

**La figure de l'écrivain dans l'œuvre d'Antonio Tabucchi**  
Yannick Gouchan

► **To cite this version:**

Yannick Gouchan. La figure de l'écrivain dans l'œuvre d'Antonio Tabucchi. Italies, Centre aixois d'études romanes, 2007. hal-01364013

**HAL Id: hal-01364013**

**<https://hal-amu.archives-ouvertes.fr/hal-01364013>**

Submitted on 12 Sep 2016

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Yannick Gouchan

## La figure de l'écrivain dans l'œuvre d'Antonio Tabucchi

---

### Avertissement

Le contenu de ce site relève de la législation française sur la propriété intellectuelle et est la propriété exclusive de l'éditeur.

Les œuvres figurant sur ce site peuvent être consultées et reproduites sur un support papier ou numérique sous réserve qu'elles soient strictement réservées à un usage soit personnel, soit scientifique ou pédagogique excluant toute exploitation commerciale. La reproduction devra obligatoirement mentionner l'éditeur, le nom de la revue, l'auteur et la référence du document.

Toute autre reproduction est interdite sauf accord préalable de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France.

**revues.org**

Revues.org est un portail de revues en sciences humaines et sociales développé par le Cléo, Centre pour l'édition électronique ouverte (CNRS, EHESS, UP, UAPV).

---

### Référence électronique

Yannick Gouchan, « La figure de l'écrivain dans l'œuvre d'Antonio Tabucchi », *Italies* [En ligne], N° spécial | 2007, mis en ligne le 01 octobre 2011, consulté le 24 octobre 2012. URL : <http://italies.revues.org/3719>

Éditeur : Université de Provence

<http://italies.revues.org>

<http://www.revues.org>

Document accessible en ligne sur : <http://italies.revues.org/3719>

Ce document est le fac-similé de l'édition papier.

Tous droits réservés

# Yannick Gouchan

Université de Provence

## LA FIGURE DE L'ÉCRIVAIN DANS L'ŒUVRE D'ANTONIO TABUCCHI

Tabucchi, traducteur et critique, a surtout fréquenté des écrivains contemporains de langue portugaise tels que Drummond de Andrade, Lobo Antunes, des poètes surréalistes, des auteurs de théâtre<sup>1</sup>, et surtout Pessoa, dont il reste encore aujourd'hui le grand spécialiste en Italie<sup>2</sup>.

En ce qui concerne les œuvres de fiction, si Pessoa hante plusieurs pages de *Requiem*, de *Sogni di sogni* et de *Sostiene Pereira*<sup>3</sup>, il cohabite cependant avec une multitude d'autres écrivains, réels ou imaginaires, italiens, français, anglais, espagnols et russes, qui forment un peuple de lettrés assez remarquable, en tout cas très riche de

---

<sup>1</sup> Tabucchi a écrit deux essais sur la littérature portugaise de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle : *La parola interdetta. Poeti surrealisti portoghesi*, Torino, Einaudi, 1970, et *Il teatro portoghese del dopoguerra (30 anni di censura)*, Roma, Abete, 1976.

<sup>2</sup> On retiendra l'essai critique *Un baule pieno di gente. Scritti su Fernando Pessoa*, Milano, Feltrinelli, 1990 ; son livre de nature biographique, *Gli ultimi tre giorni di Fernando Pessoa*, Palermo, Sellerio, 1994, et sa traduction de l'œuvre complète du poète.

<sup>3</sup> *Requiem*, Milano, Feltrinelli, 1992 ; *Sogni di sogni*, Palermo, Sellerio, 1992 ; *Sostiene Pereira*, Milano, Feltrinelli, 1994.

significations sur la place de l'écrivain et la fonction de son écriture. Admirés ou critiqués, héros d'aventures fantastiques ou personnages ordinaires, rappelés comme un écho intellectuel ou individualisés comme partie intégrante du fonctionnement de la narration, les figures d'écrivains révèlent un autre niveau de lecture de l'œuvre de Tabucchi, différent de l'intertextualité habituelle qui consiste à citer et à utiliser plus ou moins ouvertement d'autres auteurs<sup>4</sup>.

Il convient donc de distinguer d'emblée les écrivains convoqués et évoqués par Tabucchi, directement ou implicitement, à titre d'hommage littéraire ou comme référence personnelle, des écrivains protagonistes ou éléments de dénotation de la fiction. Ainsi, les goûts littéraires et les prises de position de l'auteur toscan expliquent et justifient les allusions à de nombreuses figures d'écrivains pris en modèle, ou au contraire utilisées comme véritables repoussoirs ; mais, face aux hommages et aux règlements de compte sur le papier, Tabucchi a aussi créé un monde d'écrivains devenus des personnages à part entière, voire des acteurs essentiels de la narration. Il semble en effet que tous les écrivains véritables ou imaginaires insérés dans les nouvelles et les romans permettent non seulement de mieux comprendre la nature du regard sur soi de Tabucchi, suivant un procédé de spécularité selon lequel les écrivains, personnages de fiction, constituent les multiples facettes de l'auteur qui les sollicite, mais aussi de saisir la complexité du rapport de Tabucchi à l'activité d'écriture en général.

Le choix des écrivains convoqués dans une œuvre de fiction indique très souvent, outre l'inclination littéraire de son auteur, la nature de ses considérations sur la littérature et, plus particulièrement chez Tabucchi, sur la posture de l'intellectuel, sur la fonction de celui qui s'engage à écrire pour un public de lecteurs, sur la valeur du manuscrit et du livre publié, sur l'authenticité et la vérité des livres, etc. L'analyse de la figure de l'écrivain tabucchien doit aussi, à un certain

---

<sup>4</sup> L'intertextualité est à l'origine, par exemple, de la nouvelle *Piccolo Gatsby*, dans *Il gioco del rovescio*, avec un réseau de citations de Fitzgerald dont le protagoniste est un émule, mais on ne trouve pas véritablement de figure d'écrivain dans la nouvelle.

moment, prendre en compte un motif absolument récurrent, inséparable de toute idée relative à l'écriture, le motif de la mort. La plupart des histoires qui mettent en scène ou qui évoquent un écrivain gardent un lien étroit avec la mort, soit dans la confrontation directe, soit dans l'anticipation, la prémonition ou la postérité. Il s'agit par conséquent d'articuler le problème de la présence des écrivains chez Tabucchi sur le problème de la place que peut avoir l'écriture devant la mort. Quelle attitude prend l'écrivain confronté à la mort ? Quelle réponse est en mesure d'apporter l'écriture ? Comment l'œuvre survit-elle à son auteur ?

