non avrebbe senso avere sempre creduto che la letteratura fosse la cosa più importante del mondo, non avrebbe senso che io diriga la pagina culturale di questo giornale del pomeriggio dove non posso esprimere la mia opinione<sup>44</sup> [...]

On notera que Tabucchi n'a pas créé pirandelliennement deux Pereira : l'un enfermé dans ses lectures classiques et l'autre affrontant l'exil après un acte politique très grave. Le lecteur, quand il referme le livre, n'a aucune raison de penser que Pereira va renier tout ce que fut sa vie jusque là et jeter la littérature aux oubliettes. La littérature restera, sans doute, dans sa

---

<sup>41</sup> Peut-être serait-il plus prudent de dire : ne tend pas à nous présenter a priori comme des triomphateurs par le truchement de certaines voix dites *autorisées* et supposées prestigieuses (à ce sujet, voir, en particulier, la polémique ou controverse entre Tabucchi et Eco dans *La gastrite di Platone* – première manifestation en 1997).

<sup>42</sup> Faire parler les autres en s'identifiant à eux est, pour Tabucchi, la meilleure (sans doute la seule) forme d'engagement. « Identificarmi nel punto di vista altrui, forse è questa la mia maniera di impegnarmi. » *L'oca al passo*, cit., p. 131.

<sup>43</sup> *Sostiene Pereira*, cit., p. 30, chap. 4

<sup>44</sup> *Sostiene Pereira*, cit., p. 122, chap. 16

vie, une réalité fondamentale mais il a découvert que loin d'être incompatible avec l'Histoire elle est intimement liée à celle-ci, s'en nourrit et sert aussi à la comprendre. Ainsi que l'a écrit encore récemment l'écrivain, « l'écriture est dangereuse pour la réalité<sup>45</sup> ». Et, de ce point de vue-là, il se pourrait que Tristano, a priori si différent de Pereira, soit, à distance d'une dizaine d'années, un prolongement<sup>46</sup> partiel de ce qu'incarne le vieux journaliste au moment de sa prise de conscience politique. Tabucchi s'est servi de ce personnage particulièrement ambigu jusqu'à la contradiction intime, héros et traître à la fois, pour revenir sur la question du rapport entre la littérature créative et la réalité objective. Tristan va mourir et tient à dire quelque chose à l'écrivain professionnel qu'il a convoqué pour raconter sa vie : selon lui, un écrivain qui invente totalement ce qu'il raconte tend à aseptiser sa narration parce qu'il ne peut avoir la force de représenter dans tout son relief une réalité qu'il n'a pas personnellement connue. Il n'est pas sûr que cela corresponde exactement aux convictions de Tabucchi mais il est très peu probable que celui-ci ait choisi d'introduire dans le texte de son roman ce genre de réflexion s'il ne lui trouvait pas quelque intérêt et, mieux, quelque pertinence.

[...] le miserie... sai uno scrittore il personaggio se lo inventa e in qualche modo lo purifica... non mi spiego bene, non è che lo purifichi [...] però è una vita di carta, e sulla carta le miserie non puzzano... invece se certe cose te le dice uno che le ha vissute [...] quelle miserie sono meno asettiche, mi spiego<sup>47</sup> ?...

C'est un peu comme si Pereira, rentré de son exil parisien, se mettait à raconter les événements tragiques de la fin de son séjour à Lisbonne. De même que le Pessoa de *Requiem* ne veut à aucun prix d'une littérature qui *tranquillise*, de même Tristano ne veut pas d'une écriture qui ne dérange personne (surtout pas le lecteur) par des odeurs trop fortes et des contrastes agressifs directement dérivés d'une expérience personnelle. Il ne s'agit pas, pour l'écrivain, de revendiquer ici l'héritage du réalisme littéraire cher au XIX<sup>e</sup> siècle mais plutôt de rappeler qu'une littérature coupée de toute émotion et de toute inquiétude n'a pas de valeur à ses yeux. Ainsi, celui qui

<sup>45</sup> « Non è un caso se da sempre ogni regime che si rispetti ha avuto come principale nemico, oltre alla letteratura, l'analisi, cioè l'informazione. La scrittura è pericolosa per la realtà, e questo tutti i regimi lo sanno, compresi i regimetti. » *L'oca al passo*, cit., p. 163.

