



**HAL**  
open science

# L'obscure voix des anges. La figure du Mal dans L'angelo nero

Judith Obert

► **To cite this version:**

Judith Obert. L'obscure voix des anges. La figure du Mal dans L'angelo nero. Italies, 2007, Echos de Tabucchi/Echi di Tabucchi, 1 (numéro spécial), pp.215-249. hal-01164192

**HAL Id: hal-01164192**

**<https://amu.hal.science/hal-01164192>**

Submitted on 2 Mar 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.

# Judith Obert

Université de Provence

## L'OBSCURE VOIX DES ANGES LA FIGURE DU MAL DANS *L'ANGELO NERO*

### Fonctions de la littérature

Tabucchi attribue plusieurs fonctions à la littérature, lesquelles s'emboîtent telles des boîtes chinoises<sup>1</sup> à l'intérieur d'une même malle pleine de sens.

Cette malle, c'est le mystère : « l'acte de créer est un plongeon au cœur du mystère et de l'insondable »<sup>2</sup> ; l'écrivain doit affronter ce qui ne se voit pas et qui pourtant est au sein de l'existence : les possibles, ce qui aurait pu être et n'a pas été ou aurait pu être autrement. L'écrivain collectionne, combine et tente de donner vie au possible.

La littérature doit apporter des réponses (et non des solutions comme le précise Tabucchi) et ne pas être simple évasion. « Espionner à travers les failles du quotidien pour y faire prendre corps à des illuminations fantastiques »<sup>3</sup> est un défi que Tabucchi relève, mais

---

<sup>1</sup> Nous en énumérerons quelques-unes qui serviront de fil conducteur à notre étude.

<sup>2</sup> A. Tabucchi, in *L'atelier de l'écrivain. Conversations avec Carlos Gumpert*, Genouilleux, Éditions la passe du vent, 2001, p. 161.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 78.

les jeux de miroirs qu'il propose ne traduisent pas un désintéret pour le réel.

Tabucchi dépeint également la littérature comme un sphinx, une sirène ; l'auteur et le lecteur, tels Œdipe et Ulysse, sont attirés par les charmes du "monstre" et nourrissent l'illusion que La réponse va leur être révélée dans une épiphanie de mots. Or cette réponse unique et définitive ne se donne pas afin que la quête de sens continue.

Ainsi la littérature se présente comme un labyrinthe : elle met devant des alternatives, égare et cache en son sein un monstre qu'il faut affronter ; ce dernier est peut-être la réponse qu'écrivain et lecteur cherchent.

Sphinx, sirène, Minotaure : trois monstres pour décrire la littérature. Le monstre menace et effraie sa victime mais, et c'est cela qui nous intéresse, il la fascine également ; de plus il « incarne notre désir ambivalent du mystérieux et n'a d'autre fonction que de faire refluer sur nous le sentiment du mystère »<sup>4</sup>. Enfin, rappelons-nous que "monstre" vient de *monere*, avertir : le monstre est un messager qui prévient d'une autre réalité ; la littérature, par son aspect "monstrueux", entend nous avertir qu'il existe quelque chose de l'autre côté du miroir, nous pousser à rester aux aguets.

Pour Tabucchi, la littérature représente la tentation d'atteindre la connaissance : elle est donc une expérience cognitive mais c'est surtout le terme *tentation* qui est à souligner : la littérature a quelque chose d'interdit, de dangereux, de diabolique presque. Elle pousse les hommes à vouloir manger du fruit de la connaissance, à défier le "divin" avec l'aide des écrivains démiurges. De plus, tel l'Ulysse de Dante qui, en allant vers les colonnes d'Hercule, va au-delà de la connaissance, l'écrivain se dirige vers la fin du monde connu et fait preuve d'une forme d'*hybris*, de démesure. Lors de son périple dans la mer des mots, il rencontre lui aussi sa Calypso, « celle qui se cache » : ainsi, si l'on rapproche la nymphe de la littérature, on peut dire qu'en cachant son objet, la littérature fait découvrir un nouveau

---

<sup>4</sup> L. Vax, *La séduction de l'étrange. Étude sur la littérature fantastique*, Paris, P. U. F., 1965, p. 218.

monde ou bien qu'elle permet d'atteindre ce qui est caché, le mystère dont nous parlions.

La littérature soumet à la tentation mais elle peut essayer de délivrer du mal : « Il male esiste nella vita e... credo che uno scrittore debba affrontarlo »<sup>5</sup>. Le mal est une des grandes énigmes de l'existence, une présence constante et pourtant difficilement compréhensible ; les mythes, la théologie, la philosophie ont tenté de l'expliquer. Tabucchi entend cibler le Mal afin de transformer « la nostra cattiva coscienza in coscienza responsabile »<sup>6</sup>.

Tabucchi dit avoir une propension à saisir les aspects les plus inquiétants de la vie :

Je pense avoir exprimé dans mes récits l'angoisse de cette époque, angoisse qui possède [...] un fort caractère éthique, parce que je suis pleinement conscient que le mal est présent de manière généralisée et péremptoire, et qu'il manque à l'écrivain que je suis les instruments idoines pour lui opposer un bien dont je ne sais pas exactement à quoi il ressemble.<sup>7</sup>

Tabucchi rapproche angoisse, malaise et mal et admet qu'il ne peut que les enregistrer : c'est en cela qu'il donne une réponse et non une solution, qu'il incite ses lecteurs à répondre aux points d'interrogation qui parsèment ses textes.

Enfin, la littérature de Tabucchi est liée à la notion de voix<sup>8</sup>. Il dit être visité par des voix qui veulent prendre vie sur la feuille. Ces voix intérieures sont intimes ou étrangères mais elles le pénètrent si tota-

---

<sup>5</sup> Id., in A. Borsari, *Cos'è una vita se non viene raccontata ? Conversazione con Antonio Tabucchi*, « Italienisch », 13.2, 1991, p. 2.

<sup>6</sup> Ch. Klopp, *La violenza collettiva e il senso del male nella narrativa di Antonio Tabucchi*, in *Novecento... e dintorni. Images littéraires de la société contemporaine*, « Cahier d'études italiennes », GERCC, Université Stendhal Grenoble III, 3/2005, p. 123.

<sup>7</sup> A. Tabucchi, in *L'atelier de l'écrivain*, cit., p. 170.

<sup>8</sup> Nous renvoyons à A. Dolfi, *Una scrittura della voce*, in *Tabucchi, la specificità il rimorso*, Roma, Bulzoni, 2006, pp. 249-262.

lement qu'elle finissent par le posséder. Nombreux sont les textes où Tabucchi reproduit ces "visites-visitations".

Tabucchi est le réceptacle de voix, et se présente également comme un « voyeur auditeur »<sup>9</sup>, un récepteur perpétuellement branché pour capter les voix qui l'entourent : « Je suis une personne très indiscreète, j'aime ouvrir grand mes oreilles lorsque je me déplace en autobus, en taxi, en train, lorsque je me trouve dans un café... Et une phrase, une bribe de conversation peuvent me fasciner au point de m'inspirer une histoire »<sup>10</sup>.

Tabucchi, avant d'être une main qui écrit, est une oreille qui écoute, un esprit qui entend ; son écriture, où l'on perçoit l'écho de voix multiples, a comme socle l'oralité.

Dans *Su 'Requiem'. Un universo in una sillaba. Vagabondaggio intorno a un romanzo*<sup>11</sup>, Tabucchi s'arrête sur le rôle que jouent les voix dans son existence et dans son écriture<sup>12</sup>. Il insiste sur le lien entre souvenir et voix : pour que l'image d'une personne chère apparaisse, la voix est le vecteur privilégié et fait resurgir tout un pan de vécu qui, dans le cas de Tabucchi, se trouve parfois à la base de son écriture et au sein de ses textes lorsque ses personnages sont confrontés à un retour inattendu du passé. Se référant à l'Évangile de Jean, Tabucchi rappelle également que la voix est « il principio e l'attività

---

<sup>9</sup> A. Tabucchi, *L'atelier de l'écrivain*, cit., p. 105.

<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 103.

<sup>11</sup> In *Autobiografie altrui. Poetiche a posteriori*, Milano, Feltrinelli, 2003, pp. 13-39.

<sup>12</sup> Deux citations ouvrent le chapitre : quelques vers de *Voci* de Kavafis et de *Voce giunta con le folaghe* de Montale. Elles illustrent les propos de Tabucchi au sujet de l'apparition de la voix de son père avant et pendant l'écriture de *Requiem* mais elles sont tout à fait appropriées à d'autres textes, notamment celle de Kavafis que nous reportons ici : « Immaginate voci amate / di coloro che sono morti o come i morti / sono per noi perdute. / A volte ci parlano in sogno / a volte ci vibrano nel petto. / E con la loro voce, per un istante appena, torna l'eco / della prima poesia della nostra vita, come / una musica lontana che svanisce nella notte ».

della creazione »<sup>13</sup> : par création il faut bien sûr entendre la Création divine, mais on peut aussi comprendre la création littéraire, la *poiêsis* : ainsi est confirmée l'origine "verbale" de l'écriture de Tabucchi.

### **Genèse de *L'angelo nero***

Dans *L'angelo nero*<sup>14</sup> la propension de Tabucchi à être attiré par ce qui transpire le malaise atteint son comble : il avoue avoir été hanté par l'idée du mal<sup>15</sup> qu'il voyait partout et qu'il ressentait en lui-même sous la forme du « soleil noir de la dépression »<sup>16</sup>. Si Tabucchi considère que l'angoisse est le pilier de sa littérature, alors *L'angelo nero* en est l'emblème.

Pour comprendre la structure du recueil et le fil conducteur qui relie les nouvelles, il est bon de rappeler que Tabucchi voulait écrire un roman. Il qualifie son livre de

production bâtarde [...]. À la place d'un grand cadre, il m'est venu une mosaïque dont les petits carreaux sont les récits, indépen-

---

<sup>13</sup> A. Tabucchi, *op. cit.*, p. 23.

<sup>14</sup> Id., *L'angelo nero*, Milano, Feltrinelli, 1991.