Pour exposer ces problèmes difficiles mais essentiels, le corpus tabucchien nous offre plusieurs nouvelles tirées de *Piccoli equivoci senza importanza*<sup>5</sup> et *L'angelo nero*<sup>6</sup>, des textes tirés de *I volatili del Beato Angelico*<sup>7</sup>, quatorze récits de rêves d'écrivains dans *Sogni di sogni*, et les deux romans *Sostiene Pereira* et *Tristano muore*<sup>8</sup>. Malgré la présence significative de Pirandello et de Pessoa dans les pièces de théâtre de *Dialoghi mancati*<sup>9</sup>, nous avons choisi de ne retenir que le corpus en prose narrative.

Dans un premier temps, notre analyse décrira les écrivains tabucchiens et tentera de cerner la définition de l'écrivain dans sa fonction à la fois dénotative, connotative mais aussi narrative. En effet, selon les textes, l'écrivain réel sera tantôt convoqué à des fins éthiques, tantôt considéré comme un protagoniste actif du récit ou bien comme objet implicite de la narration évoqué par un personnage. Le lien qui unit l'écrivain à son œuvre, depuis le stade du manuscrit jusqu'à la gloire posthume, permettra également de soulever les problèmes de fusion, de rejet et de manipulation qui accompagnent nécessairement

---

<sup>5</sup> *Piccoli equivoci senza importanza*, Milano, Feltrinelli, 1985.

<sup>6</sup> *L'angelo nero*, Milano, Feltrinelli, 1991.

<sup>7</sup> *I volatili del Beato Angelico*, Palermo, Sellerio, 1987.

<sup>8</sup> *Tristano muore*, Milano, Feltrinelli, 2004.

<sup>9</sup> *Dialoghi mancati*, Milano, Feltrinelli, 1988. Dans la pièce *Il signor Pirandello è desiderato al telefono*, Pessoa joue un acteur qui doit interpréter Pessoa, tandis que Pirandello se trouve à Lisbonne pour une représentation de *Sogno... ma forse no*.

l'activité d'écriture. Il sera ensuite question de dégager la récurrence et la complexité du rapport entre l'écrivain et la mort, qu'elle soit effective ou seulement pressentie, comme nous l'avons annoncé plus haut, pour montrer que l'écriture parvient, par différents moyens, à restituer une certaine forme d'existence. En dernier lieu nous proposons d'évaluer les différents statuts et les possibles fonctions culturelles de l'écrivain à partir des représentations qu'en donne Antonio Tabucchi.

### **La représentation narrative des écrivains**

Qui sont les écrivains de l'œuvre tabucchienne et comment leur activité est-elle évoquée ? La figure varie selon les époques et les fonctions narratives qu'on lui attribue, mais de toute évidence l'auteur puise dans un répertoire assez vaste. On rencontre des écrivains de l'Antiquité comme Ovide, Apulée ou Pindare, des hommes du Moyen Âge comme Villon et Cecco Angiolieri, plusieurs écrivains de l'époque moderne entre Rabelais et Stevenson, mais surtout beaucoup d'écrivains contemporains, depuis Rimbaud jusqu'à García Lorca, en passant par Daudet, Bernanos, Maïakovski, Montale et Tabucchi lui-même. Poètes, romanciers ou auteurs de théâtre dominent le corpus aux côtés d'autres figures de lettrés, ou plus précisément des figures d'intellectuels, qu'ils soient critiques littéraires (comme la narratrice spécialiste de Céline, dans la nouvelle *Staccia buratta* de *L'angelo nero*) ou éditorialistes de culture (comme Pereira et Monteiro Rossi, dans *Sostiene Pereira*). Dans les deux cas précédents on remarquera que Tabucchi insère justement ses figures d'intellectuels écrivant sur des écrivains contemporains dans le contexte historique chargé de l'entre deux guerres et particulièrement dans des pays qui vivent sous une dictature, l'Italie et le Portugal.

Le peuple des lettrés tabucchiens compte donc un grand nombre d'auteurs connus de plusieurs nationalités. Toutefois, aucune prédilection particulière n'est accordée aux Italiens ; si Cecco Angiolieri, Leopardi et Collodi figurent parmi les quatorze rêveurs de papier du

livre *Sogni di sogni* et si Campana fait l'objet d'une biographie imaginaire dans la nouvelle *Vagabondaggio* de *Il gioco del rovescio*<sup>10</sup>, D'Annunzio et Marinetti sont par contre convoqués à d'autres fins, nettement moins flatteuses, dans *Sostiene Pereira*, afin de mieux souligner l'admiration pour García Lorca, Bernanos ou Maïakovski.

Le groupe des écrivains imaginés pour la fiction comprend trois belles figures d'auteurs disparus ou vieillissants (dans les nouvelles *Aspettando l'inverno* et *Stanze* de *Piccoli equivoci senza importanza*, et dans la nouvelle *La trota che guizza fra le pietre mi ricorda la tua vita* de *L'angelo nero*). Viennent s'ajouter à cette liste un écrivain qui sacrifie son manuscrit (dans *Storia di una storia che non c'è*, de *I volatili del Beato Angelico*), un écrivain expressionniste à la mode (Beniamino, dans *Staccia buratta* de *L'angelo nero*), un écrivain en exil (Aquilino Ribeiro, dans *Sostiene Pereira*) et enfin un écrivain biographe reconnu, chargé de reconstituer l'existence d'un héros de la résistance (dans *Tristano muore*).

Tabucchi a choisi ses écrivains selon plusieurs critères parmi lesquels figurent de toute évidence en bonne place les goûts littéraires personnels et l'attrance pour les destins hors du commun, soit pour des raisons biographiques, soit pour des raisons éthiques. Une analyse sommaire des mises en apposition systématiques aux noms d'écrivains, dans les titres des quatorze rêves de *Sogni di sogni*, fournit à ce propos une première indication sur le type d'auteurs retenus, ou du moins une explication possible de l'intérêt de Tabucchi pour certains écrivains plutôt que d'autres. Chaque titre comprend donc une apposition composée de deux éléments récurrents articulés par la conjonction de coordination « et » : la détermination du genre d'écriture avec la simple mention de « poète » ou « écrivain », puis une qualification personnalisée qui résume un aspect du caractère (« Leopardi, poète et lunatique »), une activité parallèle ou simultanée à l'écriture (« Tchekhov, écrivain et médecin »), un engagement politique (« García Lorca, poète et antifasciste »), ou encore

---

<sup>10</sup> *Il gioco del rovescio*, Milano, Il Saggiatore, 1981, puis nouvelle édition Milano, Feltrinelli, 1988.

un des aspects de l'œuvre littéraire (« Pessoa, poète et simulateur »). Tabucchi a surtout retenu des figures d'hommes malheureux, car malades de vivre, en proie à l'angoisse, incompris, solitaires, ou en danger. Il s'agit d'écrivains dont l'œuvre exprime un accomplissement libérateur (Rabelais imagine un monde de jouissance opposé à sa vie monastique austère) ou au contraire une descente en enfer (Villon ne se réveille pas du cauchemar littéraire qui reflète les images torturées de sa poésie). Les visionnaires épris d'idéal, mal à l'aise dans un monde étroit (Rimbaud, Pessoa, Leopardi) côtoient les patriotes, les engagés et autres humanistes (Collodi, García Lorca, Tchekhov).