<sup>46</sup> Pereira est censé être né à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, Tristano autour de 1920.

<sup>47</sup> *Tristano muore*, cit., p. 148-149.

écrit, c'est-à-dire qui décide de s'engager dans l'écriture, ne doit-il pas hésiter à fouiller en lui-même pour participer à cette vaste entreprise de connaissance sur l'être humain dont parle l'avocat Loton sans pour autant tomber dans un discours personnel dont Tabucchi ne veut absolument pas<sup>48</sup>. Cette recherche suppose a priori que l'on considère que l'être humain est une énigme dont seule la littérature peut se charger avec une certaine subtilité ou, plutôt, à laquelle seule une écriture obstinée et tendue peut s'attaquer avec quelque efficacité. Tabucchi ne fait pas partie des écrivains qui pensent, selon le mot fameux de La Bruyère, que « l'on vient trop tard<sup>49</sup> ». La littérature demeure, selon lui, l'activité la plus profitable à tous égards pour qui veut comprendre le monde en s'étudiant soi-même aussi objectivement que possible et loin de tout dogmatisme littéraire<sup>50</sup>. Car, selon le texte célèbre de Michel Leiris<sup>51</sup>, l'écrivain doit toujours prendre un maximum de risques en s'exposant le plus possible au point de sentir, symboliquement, la corne du taureau l'effleurer. La littérature digne de ce nom est toujours périlleuse parce que c'est une aventure dont on ne connaît pas l'issue a priori et, surtout, dont on ne sait pas si on en réchappera ou si on en sortira indemne. Même si Tabucchi n'est pas, par goût personnel et par choix, un écrivain tragique ou épique, on trouve dans son œuvre une trace de cette conception de la littérature. Notamment, dans la construction

<sup>48</sup> « Se un giorno volessi parlare dei cavoli del mio orto mi sentirei libero di farlo. Quel che invece non ho mai fatto, nei miei libri, è stato parlare di me stesso. » *L'oca al passo*, cit., p. 131.

<sup>49</sup> « Tout est dit, et l'on vient trop tard depuis plus de sept mille ans qu'il y a des hommes, et qui pensent. Sur ce qui concerne les mœurs, le plus beau et meilleur est enlevé ; l'on ne fait que glaner après les anciens et les habiles d'entre les modernes. » *Des ouvrages de l'esprit*, 1<sup>er</sup>§ in *Les caractères*.

<sup>50</sup> Certains manuels scolaires ont pu considérer que la connaissance apportée par la littérature passe par des doctrines. « Les fins de la littérature [...] d) Faire connaître les choses, l'homme (et la société) : 1 objectivement : cf. Classicisme, Réalisme, Naturalisme 2) à travers le moi de l'auteur : cf. Romantisme. » Henri Bénac, *Guide pour la recherche des idées dans les dissertations et les études littéraires*, Paris, Hachette, 1961, p. 198.

<sup>51</sup> *De la littérature considérée comme une tauromachie*, texte publié en ouverture de la réédition de *L'âge d'homme* en 1946 chez Gallimard. « [...] : ce qui se passe dans le domaine de l'écriture n'est-il pas dénué de valeur si cela reste "esthétique", anodin, dépourvu de sanction, s'il n'y a rien, dans le fait d'écrire une œuvre, qui soit un équivalent (et ici intervient l'une des images les plus chères à l'auteur) de ce qu'est pour le *torero* la corne acérée du taureau, qui seule – en raison de la menace matérielle qu'elle recèle – confère une réalité humaine à son art, l'empêche d'être autre chose que grâce vaines de ballerine ? », cit., p. 10.



narrative de *Notturmo indiano* qui est, en apparence, une histoire policière dans la mesure où un individu mène une enquête de détective pour retrouver les traces d'un individu qui a disparu en Inde mais qui s'avère être, finalement, une sorte de roman philosophique voire métaphysique puisque le détective amateur découvre qu'il s'est lancé, sans le savoir, dans une quête de lui-même, de son être profond et de sa vérité. Or, à la fin du livre, Tabucchi a choisi de placer face à ce personnage qui est aussi le narrateur de l'histoire un personnage féminin qui incarne, au moins en partie, l'esprit logique et rationnel<sup>52</sup> et donne ainsi au protagoniste l'occasion de dire, après bien des hésitations, que son aventure symbolique est caractéristique de ce qu'on trouve dans certains livres (il est sous-entendu qu'il s'agit des livres que l'auteur lui-même apprécie).

