TRANS-
Revue de littérature générale et comparée

4 | 2007
À quoi bon la littérature ?

Heuristique et scepticisme dans *Notturno indiano* d'Antonio Tabucchi

Clélie Millner

Édition électronique
URL : http://journals.openedition.org/trans/194
DOI : 10.4000/trans.194
ISSN : 1778-3887

Éditeur
Presses Sorbonne Nouvelle

Référence électronique
Clélie Millner, « Heuristique et scepticisme dans *Notturno indiano* d'Antonio Tabucchi », *TRANS-* [En ligne], 4 | 2007, mis en ligne le 18 juillet 2007, consulté le 13 mai 2019. URL : http://journals.openedition.org/trans/194 ; DOI : 10.4000/trans.194

Ce document a été généré automatiquement le 13 mai 2019.

Tous droits réservés

Heuristique et scepticisme dans Notturno indiano *d'Antonio Tabucchi*

Clélie Millner

« Le devoir de la littérature est d'observer les nuances, les zones d'intersection, les marges d'ambiguïté de la vie.[1] »

1 Jacques Rancière dans *La parole muette*[2] répond à la problématique question – qu'elle soit mallarméenne ou sartrienne – de la spécificité générique de la littérature vis à vis des autres arts comme vis à vis de toute oeuvre écrite, par l'idée d'un « art sceptique », qui opère le retour sur soi, la réflexion et la remise en question perpétuelle de ses mythes, comme fondement même de son écriture.

2 À la question posée sur les finalités de la littérature, cet « à quoi bon ? » qui lui ôte *a priori* tout pouvoir propre, qui implique la rupture de son lien avec le réel, une négation de sa potentialité heuristique, de connaissance et d'interprétation, on pourrait répondre par une référence analogue à la démarche du scepticisme. Une certaine littérature devient le mode d'expression, à la fin d'un XXe siècle d'effondrement et de cendres, d'une phénoménologie de l'inquiétude de la présence qui, bien qu'héritière du postmodernisme, n'en adopte par pour autant les conclusions. Elle propose en effet une éthique du regard, éthique sceptique qui se confond avec un mode heuristique d'approche du réel. Le réel, en effet, n'est pas de l'ordre de l'inconnaissable, ne se caractérise plus par une absence de sens, mais peut être qualifié d'« anadyomène », c'est-à-dire tour à tour surgissant et disparaissant, esquisse et rémanence. Le terme « anadyomène » est employé par Didi-Huberman en référence à la « Vénus anadyomène », la déesse qui surgit des eaux. Celle-ci est en effet toujours représentée dans le mouvement même de ce surgissement qui implique l'idée d'une absence initiale. De la même façon, le réel se présente sons la forme d'une apparition se détachant dialectiquement sur l'absence[3]. La littérature a ainsi une fonction de dévoilement dialectique, qui se fait dans un mouvement d'approche et d'éloignement en quelque sorte mimétique du mode d'apparition du réel, de mise en

doute, de retour sur soi, de dialogue entre le réel et son écriture qui est nécessairement une invitation au lecteur à une conversion du regard et de son rapport au monde.

3 Ainsi dans *Notturno indiano*[4] d'Antonio Tabucchi, le modèle de l'enquête policière semble être adopté pour mieux être mis à distance : le récit se fait l'écho d'un dévoilement progressif, toujours asymptotique, de son objet, qui pourrait être le réel dans son ensemble.

Une phénoménologie de la trace

4 Beaucoup des œuvres de Tabucchi, et tout particulièrement *Notturno indiano*,sont hantées par l'absence d'autrui, l'observation et la description d'un réel de « ce qui reste », de « survie », du délabrement. Cette constatation n'acquiert cependant pas une valeur seulement négative : les traces, les empreintes sont une forme de résistance du passé, elles doivent être considérées comme un nouveau mode d'être. Il est impossible de parler du présent sans prendre en considération sa déchirure, son impossible linéarité, sans cesse mise en question par les apparitions du passé.

5 Les traces sont liées au temps puisqu'elles sont le signe sensible de son passage, de la disparition de la forme passée. Elles donnent ainsi une image *in absentia* : la trace est là donc c'est ailleurs, pour paraphraser G. Didi-Huberman[5]. Chez Tabucchi elle peut être le signe de la disparition d'un personnage, comme c'est le cas dans *Notturno indiano* dans lequel le narrateur est à la recherche d'un ami perdu de vue, mais ne dispose pour le retrouver que de « vagues indices »[6], du sentiment qu'il « pourrait être passé par ici »[7].

6 La trace est à la fois le signe de son absence et celui de sa présence passée, qui promet un retour, une forme de résistance de la présence.

7 C'est ainsi que l'on peut interpréter la fin d'un rêve du narrateur. Il s'est endormi dans une bibliothèque à Goa et rencontre dans son sommeil un personnage qui prétend être Alfonso de Albuquerque, et qui lui demande la raison de sa visite. Quand le narrateur lui dit être à la recherche de Xavier, il l'interroge sur l'identité de celui-ci avant de mettre en doute son existence : « Lui rise con ferocia e puntò l'indice verso di me. "Xavier non esiste", disse, "è solo un fantasma" »[8]. Celui que l'on peut suivre à la trace et qui par conséquent ne se manifeste que par sa présence passée, est un spectre.