De manière générale les écrivains de Tabucchi sont des solitaires, des êtres multiples qui tentent de se définir par l'écriture, ou bien des intellectuels dont le rôle consiste à s'opposer, à dénoncer ou à prendre position. Dans *Sostiene Pereira*, les écrivains qui s'opposent deviennent d'autant plus significatifs qu'ils sont symétriquement confrontés à des écrivains "repoussoirs", convoqués pour affirmer clairement les positions de chaque protagoniste du roman. Tabucchi, par l'intermédiaire des nécrologies du jeune Monteiro Rossi, expédie Marinetti et D'Annunzio (ou plutôt leur image publique, excessive et parfois caricaturale) dans le camp de ceux qui s'accommodent du fascisme, face à García Lorca ou Maïakovski dont les idées politiques et les prises de position suscitent l'admiration et sont à l'origine de leur funeste disparition.

Parmi les écrivains inventés à des fins narratives on retrouve encore la même solitude et l'impression d'un mal de vivre. Par exemple chez Guido, dans la nouvelle *Stanze* de *Piccoli equivoci senza importanza*, où la description du quotidien laisse deviner un véritable vide dans l'existence. L'auteur du roman *Nessuno dietro la porta* qui est aussi le narrateur dans la nouvelle *Storia di una storia che non c'è*, dans *I volatili dei Beato Angelico*, avoue au début du texte que « la solitudine, [...] è spesso la compagnia della scrittura »<sup>11</sup>. Le silence et la solitude deviennent à tel point emblématiques que Tabucchi a

---

<sup>11</sup> *I volatili del Beato Angelico*, cit., p. 65.



imaginé une figure d'écrivain qui existe uniquement par les allusions et les paroles de l'objet de son écriture, à savoir un homme célèbre qui rassemble ses souvenirs pour aider le biographe. Tristano mourant s'adresse à un « scripteur » muet dont la fonction se réduit à écouter et à transcrire : « ascolta e scrivi, scrivi e zitto, sei pronto ? »<sup>12</sup>. On retrouve également la posture de l'opposition ou de la collaboration passive. Ainsi Pereira finit par écrire un article antifasciste qui dénonce la répression brutale avant de partir en exil, comme son compatriote Aquilino Ribeiro, qui rappelle Thomas Mann. Quant à l'ancienne compagne du jeune critique Edoardo, elle accepte de préfacier un livre antisémite de Céline, auteur récupéré par le fascisme italien, et même de faire l'éloge d'ouvrages médiocres et douteux : « quella robaccia che aveva fatto passare per capolavori »<sup>13</sup>. Dans les deux cas l'intellectuel éditorialiste culturel ou critique littéraire se retrouve seul devant la prise de position courageuse et risquée, ou le regret amer et l'imposture.

Le point de vue narratif sur les écrivains, c'est-à-dire l'angle sous lequel ils sont représentés par Tabucchi, complète nécessairement toute considération sur le choix des auteurs retenus dans les différents textes. Le lecteur de Tabucchi rencontre d'abord le plus grand nombre d'écrivains à travers leurs rêves imaginés, autrement dit par le filtre onirique et psychanalytique mis au point dans *Sogni di sogni* pour « palier par l'imagination cette lacune de l'historiographie littéraire, et en qualité de *vicaire* de chacun de ces artistes, rêver à leur place »<sup>14</sup>. Si le recours au récit nocturne bref à connotation introspective ne permet pas d'établir les subtilités de la personnalité des écrivains convoqués, *Sogni di sogni* révèle en revanche des points en commun parmi les quatorze auteurs et surtout le regard de Tabucchi sur la dimension humaine de l'artiste et sur le sens de son écriture.

---

<sup>12</sup> *Tristano muore*, cit., p. 43.

<sup>13</sup> *Staccia buratta, L'angelo nero*, cit., p. 61.

<sup>14</sup> *L'atelier de l'écrivain* (conversations avec Carlos Gumpert-Melgosa), Genouilleux, Le Passe du vent, 2001, p. 253 (édition originale en espagnol : *Conversaciones con Antonio Tabucchi*, Barcelona, Ed. Anagrama, 1995).

C'est la raison pour laquelle les récits de rêve appartiennent au domaine de la fiction littéraire ainsi qu'à celui du métatexte. En effet, le lecteur perçoit aussi les nombreux écrivains tabucchiens à travers le riche péritexte de *Sogni di sogni*, qui présente les courtes biographies des quatorze rêveurs littéraires. Cependant, ces biographies, tout comme les fameuses notices nécrologiques de Monteiro Rossi dans *Sostiene Pereira*, servent en premier lieu à justifier et à légitimer à la fois les appositions aux noms dans les titres des textes et le contenu des rêves imaginés par Tabucchi. La biographie devient donc le signe d'une lecture orientée, car elle souligne précisément un des aspects de la vie et de l'œuvre qui a fait l'objet du rêve imaginaire. Monteiro Rossi transforme de manière similaire l'existence d'un écrivain pour en faire une défense de l'antifascisme ou bien une critique acerbe de la complaisance. La biographie n'est plus seulement une voie d'accès à la connaissance de l'homme et de l'œuvre, elle reflète un positionnement critique du biographe à l'égard du biographé ; ainsi Tabucchi et Monteiro Rossi n'ont pas inventé ou occulté des événements, mais ils plient leur synthèse biographique à leur exigence narrative onirique pour le premier, ou idéologique antifasciste pour le second<sup>15</sup>. Si la convocation onirique d'auteurs réels, comme autant de références littéraires et d'exemples de vie, dans *Sogni di sogni*, montre une partie de la construction identitaire littéraire de l'auteur Antonio Tabucchi, la convocation récurrente de García Lorca, Mauriac et Bernanos dans le déroulement du roman *Sostiene Pereira* relève plutôt d'une portée éthique, dans la mesure où le poète espagnol victime de la répression franquiste et les deux auteurs catholiques qui se sont publiquement opposés aux régimes totalitaires sont les "révélateurs" d'une conscience politique. L'écrivain, filtré par le patrimoine littéraire de l'auteur et ses considérations sur l'engagement culturel, devient héros de fiction nocturne ou bien caution intellectuelle au service de la narration.

---

<sup>15</sup> À ce propos le critique C. Pezzin a parlé « d'anti-biographies » pour le péritexte de *Sogni di sogni*, in *Antonio Tabucchi*, Sommacampagna, Cierre, 2000, p. 86.