<sup>15</sup> Id., dans un entretien avec Paolo di Stefano publié dans « Corriere della Sera », 5 octobre 1993 : « Con il tempo che passa, con la maturazione e la vecchiaia, muta la nostra visione del mondo. Per me è mutata a tal punto che ho sentito la necessità di scrivere un libro come *L'angelo nero*, un libro sul male, sul male del mondo. Non avrei potuto scriverlo quando avevo trent'anni. [...] A trent'anni si è attratti dalla vitalità dell'esistenza, a quaranta se ne vedono i lati oscuri, il male. E il mondo di male ne produce in abbondanza. Inoltre, non siamo immuni dalla storia in cui viviamo né dalla generazione a cui apparteniamo ».

<sup>16</sup> Id., in R. Minore, *Il sole nero*, in « Il messaggero », 5 marzo 1991 : « Sono stato male. Ho vissuto anni di autentico malumore. [...] Il sole nero della depressione forse : vedere le cose sul nero, sul negativo ».

dants les uns des autres, cependant que leur assemblage dessine, malgré tout, le motif.<sup>17</sup>

Ce que Tabucchi écrit au sujet de ce recueil est valable pour l'ensemble de son œuvre : chaque livre représente un chapitre du grand Livre composé de tous ses récits, romans et pièces de théâtre<sup>18</sup> ; *L'angelo nero* apparaît encore une fois comme emblématique de l'écriture tabucchienne. De plus, l'intertextualité est évidente : on retrouve des traces d'autres textes de l'auteur, ce qui crée un effet circulaire<sup>19</sup>.

Si Tabucchi a conçu son livre comme un roman, on peut estimer que *L'angelo nero* comporte six chapitres qui ne se suivent d'ailleurs pas forcément selon un ordre logique : au lecteur de reconstruire la *fabula* à partir de cet *intreccio* déroutant. Le Remords, la Faute, la Lâcheté, le Passé, la Mémoire, l'Écriture et bien sûr le Mal sont les personnages du roman ; ces protagonistes, typiquement tabucchiens, ont face à eux des personnages qui sont leurs victimes, même si parfois ils prennent l'allure de bourreaux (d'eux-mêmes et d'autrui). Enfin des anges peu rassurants règnent en maîtres. La fonction des anges est d'avertir, d'être des messagers, comme les monstres. Les anges de Tabucchi prennent souvent l'allure de démons, dans les deux sens du terme : des sortes de génies, d'êtres surnaturels qui président à la destinée de leurs protégés, mais aussi, dans une acception judéo-chrétienne, des anges déchus ayant choisi la voie du Mal.

---

<sup>17</sup> Id., in *L'atelier de l'écrivain*, cit., p. 183.

<sup>18</sup> La critique a déjà mis l'accent sur la construction de cette Œuvre par étapes-livres et nous nous permettons de renvoyer à notre thèse de Doctorat : J. Obert, *Les Fantastiques dans la littérature italienne des années 1980 à 1990. Rupture ou continuité ?*, Université de Provence, 1996.

<sup>19</sup> On pense entre autres aux nouvelles *Voci, I pomeriggi del sabato* (in *Il gioco del rovescio*, Milano, Feltrinelli, 1981), *Anywhere out of the world, Gli incanti*, (in *Piccoli equivoci senza importanza*, Milano, Feltrinelli, 1985), *Forbidden Games* (in *Si sta facendo sempre più tardi*, Milano, Feltrinelli, 2001), aux romans *Notturmo indiano* (Palermo, Sellerio, 1984) et *Requiem* (Milano, Feltrinelli, 1992).

Comment surgissent les voix que l'on entend dans *L'angelo nero* ? Quels messages transmettent-elles ? Pourquoi Tabucchi, devenu chef de chœur des anges noirs, les convoque-t-il ?

### **Les voix maléfiques du chœur angélique**

Avant d'écouter ces voix, il nous faut comprendre comment Tabucchi conçoit le mal.

Tabucchi se place hors du domaine théologique pour aborder le problème du mal. Il ne partage pas la pensée manichéenne ou dualiste, ne considère pas qu'il existe un mal absolu opposé à un bien absolu. Il ne pense pas en termes de péchés qui auraient comme source unique le péché originel, lequel fait de tout homme un pécheur en puissance et donc un porteur, parfois sain, du mal. Tabucchi ne fait pas de l'homme la victime, même lorsqu'il est coupable, de puissances maléfiques qui l'induiraient à commettre le mal.

Pour tenter de justifier la présence du mal, il ne semble suivre ni la pensée mythique (qui trouvait une consolation à l'effectivité du mal dans l'existence d'un ordre supérieur dans l'univers), ni la théodicée de Leibniz, lequel veut répondre à l'apparente aporie suivante : si Dieu est tout-puissant et infiniment bon, comment le mal peut-il exister sachant que pour Leibniz Dieu n'est pas responsable du mal ?<sup>20</sup> Tabucchi ne peut suivre cette théodicée : d'une part il est athée, de l'autre il ne se demande pas d'où vient le mal mais plutôt

---

<sup>20</sup> Leibniz enrichit la pensée classique par l'apport du principe de Raison Suffisante qui se pose comme principe du meilleur dès lors que l'on pense notre monde comme étant le meilleur des mondes possibles. Pour Leibniz, si les hommes tombent dans un scepticisme athée devant le spectacle du mal (qu'il soit dû à l'action humaine ou naturel comme le fameux tremblement de terre de Lisbonne en 1755 qui poussa Voltaire à railler Leibniz), s'ils accusent Dieu, c'est qu'ils n'ont qu'une vision partielle du tableau peint et voulu par Dieu, ne perçoivent pas l'harmonie générale qui n'est en rien entachée par les maux ponctuels qui font souffrir les humains, qui participent même de l'harmonie préétablie par Dieu et sont donc nécessaires.



d'où vient que les hommes le fassent. En cela, Tabucchi reprend de façon laïque saint Augustin<sup>21</sup> qui, fondant une vision exclusivement morale du mal qu'il considère dans la sphère de l'acte, de la volonté et du libre arbitre<sup>22</sup>, a posé le premier la question : « *Unde malum faciamus ?* ». Ce qui est à considérer ici, c'est le problème de la responsabilité individuelle (que Tabucchi aborde déjà dans *Piccoli equivoci senza importanza*). En effet Tabucchi s'intéresse au mal qui relève de la sphère pratique, un mal qui entraîne, certes, une souffrance, mais une souffrance qui n'est plus perçue comme punition ou rétribution méritée. On se rapproche de la problématique du "mal radical" avancée par Kant et qui rompt avec celle du péché originel<sup>23</sup>.

Même si Tabucchi n'estime pas que le mal commis est suivi d'une punition divine, même s'il ne pense pas en termes de rétribution (toute souffrance est méritée car elle est la punition d'un péché individuel ou collectif) qui implique une justice forcément arbitraire, même si, tel Jérémie, il ne croit pas que la faute passe de génération en génération, devenant ainsi une sorte de malédiction, en bref, même s'il s'éloigne de la pensée judéo-chrétienne, on retrouve chez lui, transformées et sécularisées, les notions de faute, de punition, de

---

<sup>21</sup> Saint Augustin élimine toute idée d'un mal substantiel et introduit l'idée du néant, d'un mal déjà là avant toute initiative mauvaise intentionnelle et celle d'une distance entre le créateur et ses créatures qui explique qu'elles peuvent, avec leur libre choix « "décliner" loin de Dieu et "incliner" vers [...] le néant » (P. Ricœur, *Le mal : un défi à la philosophie et à la théologie*, in *Lectures 3*, Paris, Seuil, 1992, p. 219).

<sup>22</sup> Ainsi les hommes sont-ils responsables de leurs "chutes" dont la cause est à chercher dans la volonté mauvaise.

<sup>23</sup> *Ibidem*, pp. 222-223 : « le *principe* du mal n'est aucunement une origine, au sens temporel du terme : c'est seulement la maxime suprême qui sert de fondement subjectif ultime à toutes les maximes mauvaises de notre libre arbitre : cette maxime suprême fonde la *propension* [...] au mal dans l'ensemble du genre humain [...] à l'encontre de la *prédisposition* [...] au bien, constitutif de la volonté bonne. Mais la raison d'être de ce mal radical est "inscrutable". [...] Kant a aperçu le fond démoniaque de la liberté humaine ».

condamnation. En effet nombre de ses personnages sont écrasés par un lourd fardeau dont ils ignorent (pas toujours) la cause<sup>24</sup>. La culpabilité les entrave et les empêche de se défaire du mal : comme l'écrit Tabucchi, le péché n'existe plus car il n'y a plus de tentation et par là même plus de transgression ; le péché n'existant plus, le pardon ne peut advenir et c'est en cela que consiste notre « moderno inferno »<sup>25</sup>. La faute suprême des hommes est leur propre naissance, leur propre être au monde : ils ne peuvent se défaire de leur faute qu'à travers la mort.

Ce fardeau de culpabilité ontologique est alourdi par le remords qui prend la place de la tentation pour Tabucchi. Le remords est parfois accompagné du repentir. Les personnages veulent expier leurs fautes, se faire absoudre (mais par qui ?) pour se débarrasser de leurs fautes, mais aussi se libérer du temps et de son émissaire le plus cruel, le passé qui, se répétant implacablement, les condamne à revivre leurs fautes.

Ainsi le remords est-il le mal qui ronge, l'*herpes zoster* qui fait souffrir. Le mal chez Tabucchi prend l'aspect d'une maladie qui atteint existentiellement les individus, il devient mal-être et se transforme, dans ses manifestations les moins apparentes, en nostalgie, une nouvelle forme de "mal du siècle". Tabucchi dresse le portrait d'une humanité souffrante qui n'est plus victime et complice du Mal diabolique, mais dont les maux naissent et se développent en son sein, dépendent d'une certaine forme de lâcheté face à l'existence et aux autres.