8 Mais le personnage du rêve en tire une conclusion qui n'est pas celle du narrateur :

> « Siamo tutti morti, non l'ha ancora capito ? Io sono morto, e questa città è morta, e le battaglie, il sudore, il sangue, la gloria e il mio potere : è tutto morto, niente è servito a niente. »
> « No », dissi io, « qualcosa resta sempre.[9] »

9 Le narrateur s'intéresse ainsi à « ce qui reste toujours », ce qui, par sa seule présence, lutte contre la destruction : les archives, ces « rats morts » comme il les appelle[10] qui sont les rebuts d'une histoire et d'une conception de la temporalité qui privilégient l'image d'une chronologie du progrès, sans reste et sans retour.

10 Or s'attacher à ces « marges de la vie », ces « résidus » – dans le *Filo dell'orizzonte*,le mort lui-même est ainsi qualifié[11]- est le propre du travail de l'historien-» chiffonnier » selon Walter Benjamin[12]. Le réel dans les œuvres de Tabucchi peut s'interpréter comme un objet historique qui est aussi une image dialectique.

Un réel apparaissant

11 Le mode d'être du réel dans les livres de Tabucchi est dans la présence absence, c'est-à-dire dans l'alternance de l'apparition et de la disparition. Ce mouvement dialectique étend son oeuvre sur la perception elle-même et rappelle la notion de conscience historique de Benjamin. L'objet historique est en effet pour Benjamin une « image dialectique » qui provoque la collision de « L'Autrefois et du Maintenant », un passage entre des temps hétérogènes. La trace est le *lieu* du souvenir et permet donc le resurgissement du passé et sa rencontre avec le présent. L'historien doit donc savoir intégrer l'anachronisme à sa démarche, au regard qu'il porte sur l'objet de ses recherches.

12 Or cette discipline de l'observateur-historien peut être rapprochée de celle du narrateur dans les œuvres de Tabucchi, voire de l'écrivain qui s'attache à traduire cette apparition dialectique. Dans la Gênes du récit *Il filo dell'orizzonte*, les signes du délabrement sont omniprésents, faisant dialoguer présent et passé. Dans *Notturno indiano*, l'extrême pauvreté de l'Inde n'est qu'évoquée dans le récit, elle ne donne pas lieu à des descriptions : c'est la présence-absence du lieu lui-même, qui n'est que décor en mouvement de l'intrigue qui donne l'idée de ce réel anadyomène. L'Inde n'est jamais un objet réel de la narration, mais une forme d'absence sur laquelle se détachent les faibles traces de la quête.

13 Ainsi, de ce décor entr'aperçu, le narrateur semble surtout être attentif à la lumière. Orquand il s'aventure en dehors d'un lieu clos, c'est toujours au moment où celle-ci semble apparaître ou disparaître, le moment de l'effacement du jour, ou le moment du « réveil » cher à Benjamin[13], moments du pli des temps.

> Io uscii per strada. Stava albeggiando e la gente sui marciapiedi si stava svegliando[14]
> la stanza era sempre più scura, forse era stato l'ultimo raggio di sole che stava tramontando[15]
> E quando io arrivai, come se stesse sbucando dal fiume, propio dall'orlo della piattaforma, stava sorgendo la luna[16]

14 Ces exemples ne sont pas les seuls dans le texte[17], la lumière du jour, comme le soleil et la lune, participe de ce processus anadyomène du réel, selon le paradigme de la trace, tour à tour surgissant et disparaissant, état naissant et effacement. Les moments privilégiés sont ainsi l'aube et le crépuscule qui sont d'autant mieux décrits comme des processus qu'ils sont à chaque fois désignés par la forme composée de *stare* accompagnée du participe présent qui en italien marque la durée, ce qui en français aurait le sens d'« être en train de » mais la fréquence d'emploi et le niveau de langue de l'imparfait. De plus, ces moments du jour ont leur propre verbe : « *albeggiando* » désigne le déploiement de l'aube et« *tramontando* », l'effacement progressif du soleil.