Un autre point de vue narratif préside à la représentation de l'écrivain fictif. Ainsi, la figure de l'écrivain révèle une nouvelle facette lorsqu'elle est évoquée à travers son quotidien le plus banal. C'est le cas de Guido dans la nouvelle *Stanze*, dont la personnalité et le contenu des œuvres s'entrevoient grâce aux objets de sa chambre, à ses photos, à ses livres préférés, comme une nature morte qui dévoilerait la vie privée de l'écrivain. Mais ce sont surtout les regards extérieurs et les membres de la famille qui interviennent activement dans le récit pour esquisser une figure d'écrivain absente ou disparue. En effet, la protagoniste de *Aspettando l'inverno*, dans *Piccoli equivoci senza importanza*, est la veuve d'un auteur célèbre que le lecteur perçoit seulement à travers la gestion publique et privée de son œuvre posthume. Si la médiatisation cherche à exploiter la mort de l'écrivain en essayant de mettre la main sur son journal des années passées en Allemagne, la veuve fait l'inventaire de l'ensemble des manuscrits qu'elle possède avant de jeter le journal tant convoité dans les flammes, en terminant sur ces mots, entre ironie et compassion : « Povero caro stupido »<sup>16</sup>. Guido, l'écrivain de *Stanze*, est évoqué par sa sœur, Amelia, elle aussi gardienne de son œuvre, qui feuillette le journal de son frère, et l'écrivain vieillissant qui rappelle Montale dans *La trota che guizza fra le pietre mi ricorda la tua vita* avait confié des poèmes inédits à une jeune fille, gardienne de l'œuvre posthume. Trois gardiennes de l'œuvre littéraire ont la responsabilité de la réception d'un écrivain, et deux d'entre elles nous ouvrent les portes d'un univers familier. À l'opposé de la vie privée de l'écrivain, la célébration publique montre un mélange d'admiration sincère et d'exploitation intéressée. Dans *Aspettando l'inverno*, la célébration de l'écrivain disparu par le ministre et les funérailles nationales qui sont organisées cachent mal l'envie pressante de jeter un œil sur les manuscrits inédits ; quant à la conférence sur Céline, elle permet à la protagoniste de remettre en cause une partie de son travail qui consistait à encenser publiquement des auteurs qu'elle jugeait secondaires.

---

<sup>16</sup> *Piccoli equivoci senza importanza*, cit., p. 27.

Un dernier exemple de point de vue narratif sur l'écrivain consiste à établir une sorte de spécularité, comme si Tabucchi se regardait en tant qu'écrivain et considérait son écriture. La spécularité parfaite est à l'origine des lettres qui composent le texte *La frase che segue è falsa. La frase che precede è vera*, dans *I volatili del Beato Angelico*. Tabucchi répond à un personnage de fiction qui le questionne sur son livre *Notturmo indiano*. Les lettres seront l'occasion pour se pencher sur le miroir de sa propre création, soit pour analyser *a posteriori* le livre, soit pour parler de ses deux derniers ouvrages qui viennent d'être publiés, *Piccoli equivoci senza importanza* et *Il gioco del rovescio*. Nous reviendrons plus loin sur les différentes allusions à l'affabulation, au mensonge et à la méfiance envers les écrivains, mais ce qui nous intéresse d'abord c'est la mise en abyme, le point de vue de l'écrivain qui, à l'instar de Vargas Llosa qu'il cite, se dévêt pour se mettre à nu dans son œuvre : « lo scrittore denuda in pubblico la sua intimità attraverso i suoi racconti »<sup>17</sup>. Tabucchi écrit une lettre sur le recueil qu'il vient de publier et dévoile son côté sombre comme il le fait pour ses écrivains préférés dans *Sogni di sogni*. Le sujet du texte épistolaire finit par devenir « i fantasmi che lo assediano, la parte più brutta di se stesso : le sue nostalgie, le sue colpe e i suoi rancori »<sup>18</sup>. L'autre forme de spécularité possible s'observe dans *Tristano muore*, mais de manière indirecte. L'écrivain muet et transparent n'est évoqué que par les paroles de Tristano qui s'adresse à lui, mais lorsque le mourant utilise la première personne du pluriel pour désigner l'ensemble des écrivains (« voi scrittori vi vedete sempre in una luce futura, come postumi »<sup>19</sup>) et lorsqu'il analyse le caractère trompeur des miroirs, le lecteur se souvient des lettres au théosophe indien de Madras. L'auteur Antonio Tabucchi regarde les écrivains et considère leur œuvre, mais il se regarde lui-même à travers ces écrivains, au point que Tristano met en garde son

---

<sup>17</sup> *I volatili del Beato Angelico*, cit., p. 58.

<sup>18</sup> *Ibidem*. Il est vrai qu'alors le strip-tease s'inverse, puisque « lo scrittore comincia con l'essere nudo e finisce per rivestirsi ».

<sup>19</sup> *Tristano muore*, cit., p. 55.

biographe : « Gli specchi sono porosi, scrittore, e tu non lo sapevi »<sup>20</sup>.

Dans le problème de la représentation narrative des écrivains il convient à présent de se pencher sur un autre aspect fondamental dans les textes tabucchiens, le rapport de l'auteur à son œuvre, ou plus largement le lien qui peut unir un homme qui écrit à son texte. Qu'il s'agisse des considérations politico-morales de Pereira face à ses articles nécrologiques, des arrangements avec la vérité du biographe de Tristano ou encore de la postérité des nombreux manuscrits de l'écrivain reconnu par des funérailles nationales, les écrivains entretiennent un rapport complexe avec ce qu'ils ont écrit. Le stade ultime de la fusion entre l'auteur et le contenu de son texte constitue le thème de la quasi-totalité des rêves de rêves. Chaque récit onirique suit la même structure qui consiste à immerger inconsciemment l'artiste au cœur de son œuvre, avec comme ambition de se confronter à ses propres démons. La plupart de ces rêves deviennent en réalité des cauchemars, dont la description souligne la violence et la cruauté inouïes, car l'écrivain doit vivre sa fiction, en dialoguant avec un personnage qu'il a créé (comme Apulée), en subissant les violences qu'il a lui-même décrites (comme Cecco Angiolieri), ou bien en rêvant la préfiguration de son assassinat (comme García Lorca). Chacun entre littéralement dans ses propres textes, tel Rabelais déjeunant avec Pantagruel, Leopardi rencontrant Silvia ou Collodi aux prises avec le renard, le chat et la fée aux cheveux bleus<sup>21</sup>. Le rêve tabucchien signifie le lieu de rencontre entre l'écrivain et son œuvre, dans une réalisation fantastique des histoires couchées sur le papier, mais une réalisation révélatrice d'un malaise ou d'un désir profond, parce que les rêves servent à exprimer la nature contradictoire du lien entre l'auteur et l'œuvre. L'intimité insupportable de l'écrivain avec ce qu'il a écrit aboutit d'ailleurs à plusieurs réactions extrêmes, comme le rejet, la destruction, l'imposture et le refoule-