Forse cerca un passato, una risposta a qualcosa. Forse vorrebbe affermare qualcosa che un tempo gli sfuggì. In qualche modo sta cercando se stesso. Voglio dire, è come se cercasse se stesso, cercando me : nei libri succede spesso così, è letteratura<sup>53</sup>.

Écrire est toujours un acte courageux, digne et honorable quand celui qui l'accomplit a un projet défini qui ne tend à mépriser et à exclure personne tout en visant à diffuser des valeurs de respect et d'attention pour l'Autre. Mais écrire peut aussi être une action dangereuse quand le sujet ose s'exposer pour défendre une cause qu'il estime juste et mal connue. Écrire devient un combat à l'issue incertaine, comme on l'a vu, et qui peut coûter très cher, dans tous les sens de l'expression. En même temps, celui qui écrit peut avoir des scrupules et un doute sur l'utilité et la validité de son choix. Dans *Requiem*, par exemple, Tabucchi<sup>54</sup> est revenu sur un épisode de sa vie privée particulièrement cruel pour lui : la mort de son père des suites d'un

---

<sup>52</sup> Comme Elsa, le personnage féminin de *Cinema (Piccoli equivoci senza importanza)* ou Marta dans *Sostiene Pereira*. Mais Christine semble, dans ses réactions au discours du protagoniste narrateur, plus conventionnelle que les deux autres (plus engoncée dans un discours endoxal, du moins pour ce qui concerne sa conception de la littérature).

<sup>53</sup> *Notturmo indiano*<sup>36</sup>, Palerme, Sellerio, 2004 [1984], coll. "La memoria" n°93, p. 103, chap. 12.

<sup>54</sup> Pour être plus exact : le narrateur mis en place par Tabucchi. Mais un célèbre professeur de médecine, Franco Piragine (décédé le 31 juillet 2003), porta plainte, une nouvelle fois, contre Tabucchi en décembre 1996 parce qu'il considérait qu'il était reconnaissable dans les propos méprisants du narrateur : c'était lui, effectivement, qui avait opéré le père de l'écrivain (dans sa clinique privée) pour une tumeur au larynx.

cancer. En effet, il avait déjà raconté, à sa façon, en 1987, les démêlés très graves qu'il avait eus avec un fameux chirurgien<sup>55</sup>. En 1991, le personnage qui ressemble à Tabucchi répond à son père mort (venu dialoguer avec lui en tenue de jeune matelot), qu'il ressent un complexe de culpabilité parce qu'il n'a pas eu le courage de corriger physiquement ce médecin. Mais Tabucchi s'absout en quelque sorte lui-même en faisant répondre par le personnage du père que le fils a bien fait de choisir l'écriture comme réponse à l'arrogance, au mépris et, peut-être aussi, à la négligence et à l'incompétence.

Não te rales, meu filho, disse o meu Pai Jovem, fizeste melhor assim, é melhor usar a pena do que as mãos, é uma maneira mais elegante de dar bofetadas<sup>56</sup>.

Mais la littérature n'est pas seulement un choix élégant. C'est aussi, souvent, la meilleure et, pour Tabucchi, la seule façon de combler une lacune et de compenser une perte qui peuvent être une source de tourment et même d'angoisse. Le livre consacré aux rêves imaginés de quelques personnalités admirées par l'écrivain atteste cette conviction intime de l'auteur mais rappelle également que l'imagination poétique s'accorde tous les droits et que si on s'avisait d'apprécier ses inventions à l'aune de la raison objective et historique on les ramènerait au coupable statut de simulacres, voire d'impostures.

La tentazione di rimediare in qualche modo è grande, chiamando la letteratura a supplire a ciò che è andato perduto<sup>57</sup>.

---

<sup>55</sup> Voir le dialogue téléphonique entre Tabucchi et ce médecin dans *Gli archivi di Macao* (inséré dans le volume *I volatili del Beato Angelico*, cit., p. 72-73). Dans la première édition, le nom de ce professeur de médecine de l'Université de Pise est écrit en toutes lettres (mais l'issue du premier procès lui fut favorable et entraîna la suppression de son nom dans les éditions ultérieures).