15 Dans *Notturno indiano*, l'image du réel est ainsi comparable à la définition de l'image selon Didi-Huberman, c'est-à-dire que « ce n'est pas une apparence, mais une apparition, [...] perpétuel battement rythmique entre des termes hétérogènes et pourtant fortement articulés[18] ». Cette expression de « battement rythmique », régulièrement employée par G. Didi-Huberman, n'est pas sans rappeler celui de l'organe qui nous maintient en vie. Le médecin de l'hôpital de Bombay, où les gens meurent « de tout ce qui n'est pas le cœur »[19] avait poursuivi des études de cardiologie en Europe :

> « Ma a me piaceva studiare il cuore, mi piaceva capire quel muscolo che comanda la nostra vita, così ». Fece un gesto con la mano aprendo et chiudendo il pugno. « Forse credevo che vi avrei scoperto qualcosa dentro.[20] »

16 Le muscle qui commande à notre vie est dans le mouvement d'une alternance, dans la dynamique même d'une fermeture et d'une ouverture, qui dans le geste de la main se rapporte à une apparition (de la paume) et une disparition. L'apparente continuité de la vie dépend en réalité de ce mouvement sans cesse recommencé. Or cela peut être interprété comme la traduction, au niveau organique, de l'image dialectique benjaminienne. Le médecin, qui aurait souhaité comprendre ce mouvement même dont dépend la vie, « y découvrir quelque chose à l'intérieur », est un double de l'écrivain qui lui aussi se penche sur le mystère de l'être comme mouvement dialectique. De plus, l'aspect apparemment maladroit de l'expression du médecin « découvrir quelque chose dedans » associe ce lieu de vie à un mécanisme qu'il s'agirait de démonter pour mieux le connaître. Or c'est aussi une image de Benjamin, celle d'une « déconstruction structurale » pour reprendre la glose de Georges Didi-Huberman, qui permet de comprendre le fonctionnement de l'horloge du temps, du battement rythmique du réel[21]. Le triste sourire du médecin de l'hôpital de Bombay viendrait-il en partie de cet échec ? De cette impossibilité de continuer des recherches sur le mode d'existence quand celle-ci est tout simplement sans cesse mise en danger ?

17 L'oeuvre de Tabucchi semble ainsi proposer une double perception du réel : l'une est assez pragmatique et lucide, l'autre plus philosophique. Ses œuvres ne passent jamais sous silence la douleur humaine, des inégalités, des morts et de l'indifférence qui les entoure. Mais l'écriture de Tabucchi ne se fait jamais, dans ses récits, dénonciation, pamphlet politique. La réalité se double d'une réflexion philosophique sur sa perception, qui est une forme d'éthique critique que l'écriture dévoile dans son mouvement même.

Une écriture au plus près de son objet : le modèle de la photographie

18 Pour donner à lire ce « battement dialectique », l'écriture tente de se trouver au plus près de ce réel « apparaissant ». La narration se fait mouvement d'approche et d'éloignement, agrandissement et maintien d'un écart, afin de faire surgir des hypothèses, seules tensions possibles vers la connaissance. En cela elle prend pour paradigme une certaine idée de la photographie.

19 La photographie est un art souvent évoqué par Tabucchi, de manière ambivalente. Or la photo, dans sa production même, est l'art visuel qui se rapproche le plus d'une idée de trace (l'image est une empreinte chimique sur le négatif). Celle-ci peut transmettre une forme de *punctum* pour reprendre le vocabulaire de R. Barthes[22], provoquer un effet qui ramène le passé comme une blessure, comme une « vive voix » qui « meurt à peine elle est dite »[23], comme la répétition de la mort de l'instant. Elle est donc à la fois, elle aussi, témoignage de l'absence et de la présence.

20 Mais le plus souvent, la photo est envisagée comme un simple rectangle qui enferme le réel et par là même, le trahit. C'est une image qui revient souvent sous la plume de Tabucchi[24] et que l'on peut résumer par l'expression employée par le personnage de Christine dans *Notturno indiano* : la photo est un « morceau choisi » dont il faut se méfier[25] parce qu'il trahit le réel en le séparant de son contexte. Ainsi, la photo que Christine

décrit au narrateur met en scène un jeune enfant, bras levés, qui semble franchir la ligne d'arrivée d'une course qu'il a remportée. Il est en réalité en train de mourir, fauché par le tir d'un policier. Se « méfier des morceaux choisis » peut être une critique de l'usage de l'image par les médias, usage dangereux qui détourne de la vérité.

21 Cependant, on pourrait dire que le morceau choisi permet à la *réversibilité* de la trace d'apparaître : la trace est, comme l'empreinte, l'image de la réversibilité, la forme et la contre forme s'imbriquant et se renvoyant sans cesse l'une à l'autre. Le monde lui-même peut se lire comme un « jeu de l'envers », non une réalité fixe, mais suivant le paradigme de la trace, un mouvement dialectique qui lie les contraires, l'absence et la présence, la vie et la mort, le deuil et le désir. Une image n'est juste que si elle permet de mettre au jour cette alternance, cette rencontre et ce déchirement des contraires. L'impossible fixité du réel rend toute assertion, toute image unilatérale, mensongère. Christine confronte ainsi la première photo avec une seconde, qui en rectifie le contexte, son cadre plus large permettant de voir l'ensemble de la scène, c'est-à-dire le tir du policier. Or cet envers[26] est refusé comme un monstre qui rendrait caduque la notion d'altérité (du radicalement autre), la victoire sportive et le meurtre. La photo n'a-t-elle pas précisément la potentialité heuristique de dévoiler ce « monstre », l'envers inacceptable et pourtant indissociable d'un événement ?