Un autre mal, plus manifeste, se retrouve dans les pages tabucchiennes. Il s'agit du mal qui naît de la force, du pouvoir et de ses abus, un mal qui touche la communauté et finit par modifier les comportements. Il s'agit là d'un mal historique sur lequel les hommes peuvent agir en le dénonçant, comme sont invités à le faire les

---

<sup>24</sup> Il suffit de penser à *Anywhere out of the world*, nouvelle centrée sur la faute et le remords.

<sup>25</sup> *Las tentaciones. Un pintor Jeronimo Bosco / Un escritor Antonio Tabucchi*, Estudio y pies de ilustración / José Luís Porfirio, Barcelona, Anagrama, 1989.

écrivains. Face à l'expansion du mal qui s'insinue de toutes parts, les hommes doivent poursuivre le travail de la pensée par l'action afin de diminuer les souffrances<sup>26</sup>, même s'il faut être conscient que toute souffrance ne vient pas de l'action de l'homme.

Dans *L'angelo nero*, on retrouve ces deux formes de mal : le mal-malaise-remords et le mal historique. Ainsi sur chaque récit plane l'ombre du mal qui devient l'ombre des personnages dont le cœur et l'esprit retentissent des voix maléfiques des anges.

### **Voix d'outre-tombe**

Dans *Voci portate da qualcosa, impossibile dire cosa*<sup>27</sup> et *La trota che guizza fra le pietre mi ricorda la tua vita*<sup>28</sup>, Tabucchi fait parler les morts afin qu'ils délivrent leur message.

Dans ces « deux petits carreaux » de la mosaïque, le retour des morts n'a pas la même cause : dans *Voci portate da qualcosa*, c'est le mort qui revient de son propre chef, dans *La trota che guizza* c'est le poète qui le convoque.

Dans *Un universo in una sillaba*, Tabucchi explique les sens du terme "évoquer" : rappeler à la mémoire mais aussi appeler quelqu'un du royaume des morts grâce à des facultés médiumniques. Ces deux acceptions se retrouvent dans nos textes et permettent ainsi d'établir un lien entre mémoire et mort(s). Tabucchi ajoute ensuite : « La voce della poesia ha il potere di stabilire il dialogo con il fantasma »<sup>29</sup>, et comme nos deux protagonistes ont partie liée avec la

---

<sup>26</sup> P. Ricœur, *op. cit.*, p. 230 : « avant d'accuser Dieu ou de spéculer sur une origine démoniaque du mal en Dieu même, agissons éthiquement et politiquement contre le mal ».

<sup>27</sup> A. Tabucchi, *Voci portate da qualcosa, impossibile dire cosa*, in *L'angelo nero*, cit., pp. 11-28.

<sup>28</sup> Id., *La trota che guizza fra le pietre mi ricorda la tua vita*, in *ibidem*, pp. 91-106.

<sup>29</sup> Id., *Un universo in una sillaba*, cit., p. 24.

poésie au sens large<sup>30</sup>, on comprend leur facilité à entrer en communication avec les trépassés. Enfin, Tabucchi s'arrête sur un phénomène particulier, toujours en rapport avec la voix, l'*acusmaton* : « essere in stato acusmatico, o d'incantamento, è percepire qualcosa che dipende dall'allucinazione sonora »<sup>31</sup>, c'est être capable d'entendre les voix qui parlent en nous et, selon les Pères de l'Église, ces voix que nous croyons entendre sont celles des anges quand ils nous parlent<sup>32</sup>. Les personnages des deux nouvelles sont donc victimes d'une forme d'hallucination sonore, et d'étranges anges s'adressent à eux.

1) Dans *Voci portate da qualcosa, impossibile dire cosa* le personnage est très vite plongé dans un état acousmatique engendré par les voix qui rythment son parcours. Ces dernières forment un cercle dans lequel apparaîtra la voix maléfique de Tadeus. Tabucchi prépare son arrivée et sème des indices pour faire comprendre que cette voix est liée à l'outre-tombe : les phrases que glane le personnage ont un lien avec la mort (« il mio defunto marito », « si fece credere morto »<sup>33</sup>) ; le temps, serein et printanier, se dégrade brusquement<sup>34</sup> et contribue à créer une ambiance menaçante et presque surnaturelle : « bah, che tempo strano, oggi pare una giornata stregata ; [...] sarà perché quest'anno è bisestile »<sup>35</sup>, les animaux sont nerveux, les passants sont pressés : le décor s'est totalement transformé, l'atmos-

---

<sup>30</sup> Puisqu'ils appartiennent au monde de la création : l'un est un vieux poète reconnu, l'autre crée des histoires à partir de phrases dérobées.

<sup>31</sup> *Ibidem*, p. 35. Rappelons-nous que le sous-titre de *Requiem* est *Un'allucinazione*.

<sup>32</sup> Tabucchi s'en souviendra dans *Tristano muore* (Milano, Feltrinelli, 2004, p. 48).

<sup>33</sup> *Id.*, *L'angelo nero*, cit., p. 13 et p. 15.

<sup>34</sup> *Ibidem*, p. 16 : « Peccato che il tempo all'improvviso stia cambiando. Si è alzato un vento forte, a folate, fresco e salmastro, viene dal mare, la luce si è fatta livida, come per un temporale imminente, e un muro di nuvole d'inchiostro si è alzato ».

<sup>35</sup> *Ibidem*, p. 17.

phère s'est faite électrique ; le café dans lequel se réfugie le personnage est également un signe révélateur : il s'agit du Caffè Dante qui fait comprendre que le voyage que va accomplir le protagoniste est un voyage en enfer ; enfin alors qu'il joue aux cartes avec les clients du café, il est question d'un de ses complices : même si le terme se réfère à son partenaire de jeu, c'est une façon d'anticiper la présence de Tadeus, qui par le passé a été son complice dans un jeu mortel.

Soudain la voix se fait entendre à travers une phrase énigmatique : « Non sono mai riuscito a dirtelo *prima*, ma *ora* è necessario che tu *sappia* »<sup>36</sup>. Même si l'on ne sait pas immédiatement qu'il s'agit de la voix d'un mort, on saisit que cette voix « inconfondibile [...], un po' strascicata, con qualcosa di ironico nel timbro »<sup>37</sup>, est celle d'une personne que le protagoniste a très bien connue et qui ne devrait plus être là : l'*Unheimlich* freudien pointe son nez. Le narrateur se focalise sur la voix de Tadeus, autrement dit quelque chose d'immatériel (comme une âme) qui erre et attire irrésistiblement le personnage, lequel se laisse guider par ce Virgile d'un autre genre : il perd presque son libre arbitre, se met à parler à haute voix, se transformant à son tour en voix, terrifiée, car il comprend que Tadeus l'a convoqué pour le mettre devant sa faute, son passé enfoui qui apparaîtrait par bribes, confusément : il est lié à la culpabilité, à la douleur, à la violence, à la peur et à la lâcheté<sup>38</sup>. Tadeus est donc un ange messager venu annoncer un événement non pas à venir, mais passé, qui

---

<sup>36</sup> *Ibidem*, p. 18. C'est nous qui soulignons.

<sup>37</sup> *Ibidem*, p. 19.

<sup>38</sup> On comprend, grâce aux souvenirs donnés pêle-mêle dans le texte par le narrateur troublé, que dans le passé un événement tragique a eu lieu impliquant deux jeunes femmes, Magda et Isabel (que l'on retrouve dans *Anywhere out of the world*, *Notturmo Indiano*, *Requiem*, *Forbidden games*) ainsi que Tadeus et le narrateur-personnage. Les deux hommes ont aimé Isabel qui, probablement enceinte de Tadeus, est convaincue par ce dernier d'avorter alors que le protagoniste, lâchement, n'intervient pas. Après ce premier drame, la jeune femme s'est apparemment suicidée, ne supportant pas son geste. Sur cette triste histoire se greffe celle d'un roman jamais fini et enfermé à clé dans un tiroir.

retentit dans le présent du personnage et barrera son futur. Face au personnage qui refusait de savoir, Tadeus se pose en détenteur de la vérité : « devi sapere » répète-t-il inlassablement<sup>39</sup>.

Tadeus n'est pas convoqué mais évoqué : le personnage se souvient de lui et du passé qui l'accompagne mais il l'a également appelé grâce à une sorte de séance de spiritisme en plein air : son jeu, celui de voler des phrases pour en faire des histoires, phrases, rappelons-le, toutes en rapport avec la mort.

Tadeus apparaît comme un fantôme d'un nouveau genre : alors que les revenants ont besoin d'être vus pour exister<sup>40</sup>, ils ne peuvent communiquer sous peine d'être dégradés<sup>41</sup>. Ainsi Tadeus est un fantôme hors norme qui se repère à sa voix, lancinante, ironique ; toutefois, bien qu'il y ait parole, il n'y a pas vraiment communication : le personnage s'adresse, certes, à Tadeus, lui pose des questions angoissées mais la voix ne lui répond pas ; Tadeus, en bon fantôme vocal, entend mettre au jour une faute commise dans le passé. Son retour fait remonter à la surface la culpabilité du personnage et représente en lui-même une punition.

Tadeus est également un fantôme-fantasme : il représente le retour du refoulé, c'est un rejeton de l'inconscient. Or, comme nous le comprendrons grâce à *Requiem*, l'Inconscient est le véritable fantôme qui assaille le personnage.

Tadeus représente donc le remords<sup>42</sup> du personnage que ce dernier avait tenté d'ensevelir. Vers la fin de la nouvelle, alors que le personnage est au sommet de la tour de Pise, le remords est rapproché implicitement d'une maladie virale, l'*herpès zoster*, toujours

---

<sup>39</sup> Cet ordre résonne comme le « Pentiti » du Commandeur de *Don Giovanni*. Tadeus invite donc le personnage à se repentir à travers le dévoilement des faits passés.

<sup>40</sup> Cf. L. Vax, *op. cit.*, p. 90 : « Un fantôme a besoin de spectateurs ».

<sup>41</sup> *Ibidem*, p. 216 : « le fantôme avec qui vous conversez perd aussitôt sa dignité de fantôme. Il n'est plus "l'autre" inexplicable et terrifiant. La conversation le détruit ».