<sup>56</sup> *Requiem*, 1991, cit., p. 62. « Non prendertela, figlio mio, disse il mio Padre Giovane, hai fatto meglio così, meglio usare la penna che le mani, è un modo più elegante di dare cazzotti. » *Requiem*, 1992, p. 62-63.

<sup>57</sup> *Sogni di sogni*<sup>13</sup>, Palerme, Sellerio, 2005 [1992], coll. "La memoria" n°267, p. 13. Il s'agit de la *Nota* que l'auteur a placée en ouverture du livre. Tout de suite après le passage cité, Tabucchi précise que ses récits ne sont que des « povere supposizioni, pallide intrusioni, implausibili protesi. » L'idée selon laquelle la littérature consiste à raconter les rêves des autres sera reprise douze ans plus tard dans *Tristano muore* – ainsi que l'image de

Car même s'il ne l'a jamais clairement déclaré, Tabucchi fait partie de ceux qui ont un doute profond sur la perfection du monde. Parler d'un doute est d'ailleurs un euphémisme car le monde est probablement, à ses yeux, une réalité essentiellement imparfaite. Et, dans cette perspective, l'invention de l'écriture, phénomène relativement récent depuis qu'il y a des hommes, est ce qui pouvait arriver de mieux pour corriger ou tenter de corriger un tant soit peu ce monde mal fait et trop souvent dépourvu de grâce. Dans ce désastre général et même universel, on trouve le destin de l'homme qui manque presque toujours d'harmonie et semble très souvent dépourvu de sens au point que l'on peut se poser la question de savoir ce qu'est la vie de l'homme. Pour Tabucchi, le mieux est de la confier, du moins a posteriori, à l'invention poétique<sup>58</sup>, surtout quand il s'agit de la vie d'un artiste. C'est ainsi que lui-même imagina les derniers jours de Pessoa et écrivit une biographie imaginaire du poète Antero Tarquinio de Quental qui se suicida à quarante-neuf ans. Et cette idée d'imaginer la vie d'un autre écrivain et de l'écrire en quelques pages lui aurait été soufflée par un autre écrivain, lui-même poète, convaincu que celui qui parvient à créer une œuvre littéraire n'existe plus que par et dans celle-ci.

Devo al suggerimento di Octavio Paz che i poeti non abbiano biografia e che la loro opera sia la loro biografia, l'averla raccontata [la vita di Antero de Quental] come se si trattasse di una vita immaginaria<sup>59</sup>.

---

la prothèse (mais celle-ci dans une valorisation beaucoup plus positive). « [...] ma il sogno va molto più lontano... è una protesi, supera la prigione dell'esistenza. » *Ibid.*, p. 109.

<sup>58</sup> On peut se référer, en l'occurrence, à ce que Gaston Bachelard appelle « la conscience créante du poète ». Cf. *La poétique de la rêverie*, Paris, P.U.F., 1960, p. 1.

<sup>59</sup> *Donna di Porto Pim e altre storie*, Palerme, Sellerio, 1982, coll. "La memoria" n°71, p. 10. Ce passage, qui semble clair dans la mesure où Tabucchi ne paraît pas ironique, doit être cependant confronté avec un passage d'un texte du recueil *Piccoli equivoci senza importanza* intitulé *Il rancore e le nuvole*. En ce cas, le contexte est nettement moins clair et la même idée, exprimée entre guillemets, mais mise dans la bouche d'un personnage secondaire méprisé par le protagoniste (il s'agit d'un prêtre qui intervient dans le colloque auquel participe celui-ci) peut rendre le lecteur perplexe sur l'intention finale de l'auteur (bien que le protagoniste apparaisse comme un redoutable carriériste et que son jugement sur celui qui prononce la formule doive probablement être interprété avec un certain recul). « E ora quel prete [...] veniva lì a parlare in tono conciliatorio e assolutorio di un poeta cortigiano e compromesso col potere, appellandosi al concetto dell'autonomia del testo poetico, della debolezza umana, della necessità di prescindere dalla biografia, perché "i poeti non hanno biografia, la loro opera è la loro biografia", e del rispetto che suscita la