---

<sup>20</sup> *Ibidem.*

<sup>21</sup> Une autre forme de navigation de l'écrivain dans sa propre fiction se trouvait déjà dans la nouvelle *Piccole balene azzurre che passeggiano alle Azzorre*, dans *Donna di Porto Pim*, Palermo, Sellerio, 1983.

ment. La veuve, dans la nouvelle *Aspettando l'inverno*, jette dans les flammes un manuscrit de son époux, pour se protéger des convoitises éditoriales mais surtout pour se purifier, se libérer d'un fardeau qu'elle semble incapable d'assumer. Comme Virgile qui décida de brûler son poème épique, l'auteur de *Nessuno dietro la porta* détruit son livre en l'offrant aux vagues de l'océan : « un tributo, un omaggio, un sacrificio o una penitenza »<sup>22</sup>. Écrire semble être un acte beaucoup plus douloureux et éprouvant qu'il n'y paraît, et celui qui écrit un livre ou un article de culture ne peut rester indifférent au sort de son texte. La compagne d'Edoardo a souffert volontairement durant ses recherches pour servir de nègre à son fiancé, mais elle considère finalement qu'elle a une véritable responsabilité dans la publication du manuscrit. Un jour elle décide de se l'approprier en son nom, initiant une carrière de critique littéraire sous les auspices de la tromperie qui devient pesante avec le temps. Pereira aussi souffre d'une imposture car il ne veut pas reconnaître que ses écrits pour le journal *Lisboa* sont indirectement conditionnés par l'idéologie en train de s'instaurer en dogme. Inconsciemment, il rédige des nécrologies convenues et archive les textes engagés de Moteiro Rossi, il refoule ainsi ses propres conceptions littéraires et éthiques pour respecter les critères pourtant injustes et irrationnels de son directeur de journal. L'ouverture d'esprit de Pereira, dont témoigne la traduction d'une nouvelle à connotation patriotique et anti-germaniste de Daudet, s'oppose pourtant aux théories du critique portugais Borrapotas, partisan d'un retour aux sources traditionnelles strictement nationales, comme lors des célébrations du poète Camoens, prétexte à l'instauration d'une « journée de la Race ». Pour Tabucchi, l'écrivain est responsable de ce qu'il écrit, et Pereira vaincra son refoulement en assumant la responsabilité d'un texte particulièrement critique envers le régime portugais en place. La sévérité des jugements sur Marinetti et D'Annunzio, par le truchement des articles de Monteiro Rossi, s'explique justement par le rapport de compromission passive avec l'idéologie fasciste qui s'instaure entre l'auteur et l'œuvre.

---

<sup>22</sup> *I volatili del Beato Angelico*, cit., p. 68.

Comme pour les biographies du péritexte de *Sogni di sogni*, les nécrologies de *Sostiene Pereira* ne retiennent que les éléments utiles à la démonstration de la narration : le bellicisme outrancier du poète futuriste, qualifié de « charogne » et irresponsable dans ses écrits incendiaires, puis les frivolités claironnantes de « l'immaginifico », à ne surtout pas imiter. Le sort des livres de Marinetti et de D'Annunzio est conditionné par la densité idéologique de leur existence. En revanche, le vieillard montalien de la nouvelle *La trota che guizza...* prépare une manipulation de son œuvre posthume qu'il va conditionner en en confiant la publication raisonnée et périodique à une jeune fille.

Dans tous les cas le rapport de l'écrivain à son œuvre devient de plus en plus difficile au fur et à mesure que la mort approche. Les écrivains tabucchiens connaissent d'ailleurs une expérience directe ou indirecte de la fin de vie particulièrement passionnante à étudier.

### **L'écrivain et son œuvre devant la mort**

Dans *Sostiene Pereira*, le jeune étudiant portugais Monteiro Rossi a choisi de consacrer son mémoire de fin d'études universitaires en philosophie au thème de la mort, et même si son travail s'avère être en réalité un plagiat, son intérêt pour la question répond directement aux préoccupations de Pereira qui s'adresse fréquemment à la photographie de sa défunte épouse, et qui consacre une grande partie de son temps à écrire des articles nécrologiques sur des auteurs morts ou très âgés. L'auteur du roman résume cette attitude en affirmant : « E lui, Pereira, rifletteva sulla morte »<sup>23</sup>. En effet, la récurrence du motif de la mort semble une véritable obsession qui hante quasiment tous les récits mettant en scène une figure d'écrivain ou d'intellectuel. Dans les rêves de Rimbaud et de Stevenson, il s'agit de la fin de la vie qui permet la conquête de la liberté pour l'un et la conquête de la sérénité pour l'autre. L'écrivain de la nouvelle *Aspettando l'inverno*

---

<sup>23</sup> *Sostiene Pereira*, cit., p. 7.

vient de mourir ; le souvenir de Guido, dans la nouvelle *Stanze*, est évoqué par sa sœur qui rappelle sa maladie et son agonie ; le vieillard de *La trota che guizza*... attend patiemment sa propre fin et le récit le présente comme : « un poeta decrepito e malato che vive con la governante »<sup>24</sup>. L'écrivain de *Tristano muore* attend sans rien dire au chevet d'un mourant et recueille patiemment les souvenirs confus et les réflexions parfois amères de celui qui fera l'objet d'une biographie. La mort n'est pas encore effective mais elle représente une menace imminente dans les rêves de García Lorca et Maïakovski qui vivent en sursis, attendant leur châtement injuste par une mort violente. Une menace d'un autre ordre s'abat sur Pereira après la rédaction de son texte de dénonciation, car il risque sérieusement d'être assassiné par la police politique s'il renonce à choisir l'exil du Portugal. Si la peur de la mort n'atteint pas l'engagement de García Lorca qui mourra pour ses idées antifascistes, Pereira subira un choc de la conscience après l'assassinat de Monteiro Rossi et se décidera à dénoncer la dictature après avoir longtemps refoulé ce qui semblait intolérable ; la proximité de la mort d'autrui et la menace qui pèse sur sa propre vie poussent donc le tranquille éditorialiste lisboète à prendre ses responsabilités. On voit bien que la fréquentation de la mort, qu'elle soit volontaire ou subie, filtrée intellectuellement ou vécue directement, pose plusieurs problèmes dans la définition de la figure de l'écrivain et du sens qu'il entend donner à son écriture.