<sup>42</sup> L'italien permet un rapprochement explicite entre remords et refoulé : *rimorso / rimosso*.

latent chez celui qui en est atteint, et qui se manifeste par crise, comme le remords. Or dans *Requiem*, où Tadeus réapparaît, toujours sous les traits d'un fantôme, il est de nouveau question de l'*herpès zoster* qui représente la maladie de l'inconscient, un inconscient malade parce que lié à la faute et au remords. De voix extérieure Tadeus devient voix intime qui appelle le personnage pour qu'il vienne le rejoindre : même s'il n'est pas écrit que le protagoniste se jette de la tour, on peut penser qu'il fera un saut de l'ange pour rejoindre l'enfer.

À propos d'enfer, Tadeus a également quelque chose de diabolique ; il appartient au monde des « maudits » auxquels on ne peut souhaiter que « l'enfer » ; il représente l'Esprit Malin, est une sorte de diable invisible qui séduit et provoque la perte. On retrouve une image d'ange déchu et rebelle au sourire « ironico, [...] anti-conformista, sarcastico »<sup>43</sup>, adjectifs qui tous peuvent qualifier l'Archange de lumière. Dès que l'on pense au Diable, on pense à la Tentation ; or nous avons vu que pour Tabucchi, la tentation n'existant plus, elle était remplacée par le remords : ainsi Tadeus est à la fois un fantôme et un démon qui incarne le remords.

Le mal fait dans le passé, la lâcheté qui l'a provoqué et le remords qui en a découlé, ont provoqué une autre forme de mal dans le présent, un mal-malaise qui ne peut trouver de solution que dans la mort.

2) Dans *La trota che guizza fra le pietre mi ricorda la tua vita*, un vieux poète évoque et convoque deux femmes qu'il a aimées et va les retrouver dans le passé.

Ce texte propose une nouvelle version du mal lié au remords et à la faute, mais renverse ici la donne. En effet, le vieil homme, mal à l'aise dans son présent, prend rendez-vous avec son passé où le mal a pris son essor (comme Tadeus semblait donner rendez-vous à son « complice ») et décide de commettre une faute qui se répercutera dans le futur, de jouer un sale tour posthume afin de décider de son destin

---

<sup>43</sup> *Op. cit.*, p. 24.

*post mortem*. Il sera à la fois le destinataire d'un message, celui du passé, et l'émetteur d'un message trompeur laissé en héritage à la postérité.

La nouvelle est construite sur l'alternance constante présent/passé ainsi que sur celle réflexion/souvenir/imagination/rêve : les deux temps se croisent, les différents stades de pensée se mêlent, pour traduire l'état d'esprit du vieil homme qui vit dans une sorte de "no man's time" saturé de nostalgie « *allo stato puro* »<sup>44</sup>, nostalgie comme souffrance.

C'est dans cet état d'apesanteur que le passé et l'imagination prennent le dessus et font entendre les voix d'outre-tombe, le mal commis et celui qui reste à accomplir.

On perçoit le mal passé à travers trois souvenirs décroissants, selon un plongeon de plus en plus profond dans les méandres du temps pour revenir à la source du mal : le grand Mensonge qu'a été sa vie, qui a permis que s'accumulent les remords et les leurres. Sa véritable faute est celle d'avoir été un poète, un menteur professionnel<sup>45</sup>. La vie d'un poète, son œuvre sont fiction et par là même le rendent coupable.

Un autre mal, plus véniel, est lié au passé et participe du grand mensonge : sa lâcheté face à l'amour de Lydia/Connie. Or c'est en retrouvant le passé que le poète entend se faire pardonner par celle qu'il a mal aimée : le retour dans le passé permet d'effacer la faute, de modifier la séparation avec Lydia qui l'a empli de remords<sup>46</sup>.

C'est également lorsqu'il est plongé dans son passé que le poète trouve l'inspiration pour commettre le mal à venir. Alors qu'il est

---

<sup>44</sup> Id., *La trota che guizza fra le pietre mi ricorda la tua vita*, cit., p. 98.

<sup>45</sup> *Ibidem*, p. 103 : « la poesia è menzogna, ho mentito per tutta la vita, tutta la scrittura è menzogna, anche le cose più vere ». On retrouve là une des pensées récurrentes de Tabucchi, empruntée à Pessoa.

<sup>46</sup> *Ibidem*, p. 98 : « Gli anni Trenta, Lydia, la sera di un addio. Per tutta la vita gli era pesato quell'addio, il modo di quell'addio, avrebbe voluto cambiarlo, perciò lo cambiò. Entrò nel caffè e la vide. ».



avec Lucrezia<sup>47</sup>, il lui confesse sa volonté de se venger et donc de pécher : « mi voglio vendicare [...] di me, disse lui, è questa la vendetta più perfetta, ma insieme con me, anche degli altri »<sup>48</sup>. La faute à venir consiste à continuer le péché premier : le mensonge. En confiant à la jeune critique de “mauvais poèmes” où il s’auto-parodie et qu’elle aura la charge de publier comme des textes culminants de son œuvre, le poète veut pousser jusqu’au bout la tromperie qu’a été son existence, pour rendre parfaits son remords et sa faute : « ho preparato un’altra menzogna doppia, sto imitando me stesso, mi faccio il verso e me ne frego, anzi, mi diverto »<sup>49</sup>.

Cette confession-aveu faite à Lucrezia trouve un écho dans l’imagination du vieil homme : alors qu’il est avec la jeune critique littéraire qui sera l’instrument de sa vengeance, il s’imagine se confesser auprès d’un prêtre. Tabucchi ne met pas son personnage entre les mains d’un homme d’Église pour le sauver, au contraire ; l’absolution que demande le vieux poète anticipe le péché et contient donc une bonne dose d’ironie, ne serait-ce qu’envers la vie :

era bello assolversi e peccare, invece che peccare e assolversi, perché l’assoluzione deve venire prima del peccato, ci dev’essere un’assoluzione precedente, un perdono preventivo.<sup>50</sup>

Avant de jouer sa plaisanterie à la postérité, le poète fait son propre bilan et emprunte l’image du prêtre comme symbole de l’absolution pour se pardonner à travers son mensonge total. Un rapprochement avec *Notte, mare o distanza* s’impose : Tadeus dit que la poésie est un bon viatique, terme qui peut être synonyme d’extrême onction, et l’on comprend ainsi que pour le vieil homme la poésie est

---

<sup>47</sup> *Ibidem*, pp. 94-95 : « Lucrezia, ho voglia di farti una visita anch’io, fra qualche secondo arrivo. [...] si accomodò sulla poltroncina come se si accomodasse nel tempo. ».

<sup>48</sup> *Ibidem*, pp. 96-97.

<sup>49</sup> *Ibidem*, p. 103.

<sup>50</sup> *Ibidem*, p. 105. Encore une fois, le démon du jeu de l’envers s’invite dans les pages tabucchiennes !

un viatique laïc qui lui permet d'effacer ses fautes, de la même façon que le *Requiem* de Verdi dont les paroles « *Confutatis maledictis* » résonnent dans son esprit.

Toutefois il n'est jamais clairement question de la mort du poète ; il parle toujours de « visite » qu'il fera bientôt à Lucrezia et à Lydia : à travers le rêve, les souvenirs, l'imagination ? ou une visite définitive ? La fin reste au bord du parapet de la vie. On comprend toutefois qu'ici aussi le véritable rendez-vous est avec la mort<sup>51</sup>.

### ***Voix du passé – Voix intérieures***

*Capodanno*<sup>52</sup> et *Staccia buratta*<sup>53</sup> sont les seules nouvelles où de véritables anges gardiens apparaissent : peut-être parce que ce sont deux textes où l'enfance joue un rôle central.

Les anges en question ne répondent pas à l'imagerie traditionnelle : même s'ils participent à l'évolution des personnages en les confrontant au mal et à leur être des profondeurs, ils apparaissent sous des traits menaçants. Là encore le lien avec l'enfance explique la déformation que subissent les anges mais c'est surtout le passé d'où surgissent les messagers ailés qui entraîne la vision effrayante.

1) Dans *Capodanno*<sup>54</sup> où merveilleux et réalisme se croisent, le monde des adultes et celui des enfants se rencontrent sans se com-

---

<sup>51</sup> Ce n'est sûrement pas un hasard si Tabucchi a choisi deux femmes pour parler des souvenirs et de l'au-delà. On pense aux deux sœurs, Rachel et Léa, qui aident Dante au seuil du Paradis, dans les derniers chants du *Purgatoire*. Il doit traverser le Léthé, le fleuve de l'oubli qui efface le passé pour laisser l'esprit libre avant le passage dans un nouveau monde. Ici Lucrezia et Lydia lui font revivre son passé pour qu'il s'en libère, avant de franchir la dernière étape et les rejoindre où elles se trouvent.

<sup>52</sup> Id., *Capodanno*, in *op. cit.*, pp. 107-152.

<sup>53</sup> Id., *Staccia buratta*, in *op. cit.*, pp. 51-70.

<sup>54</sup> C'est la seule nouvelle qui soit divisée en micro-chapitres au nombre de 23, chiffre emblématique chez Tabucchi. Ces chapitres qui mêlent rêverie,

prendre et sont marqués par le sceau du mal : celui de la guerre et celui propre aux enfants<sup>55</sup>.

Les voix qui parlent ne viennent pas du passé personnel du jeune garçon et ne sont pas les seules à retentir dans la grande demeure toscane : les voix intérieures de Duccio, son imagination viennent compléter le chœur tragique. Deux types de mal s'épanouissent dans le texte, le second étant le résultat du premier.

Celui-ci provient du passé du père : officier fasciste tortionnaire coupable d'avoir embrassé la mauvaise cause, il a été tué. On saisit ce passé à travers des indices, car la famille de Duccio veut jouer le rôle d'ange gardien contre les horreurs de l'histoire et surtout contre la honte. Le silence et le secret tentent vainement de taire le Crime, de l'enfermer dans le souterrain du temps et de la maison. Mais c'est justement cette volonté de le cacher qui fera apparaître le passé encore plus sournoisement, car le secret implique l'idée de faute : tous se sentent coupables et veulent épargner Duccio. Or cette faute du père se transmet d'une certaine façon à son fils, pris dans le tourbillon du mal. On peut parler de contagion de la violence, comme l'écrit Charles Klopp, et l'on trouve de nouveau l'idée de maladie.

