Antonio Tabucchi – Les voix de Tristano racontées par l’auteur

Entretien avec Sandra Teroni

Sandra Teroni

Traducteur : Nathalie Ferrand

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/genesis/1244>

DOI : 10.4000/genesis.1244

ISSN : 2268-1590

Éditeur :

Presses universitaires de Paris Sorbonne (PUPS), Société internationale de génétique artistique
littéraire et scientifique (SIGALES)

Édition imprimée

Date de publication : 15 décembre 2013

Pagination : 193-199

ISBN : 9782840509196

ISSN : 1167-5101

Référence électronique

Sandra Teroni, « Antonio Tabucchi – Les voix de Tristano racontées par l’auteur », *Genesis* [En ligne],
37 | 2013, mis en ligne le 21 mars 2016, consulté le 21 janvier 2021. URL : <http://journals.openedition.org/genesis/1244> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/genesis.1244>

Antonio Tabucchi

Les voix de Tristano racontées par l'auteur

*Entretien avec Sandra Teroni**

Dans un sourire, Maria Cassi s'enfuit légère comme un lutin. C'est le moment du trac, dit-elle, comme à chaque fois avant de monter en scène. Ce soir elle lira des pages de Tristano meurt, en faisant chanter et danser les mots ou en les saisissant dans une prise intense jusqu'au spasme. Antonio Tabucchi, qui sera à ses côtés au moment de la lecture, est parfaitement à son aise dans cet espace et ce temps suspendus. Nous sommes à Florence, dans les coulisses du Teatro del Sale, dans un minuscule salonnet adossé aux loges des artistes, au bout d'un long escalier en colimaçon, un lieu un peu surréel mais accueillant et vivant, comme toutes les choses ici. Renvoyant à plus tard les amères considérations sur l'histoire que nous sommes en train de vivre, nous nous mettons à converser de littérature.

Sandra Teroni – Tristano meurt a eu une genèse très singulière, en plus d'être longue : il est né de tes annotations sur des carnets de travail et même de parties que tu as dictées. J'aimerais que nous en parlions. Est-ce que les annotations étaient initialement personnelles ou déjà attribuées à un personnage ? Qu'est-ce qui en a déclenché l'unité ? À quel moment sont intervenues les parties dictées ? Quelle fonction avaient-elles, de charnière ou bien étaient-elles elles aussi « écrites » ? Quand le personnage est-il devenu un mourant, a pris le nom de Tristano ?

Antonio Tabucchi – Le personnage est né mourant, si j'ose dire. J'ai écrit tout de suite la dernière page, parce que le personnage est né vraiment comme ça, sous cette forme, de quelqu'un qui est en train de mourir, ou plutôt de quelqu'un qui fait son dernier adieu. Sa vie, je la lui ai construite après. L'instant important – appelons-le illumination, inspiration, ou simplement point de départ – est le moment de sa mort, son trépas. Si je l'ai imaginé avec une jambe qui se gangrène, c'est probablement pour une raison autobiographique, au sens où l'une des personnes de ma famille a eu une fin similaire. Après quoi, étant donné qu'il était en train de mourir et qu'il avait ce type de mort, évidemment il avait une mort longue. Mais en réalité j'ai pensé au moment du trépas ; l'agonie qui précède la mort est venue après.

À ce moment-là, j'ai commencé à construire le personnage. Il n'avait pas encore de nom, alors initialement je lui ai prêté le mien, pour l'étiqueter parce qu'il faut que les personnages portent un nom. Je ne l'ai pas pourtant appelé Antonio, mais Tabonio. Donc avec mon nom, mais jusqu'à un certain point seulement. Parce que ce n'était pas moi et lui donner mon nom aurait faussé les choses. Un nom attire comme un aimant, inévitablement, des choses qui sont personnelles ; et cela je devais absolument l'éviter. En l'appelant Tabonio, il m'appartenait mais ce n'était pas moi. Son vrai nom – qui vient de Leopardi – est arrivé ensuite, quand il a commencé à montrer qui il était et quand il a commencé en quelque sorte à se raconter. Certes, c'était moi qui le racontais, mais il a commencé à trouver sa vraie voix et petit bout par petit bout, il s'est construit.