22 Or la photo de Christine apparaît comme l'un des paradigmes herméneutiques de *Notturno indiano*.Le narrateur, à la fin du récit, présente son propre parcours comme l'objet d'un roman à venir, il précise alors que cette histoire reste séparée de son contexte, c'est-à-dire de son passé. On ne peut connaître ce qui est hors du cadre, et il faut ainsi, comme pour la photo, se « méfier des morceaux choisis »[27]. Il laisse ainsi supposer que ce récit aura la même potentialité heuristique que celle de la photographie du personnage féminin, à savoir de s'approcher d'une forme de connaissance, celle de « l'envers des choses », qui n'est autre que l'appréhension du réel comme battement dialectique. L'envers, objet de découverte et condition d'existence de toute image dialectique, ne peut être atteint que par l'intermédiaire d'un déplacement. Le récit ne peut avoir la même efficacité que la photo, qui dispose d'une forme d'évidence, d'autant plus forte que Christine propose la rencontre de deux photos, leur superposition et leur déchirement, ce qui est une traduction visuelle possible de l'image dialectique. Ce déplacement nécessaire à la figuration de la réversibilité sera donc d'abord représenté par le parcours même du récit, qui le différencie de la photo, qui s'offre au regard. Ce parcours, dans *Notturno indiano* est une enquête que mène le narrateur, qui lui fait traverser l'Inde sur les traces de son ami. Le récitinvestit en effet le modèle de l'enquête policière, au sein duquel l'indice ne prend plus la forme d'un « démon explicatif », mais celle du maillon d'une recherche sans cesse remotivée. Le voyage du narrateur est déterminé au fur et à mesure par les traces que celui-ci parvient à recueillir et dessine non le parcours linéaire de l'accès à un but, mais les seules contingences de la quête. « Les découvertes me paraissent scolaires, l'essentiel, c'est l'angoisse de la recherche, c'est elle qui doit animer l'homme.[28] » écrit Tabucchi et c'est la première condition de cette approche de l'envers des choses que proposent l'image dialectique en général et le « morceau choisi » de la photographie en particulier.

23 Cette prédominance de l'enquête sur l'objet à découvrir est le propre d'une éthique sceptique, la seule connaissance résidant dans la démarche même, donc dans l'approche toujours recommencée et toujours différée de la connaissance, qui répond au mode d'apparition du réel.

Littérature et scepticisme

24 L'idée de déplacement recoupe cette phénoménologie de la trace dont nous avons parlé, le phénomène de présence-absence, d'apparaissant-disparaissant est une *delocazione* pour reprendre le titre d'une œuvre de Claudio Parmiggiani[29], un « battement rythmique » de l'approche et de l'éloignement. Tabucchi quant à lui dit de l'écriture qu'elle est « dislocata »[30], elle-même déplacée, et c'est ainsi seulement que son image sera juste. Le monde n'est pas plus figé qu'il n'est plein, entier. L'écriture suit au plus près son objet : elle donne à voir la rémanence de ce qui disparaît, son spectre, et l'esquisse de ce qui est en train de naître. Esthétique et ontologie ont donc partie liée et l'écrivain fait ainsi preuve de sincérité et de ce que l'on peut considérer comme une forme d'éthique, celle du retrait, de l'écart. En effet, on peut avancer l'hypothèse que le mouvement d'approche et de distance est une discipline proche de celle de l'éthique sceptique et qu'elle se fait par l'intermédiaire d'une écriture « enquêteuse et non résolutive » pour paraphraser Montaigne[31] :

> Mon grand souhait, qui n'est autre que le souhait, me semble-t-il, de tout romancier, serait d'aboutir à un panorama de la vie, à un panorama de plénitude, complet, absolu...[...] Malheureusement, il faut se résigner à être des écrivains du XXe siècle. [...] L'extermination des Juifs, le nazisme, les bombes atomiques d'Hiroshima et Nagasaki, la théorie de la relativité d'Einstein [...]. [Nous sommes] naufragés de l'univers. [...] Possédés comme nous le sommes par ce sentiment de précarité, une vision totale et satisfaisante de la réalité nous est impossible, nous devons nous contenter d'une illumination, d'une vision, d'une intuition et repartir de l'avant. Peut-être cela vaut-il mieux ainsi, parce que tout cela nous a aussi apporté le scepticisme qui est probablement la plus saine des attitudes à avoir dans un monde comme le nôtre[32].

Le maintien d'un écart

25 Au niveau de la diégèse, ce mouvement d'approche sceptique peut trouver son illustration dans la figure de l'asymptote, qui est celle du voyage de Roux dans *Notturno indiano*.Les indices permettent à l'enquête d'être sans cesse relancée et le personnage se rapproche de l'ami disparu jusqu'au point de l'apercevoir, non de le toucher ou de le retrouver à proprement parler. L'asymptote suppose le maintien d'un écart.