Contagion car le jeune garçon, qui a perçu que les taches de la cave, les silences de Flora, la fatigue de sa mère cachaient quelque chose d'anormal, va être touché de près par le mal passé dont il a été

---

rêves, imagination, souvenirs, lettres imaginaires, reflètent le mode de pensée des enfants qui ne font pas de distinction entre fantaisie et réalité.

<sup>55</sup> Tabucchi dit avoir voulu traiter le thème de l'enfance perverse : « Je conçois donc cette enfance que j'appelle "perverse" entre guillemets, comme une enfance qui espionne le monde des adultes en essayant de l'imiter sans le comprendre, mais en soupçonnant que c'est quelque chose qui la dépasse. [...] D'autre part, je ne crois pas vraiment à l'âge de l'innocence » (in *L'atelier de l'écrivain*, cit., p. 52). On peut parler d'une trilogie de l'enfance perverse : *I pomeriggi del sabato*, *Gli incanti* et *Capodanno* : « Ce sont trois enfances dans lesquelles se passe quelque chose de mystérieux que nous ne sommes pas capables de comprendre et dont les enfants possèdent peut-être la clé, même s'il est probable qu'ils ne s'en rendent même pas compte » (*Ibidem.*, p. 53).

apparemment le témoin involontaire : « Da quale profondità della sua memoria veniva una voce che gridava : “il sotterraneo” ? [...] Dietro il buio delle palpebre, nel buio della notte, una voce gridò : “Nel sotterraneo ! Portateli nel sotterraneo !” [...] Era lui che aveva gridato ? Era lui, il babbo ? [...] Tornò a letto. C’era silenzio. Aveva sonno [...] Poi sentì il grido della mamma, un grido solo. O era stato tutto un sogno ? »<sup>56</sup>. Encore une fois le mal tente d’être refoulé, enfoui dans un cauchemar.

On peut également parler de contagion car à son tour il commettra le mal, comme s’il s’agissait d’une malédiction, comme s’il ne pouvait faire qu’actualiser ce que son père lui a transmis. Le père n’est pas le véritable responsable de cette transmission-contagion : lui-même est une victime de l’histoire et donc de ceux qui la font : le mal semble inscrit dans la condition humaine.

Dans ses rêveries, Duccio met sur pied un plan maléfique et mortel. Il se fait aider par le capitaine Nemo qui est une sorte de substitut du père, ce “héros” lié au souterrain comme Nemo est lié au grenier et à la pièce dans laquelle Duccio est persuadé qu’il l’attend. Même s’il n’y a évidemment aucun dialogue entre eux, Nemo permet à la voix intérieure de l’enfant de s’exprimer à travers les lettres (mentales ou réelles) qu’il lui écrit. Avoir choisi une figure héroïque et presque légendaire liée aux abysses n’est pas anodin : le père de Duccio a été jeté dans un lac ; Duccio tente de pénétrer dans les abysses du passé familial peuplé de “monstres”, ce qui le met en contact avec sa propre face obscure<sup>57</sup> ; le jeune garçon fabrique son

---

<sup>56</sup> Id., *Capodanno*, cit., p. 122.

<sup>57</sup> Le choix du Nemo de Jules Verne n’étonne pas car il s’agit d’un héros cher aux enfants. Mais on pense également à Little Nemo (de Winsor McCay), personnage de bandes dessinées publiées de 1905 à 1913 dans le « New York Herald ». Little Nemo est un petit garçon conduit par un envoyé de Morphée au pays des rêves, Slumberland, où il vit des aventures extraordinaires. Ses voyages nocturnes sont souvent cauchemardesques et peuvent faire penser aux rêveries malsaines de Duccio. Ainsi Duccio serait un Little Nemo à la recherche de Nemo, son père. Enfin, n’oublions pas que si Nemo s’appelle ainsi, c’est en référence au *nemo* latin puisque

poison mortel à l'aide d'un poisson rouge pourri, lequel permet de rester dans le monde de l'enfance mais peut également symboliser la putréfaction de l'âme humaine.

Nemo se substitue au père dans son aspect positif, alors que l'Ange Gardien de Duccio, « l'angelo Duccio », semble en incarner la part sombre. On le comprend aisément car lorsque Duccio parle de son ange, il enchaîne immédiatement sur son père dont il risque de rêver (s'il ne suit pas certaines règles superstitieuses qu'il a inventées), noyé au fond du lac et entouré de cruels brochets<sup>58</sup>, lesquels dans le rêve représentent les meurtriers de son père. L'ange, au lieu d'accompagner paternellement Duccio, semble le poursuivre<sup>59</sup>, tout en restant lui-même invisible : comme le remords, il le suit pas à pas, et cette peine est d'autant plus insupportable que la faute qui a entraîné la punition est celle du père et non du fils.

L'ange est également une facette noire de Duccio : ne réussissant pas à le voir en se retournant, le garçon tentera « di vederlo nello specchio »<sup>60</sup> : autrement dit en voyant son reflet il verra son ange, un

---

le Capitaine ayant tout perdu ne veut plus être personne et tente de s'oublier dans les aventures qu'il vit.

<sup>58</sup> *Ibidem*, p. 119 : « Guai a sbagliare mattonella, l'angelo custode lo seguiva. Si girava di scatto, eppure non riusciva mai a sorprenderlo. Ma sentiva il fruscio delle ali. O era il suo alito freddo sul collo ? Rabbrivdiva, gli si aggriccava la pelle. Com'era angelo Duccio ? Era giovane, era vecchio, era nato con lui, *era già stato custode di un altro Duccio ora morto* ? [...] Mai entrare in camera col piede sinistro : avrebbe sognato il babbo in fondo al lago [...] fra un branco di lucci ». C'est nous qui soulignons : cet autre Duccio mort est sans aucun doute le père. Est-ce un hasard si Tabucchi a choisi Duccio comme prénom ? En effet Duccio ressemble étrangement à luccio (le brochet)...

<sup>59</sup> Le jeune garçon fait d'ailleurs tout pour l'éloigner : il prononce des formules magiques censées le faire reculer, fait attention au nombre de pas sur les carreaux en damier etc. On voit là le besoin qu'ont les enfants de formules magiques, qui forment ainsi une sorte de cercle protecteur autour d'eux au sein du monde merveilleux dans lequel ils évoluent.

<sup>60</sup> *Ibidem*.

autre lui-même. Ainsi le lien entre père et fils, dans la transmission du mal, est-il confirmé.

Loin d'être une présence protectrice et amie, cet ange gardien est donc un être des profondeurs qui participe au glissement du jeune garçon vers le mal : de la même façon que les adultes voilent la vérité à Duccio, l'enfant érige le mensonge, le silence et les manigances en système. Tout d'abord il frappe sa mère par l'envoi de paquets contenant des animaux pourris accompagnés de lettres menaçantes. On peut conférer à ces actes un caractère œdipien, mais on peut aussi y voir le sadisme pervers des enfants, né du silence et de la honte. Duccio ira plus loin encore en préparant un poison, et ce très scientifiquement : « L'entrata in circolo del battero è quasi sempre esiziale, perché il microrganismo attacca le vie polmonari con capacità distruttiva immediata. Ma il suo terreno di coltura più idoneo è il pesce putrefatto [...]. È raro, o praticamente impossibile, poter individuare il mycobacterium murinum in autopsia »<sup>61</sup>. Toutefois, on ne sait à qui est destiné le poison : à sa mère, à son oncle, à Flora, à Duccio lui-même ? Encore une fois le récit s'arrête sans que rien soit conclu, comme pour dire que le mal est sans fin.

2) *Staccia buratta*<sup>62</sup> nous fait apparemment quitter le monde de l'enfance pour mieux nous y replonger.

Une jeune femme attend le train pour se rendre à la conférence qu'elle doit tenir ; le train n'arrivera jamais et, pendant son attente, elle s'enfonce dans ses souvenirs pour trouver la source de son maladie ; elle sera aidée en cela par un vieil homme qui lui permettra peut-être de se retrouver après l'apparition de son ange gardien dans

---

<sup>61</sup> *Ibidem*, p. 151.

<sup>62</sup> Le titre de la nouvelle reprend celui d'une comptine toscane. Dès le titre le monde de l'enfance apparaît, un monde caractérisé par l'aspect ludique de l'existence ; or dans ce texte la notion de jeu (*gioco* et *scherzo*) est centrale. De plus le titre-comptine insère l'idée de refrain et donc de répétition ; or la vie de la jeune femme est une suite ininterrompue de répétitions qui l'enferment dans un cercle vicieux.

une chambre d'hôtel<sup>63</sup>. Dans cette descente en elle-même, sorte de confession, elle essaie de se pardonner ses péchés.

Dans cette nouvelle, les voix du passé<sup>64</sup> et les voix intérieures se confondent pour que la jeune femme, à la croisée des chemins, trouve le fondement de son histoire, une histoire basée sur le mensonge, les leurres, érigés en *modus vivendi*<sup>65</sup>. En effet, comme elle le confesse lors de son introspection, sa vie n'a été qu'un masque pour elle-même et les autres. Le vol du manuscrit de son amant l'a fait passer du don de soi à l'égoïsme, de l'innocence à la culpabilité. Encore une fois le mal commis est rapproché de la maladie quand la jeune femme parle du passé qu'elle qualifie de « prodromi », terme que l'on peut comprendre dans son sens médical, celui de signes précurseurs d'une maladie : ainsi sa vie fondée sur le mensonge est-elle une maladie semblable à l'herpès zoster.