Les différentes réactions des écrivains tabucchiens devant l'imminence de la fin de la vie et la suspension du souffle vital en disent long sur la capacité à affronter l'ultime conflit. Stevenson attend la mort en lisant, loin de la violence qui caractérise les rêves d'Apulée ou de Cecco Angiolieri, sans monstrueuse métamorphose ou punition terrible. La mort signifie l'apaisement dans la contemplation de l'œuvre écrite, alors que pour Rimbaud le pressentiment de la fin, dans un hôpital de Marseille, avec une jambe en moins, signifie le retour dans ses propres poèmes pour reconquérir la liberté, et rejoindre les communards à Paris. Dans les deux cas, le rêve permet la

---

<sup>24</sup> *L'angelo nero*, cit., p. 96.



libération de l'esprit dans l'imminence de la mort, par le déni des contingences matérielles ; mourir permet de communier avec son œuvre en se libérant. À l'opposé de cette vision sereine de la mort, les écrivains jugés comme « blasphémateur » et « malfaiteur », à savoir Cecco Angiolieri et Villon, souffrent atrocement et subissent concrètement la violence qui a caractérisé leurs poèmes. La maladie, le regret, le vide autour de soi et la nostalgie douloureuse hantent aussi les derniers jours de l'alter ego de Montale qui vit encore parmi les fantômes de son passé enfui tout en se questionnant sur la signification de l'existence. L'écrivain de la nouvelle *Stanze*, Guido, affronte la douleur physique parmi les objets de la nature morte qui résumant sa vie et son œuvre : « Il signor Guido ha avuto una crisi [...] il dolore doveva essere insopportabile perché si mordeva la mani per non gridare, poi ha cominciato a lamentarsi piano come una bestia, ora forse è assopito, non ne può più »<sup>25</sup>. Tabucchi reprendra d'ailleurs le thème de l'agonie et de la souffrance du mourant tout au long de *Tristano muore*, mais cette fois-ci l'écrivain assiste le vieillard et se retrouve diminué au rang de scripteur silencieux, il fréquente la mort de loin et tentera de la nier par la rédaction structurée et chronologique des souvenirs du héros national.

Autant d'évocations de la mort, pressentie ou effective, libératoire ou atroce, obligent par conséquent à analyser le sens que Tabucchi entend attribuer à l'écriture. Tristano fait venir un écrivain à son chevet parce qu'il pense justement que l'écriture pourra restituer son existence sous forme de biographie. Même si ses réticences permanentes et sa méfiance envers les écrivains jalonnent ses interventions d'agonisant, il consacre ses derniers jours à relater des épisodes de son passé pour les confier à l'écriture d'un autre : « Scrivi, se ti riesce, voglio restare in parole scritte »<sup>26</sup>. Le titre du roman de Tabucchi comporte un sous-titre explicite : *Una vita*, qui exprime la capacité de l'écriture à redonner un sens à l'existence, au risque de déformer la vérité, comme Tristano en fait le reproche au précédent

---

<sup>25</sup> *Piccoli equivoci senza importanza*, cit., p. 68.

<sup>26</sup> *Tristano muore*, cit., p. 18.

livre de son biographe : « che uno ti racconta una cosa e tu la scrivi che sembra un'altra... »<sup>27</sup>. L'écriture biographique en mesure de reconstituer la vie achevée de Tristano opère nécessairement une recomposition du matériel des souvenirs transmis oralement par le mourant, et c'est bien dans cette opération écrite que réside le pouvoir d'immortaliser une vie. Tabucchi utilise lui-même la biographie déformée dans *Sogni di sogni*, pour justifier le contenu du rêve raconté, mais aussi dans les deux récits imaginaires des vies de Campana et Pindare<sup>28</sup>. L'écriture d'une vie ne peut rendre totalement immortel car elle ne se réduit jamais à la reconstitution de l'état civil, à la simple chronologie d'événements décousus et ne parvient pas entièrement à regarder « sous l'épiderme » comme le souligne Tristano : « possibile che tu pensi davvero che la tua vita si possa rinchiudere in una biografia »<sup>29</sup>. Le paradoxe qui sous-tend le roman contient la plus grande méfiance envers ce que peuvent faire les écrivains d'un souvenir raconté et en même temps la volonté de restituer ce souvenir avant qu'il ne soit trop tard au seul être capable de lui redonner consistance. Le pacte informel que signent Tristano et son biographe signifie que le mourant racontera sa vie à celui qui s'engagera à lui rester fidèle. Mais l'écriture qui restitue un sens à l'existence après la mort procède par manipulations, des manipulations dont les nécrologies de Pereira offrent un bon exemple. Les articles pour le journal *Lisboa* sont rédigés avant la mort des écrivains, pour ne pas se laisser surprendre par la nouvelle d'une disparition et publier dès le lendemain la nécrologie. Pereira devance la mort en exorcisant ses propres craintes, il place ainsi l'œuvre et la vie des écrivains connus de son époque hors des contingences du temps, mais il n'échappe pas aux manipulations inconscientes dictées par le climat de l'époque. Aussi bien Pereira que Monteiro Rossi restituent une vie et une œuvre déformées, le premier parce qu'il cède aux conventions du genre, le second parce qu'il considère que

---

<sup>27</sup> *Ibidem.*

<sup>28</sup> Il s'agit des deux nouvelles *Vagabondaggio* et *Una giornata a Olimpia*, in *Il gioco del rovescio*, cit.

<sup>29</sup> *Tristano muore*, cit., p. 102.

les actes ont plus de poids que les écrits. García Lorca est un grand homme parce qu'il a su résister au fascisme au prix de sa vie, le mauvais exemple de D'Annunzio en revanche tient à ses engagements douteux : « guardò con favore al fascismo e alle imprese belliche »<sup>30</sup>.

L'écriture déforme le contenu d'une vie, elle immobilise et immortalise par les mots. Tabucchi se sert de la mort de l'écrivain pour montrer que l'écriture est trompeuse par nature, il fait dire à Guido, dans *Stanze* :

Pensa come è falsa la scrittura, con quella sua prepotenza implacabile fatta di parole definite, di verbi, di aggettivi che imprigionano le cose, che le candiscono in una fissità vitrea [...] Così è la scrittura, che ha la capacità di allontanare di secoli il presente e il passato prossimo : fissandoli.<sup>31</sup>

Dans *L'amore di Don Pedro*<sup>32</sup>, le récit macabre de l'exhumation du cadavre de la femme aimée pour la faire revivre, sous forme de simulacre, en niant le destin funeste, peut se comprendre comme métaphore de l'écriture qui elle aussi immobilise le temps en embaumant les souvenirs. L'écriture fossilise les souvenirs, pour l'écrivain Guido, mais aussi pour Tristano qui, à la fin du roman, reconnaît que l'écriture en train d'être préparée par son biographe a le pouvoir de durer bien au-delà de la voix mourante des souvenirs. Le cheminement progressif de la réflexion de Tristano sur les fonctions de l'écriture dans la restitution d'une existence peut être lu, presque sous forme testamentaire, comme un exercice de dialectique sur l'authenticité et la légitimité de la biographie.