Il s'est construit dans une logique rétroactive. Je l'imaginais déjà très vieux au moment de sa mort, donc dès la première page que j'ai écrite. Et homme. Un homme vieux qui meurt a évidemment vécu la période historique que nous savons ; si ensuite il est italien, il a vécu celle de notre pays. Disons donc que son histoire personnelle et l'histoire qu'il a traversée sont venues en conséquence, après que j'ai

* Texte intégral, revu avec Antonio Tabucchi, d'une conversation enregistrée en mai 2004 et partiellement publiée dans *Il Manifesto* du 21 mai, sous le titre « Les voix de Tristano racontées par Tabucchi ».

constaté qu'il s'agissait d'un monsieur qui a dépassé largement les quatre-vingts ans. À ce moment, il a commencé à parler – ou j'ai commencé à le faire parler – avec une sorte d'amertume. Parce qu'il me plaisait qu'il fût un personnage positif, et un personnage positif est forcément du bon côté de l'histoire que nous avons traversée ; je n'aimais pas l'idée qu'il se trouve du mauvais côté, et donc je lui ai fait faire le choix de prendre les armes contre le nazifascisme. Lui avoir donné cette physionomie a fait qu'il a commencé, disons, à souffrir du présent qu'il est en train de vivre – ou mieux qu'il est en train de mourir – parce qu'il se sentait privé de l'histoire qu'il avait vécue et de la démocratie qu'il nous avait offerte. Certes il était en avance sur son époque, il y a dix ans, quand il est né mourant et qu'il a commencé à dire des choses graves sur la situation historique, sur son présent d'alors, des choses qui même à moi semblaient exagérées. En effet la question fondamentale qu'il se pose est : valait-il la peine d'avoir fait ce choix pour se retrouver dans cette situation horrible, au milieu de cette canaille ? Mon choix fut celui de la démocratie, la démocratie c'est ça ? Mais ensuite les choses sont venues à sa rencontre, il y a eu une convergence, au point que lorsque le livre a paru la question de Tristano était posée par des personnes qui ont vraiment vécu la Résistance, surtout après ce qu'ont dit des représentants des hautes institutions italiennes, que la Résistance est un mythe dont on doit sortir...

Après avoir pensé à ses choix politiques et à son parcours public, et quand cela est devenu très clair, j'ai pensé au parcours privé qu'il pouvait avoir accompli. Son parcours privé ce sont les sentiments et chez un homme qui a eu cette vie, les sentiments ce sont les femmes qu'il a connues, les amours ou l'amour, par conséquent j'ai commencé à lui construire une vie sentimentale. Et ainsi il a progressé. Par jets, par blocs. Les parties dictées sont celles que j'avais écrites mentalement mais jamais mises sur le papier, je les avais mémorisées puis les ai dictées à Valentina Parlato au fur et à mesure qu'elle mettait mes notes au propre. Je ne crois pas qu'elles aient la fonction de charnière, elles étaient principalement des monologues, comme celui que j'appelle « le lamento de Tristano ».

S. T. – *Revenons un instant sur le choix de la mort par gangrène : tu l'as reliée à un fait autobiographique, mais au-delà de cette circonstance, je crois que tu as eu une grande*

intuition d'écrivain. J'ai été frappée par sa valeur métaphorique dans le roman, comme dans la littérature depuis la mort réelle de Rimbaud. Parce qu'il s'agit d'un type particulier de mort, de la mort qui ronge la vie. Et ton Tristano meurt de la même mort que celle dont il voit mourir le siècle où il a vécu...