Toutefois, le véritable début de son histoire se situe dans son enfance durant laquelle elle rêvait d'être actrice : sa personnalité est basée sur la fiction<sup>66</sup>, sa vie est une *mascherata*. Cette fiction s'est transformée en destin, faisant de sa vie une « commediona » qu'elle a créée en ne laissant pas agir le hasard ; telle un démiurge elle a

---

<sup>63</sup> Les lieux ont une importance de premier ordre dans ce texte. Tous (salle d'attente de la gare, quai, bar, restaurant, hôtel) correspondent à l'état d'esprit de la jeune femme qui s'y reflète. Le point commun entre tous ces espaces est double : il s'agit de lieux anonymes et de passages qui permettent à la jeune femme de marquer une pause dans son chemin de vie, et de tenter de changer de cap.

<sup>64</sup> Ce texte parle du mal intime de la jeune femme, mais également, de façon imperceptible, d'un autre type de mal, politique celui-ci : Tabucchi ne propose pas réellement une réflexion politique, mais par petites touches il met en garde contre les extrémismes, les fascismes de tous ordres.

<sup>65</sup> On retrouve des ingrédients semblables à ceux de *La trota che guizza*. Même si la jeune femme n'est pas écrivain, elle appartient au monde des Lettres : ainsi apparaît une nouvelle fois l'idée de la littérature comme mensonge.

<sup>66</sup> N'oublions pas que "personne" vient du latin *persona* qui signifiait masque : ainsi toute personne est un masque à l'identité insaisissable, et donc n'est personne : l'ombre de Pessoa n'est pas loin...

voulu inventer sa vie par son esprit<sup>67</sup>, son intelligence. Le mensonge est devenu sa marque de fabrique et a également pris l'aspect d'une revanche, ce qui se perçoit parfaitement dans le thème de ses recherches, le *scherzo*, qui est toujours fait aux dépens d'autrui.

Cette voix du passé prend soudain une nouvelle inflexion, ou plutôt elle est remplacée par une voix intérieure qu'elle entend distinctement :

Una vocetta infantile e beffarda che saliva dal gelo che sentiva nello stomaco disse : contano i bambini. E per un attimo rivide se stessa bambina, un esserino con le trecce scure [...] ma non riuscì a mettere completamente a fuoco l'immagine.<sup>68</sup>

Cette voix, c'est celle de son ange gardien. Elle est enfantine et moqueuse, deux adjectifs qui correspondent bien à l'enfance mais qui soulignent également l'idée de jeu et de plaisanterie : l'ange gardien est en osmose avec sa protégée, il est son double. On peut rapprocher cette voix de celle « nasale e beffarda e ironica » de Tadeus dans *Voci portate da qualcosa* et comprendre que les anges du recueil viennent tous des mêmes sphères, celles où l'on trouve les remords, la tromperie et le mal.

Après avoir entendu cette voix qui lui parle de l'enfance, la jeune femme se dirige lentement vers le noyau de sa vie. Cette chute au cœur de son inconscient va commencer dans un cocon douillet (le restaurant) et se poursuivre dans la chambre d'hôtel, « umile, un po' squallida »<sup>69</sup>, toujours en compagnie du vieil homme qui la rassure avec le récit de sa vie banale mais sincère, un récit qui ressemble à une berceuse. Après l'entrée en matière qu'est la discussion avec le

---

<sup>67</sup> Nous pouvons rapprocher *mente* de *mentire*. L'italien permet un autre petit clin d'œil : *la menzogna* peut s'entendre par *la mente (che) sogna*.

<sup>68</sup> Id, *Staccia buratta*, cit., p. 63.

<sup>69</sup> *Ibidem*, p. 67. Une chambre dépouillée pour permettre à la jeune femme de se dépouiller de son passé, et plutôt sordide car sa vie a été sordide.



veuf<sup>70</sup>, la jeune femme retrouve son enfance grâce à un bain et à une relation sexuelle qu'elle voudrait purificateurs. Dans le bain, elle redevient une petite fille qui joue avec un bateau en papier fabriqué avec la page du livre où sont inscrits son prénom et son nom : en arrachant cette page, elle arrache symboliquement la fausse identité qu'elle s'est créée. Le bain lui permet, certes, de se préparer à la rencontre physique avec le vieil homme, mais surtout de se préparer à la rencontre avec elle-même : l'eau la nettoie de son passé, de la crasse laissée par les remords. Une fois dans le lit, avant l'acte sexuel (avant un rapport entre adultes), la jeune femme chante une comptine, un coussin serré contre sa poitrine : au moment où sa féminité va s'exprimer, elle glisse encore plus vers l'enfance et le titre de la nouvelle prend tout son sens. Cette régression est suivie d'un acte sexuel initiatique, qui lui permet de mourir à ce qu'elle était à travers une sorte de *regressus ad uterum* où le corps masculin prend la place du giron maternel, et de retrouver la petite fille qu'elle avait trahie : à travers la petite mort elle pourrait renaître à une vie autre. L'acte sexuel lui permet également d'aller jusqu'au bout de l'abjection puisqu'elle choisit de se donner à un vieil homme au physique peu plaisant : le fait de se salir encore participe de sa purification car tout rite requiert une dose de souffrance. Pour finir, elle prie, agenouillée au pied du lit, comme dans son enfance : la femme sûre d'elle, ironique et moqueuse a laissé la place à la fillette aux grands yeux et aux tresses noires. Cette prière est bien sûr adressée à l'ange gardien qui va enfin apparaître<sup>71</sup> : elle ne le voit pas de face mais reflété dans le miroir, derrière elle :

---

<sup>70</sup> On remarque que c'est un homme âgé qui lui ouvre les portes de son enfance. Elle saisit qu'il est celui qui lui permettra de se comprendre : « perché si chiese, perché ? [pourquoi vouloir faire l'amour avec lui] c'era qualche altra oscura ragione, una ragione che si annidava sotto, in una zona profonda dove non arrivavano né la sua ragione né la sua volontà, in una zona che teneva accuratamente chiusa e della quale aveva perduto la chiave ? » (*Ibidem*). On peut voir en lui une image paternelle.

<sup>71</sup> Contrairement à Duccio qui craignait de voir son ange gardien, la jeune femme l'appelle pour qu'il la protège, et les comptines, les prières qu'elle

Era un piccolo angelo custode che, alle spalle di una donna nuda inginocchiata, teneva le ali spalancate in segno di protezione. E quell'angelo aveva il volto di una bambina con gli occhi grandi e le treccine scure. Ma il volto era di una bambina vecchia, e le ali non avevano piume, ma un pelame scuro e raso come quello di un topo. Fu un attimo [...] l'angelo era sparito.<sup>72</sup>

La première vision de l'ange qui nous est offerte correspond à l'image traditionnelle (les ailes qui protègent : matérialisation de la protection demandée dans la prière) ; son visage par contre est celui de la fillette : il est une part d'elle-même, son double (idée amplifiée par la présence du miroir) et ceci dégrade son aspect protecteur ; il devient une sorte de monstre intime ; cette idée est renforcée quand on apprend qu'il a le visage « di una bambina vecchia »<sup>73</sup> : ce visage traduit ses remords, ses mensonges ; enfin son pelage semblable à celui d'un rat le place définitivement du côté des anges noirs. Après avoir fait remonter à la surface, sans dire un mot, la noirceur de la jeune femme, il disparaît, ayant accompli sa mission.

Contrairement aux autres nouvelles examinées jusque là, celle-ci a une fin : la protagoniste en larmes demande au vieil homme de la laisser seule. Ces pleurs indiquent-ils une forme de libération ou au contraire le dégoût d'elle-même ? Signifient-ils la prise de conscience de la vacuité de son existence, ou au contraire sont-ils le signe d'un nouveau départ ? Le visage abîmé et le pelage noir de l'ange laissent penser qu'elle portera toujours l'empreinte du mal.

### *Voix de l'histoire*

Les deux dernières nouvelles envisagées font entendre la voix du mal historique et permettent de comprendre qu'il ne naît pas simple-

---

fait pour qu'il apparaisse, ont le rôle inverse que celui qu'avaient les formules magiques de Duccio.

<sup>72</sup> *Ibidem*, p. 69.

<sup>73</sup> On pense inévitablement au *Portrait de Dorian Gray* d'Oscar Wilde.

ment des contingences : certes l'Histoire provoque le mal, mais celui-ci est inscrit dans le cœur des hommes.

1) *Notte, mare o distanza* se déroule à Lisbonne, en pleine dictature salazariste. Un groupe de jeunes gens, après une soirée passée chez leur ami et maître, le poète Tadeus, se font arrêter et maltraiter par un agent de la police secrète, au nom de l'amour de la patrie et de la race.

Ce récit aux bases historiques et réalistes est enveloppé d'une écriture qui flirte avec le fantastique et propose un jeu narratif étrange reprenant la méthode des boîtes chinoises : deux narrateurs et donc deux histoires se croisent pour n'en faire qu'une<sup>74</sup>. Outre sa composante métaphictive, la nouvelle entend dénoncer le pouvoir quand il se fait abus et donc agent du mal.

Le mal se manifeste à travers non pas des exactions voyantes mais un modeste représentant de la dictature salazariste, un simple agent de police ; ce choix est symptomatique : il suffit que les hommes aient une once de pouvoir pour que leur tendance à faire le mal se décuple, pour qu'ils tiennent entre leurs mains le sort d'autrui.

---

<sup>74</sup> On a affaire à un narrateur omniscient plus ou moins classique qui raconte ce que « celui che immaginava » raconte à son tour au sujet des jeunes gens et de Tadeus. Cet "Immaginatore" revient sans cesse sur sa propre narration-imagination, déplace à sa guise les personnages, bloque l'action, la fait bégayer. D'une certaine façon il devient le personnage du narrateur extérieur qui le suit à la trace. Si celui que nous appelons l'Immaginatore peut être considéré comme un personnage, si cette nouvelle met en scène la difficulté d'écrire le destin des protagonistes, nous pouvons nous arrêter sur un détail troublant : les personnages "réels" ou qui du moins apparaissent comme tels, sont au nombre de cinq : Tadeus, Michel, Tiago, Joana et Luisa (un poète et quatre intellectuels) ; si l'on y ajoute l'Immaginatore (projection littéraire de l'auteur-narrateur), nous arrivons à six. Ces six personnages font penser aux *Sei personaggi in cerca d'autore* de Pirandello dont le drame ne pouvait être accompli ; seul le créateur (auteur, dramaturge) peut réaliser le destin des personnages.