La grandeur de la littérature est donc aussi de savoir inventer sinon des vies du moins des récits<sup>60</sup> de vie (s'il est permis de traduire ainsi le terme *biographie*) qui puissent se substituer avantageusement à des vies passées dont il vaut mieux ne rien savoir objectivement ou qui, peut-être, ne doivent laisser aucune autre trace que celle qu'un écrivain a voulu et su imaginer. Au demeurant, tout écrivain tend à construire sa propre vie, consciemment ou non, à travers l'œuvre qu'il écrit et qui a inévitablement un effet sur cette vie en la modifiant et en l'orientant inexorablement. C'est ce à quoi pense le narrateur de *Requiem* au chapitre 6 lorsqu'il évoque une *histoire* écrite dans un passé indéterminée et qu'il qualifie d'*histoire* « bizarre » et un peu folle ou stupide (« maluca »), c'est-à-dire une *histoire* qui, a priori, ne semblait pas digne d'être racontée et publiée (et qui correspond, effectivement, à un roman que Tabucchi affirme avoir détruit, au bout du compte).

[...] eu estava a escrever, a minha historia era uma história maluca, uma história sem solução, como è que me tinha lembrado de escrever uma história assim?, como é que estava a escrevê-la? E mais: aquela história estava a modificar a minha vida, ia modificá-la, depois de a ter escrito a minha vida não voltaria a ser a mesma. Era o que eu dizia a mim próprio, fechado lá em cima a escrever aquela história maluca, uma história que alguém depois viria a imitar na vida, viria a transpor para o plano real: e eu não o sabia, mas imaginava-o, não sei porquê imaginava que não se devem escrever histórias assim como aquela, porque há sempre alguém que depois imita a ficção, che consegue torná-la verdadeira. E assim foi, efectivamente<sup>61</sup>.

Cette idée d'une continuité active entre vie et littérature, c'est-à-dire entre le monde objectif et les fictions qui sous-tendent l'écriture créative, est à interpréter au sein d'une conception de la littérature comme d'un ensemble et d'un système à l'intérieur desquels tout se répond et tout se

---

Parola interiore e solitaria, misteriosa, che dettò quelle parole poetiche. » Milan, Feltrinelli, 1985, coll. "I Narratori", p. 96.

<sup>60</sup> Des mythes, en quelque sorte. Rappelons qu'il existait dans l'antiquité, près de Syracuse, un jardin nommé *mythos* en raison de sa « beauté fabuleuse » (Anatole Bailly).

<sup>61</sup> *Requiem* (1991), cit., p. 90 [1992, p. 90. Ici encore, nous sommes réservé sur la traduction italienne de *maluca* par *balorda*: on perd – *lost in translation* – la dimension fortement extravagante contenue dans le qualificatif portugais].

tient. Dans ce cadre, on peut supposer que Tabucchi s'exprime personnellement derrière le personnage de l'avocat de *La testa perduta di Damasceno Monteiro* lorsqu'il fait donner par celui-ci une sorte de leçon technique au jeune protagoniste Firmino en l'incitant à étudier attentivement toutes les *correspondances* que l'on peut relever entre les éléments d'une situation littéraire.

[...] in letteratura tutto c'entra con tutto. [...] è come una ragnatela [...], sono tutte vie che conducono al centro, a guardarle alla loro periferia non sembrerebbe, ma tutte conducono al centro<sup>62</sup> [...]

Si cela n'est pas vrai de toute la littérature, on peut du moins considérer que c'est exact pour ce qui concerne la littérature qui intéresse et que pratique Tabucchi. C'est une littérature qui prend toujours ses racines dans le monde objectif et dans l'extériorité mais qui tend à tisser un réseau de sens totalisant grâce auquel rien n'est insignifiant. C'est donc aussi une littérature dans laquelle les liens symboliques sont toujours présents avec force et dont le réalisme est souvent de façade<sup>63</sup>. Car la littérature qui produit des fictions a pour principale mission de créer un autre monde et de permettre au lecteur non pas de s'évader du monde dans lequel il vit mais de mieux le voir, de mieux le connaître, de mieux le comprendre et de mieux l'apprécier grâce à la distance que lui offre l'espace infini où l'écriture l'a idéalement et imaginativement transporté. Car la littérature *transporte*<sup>64</sup> le lecteur ailleurs, comme le fait un songe, dit volontiers l'auteur<sup>65</sup>. Ce n'est donc pas un hasard si les déplacements occupent une place très importante

<sup>62</sup> *La testa perduta di Damasceno Monteiro*, Milan, Feltrinelli, 1997, p. 129.