Fig. 1 : Antonio Tabucchi, Manuscrit de *Tristano meurt*, f. 123
© coll. particulière

A. T. – En effet la gangrène devient une métaphore. Rimbaud, probablement de manière inconsciente, a été pour moi une présence forte, au point que sa gangrène avec l'amputation qu'elle a entraînée, était déjà apparue dans *Rêves de rêves*, où je fais faire à Rimbaud un rêve au cours duquel il marche avec sa jambe amputée sous le bras, enveloppée dans un journal ; il est en train d'aller à la Commune, puis à un certain moment il la donne à une femme. L'idée de la gangrène, dans ce sens littéraire, est pour un artiste probablement la plus intolérable, si on y pense d'une manière lucide et rationnelle. En nous, nous avons toujours l'idée que l'artiste appartient à un genre de l'humanité où le corps ne peut pourrir. Cela nous vient parce que nous sommes habitués à l'évocation lyrique des tombes des artistes – le Panthéon, Santa Croce, Foscolo,

et ainsi de suite – et nous imaginons qu’à l’intérieur de ces urnes, le corps est imputrescible, nous ne pouvons penser à un corps putréfié, de même que nous ne pouvons penser au corps putréfié des saints, il y a involontairement chez qui écrit une sorte de sanctification du corps de l’artiste. Au contraire le voir rongé par les vers tout en étant vivant est une des perspectives les plus intolérables que nous puissions admettre.

S. T. – La création du personnage a, dans la genèse de tes romans comme dans tes romans eux-mêmes, une grande importance. Tu en as parlé souvent comme de quelqu’un qui t’habite et avec qui tu dois te confronter : la structure de Tristano, avec le dédoublement entre narrateur et écrivain, est-elle une figure de cette cohabitation et de ce dialogue ? Tristano acquiert une voix, que toi – écrivain réel et écrivain personnage dans la fiction romanesque – tu écoutes et que tu fais parler ; mais l’écrivain ne se limite pas à enregistrer le récit ou les réflexions de Tristano, il leur donne forme, introduit sa voix, de sorte que la narration se déroule dans un imperceptible et continu glissement d’une voix vers l’autre, dans une sarabande de registres. Et de Tristano on parle aussi à la troisième personne. En ce sens le monologue acquiert paradoxalement une structure polyphonique. Il me semble saisir ici la particularité de ce roman, dans sa manière de donner une place centrale à la tension entre écrivain, narrateur et personnage.

A. T. – C’est exact. Le personnage naît comme voix, comme voix interne. Naturellement cette voix est la mienne, je suis très habitué à parler silencieusement avec moi-même, formulant de véritables phrases. Elles ne sont pas seulement des idées qui pourraient ne pas avoir une formulation phrastique ou même narrative. C’est ce que l’on pourrait appeler un monologue intérieur, la voix de l’âme, la voix de la conscience, qui peut commencer par des questions très simples du type : qu’ai-je fait aujourd’hui ? Maintenant lorsque tu es en plein soliloque silencieux avec toi-même, normalement c’est « Parlez/Terminé », tu fonctionnes en circuit fermé, et à un certain moment ça s’arrête. Mais parfois ça ne s’arrête pas. Parce que curieusement la voix prend un timbre un peu différent, qui n’est plus exactement le tien. C’est comme si le coloris de cette voix avait un peu changé, c’est comme si cette voix était la tienne mais aussi qu’elle ne l’était plus. Alors il t’arrive une chose étrange,

tu sens qu’au-dedans tu es toujours toi mais que tu n’es pas complètement toi, tu commences à être quelque chose d’autre, et si à cela tu laisses un espace – avec patience et un peu d’insomnie quand tous dorment – la chose devient intéressante, parce qu’alors... tu commences à faire ce qui s’appelle « théâtre ». Et le théâtre tu le joues au-dedans de toi, ton intérieur est l’espace théâtral. Si tu insistes, et disons si tu taquines cette chose, dans cet espace intérieur devenu scène de théâtre, peuvent commencer à se mouvoir ceux qu’on appelle communément les personnages mais qui en réalité sont des voix. Puis tu les revêts de chair, à l’un tu mets un béret de marin, à un autre une fourrure et ainsi de suite ; à ce moment tu as peuplé ta scène intérieure. Et le roman est né. Il s’agit seulement de faire jouer les figures entre elles. Pour moi c’est ainsi que ça fonctionne.