Afin que la violence ressorte pleinement, Tabucchi crée une atmosphère oppressante. Avant l'explosion du mal, la tension est déjà présente : le malaise des jeunes gens est palpable et prend, encore une fois, l'aspect de la maladie<sup>75</sup> ; ils sentent que quelque chose d'anormal est en train de se tramer et très vite apparaît l'idée d'ensorcellement, faisant glisser la réalité vers une autre dimension<sup>76</sup>. La ville, enveloppée dans la nuit, se vide peu à peu de ses occupants et s'apprête à être le décor de la rencontre. En citant les noms des rues, des places, Tabucchi trace une sorte de plan de Lisbonne et aide le lecteur à suivre les protagonistes dans les méandres de son texte. La description angoissante de Lisbonne reflète l'ambiance opprimante de ces années de dictature.

L'arrivée du policier est emblématique : dans une ruelle sombre, déserte, une voiture avance ; elle est silencieuse, on ne s'aperçoit pas immédiatement de sa présence, comme si elle était apparue miraculeusement : « l'automobile arrivò a fari spenti, silenziosa, e quando

---

<sup>75</sup> A. Tabucchi, *Notte, mare o distanza*, cit., p. 33 : « un disagio come una tenue malattia ; non paura ; piuttosto un misto di insicurezza e di struggimento ».

<sup>76</sup> *Ibidem* : « quella sera ostile, quella notte, con le sue onde malefiche che vibravano pronte a scatenarsi » ; p. 35 : « la notte anticipata occupava lo spazio con la sua presenza e aveva creato una pozza immobile, un maleficio nel quale, come in un incantesimo che qualcosa avesse dovuto rompere, si sentivano prigioniere le persone che occupavano quella stanza ». [On notera ici que l'emprisonnement vient à la fois de l'atmosphère fantastique qui est en train de se créer et de l'imagination de « chi stava immaginando » qui répète sans cesse la même scène, bloquant les personnages, semblables à des marionnettes (on pense au vers de Rilke : « Angelo e marionetta : allora sì che c'è spettacolo » et l'on peut donc se demander si l'ange ne serait pas l'Immaginatore qui tire les ficelles de ses « creature stregate ») dans l'appartement de Tadeus et créant un cercle vicieux qui ressemble fort au cercle que les sorciers tracent sur le sol lors de rites magiques.] ; « forse fu perché intuiva oscuramente il sortilegio che li imprigionava, che pronunciò delle parole come se fossero uno scongiuro » ; « si era alzato un vento maligno » (comme dans *Voci portate da qualcosa*) ; p. 37 : « una città fantasma ».

se ne accorsero si era già accostata al marciapiede »<sup>77</sup>. Cette arrivée soudaine est symbolique de l'arrivée du pouvoir : sournoisement, sans révéler pas son véritable visage, se faisant ainsi plus dangereux car personne n'y prend garde. Tabucchi souligne l'aspect fatal de la venue du mal : « a quel punto arrivava l'automobile, inesorabile per l'appuntamento che li attendeva per un'esperienza che proprio loro dovevano fare »<sup>78</sup> : cette rencontre maléfique et inévitable est comme inscrite dans le destin des jeunes intellectuels<sup>79</sup>.

Le premier contact est très étrange car la voiture semble s'humaniser : on ne peut distinguer l'homme qui la conduit, son habitacle est obscur, d'une fenêtre sort un pistolet, comme si le pistolet était un membre de la voiture. Non seulement la voiture brandit l'arme, mais elle se met à parler, menaçante : « E poi una voce, molto bassa e calma disse : fermi così, signorini, ora restate per un po' fermi così, ma girate le spalle e alzate le manine [...]. La voce rise quasi bonaria [...] »<sup>80</sup>. C'est la voix du mal, qui contrairement aux autres nouvelles, ne vient pas du passé mais retentit en plein cœur du présent des personnages. Les ordres donnés retentissent comme des menaces et sont pleins de mépris, de volonté d'humilier les jeunes gens. Par la suite la voiture perdra son caractère perturbant mais cette première vision est déterminante pour insérer les personnages dans une atmosphère de violence et de danger.

Tabucchi utilise ensuite une autre ficelle du fantastique pour illustrer le thème du mal lié au pouvoir : le corps de l'agent subit une sorte de "transformation", sa main est le premier indice matériel de sa présence alors que lui-même reste invisible. Cette main paraît bouger indépendamment, comme si elle était détachée du reste du

---

<sup>77</sup> *Ibidem.*

<sup>78</sup> *Ibidem*, p. 32.

<sup>79</sup> Il ne nous faut toutefois pas perdre de vue l'autre niveau du texte : si l'arrivée de la voiture est inexorable, si les jeunes gens doivent faire une expérience particulière, c'est que les faits ont déjà eu lieu et que l'imagination de notre Immaginatore rechigne à aborder cette scène, préférant enfermer ses créatures dans l'appartement-refuge de Tadeus.

<sup>80</sup> *Ibidem*, pp. 37-38.

corps. Tabucchi la personnifie : elle est répugnante et terrifiante, elle ressemble à une grosse limace qui s'insinue de toutes parts<sup>81</sup>. L'auteur ne décrit aucune autre partie du corps de l'agent comme si seule sa main comptait ; cette absence est significative : pour le pouvoir, les personnes ne comptent pas, seule compte leur "main", c'est-à-dire leurs actes, leur participation à l'œuvre générale. Il faut être la main armée du pouvoir qui réduit les êtres à leur fonction et les transforme en automates. Même si l'agent est un sbire détenant le pouvoir face à des êtres plus faibles que lui, lui aussi est victime simple pion dans le grand jeu d'échecs du pouvoir.

À propos de l'agent instrumentalisé obéissant aveuglément aux ordres, on peut penser à ce qu'écrit Hanna Arendt dans *Eichmann à Jérusalem. Rapport sur la banalité du mal* (1991) : pour la philosophe, aussi monstrueux qu'aient été les actes, Eichmann n'était ni monstrueux ni démoniaque ; son obéissance n'était pas motivée par une conviction profonde, ni par la perversité, mais par le respect d'une certaine légalité ; le criminel, ainsi, apparaît banal au regard de la monstruosité du crime. La banalité du mal pose le problème de notre capacité à être touchés par la violence. Et c'est cette banalité que Tabucchi entend dénoncer : la morale n'est pas qu'une somme de coutumes (*mores*), d'habitudes inessentiels, car à ce titre on pourrait tout justifier : il faut avoir le courage de dire non à certaines normes en vigueur.

Un dernier élément fantastico-merveilleux illustre le thème, même s'il peut donner lieu à d'autres interprétations. Il s'agit du mэрou. Il sort tout droit de l'imagination et semble totalement incongru dans cette scène de violence bien réelle. Mais pour les personnages-crэatures de l'Immaginatore, sa présence n'a rien de choquant. Il nous faut donc le considérer comme réellement présent.

---

<sup>81</sup> *Ibidem*, p. 38 : « la mano penetrò nella borsa, era una mano grassa, col dorso leggermente gonfio e le dita robuste e corte ».

Le mérou provient de la voiture, autrement dit il sort du monde du mal<sup>82</sup> : en toute logique il dégoûte et effraie les jeunes amis, même s'il ne fait rien :

era una cernia pingue, lustra, oleosa, che guizzava [...] : dal finestrino assieme a una mano gonfia [...], si affacciò [...] una cernia che boccheggiava. [...] Non la toccare [...] è un pesce immondo ! Ma Joana parve non sentire quel grido di schifo e di allarme.<sup>83</sup>

Il incarne le mal et devient le symbole de la dictature. Or Joana le caresse, le prend dans ses bras ; à la fin de la nouvelle elle le chevauche en compagnie de Tadeus. Ceci peut sembler encore une fois incongru et étrange. Mais deux interprétations sont possibles : si l'on estime que le mérou représente le mal politique, on peut penser que Tadeus et Joana embrassent la cause de la dictature, sont complices du mal et ceci n'est pas impossible ; comme le fait remarquer celui qui imagine, Tadeus n'intervient que très tardivement pour aider ses amis : le poète rebelle à la plume féroce se serait-il laissé vaincre par son scepticisme et serait-il passé du côté du mal, ne serait-ce qu'en ne combattant plus ? Quant à Joana, elle semble victime de Tadeus qui représente encore une fois le tentateur<sup>84</sup>. La deuxième interprétation nous fait glisser vers un autre mal, le mal intime lié au remords. En effet, l'image du poisson appartient au surréalisme portugais et revêt un aspect positif pour Tabucchi<sup>85</sup> qui choisit un poisson bien

---

<sup>82</sup> Dès que le mérou sort de la voiture, il est sur le point de mourir comme s'il était sorti de son milieu naturel, la voiture noire.

<sup>83</sup> *Ibidem*, p. 39.

<sup>84</sup> *Ibidem*, p. 48 : « ti aspettavo, lo sapevo che saresti venuta, che non avresti resistito alla tentazione ».

<sup>85</sup> M. Jansen, *Requiem : una mediazione fra "vera finzione" e "verità pratica"* in AA. VV., *Gli spazi della diversità*, atti del convegno internazionale « Rinnovamento del codice narrativo in Italia dal 1945 al 1992 », Leuven – Louvain-la-Neuve – Namur – Bruxelles, 3-8 maggio 1993, vol. 2, Roma, Bulzoni, Leuven University Press, 1995, p. 426 : « sta a significare la poesia che vince la morte ».

particulier, le mérou présent dans la poésie d'Alexandre O'Neill<sup>86</sup>, l'un des fondateurs du surréalisme portugais. Or, pour ce dernier, le mérou représentait le refoulé, de la même façon que pour Tabucchi la tanche de *La tentation de saint Antoine* représente l'Inconscient surgi des méandres boueux de notre personne. Ainsi on peut penser que Joana et Tadeus, tous deux liés à la poésie, retournent vers ce qu'ils ont refoulé et suivent le conseil d'O'Neill.