<sup>63</sup> Quand le protagoniste de *Il filo dell'orizzonte* contemple sa ville (qui peut bien être Gênes, jamais nommée cependant), il manifeste essentiellement son attachement à un lieu et à une organisation. Tabucchi, par ses périphrases qui indiquent seulement un rapport (en l'occurrence celui d'un sujet et d'une structure), appelle l'universalisation du récit en évitant la plupart du temps d'inscrire la fiction dans une topographie objectivement reconnaissable. « [il prete] ha aperto un cassetto e ne ha tolto una busta azzurra che conteneva una veduta di una città che Spino vede tutti i giorni. » *Il filo dell'orizzonte*, cit., p. 46. Pour ceux qui se sentent attirés par ce que la langue italienne appelle *autobiografismo*, nous rappelons que Tabucchi enseigne plusieurs années à l'université de Gênes.

<sup>64</sup> Ou *ravit*.

<sup>65</sup> « Come nel sogno, la letteratura ci trasporta verso altri luoghi e altri tempi. » Interview par Fabio Gambaro in « Le Magazine Littéraire », septembre 2004.

dans une œuvre dont les fictions sont, par ailleurs, situées en des lieux fort divers et parfois d'apparence exotique. Ce n'est pas non plus parce que Tabucchi est un grand voyageur soucieux d'utiliser cette expérience nomade dans ses récits d'imagination. Le livre est en lui-même un voyage et il n'est pas étonnant que parmi les écrivains admirés par Tabucchi et dont il a voulu *inventer* un rêve, l'on trouve Robert Louis Stevenson. On le sait, Stevenson fut lui-même un grand voyageur et son œuvre fait effectivement *voyager* le lecteur, quel que soit la portée que l'on donne au verbe *voyager*. Or, à la fin du rêve que Tabucchi a *prêté* à l'auteur de *Treasure island*, l'écrivain entre dans une grotte et y découvre un coffre d'argent qui contient un livre. Ce livre a été écrit par lui et c'est l'un des plus célèbres : *L'île au trésor*, précisément<sup>66</sup>. Un livre qui parle de voyages et qui va l'aider à attendre paisiblement la mort puis à l'accepter sereinement. La littérature, on le sait grâce à Pereira, livre sans doute plus de vérités que la philosophie et, parmi ses bienfaits, elle peut donc aussi apprendre à mourir sans douleur, c'est-à-dire aider à vivre en harmonie avec soi-même et avec le monde comme s'il s'agissait d'un monde que l'on aurait choisi au lieu de le subir comme une nécessité<sup>67</sup>. La littérature est fondée sur la liberté de la conscience et cette liberté ne connaît aucune autre limite que le respect d'autrui.

Sapeva che sarebbe rimasto lì, su quella vetta, a leggere quel libro. Perché l'aria era pura, la storia era come l'aria e apriva l'anima ; e là leggendo, era bello aspettare la fine<sup>68</sup>.

Réduits à la dimension d'un volume matériel et à des lettres imprimées sur du papier, un livre et une fiction ont certes une fin. Mais l'écriture et la littérature ne devraient s'achever qu'avec la fin des temps humains.

**Denis FERRARIS**

**Université Sorbonne Nouvelle Paris 3**

---

<sup>66</sup> Ce n'est pas le seul personnage de Tabucchi qui trouve fortuitement un des livres qu'il a écrits.

<sup>67</sup> Il ne semble pas que Montaigne fasse partie des auteurs préférés de Tabucchi mais, en l'occurrence, la célèbre phrase de l'auteur des *Essais* paraît vraiment avoir été reprise avec une interversion entre philosophie et littérature, en sorte qu'il faudrait dire : « qu'écrire de belles histoires c'est apprendre à mourir. »

<sup>68</sup> *Sogni di sogni*, cit., p. 52.