Dans le cas présent, comme tu le disais, j’ai cherché à faire plus. Au lieu de tisser la page sur laquelle se reflètent et tombent ces voix, je me suis dit : allons jusqu’au bout, je veux moi être la page. Donc j’ai joué à une sorte de double jeu. Puis s’est même créée une sorte de duel plutôt amusant : voyons qui l’emporte, de toi ou de moi ; je suis plus important moi qui t’écris ou tu es plus important toi qui es en train de me raconter ? Apparemment c’est la voix qui l’emporte, et Tristano à la fin dit avec une certaine condescendance : mets-y ton nom, moi je ne suis pas celui qui raconte, je veux être raconté. Mais il n’a pas gagné, parce que je l’ai raconté moi ; a gagné celui qui le raconte, l’écrivain, reformulant les conversations faites avec lui. Sans l’écrivain rien n’aurait existé.

S. T. – Tristano meurt se présente donc comme un « roman de l’écrivain » et, en quelque sorte, comme l’aboutissement d’une problématisation de l’écriture de la fiction et de l’écriture narrative qui t’est propre et qui est un emblème de la modernité littéraire. Avec le personnage s’effrite le récit, c’est-à-dire la production du sens. La question sur le sens n’est pas seulement l’objet du récit, mais plutôt la forme du récit. Elle l’érode et envahit tout, y compris le langage, en devenant une question sur le sens de l’écriture romanesque. Mais toi, tu as toujours aimé et été un grand maître du récit. Ici le récit émerge par jets, libéré de toute référentialité, récupérant certaines formes fantastiques et « légères » de tes récits brefs, mais comme freiné, si je peux dire, presque au point d’empêcher une production excessive du sens.

A. T. – Si j'avais insisté dans la direction opposée, l'*epos* aurait produit une épopée et j'aurais écrit un poème comme l'*Iliade*. Les choses n'en sont pas allées ainsi. Pourquoi ? Parce que la guerre de Troie n'a pas eu lieu, « n'aura pas lieu » [en français dans le texte], comme le disait Giraudoux. Donc il s'agit de faire en sorte que le mythe qui se trouve au cœur de toute histoire inventée soit en équilibre instable entre un peu de vérité et un peu d'histoire vécue, qu'il maintienne ce ton qui ne se charge pas d'une vérité absolue et totale par laquelle nous avons la conviction que quelque chose a vraiment eu lieu. Autrement on se met après à chercher les ruines de Troie, dans le cas présent la tombe de Tristano. Ce texte est le roman à l'état pur, comme l'inventent les modernes. C'est notre manière de narrer, une oralité qui n'est plus celle des anciens aèdes, qui ont raconté de manière mythifiante une histoire vraie. La vérité qu'on trouve quand même dans le roman est une vérité qui appartient à l'histoire, aux documents, mais qui n'appartient pas à la vie de Tristano.

Fig. 2 : Antonio Tabucchi, Manuscrit de *Tristano muert*
© coll. particulière

S. T. – *Encore une démystification de l'illusion romanesque et de l'illusion biographique, malgré le fait que sous le titre, tu as mis cette fois « Une vie ». Cependant il me semble, avec une rupture supplémentaire par rapport à Pereira prétend, où depuis le titre tu exhibes un témoignage – même sous la forme de procès-verbal ? – mais où l'introduction de la distance et du doute cohabite avec une voix forte et où le personnage prend corps.*