Le problème de la confrontation de l'écrivain tabucchien avec la mort traverse en premier lieu la douleur et la solitude, avant d'aborder le domaine flou de la méfiance. Il s'agit de la méfiance envers l'opération d'écriture biographique de déformation, et de

---

<sup>30</sup> *Sostiene Pereira*, cit., p. 96.

<sup>31</sup> *Piccoli equivoci senza importanza*, cit., p. 64.

<sup>32</sup> *I volatili del Beato Angelico*, cit.

l'accusation d'affabulation lancée aux écrivains. Tristano ne cesse d'accuser son scripteur silencieux mais il parvient en fin de compte, et dans l'amertume et le pessimisme, à accepter la permanence ultime de l'écriture, car celui qui parle avant de s'éteindre a besoin de l'écriture pour exister :

Di tutto ciò che siamo, di tutto ciò che fummo, restano le parole che abbiamo detto, le parole che tu ora scrivi, scrittore, e non ciò che io feci in quel dato luogo e in quel dato momento del tempo. Restano le parole... le mie... soprattutto le tue... le parole che testimoniano. Il verbo non è al principio, è alla fine, scrittore. [...] la scrittura è una voce fossile, e non ha più vita, lo spirito che aveva con quelle onde che vibrano nello spazio è svanito... fra un po' la mia voce non ci sarà più, resterà la tua scrittura...<sup>33</sup>

Le vieux poète de la nouvelle *La trota che guizza...*, à qui Tabucchi attribue des éléments biographiques montaliens indéniables, croit si bien à la permanence de l'écriture qu'il a même prévu de publier après sa mort une série de textes écrits dans le seul but de lui survivre. L'écrivain reconnu de la nouvelle *Aspettando l'inverno* n'avait pas prévu par contre que son manuscrit finirait dans les flammes. La permanence de l'écrit et la fossilisation qui immortalise dépendent donc de la volonté de l'écrivain lui-même qui souhaite que son œuvre lui survive ou bien de la volonté des gardiens de l'écriture qui ont le pouvoir de supprimer l'œuvre.

Les écrivains qui habitent les livres de Tabucchi affrontent presque tous la mort : dans leurs rêves qui se transforment en cauchemars, ou leur permettent de se libérer, dans la maladie et la souffrance, dans l'accomplissement ou le regret. La fonction de l'œuvre écrite dans la pérennité d'une existence ne suffit pas pour autant à cerner la vaste question de la figure de l'écrivain tabucchien, dont il reste à définir en dernier lieu les différentes fonctions d'ordre culturel.

---

<sup>33</sup> *Tristano muore*, cit., pp. 155-156.

## **Statuts et fonctions de l'écrivain**

Le biographe de Tristano, tel que le représente le récit, sous forme de présence tacite et subissant les humeurs et les accusations du mourant qui ne s'adresse à lui que par la mention de « scrittore », correspond bien à la figure du scripteur, de celui qui se contente de retranscrire une histoire en donnant vie au récit oral qu'il recueille. La précédente biographie de Tristano, malgré sa bonne réception publique, péchait par la reformulation inexacte, et si Tristano consacre du temps à l'analyse de ce livre face à son auteur, il a bien l'intention d'exiger une certaine fidélité de la part de son biographe. L'écrivain de *Tristano muore* retranscrit les souvenirs, et son génie réside dans la mise en scène de ces souvenirs grâce à l'habileté des mots : « io sono un elefante che ti ha chiamato per andare all'indietro [...] Tu intanto ascolta e scrivi, quando sarà arrivato il momento di salutarci te lo dico io »<sup>34</sup>. Plus loin, on trouve une définition minimaliste de la littérature, qui renvoie directement aux rêves de rêves d'écrivains : « tu stai solo a sentire, apri bene le orecchie e poi riscrivilo, è il principio della letteratura, raccontare il sogno di un altro [...] »<sup>35</sup>. La même fonction minimale de l'écrivain se rencontre dans le rêve de Tchekhov, avide d'écouter les histoires des gens qu'il rencontre pour les transformer par l'écriture. L'écrivain, d'abord scripteur des autres, prend le statut de réceptacle d'histoires à raconter. L'écrivain devient un interprète d'autrui, mais aussi un interprète de soi-même, pour révéler dans l'écriture le moi profond, voire les moi multiples, comme chez Pessoa qui a le courage d'écouter sa « part obscure » pour devenir un grand poète, devenant par conséquent un « simulateur », suivant le titre du rêve.

Scripteur et interprète ne sont toutefois que deux aspects du statut d'écrivain. En effet Ovide et Maïakovski ne parviennent plus à faire entendre leur voix et se retrouvent en marge, comme des proscrits. Leurs rêves mettent en scène l'incompréhension qui rejette l'écrivain

---

<sup>34</sup> *Tristano muore*, cit., p. 11.

<sup>35</sup> *Ibidem*, p. 122.

visionnaire et malheureux, car sa capacité à interpréter ne correspond plus aux attentes de son public ou au climat idéologique en vigueur. Pereira lui aussi est un incompris lorsqu'il tente d'expliquer ses choix littéraires à son rédacteur en chef, qui est un collaborateur du régime. Sa fonction culturelle entravée par le régime salazariste n'ayant se transformera en fonction éthique au moment de dénoncer les abus.

Entre deux postures extrêmes, celle de Monteiro Rossi qui privilégie l'engagement comme garantie de la qualité littéraire (dans une optique de critique marxiste), et celle du directeur du *Lisboa* qui se plie aux exigences du régime, Tabucchi conçoit la fonction de l'écrivain dans une dimension éthique, inscrivant la figure du scripteur dans la posture du témoin, de celui qui s'oppose, qui transmet une vérité qu'il a découverte, celui qui « trouve des portes pour les ouvrir »<sup>36</sup>. Si Bernanos et Mauriac sont convoqués par Pereira, c'est moins pour la qualité de leurs œuvres que pour leur courage à dénoncer l'attitude complaisante du Vatican, face à un Claudel qualifié de « béguine ». Le conseil de Silva à Pereira (« Tu non scrivi articoli di politica, ti occupi della pagina culturale. »<sup>37</sup>) est exactement le contraire de ce que fait Monteiro Rossi et de la conception tabucchienne du rôle de l'intellectuel. Rimbaud entend s'engager dans la Commune de Paris et Collodi s'écrie « Viva l'Italia », Maïakovski et García Lorca sont victimes de la police, comme Monteiro Rossi. Le choix délibéré d'écrivains qui prennent position face à des auteurs accusés d'être "réactionnaires" fit d'ailleurs l'objet d'une petite polémique journalistique en Italie au moment de la publication de *Sostiene Pereira*<sup>38</sup>.