26 Cet écart est relayé d'un point de vue stylistique par l'emploi des adverbes et des modalisateurs, notamment au cours de la description que le narrateur fait à Christine de ces « retrouvailles » finales dans le roman qu'il prétend écrire :

> « Insomma l'uomo che la cercava è riuscito a trovarla. », disse Christine
> « Non *esattamente* », dissi io, « non è *propio* così.[33] »

27 Ces adverbes (« exactement », « vraiment ») maintiennent et redoublent stylistiquement l'écart, ils rendent la résolution de l'intrigue tout à la fois proche et inaccessible et permettent ainsi de « repartir de l'avant » pour reprendre l'expression de Tabucchi, de ne pas rester dans l'illusion d'une conclusion, de relancer le doute, unique voie vers la connaissance.

28 Or les modalisateurs sont précisément une des catégories que Montaigne énonce comme des éléments nécessaires au dialogue[34], dans le cadre d'un scepticisme en lien avec une forme de maïeutique. Les modalisateurs énoncent en effet, en même temps qu'une

pensée, l'humilité de celle-ci, la présence du doute qui permet toujours de remettre en question les énoncés et de s'approcher de manière progressive d'une réflexion juste. Dans *Notturno indiano*, une conversation entre le narrateur et un passager du train qu'il emprunte pour se rendre à Madras thématise cette importance du choix des mots:

> « pratically... actually [...] che parole curiose, le ho sentite tante volte in Inghliterra, voi Europei usate spesso queste parole ». [...] » Non sono mai riuscito a stabilire se è per pessimismo o per ottimismo [...] parola che indica superbia o se invece vuol dire soltanto cinismo. E anche molto paura, forse. »
> « Non so, non è molto facile. Ma forse la parola "praticamente" non vuol dire praticamente niente.[35] »

29 Ce dialogue permet une sorte de mise en abyme du doute, mais derrière l'humour se fait également jour une mise en exergue de l'écart: le narrateur joue sur l'ambiguïté même du sens de « praticamente » qui signifie à la fois « en pratique » et « presque ». « Praticamente » ne veut pas rien dire, mais a une signification infime qui est celle, symbolique, de tout écart. Le modalisateur est l'agent linguistique qui rend possible l'énonciation de l'écart dans l'assertion. Cet écart de la représentation est ainsi un écart éthique de celui qui dit le réel en distillant le doute. Cependant il est aussi mimétique de l'écart inhérent au réel, cet intervalle nécessaire au « jeu » dialectique qui non seulement rend inaccessible l'objet de la quête, mais présente celle-ci comme un mode d'être dans le déplacement, synonyme de rencontres et de déchirures toujours répétées.

Le déplacement, la poursuite de l'objet dialectique

30 L'incertitude contamine la présence même du narrateur qui se dédouble ou semble être doué d'ubiquité, comme lorsqu'il passe la soirée dans l'hôtel le plus chic de Bombay et fait le récit de sa difficulté à s'endormir puis de son réveil :

> Ascoltai risate, frasi comprensibili e incomprensibili [...]. Poi, quando le voci si diradarono e le luci si smorzarono, appogiai la testa ai cuscini del divano e mi addormentai. Non fu per molto, perchè il primo batello per Elephanta, propio davanti al *Taj*, salpa alle 7 : e su quel battello, oltre una matura coppia di giapponesi con macchina fotografica al collo, c'ero anch'io[36].

31 Le mouvement du paragraphe peut être considéré comme un déplacement, une *delocazione*. Le narrateur est en effet déchiré entre deux lieux : il explique pourquoi il s'endort tard, ce qu'il observe et écoute à travers la fenêtre devant laquelle il s'étend. Il précise ensuite qu'il ne peut pas dormir longtemps car un bateau lève l'ancre à l'aube juste devant son hôtel, et « sur ce bateau », dans une phrase en cadence majeure qui accentue l'effet de surprise des derniers mots, « outre un couple de japonais avec un appareil photo autour du cou, il y avait [lui] ». Ce voyage en bateau est bel et bien une étape de la narration, mais il n'en est plus question par la suite, on assiste à une ellipse temporelle entre les deux chapitres. L'ellipse donne à cette présence sur le navire un caractère onirique, comme une duplication du rêve qui est mis sur le même plan que la réalité dans le récit, ou bien une présence double, l'affirmation métaphorique d'un don d'ubiquité du narrateur. Quoi qu'il en soit, la condensation du déplacement au sein d'une seule et même phrase semble introduire une part de fantastique dans un récit essentiellement « réaliste », et va contre les lois de la représentation à partir d'un point de vue, non en le démultipliant comme l'ont fait de nombreux écrivains au cours du XXe siècle, mais en le *déplaçant*, en lui attribuant cette capacité de se trouver au plus près d'une phénoménologie de la trace, du mouvement dialectique de l'apparition et de la

disparition. Le lecteur qui suivait le regard du narrateur, qui se trouvait au plus près de sa perception, est resté à la fenêtre de l'hôtel, il regarde s'éloigner un bateau et est surpris de retrouver à son bord celui qu'il croyait encore à ses côtés.