A. T. – Selon moi il y a encore d'autres éléments de rupture. Par exemple, une rupture temporelle : tandis que *Pereira* suit un ordre chronologique et linéaire, ici domine le principe du *tourbillon*. C'est le principe inventé par Breguet, l'horloger de Neuchâtel qui en 1801, pendant un thermidor de je ne sais quelle année révolutionnaire, se rend en France et vend aux Français un instrument avec lequel il corrige l'attraction terrestre. Breguet a une intuition géniale, il se rend compte que la force de gravité produit sur n'importe quel mécanisme existant un dérèglement qui lui cause une érosion. Même sur l'horloge, parce qu'elle est mécanique et que le temps est mesuré mécaniquement : c'est ce que j'appelle le poids du monde, parce qu'en réalité c'est le temps qui subit le poids de la matière. Breguet invente une sorte de balancier qui en une minute fait un tour exact et rattrape le retard, certes minuscule mais qui en s'accumulant influencerait beaucoup sur la mesure du temps ; c'est-à-dire qu'il compense l'influence que la gravité exerce sur le mécanisme à horlogerie. La narration de *Tristano* devient une sorte de très étrange balancier : en racontant sa vie, il se rend compte de ce poids du monde qui agit sur le mécanisme de ce récit, et il cherche désespérément d'une manière ou d'une autre à l'ajuster. Le fait même de vouloir le raconter est une manière de rééquilibrer quelque chose qui inévitablement subira une érosion ; par le fait même d'être racontée, parce qu'on ne peut raconter une vie. Et voilà alors ces gros cratères, ces trous immenses, avec ce gros monsieur qui nage désespérément dedans, en luttant, en se débattant, pour récupérer quelque chose et rétablir ce qui n'est plus. C'est comme s'il lui courait après, il cherche à l'attraper par-ci, il cherche à l'attraper par-là, il tourne sur lui-même, et puis il oublie, et puis il recommence...

Dans la vie, est-ce que comptent davantage les événements ou le sens ? et dans la fiction, est-ce que comptent

davantage les événements ou le sens que ceux-ci acquièrent ? Peut-être est-ce une vieille question, que nous ne parviendrons jamais à résoudre. Là est le pivot de l'affaire. C'est une problématique qui m'a toujours travaillé et cette fois j'ai cherché à la représenter.

S. T. – Cette sorte de prise de congé des illusions – pas seulement romanesque et biographique mais avant tout de la mémoire – comme tout congé, libère des énergies, permet à l'écrivain de s'installer encore plus librement dans la littérature et dans le langage : citations, reprises parodiques, contaminations et réemplois, pastiches, allusions complices, libres associations... Le lecteur perçoit le plaisir de l'écrivain. Ce dernier peut accueillir le personnage par lequel il se sentait envahi parce qu'il le domine : au moment où il feint de transmettre le récit, il réaffirme encore une fois le primat de l'écriture littéraire, par la fonction qu'elle a, de recréer symboliquement le monde. Au-delà de ce qu'on dit du pessimisme de ton personnage, il me semble qu'il ne faille pas sous-évaluer l'aspect euphorique de cette écriture et de cette construction.

A. T. – En effet, tu éprouves vraiment un grand plaisir et tu penses combien ce serait beau si à un certain moment, une fois mis de côté les pactes sociaux et les conventions, pouvait se déclencher en nous quelque chose de ce genre et si nous pouvions tous nous mettre à parler de la sorte. Alors on en revient à l'idée grecque, à la panique, à la chose comme fait très primordial et absolument incontrôlable. C'est une grande libération, tu perds toute une série de catégories qui sont la grammaire de notre vie et la grammaire de notre manière de parler et donc de raconter. Ce sont des moments de grande libération euphorique, pour l'écrivain et pour le narrateur qui en vient à nier à son récit la valeur de vérité et revendique la liberté d'inventer, le pur plaisir de raconter. Je les fais vivre à Tristano quand il se laisse aller et dit « mais on s'en fout ! », ou même quand il éprouve le plaisir de le faire : « Écoute, ça je te l'ai raconté comme un souvenir, mais c'est du pipeau. Et puis qu'est-ce que ça peut te foutre si c'est vrai ou pas ? C'est mon affaire. Moi je te le raconte parce que c'est ce qui me vient à l'esprit ! » Voilà qu'à cet instant il ne respecte même plus le pacte, pour ainsi dire, qui existe entre lui et l'écrivain de lui dire la vérité.

Fig. 3 : Antonio Tabucchi, Manuscrit de *Tristano meurt*
© coll. particulière

S. T. – Donc tu es d'accord que, tandis qu'il thématise le détachement entre récit et vie vécue, entre imaginaire et réel, entre oralité et écriture, et si tu veux aussi une certaine limite de la littérature qui n'agit pas sur la vie, qui ne la saisit jamais mais qui raconte une autre histoire, ce roman réaffirme le primat de l'écriture ?