---

<sup>36</sup> Voir à ce propos l'article de M. Bertone, *Paths to Testimony in 'Sostiene Pereira'*, « Narrativa », n° 10, 1996, pp. 59-72. Dans *Tristano muore*, on trouve la définition suivante : « testimone di un clima, di una scelta, di una posizione etica... », p. 12.

<sup>37</sup> *Sostiene Pereira*, cit., p. 65.

<sup>38</sup> Voir par exemple l'article de L. Doninelli paru dans *Il Giornale*, le 9 mars 1993, intitulé *Macché letteratura, è propaganda !*. Sur le problème du choix des écrivains dans le roman on pourra consulter l'article de B. Fer-

Les opinions de Tabucchi sur la fonction de l'écrivain vont plus loin que la narration, elles s'affirment également dans des articles de presse consacrés par exemple à García Lorca ou à Schulz, victimes du fascisme pour l'un et de l'antisémitisme pour l'autre<sup>39</sup>, mais aussi dans l'essai polémique consacré à la figure de l'intellectuel engagé, *La gastrite di Platone*<sup>40</sup>, où il identifie l'écrivain à celui « qui dit ce qu'il ne connaît pas » ou, en d'autres termes, à celui qui est chargé d'inquiéter les consciences et non de les tranquilliser. Tous les écrivains qui habitent les livres de Tabucchi cependant ne sont pas forcément des intellectuels ; d'ailleurs Tabucchi reconnaît, dans *La gastrite di Platone*, que l'intellectuel ne s'engage que de manière périodique, lorsqu'il pense que l'écriture doit servir la vérité et la justice, ce n'est donc pas un militant professionnel.

Scripteur biographe et/ou témoin qui prend position pour défendre une cause, l'écrivain tabucchien se définit aussi, et finalement, par rapport à certains grands thèmes de prédilection de l'auteur, l'absence de certitudes et le refus de logique, la multiplicité d'interprétation et le mensonge. La figure de l'écrivain assume souvent la fonction que les circonstances veulent bien lui attribuer. Par exemple l'ancienne compagne d'Edoardo, coupable d'un vol de manuscrit, cautionne sans trop la comprendre l'avant-garde littéraire de son époque tout en reconnaissant sa vanité : « Perché quello che contava era proprio l'avventura, i libri non contavano, in fondo »<sup>41</sup>. À la fin de la nouvelle, elle ne sait plus si elle admire Céline parce qu'il est un grand écrivain ou parce qu'il est un homme de droite, car l'écri-

---

raro, *Letteratura e impegno in 'Sostiene Pereira' di Antonio Tabucchi*, « Narrativa », n° 8, 1995, pp. 157-172.

<sup>39</sup> Voir *García Lorca, il poeta assassinato* dans « Il Corriere della Sera », 31 mai 1998 et *Bruno Schulz, la fantasia finì nel ghetto di Varsavia*, dans « Il Corriere della Sera », 18 mai 1998. On pourra consulter l'article de F. Brizio-Skov, *Tabucchi e il ruolo dell'intellettuale*, in « Incontri. Rivista europea di studi italiani », 16, n° 3-4, pp. 180-194.

<sup>40</sup> *La gastrite di Platone*, Palermo, Sellerio, 1998 (première édition en français : Paris, Mille et une nuits, 1997).

<sup>41</sup> *Staccia buratta, L'angelo nero*, cit., p. 57.

vain devient multiple selon les points de vue. Les circonstances extérieures, comme l'entrevue avec le directeur du journal et la rencontre avec Monteiro Rossi, poussent Pereira à remettre en cause ses habitudes d'écriture. Le biographe de Tristano semble lui aussi devoir reconsidérer l'héroïsme de son personnage pour son prochain livre, face aux accusations répétées de faussaire et de menteur. Les réflexions sévères du mourant se reflètent d'ailleurs dans la série des lettres à nature métatextuelle de *La frase che segue è falsa. La frase che precede è vera* où Tabucchi, devenu personnage de son texte, argumente sur la notion de « faussaire ». Les mêmes termes qu'utilisera plus tard Tristano servent à énoncer la méfiance envers l'écriture :

Gli scrittori sono di solito persone poco fidate anche quando sostengono di praticare il più rigoroso realismo [...] merito dunque la massima sfiducia [...] Non creda troppo a ciò che affermano gli scrittori : essi mentono [...] Ci consideri pure dei codardi, e ci lasci alle nostre private colpe e ai nostri privati fantasmi. Il resto è nuvole.<sup>42</sup>

Ce n'est pas tant l'écrivain qui est coupable de mensonge mais son écriture, dont le pouvoir d'emprisonnement des souvenirs par les mots s'apparente à la falsification. Cette idée se retrouve dans la nouvelle *Stanze*, où l'écrivain Guido affirme sans détour : « Pensa come è falsa la scrittura [...] »<sup>43</sup>. Tabucchi et ses voix indirectes, Guido et Tristano, insistent lourdement sur l'affabulation et la falsification par les mots, mais la fonction de l'écrivain finit par exprimer une contradiction de taille : comment témoigner, s'opposer, découvrir une vérité par le travail de l'écriture en proclamant à plusieurs reprises la méfiance à l'encontre des écrivains ? Comment interpréter la foi en la littérature dans le roman *Sostiene Pereira* face à *Tristano muore* dont le protagoniste reconnaît dans les premières pages : « non credo nella scrittura, la scrittura falsa tutto, voi scrittori siete

---

<sup>42</sup> *I volatili del Beato Angelico*, cit., pp. 52 et 58.

<sup>43</sup> *Stanze, Piccoli equivoci senza importanza*, cit., p. 64.



dei falsari »<sup>44</sup>, une phrase qui peut s'expliquer par le fait que Tristano se méfie de l'écrivain qui l'a transformé en héros dans son précédent livre.

L'oscillation entre la figure du scripteur, capable de devenir faussaire par le pouvoir de ses mots, à l'image de Pessoa et de ses hétéronymes, et la posture éthique de l'intellectuel qui témoigne, semble assez ample pour intégrer toutes les contradictions du métier d'écrivain selon Tabucchi. Écrire signifie assumer une double fonction : tricher avec les mots pour donner un sens à l'existence en conjurant le temps, et accepter de sonder la condition humaine en révélant ses mensonges. Tristano illustre la première de ces fonctions lorsqu'il lance à son biographe : « Tu perché scrivi, scrittore ? Hai paura della morte ? Vorresti essere un altro ? [...] La vita non ti basta ? »<sup>45</sup>. L'avocat Loton illustre, dans un autre roman, la seconde fonction :

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>46</sup>

---

<sup>44</sup> *Tristano muore*, cit., p. 11.

<sup>45</sup> *Ibidem*, p. 104.

<sup>46</sup> *La testa perduta di Damasceno Monteiro*, Milano, Feltrinelli, 1997, p. 122.