32 Ce court exemple est significatif de l'écriture du double dans *Notturno indiano*. Le narrateur doit savoir jouer du reflet s'il veut faire apparaître l'envers des choses. C'est ainsi que l'on peut interpréter la présence d'un double du livre lui-même à la fin du récit, quand le narrateur raconte à Christine l'intrigue qu'il dit être en train d'écrire. Ce livre virtuel est mis en parallèle avec le « véritable » travail du personnage, à savoir celui de chercheur. Or ce travail permet de faire resurgir les choses « englouties par le temps », le roman, en tant qu'hypothèse (« supposons que je sois en train d'écrire un roman ») doit avoir la même capacité de découverte.

> « Mah, supponiamo che stia scrivendo un libro, per esempio. »
> [...]« sarebbe solo un esperienza, il mio mestiere è altro, cerco topi morti. » [...]
> « Frugo in vecchi archivi, cerco cronache antiche, cose inghiottite dal tempo. E il mio mestiere, lo chiamo topi morti.[37] »

33 L'hypothèse du livre est mise en dialogue avec le livre lui-même, comme pour diminuer l'arbitraire du « cadre », du « morceau choisi ». Cette mise en abyme, ce jeu de miroir donne de la profondeur, agrandit la perspective, a un peu le même effet que la confrontation des deux photos de Christine qui fait voir l'envers de l'événement.

34 Dans ce livre second, celui que raconte le narrateur, l'objectif de la quête est présenté comme essentiellement spéculaire, la quête d'autrui se résoudrait en quête identitaire et ce jeu du double est désigné explicitement par le narrateur, avec une forme d'ironie, comme un « mythe » de la littérature :

> « Forse cerca un passato, una risposta a qualcosa. Forse vorrebbe afferare qualcosa che un tempo gli sfuggì. In qualche modo sta cercando se stesso. Voglio dire, è come se cercasse se stesso, cercando me : nei libri succede spesso così, è letteratura.[38] »

35 Ce jeu de miroirs entre le personnage principal et celui qu'il recherche a souvent été interprété comme la piste d'une interprétation de l'oeuvre en tant que quête identitaire. L'échec, l'impossible rencontre finale, la confrontation avec l'absence seraient les motifs de la perte d'identité, conséquence d'une perte de repère plus généralisée de l'époque dite « postmoderne ». Et pourtant cette perspective herméneutique proposée par le narrateur semble par-là même être mise à distance : elle devient un cliché, un de ces mythes dont la littérature se joue pour se constituer, selon Rancière, en « art sceptique »[39] . Le jeu du reflet, jeu du double, est un véritable « jeu de l'envers » puisque le texte qu'est censé écrire le narrateur n'est autre que *Notturno indiano*, mais un *Notturno indiano* inversé, dans lequel les personnages échangent leurs rôles et les points de vue. La symétrie des personnages, jusque dans leur positionnement sur la terrasse de l'hôtel où ils se retrouvent sans se parler permet un va-et-vient sans fin des points de vue, un échange, un renversement qui seul permet de s'approcher d'une connaissance.

36 La projection réciproque d'un personnage dans l'autre, ce jeu de miroir est un nouveau déplacement. Il scelle l'impossibilité de l'unicité du point de vue, il présente toute perception comme une confrontation, une collision qui ne peut laisser l'esprit en repos, qui fait coïncider exploration du réel, tension vers la connaissance, et battement dialectique. On peut postuler que c'est dans ce va-et-vient spéculaire, dialectique, sceptique du récit que se tissent les liens, le « filet psychique »[40] d'une conscience réflexive à même de rendre compte, par la littérature, d'un réel évanescent. Ce dialogue avec le réel ne se fait que par l'intermédiaire d'une écriture de l'asymptote qui ne

présume pas du sens, mais en dessine le spectre par l'exploration toujours recommencée de la trame temporelle qui unit présent et passé. La spécularité, l'idée du double, tout comme l'opposition des contraires sont avant tout abordées du point de vue de l'écart, de l'intervalle qui les constitue et les met en jeu. La trace, en tant que paradigme de l'apparition du réel, n'est plus le maillon d'une chaîne causale ou chronologique, mais une « maille », c'est-à-dire, » sans égard à la contradiction » la structure du filet et les « vides que forment les compartiments d'un treillage ». La maille est le nœud de différents fils, nœud qui lie les différents événements du réel et noeud de l'écriture, « bloc d'intensité »[41] de l'apparition et du vide qui est à la fois l'envers de celle-ci et sa condition même, le fond sur lequel elle se détache dialectiquement.

NOTES

1. Antonio Tabucchi, *L'Atelier de l'écrivain*, *Conversations avec Carlos Gumpert*, traduit de l'espagnol par Michel J. Wagner, Grenouilleux, éditions La Passe du Vent, « La Collonne », 2001, p. 144.