A. T. – Pas seulement, je crois qu'il le réaffirme même quand la littérature s'objective, se matérialise sous la forme de l'objet livre, lorsqu'à la dernière page Tristano dit « quand tu en feras un livre prends cette photographie et mets-la dessus », il lui fait même un coffret et il dit en réalité « note que la littérature ne peut se caser que dans un objet qui s'appelle comme ça ! ». On peut le lire aussi, si l'on veut, comme un hommage à la forme matérielle que prend la littérature quand elle devient livre.

S. T. – *Ceci dit, peut-être encore davantage que tes précédents romans, Tristano meurt se nourrit de l'entrelacement entre des thèmes civils et existentiels fondamentaux : la liberté, la démocratie, les valeurs, le sens de l'histoire et celui de la vie, le sens de la fin en tant que mort et gangrène, dans l'histoire individuelle et collective... Face à ces grandes problématiques, mais aussi plus généralement, comment réponds-tu à cette question qui revient périodiquement : que peut la littérature ? Et relativement à ce que nous disions sur son pouvoir malgré tout libérateur, que penses-tu de l'espace toujours plus restreint – jusqu'à la dénaturation – qui lui est accordé dans la formation scolaire et universitaire, ainsi que dans la mentalité d'aujourd'hui ?*

A. T. – La littérature comme grand réservoir où nous irons tous habiter est presque un au-delà qui est là, c'est

le grand espace de la liberté. S'il y a une érosion de l'espace de la littérature, si ce monde et cette étrange modernité cherchent à livrer la littérature au massacre, cela veut dire que le totalitarisme a une possibilité de plus, un totalitarisme de je ne sais quel type, mais assurément c'est un coup dur, un vrai coup de massue contre la liberté d'être et de penser, c'est un vrai essorage de notre âme. En cela je vois le véritable grand danger, dans cette dévoration, dans cette érosion toujours plus fortes de l'espace de grande liberté qu'est la littérature, un danger de créer des êtres étranges ou des homoncules ou des créatures vivantes très soumises qui consomment, naissent, vivent, meurent, ont une durée de vie comme toute autre plante sur cette terre et sont toujours plus proches du végétal.

Traduit de l'italien par Nathalie Ferrand

SANDRA TERONI a été professeur de littérature française aux Universités de Pise, Florence et Cagliari. Associée à l'équipe Sartre de l'ITEM (CNRS-ENS), sous la direction de Michel Contat elle a participé au volume *Pourquoi et comment Sartre a écrit « Les Mots »* (PUF, 1996) et à l'édition du *Théâtre complet* dans la Bibliothèque de la Pléiade. Elle a réalisé avec Wolfgang Klein la première édition complète et critique des textes et documents du Congrès international des écrivains (Paris, 1935), *Défense de la culture* (EUD, 2005). En collaboration avec Hélène de Jacquelot, elle vient de publier l'édition génétique et critique des *Idées italiennes sur quelques tableaux célèbres* d'Abraham Constantin et Stendhal (Beaux-Arts de Paris éditions, 2013).

sandra.teroni@gmail.com

Fig. 4 : Antonio Tabucchi, Manuscrit de *Tristano meurt*, f. 29
© coll. particulière

« [...] se trouvaient des amphores couvertes d'incrustations marines, et sur les parois on voyait des toiles sombres qui représentaient des hommes sérieux portant la barbe. Elle le conduisit à travers des pièces désertes qui donnaient sur un jardin intérieur. Ils se taisaient. Lui grelottait de froid, elle dit quelque chose qu'il ne comprit pas, le soleil avait entre-temps percé la grisaille de la journée et un rayon pleuvait à l'oblique dans ces pièces silencieuses, ils entendirent des coups de pistolet mais comme s'ils étaient lointains, très lointains, ils arrivèrent dans une grande chambre, presque nue, où il n'y avait qu'un petit lit avec une icône à sa tête, un miroir et un piano. Elle lui parla en français. Elle dit, cette chambre, à moi, maintenant pour toi » (extrait de la traduction française de Bernard Comment correspondant à ce feuillet (Antonio Tabucchi, *Tristano meurt*, Paris, Gallimard, 2004).