Parallèlement à ces ingrédients fantastiques, les propos très crus de l'agent soulignent l'horreur des actes commis au nom d'une idéologie. L'aveuglement, la bestialité transpirent de ses paroles, la vulgarité dégouline de son comportement. Le maître mot de la leçon politique qu'il veut donner aux jeunes communistes est la haine : elle doit couler dans les veines pour que le but soit atteint. Il faut trucider les indésirables pour que le "bien" triomphe. Le système l'a immunisé contre la réalité de ce qu'il commet et ainsi l'a rendu complice de sa propre oppression.

Dans cette nouvelle, le mal frappe de plein fouet une jeunesse qui tente de se défaire des liens qui l'entravent. Non seulement l'agent du mal, le policier, réussit à humilier, effrayer et blesser les jeunes gens, mais encore il les convainc de leur culpabilité. C'est ce jeu de l'envers qui glace le plus, car il montre la puissance de la violence et la faiblesse de la résistance.

2) *Il battere d'ali di una farfala a New York può provocare un tifone a Pechino ?* est la nouvelle la plus réaliste du recueil, même si la fiction en constitue le cœur<sup>87</sup>.

---

<sup>86</sup> *Ibidem* : « la cernia è simbolo del rimosso, che cova in ognuno di noi ed il poeta esorta il lettore a seguirla prima che sia troppo tardi ».

<sup>87</sup> À cause de ce récit, Tabucchi a été impliqué dans le procès contre Adriano Sofri et d'autres membres de la « Lotta continua ». Certains ont vu dans le personnage du repentini la personne de Marino. Tabucchi s'en est défendu. Nous renvoyons aux propos de Tabucchi lui-même dans l'ouvrage de Gumpert ainsi qu'à sa *Gastrite de Platon* (Paris, Mille et une nuits, 1997).



Lors d'un huis clos psychologique se déroulant dans un lieu anonyme, l'homme aux cheveux gris, ancien membre d'un groupuscule révolutionnaire dont on ne sait rien, est confronté à l'homme habillé de bleu, représentant du pouvoir politique (légal ? paragouvernemental ?).

Ce texte (qui, si on le lit dans une optique bien particulière, offre une fois de plus une leçon sur la construction des récits), met en scène une manipulation politique qui se révèle être un accouchement existentiel.

L'homme vêtu de bleu, le Docteur Conscience, l'ange gardien de Monsieur Farfalla, va amener petit à petit<sup>88</sup> sa victime à avouer un crime qu'elle n'a pas commis. Pour ce faire, il va s'appuyer sur les petites fautes passées, le remords, et finira pas convaincre l'homme aux cheveux gris de sa culpabilité, le rendant ainsi responsable d'un autre mal, plus grave, la mort d'un consul. Le repentir est donc central dans la nouvelle et l'ancre dans la réalité<sup>89</sup>, mais, conformément à sa bonne habitude, Tabucchi renverse la situation. Les aveux de Monsieur Farfalla lui sont imposés, le repentir est inventé et le mensonge est encore roi. Le Docteur Conscience (qui n'a pas attrapé la maladie de l'Inconscient mais a réveillé l'*herpès zoster* qui sommeillait en l'homme aux cheveux gris), s'est servi des petites failles du repentir en puissance pour lui faire jouer un rôle qu'il avait choisi. De plus il l'a élu en toute conscience : il a choisi un être « disgraziato », « infelice », qui nourrissait du ressentiment pour ceux à qui tout réussit, un être fragilisé et prêt à tout pour se venger de la société. Outre la comédie qu'ils jouent, outre le masque dont on affuble Monsieur Farfalla, le jeu fait également son entrée en scène et rattache la nouvelle aux autres textes du recueil ; l'homme vêtu de bleu présente en effet la situation comme un jeu sans conséquences. Mais il connaît

---

<sup>88</sup> Dans un premier temps, il est quelque peu brutal, pour le mettre en condition, puis est de plus en plus affable, n'hésitant pas à le féliciter, à lui venir en aide dans son récit.

<sup>89</sup> Id., *L'atelier de l'écrivain*, cit., p. 237 : « J'ai écrit un récit de fiction absolument indépendant des faits concrets, mais inspiré par la réalité italienne, dans laquelle abondent les repentis et le repentir ».

bien les règles et sait que le jeu va s'inverser pour devenir réel. L'autre tactique employée pour amener peu à peu l'homme aux cheveux gris sur le terrain du repentir est l'hypothèse, la supposition : « Giochiamo a fare una bella supposizione »<sup>90</sup>. Par ses méthodes, il l'enferme dans une bulle de virtualité afin qu'il baisse sa garde et qu'il avoue ce qu'il aurait pu commettre si ses anciens chefs le lui avaient demandé. Car c'est sur ce point de fracture que le Docteur Conscience s'appuie : tout homme peut être poussé à commettre le mal, à tuer son prochain si la cause qui lui semble juste le requiert<sup>91</sup>, et c'est ceci qui est dramatique : l'idéologie cautionne les crimes (qui ne sont pas vus comme tels mais comme réparation, amélioration) et même les réclame. On se retrouve dans la même situation, inversée, que celle de l'agent de la police secrète de *Notte, mare o distanza* : le système (ici révolutionnaire) aurait pu immuniser Monsieur Farfalla contre la violence. Enfin, la dernière arme pour faire céder le repentir malgré lui, c'est le discours lui-même et l'ironie socratique : l'art de poser des questions, de faire douter, pour faire sortir la vérité du plus profond de l'être, même s'il s'agit d'une vérité fabriquée. Les questions perturbent Farfalla par leur brièveté, leur force, mais également par leur tournure temporelle : Docteur Conscience passe du conditionnel à l'imparfait, au passé simple, gravant dans la réalité des actions hypothétiques. Ainsi la conjecture devient réalité et le récit inventé devient histoire avérée. Le Docteur Conscience est une voix extérieure qui s'infiltré dans l'esprit de l'homme aux cheveux gris pour devenir la voix de sa conscience. Même si les actes qu'il est

---

<sup>90</sup> Id., *Il battere d'ali di una farfalla a New York può provocare un tifone a Pechino ?*, in *L'angelo nero*, cit., p. 76. Par la suite le Docteur Conscience ne cesse d'employer le verbe "supposer". Remarquons que dans plusieurs textes, Tabucchi l'utilise pour enraciner ses écrits dans le monde des conjectures. On pense à *Staccia buratta* (« Supponiamo che gli faccia uno scherzo », p. 66) mais aussi à la fin de *Notturmo indiano*, quand Roux est au restaurant avec Christine (« Supponiamo che stia scrivendo un libro », *Notturmo indiano*, Palermo, Sellerio, 1984, p. 100).

<sup>91</sup> Id., *Il battere d'ali...*, cit., p. 78 : « avrei fatto anche questo per la giusta causa ».

poussé à avouer ne sont pas de son fait, nous pouvons tout de même dire qu'il les portait en lui sous forme de probabilités, tout comme son récit<sup>92</sup> : il n'a certes pas assassiné le consul étranger, mais il aurait pu le faire, la simple hypothèse suffit et se transforme en vérité.

Ce n'est donc pas la gravité des faits qui importe ; ce qui est en jeu c'est la notion de mal inhérent à l'homme et celle de culpabilité : tout individu porte en lui la racine du mal, est coupable, de façon ontologique. C'est pour cette raison que nous avons parlé d'accouchement existentiel : non seulement le Docteur Conscience, en se plaçant sur le plan de la réalité politique, fait avouer un crime à un faux coupable, mais encore extirpe-t-il, avec des pinces mentales de chirurgien, la vérité profonde de la condition humaine. On passe de l'aveu à la confession : « Un pentimento che deve confidare non solo alle autorità, ma a un sereno confidente, a un religioso. Lei deve vivere il suo pentimento, ha voglia di spiare »<sup>93</sup>. On quitte le domaine de la politique pour glisser vers la confession où la métaphysique prend la première place ; il ne s'agit plus d'un crime à avouer mais d'un péché à confesser, celui d'être un homme qui porte en lui un mal originel. On peut ainsi revenir sur la question initiale de Monsieur Farfalla : « Perché proprio io ? »<sup>94</sup>. La réponse qu'il attend n'est pas seulement contingente, on perçoit dans sa question une sorte d'angoisse existentielle : pourquoi le malheur s'abat-il sur moi en particulier ? pourquoi suis-je victime de la fatalité ? pourquoi suis-je pris dans ce cercle fatal de fautes et de responsabilités ? La réponse est donnée par le Docteur Conscience sous la forme d'une question (comme chez Socrate) : « Il battere d'ali di una farfalla a New York può provocare un tifone a Pechino ? »<sup>95</sup>. En employant la théorie de Mandelbrot sur les fractales, il veut montrer que les indi-

---

<sup>92</sup> *Ibidem*, p. 81 : « non sembra neppure che lei stia improvvisando, si direbbe che non è la prima volta che lo racconta ». « Che lo racconto a un altro sì [...] è la prima volta ». « Ma a se stesso no di certo, ne sono convinto, la storia esisteva già, almeno dentro di lei ».

<sup>93</sup> *Ibidem*, p. 84.

<sup>94</sup> *Ibidem*, p. 74.

<sup>95</sup> *Ibidem*, p. 88.

vidus ne sont pas vraiment libres, qu'ils font partie d'un tout dont ils ignorent l'ampleur ; s'il a été choisi c'est parce qu'il fallait qu'il entre dans la fractale, que le rouage ne soit pas coincé par un grain de sable.

Dans ce voyage au bout du mal, Tabucchi n'a pas voulu indiquer la voie du bien car il ne peut le cerner avec précision et n'entend pas se poser en détenteur de la bonne parole. Il a mis en lumière les ténèbres du mal qui s'étendent sur nos vies. Sa nuée d'anges noirs nous parle du mal latent ou manifeste qui ronge l'existence des hommes. Ce « roman mosaïque » où différentes voix narratives mettent le lecteur face au rébus de la vie, où l'écho d'œuvres passées et à venir se fait entendre, susurre que le mal est *everywhere inside the world*.