2. Jacques Rancière, *La parole muette. Essai sur les contradictions de la littérature*, Hachette Littérature, Paris, 1998 : « [la littérature est] Un art sceptique, au sens strict du terme : un art qui s'examine lui-même, qui fait fiction de cet examen, qui joue avec ses mythes, récuse sa philosophie et se récuse lui-même au nom de cette philosophie. »

3. Le terme d'« anadyomène » est une image souvent employée par Georges Didi-Huberman, notamment dans *Phasmes*, Paris, Editions de Minuit, 1998, p. 41 et *Images malgré tout*, Paris, Editions de Minuit, 2003, p. 64. Pour une référence explicite à la Vénus anadyomène, voir « La couleur d'écume ou le paradoxe d'Apelle » dans *L'image ouverte*, Paris, Gallimard, 2007, p. 67-95.

4. *Notturno indiano*, Palermo, Sellerio editore, 1984. Traduction française : *Nocturne indien*, Paris, Christian Bourgois éditeur, 1987.

5. Georges Didi-Huberman, *Génies du non lieu*, Paris, Editions de Minuit, 2001, p. 87.

6. *Notturno indiano*, *op.cit.*, p. 104.

7. « Cerco uno che si chiama Xavier, a volte poteva essere passato da queste parti », *Notturno indiano*, *op.cit.*, p. 88.

8. *Ibid*, p. 78. *Nocturne indien*, *op.cit.*, p. 86 : « Il se mit à rire d'un air féroce en pointant l'index sur moi. "Xavier n'existe pas", dit-il, "ce n'est qu'un fantôme" ».

9. *Ibid*, p. 78. *Nocturne indien*, *op.cit.*, p. 86-87 : « "Nous sommes tous morts, ne l'avez-vous pas encore compris ? Je suis mort et cette ville est morte, ainsi que les batailles, la sueur, le sang, la gloire et mon pouvoir : tout est mort, rien n'a servi à rien. " "Non", dis-je, "il reste encore quelque chose." »

10. *Notturno indiano*, *op.cit.*, p. 100. *Nocturne indien*, op.cit, p. 110.

11. *Le fil de l'horizon, op.cit.*, p. 32.

12. Voir à ce propos, Georges Didi-Huberman, *Devant le temps*, Paris, Editions de Minuit, 2000, p. 104.

13. *Ibid.*, p. 113. (« Le moment de la « connaissabilité » historique apparaît comme une cheville dialectique : il se constitue dans le pli du rêve et de l'éveil, soit dans l'instant biface du *réveil.* »)

14. *Notturno indiano,op.cit*, p. 32. *Nocturne indien*, op.cit, p. 34 : « Le jour pointait et les gens, sur les trottoirs, se réveillaient. »

15. *Ibid.*, p. 77. *Nocturne indien*, *op.cit.*, p. 85 : « La pièce était de plus en plus sombre, peut-être cette lueur n'était-elle que le dernier rayon de soleil qui se couchait. »

16. *Ibid.*, p. 90. *Nocturne indien*, *op.cit.*, p. 100 : « Et au moment où j'arrivais, la lune était en train de se lever, on aurait dit qu'elle sortait du fleuve, au bord même de la plate-forme. »

17. *Ibid.*, pp 15, 22 et 83.

18. Georges Didi-Huberman, « La ressemblance par contact, archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte. », *L'empreinte*, Paris, éditions du centre George Pompidou, 1997, p. 51.

19. *Nocturne indien*, *op.cit.*, p. 34. *Notturno indiano, op.cit.*, p. 31.

20. *Notturno Indiano*, *op.cit.*, p. 31. *Nocturne indien*, *op.cit*, p. 35 : « "Mais ça me plaisait, à moi, d'étudier le cœur, ça me plaisait d'étudier ce muscle qui commande notre vie, comme ça." Il fit un geste de la main, ouvrant et refermant son poing. "Peut-être que je croyais y découvrir quelque chose." »

21. Georges Didi-Huberman, *Devant le temps*, *op.cit*, p. 120.

22. Roland Barthes, *La chambre claire*, Paris, Gallimard, 1980, p. 48.

23. Antonio Tabucchi, « Forbidden Games » in *Il se fait tard, de plus en plus tard*, Paris, Christian Bourgois éditeur, 2002, p. 56. *Si sta facendo sempre più tardi*, Milano, Feltrinelli, 2001, p. 45.

24. Notamment dans la nouvelle « Il Fiume » de *Si sta facendo sempre più tardi*, op.cit p. 24 : « Prendi un album di fotografie [...] e ti accorgi che la vità è lì nei diversi segmenti che stupidi rettangoli di carta rinchiudono senza lasciarla uscire dai loro stretti confini. ». Traduction française, *Il se fait tard, de plus en plus tard*, *op.cit.*, p. 26 : « Tu prends un album de photographies [...] et tu te rends compte que la vie est là, dans les différents segments que de stupides rectangles de papier renferment sans la laisser échapper de leurs strictes limites. »

25. Cf *Notturno indiano*, *op.cit*., p. 102. *Nocturne indien*, *op.cit*., p. 112.

26. Pour G. Didi Huberman, « l'envers est le côté opposé à l'endroit, le côté qui ne doit pas être exposé à la lumière et à la vue. [...] mais l'envers désigne aussi étoffe qui peut se porter des deux côtés. L'envers d'une feuille d'arbre, c'est le côté qui regarde le sol. Au figuré, l'envers signifie le contraire, mais aussi l'inséparable. » (in *L'étoilement, conversation avec Hantaï*, Paris, Les Editions de Minuit, 1998, p. 46).

27. *Notturno indiano*, *op.cit.*, p. 108.

28. *L'atelier de l'écrivain*, *op.cit*., p. 146.

29. Voir à ce propos l'ouvrage déjà cité que Georges Didi-Huberman consacre à cet artiste : *Génie du non-lieu*.

30. Antonio Tabucchi, *L'atelier de l'écrivain*, *op.cit.*, p. 187-188. Il emploie le même terme dans *Ultima leve – un questionnario ai giovani scrittori italiani*, a cura di F. La Porta e M. Senibaldi, « Linea d'ombra », I, 84, p. 949.

31. Montaigne, *Les Essais*, Livre III, Paris, PUF, 2002, p. 1030.

32. *L'atelier de l'écrivain*, *op.cit*, p. 133.

33. *Notturno indiano*, *op.cit*, pp 106-107 (c'est nous qui soulignons). *Nocturne indien*, *op.cit.*, p. 117 : » "Finalement, l'homme qui vous cherchait a réussi à vis à vis trouver" dit Christine. "Pas exactement", dis-je, "ce n'est pas tout à fait ça." »

34. *Les Essais, op.cit., p.* 1030.

35. *Notturno indiano*, p. 41. *Nocturne indien*, *op.cit.*, pp 46-47 : « "*Practicaly…Actually* [...] quels mots curieux, je les ai entendus si souvent en Angleterre, vous utilisez souvent ces mots-là, vous ; les Européens.[...] Je n'ai jamais réussi à comprendre si c'est par optimisme ou par pessimisme [...] si c'est un mot qui traduit l'orgueil ou au contraire s'il n'exprime que le cynisme. Et aussi une grande peur, peut-être. " "Je ne sais pas", dis-je, "ce n'est pas très facile, mais peut-être le mot 'pratiquement' ne signifie-t-il pratiquement rien. " »

36. *Ibid*, p. 37. *Nocturne indien*, *op.cit.*, p. 42 : « j'écoutais des rires, des phrases compréhensibles et incompréhensibles [...]. Et puis, quand les voix se firent plus rares, quand la lumière s'affaiblit, j'appuyai la tête contre les coussins et m'endormit. Par pour bien longtemps, car le premier

bateau pour Elephanta part à sept heures, juste devant le *Taj* : et sur ce bateau, il y avait un couple de Japonais d'un certain âge, appareil photo en bandoulière, et j'y étais moi aussi. »

37. *Ibid*, p. 100. *Nocturne indien*, *op.cit.*, p. 110 : « "Eh bien, supposons que je suis en train d'écrire un livre, par exemple." [...] "Il s'agit seulement d'une expérience, comme métier je fais autre chose, je cherche des rats morts. " [...] "Je fouille dans de vieilles archives, je cherche des chroniques anciennes, des choses englouties par le temps. C'est mon métier, j'appelle ça des rats morts. " »

38. *Ibid*, p. 103. *Nocturne indien*, *op.cit.*, p. 114 : « "Peut-être cherche-t-il un passé, une réponse à quelque chose. Peut-être voudrait-il saisir quelque chose qui, autrefois, lui a échappé. D'une certaine façon, il se cherche lui-même. C'est-à-dire qu'en me cherchant, c'est comme s'il se cherchait lui-même : ça arrive souvent dans les livres, c'est de la littérature" ».

39. Jacques Rancière, *La parole muette*, *op.cit.*, p. 175.

40. J'emprunte cette expression à Georges Didi-Huberman, dans *L'étoilement, conversation avec Hantaï*, *op.cit.*, p. 25.

41. *Ibid*, p. 28 et p. 26.

RÉSUMÉS

Notturno indiano d'Antonio Tabucchi, en adoptant le modèle de l'enquête policière pour mieux le mettre à distance, permet le dévoilement d'une phénoménologie de la trace. Le réel est « ce qui reste », une dialectique de la présence et de l'absence dont le récit se fait l'écho par un mouvement d'approche et d'éloignement de l'écriture, qui confère à la narration une éthique proche de celle du scepticisme. La littérature permet une perpétuelle remise en question et, pour le lecteur, une possible conversion de son rapport au monde.

Antonio Tabucchi's "Notturno indiano", while adopting the model of the detective story in order to take its distance from it, makes the discovery of a phenomenology of the "trace" possible. The real is "what remains", a dialectic of the presence and the absence to which the narration echoes through a movement of approach and distance of the writing, which confers to the narration an ethic close to that of scepticism. Literature allows an endless questioning and, for the reader, the possibility of change in his or her relations with the world.

AUTEUR

CLÉLIE MILLNER

Allocataire-monitrice à l'Université de Paris III - Sorbonne Nouvelle et effectue une thèse sous la direction du Professeur Philippe Daros, sur la notion de trace dans la littérature européenne contemporaine