



# Musique, génie, folie : Novecento pianiste, de Alessandro Baricco

Brigitte Urbani

## ► To cite this version:

Brigitte Urbani. Musique, génie, folie : Novecento pianiste, de Alessandro Baricco. Théâtres du Monde, Association de Recherche Internationales sur les Arts du Spectacle, 1998, La norme et la marge au théâtre, pp.149-159. hal-01656075

**HAL Id: hal-01656075**

**<https://hal-amu.archives-ouvertes.fr/hal-01656075>**

Submitted on 5 Dec 2017

**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.

## Musique, génie, folie : *Novecento pianiste*, de Alessandro Baricco

Brigitte Urbani

Alessandro Baricco est bien connu du public français depuis l'été 1997, au cours duquel son dernier roman, *Soie* fut en tête des meilleures ventes de livres et décora les vitrines des librairies et les halls de gare avec sa jolie couverture orange pâle ornée d'un idéogramme japonais<sup>1</sup>. Deux ans auparavant, son premier roman, *Châteaux de la colère*<sup>2</sup>, avait obtenu le prix Médicis Etranger, et tout récemment vient de paraître en traduction française son deuxième roman, *Océan mer*<sup>3</sup>. Le succès remporté en France par ce jeune écrivain (né en 1958) aux cheveux bouclés et à l'allure sportive (jeans, tennis et sac à dos en toutes circonstances) n'est que le prolongement de l'engouement exceptionnel dont il est l'objet en Italie, aussi bien comme romancier que comme animateur d'émissions télévisées ou directeur d'une école turinoise où il enseigne aux écrivains en herbe<sup>4</sup> de nouvelles techniques d'écriture dans la ligne de celles qu'il a lui-même mises en œuvre dans toute sa production narrative.

L'expérience télévisée aidant, le contact direct de l'œuvre avec le public ne pouvait que le séduire. Et si l'on ajoute à cela que par leur écriture les romans – souvent éclatés en petites scènes fragmentées, semés de bribes de dialogues dépourvus de didascalies comme le sont les pièces de théâtre quand elles sont jouées devant un public, et présentant parfois d'étranges écarts typographiques – avaient déjà une allure, sinon théâtrale, du moins théâtralisable, il était presque inévitable que Baricco glisse tout naturellement vers la scène, et il l'a fait avec un grand bonheur comme le démontre sa première tentative, un texte à mi-chemin entre théâtre, roman court et nouvelle longue, le « monologue théâtral » *Novecento pianiste*<sup>5</sup>. Publiée et représentée dès Octobre 1994 en Italie, l'œuvre a eu le succès qu'elle méritait puisqu'elle a déjà été jouée à l'étranger et que le texte connaît en librairie une performance comparable à celles de la production narrative de l'auteur.

Commencée avec ce monologue, la carrière théâtrale de Baricco se poursuit. En 1996, *Soie* (le roman est très court et de lecture aisée) a été lu par une actrice dans le cadre d'un spectacle théâtral, et en 1997 une nouvelle pièce, *Davila Roa*, a vu le jour à Rome<sup>6</sup>... sur scène seulement car l'auteur, ne se sentant pas – dit-il – auteur de théâtre, a décidé de ne pas en publier le texte.

\*

---

<sup>1</sup> Publié chez Albin Michel, il s'est vendu à plus de 150 000 exemplaires. Un succès qui ne fait que prolonger l'extraordinaire fortune dont jouit ce roman en Italie dès sa parution : publié en Février 1996 chez l'éditeur Rizzoli, en Juillet de la même année, *Seta* en était déjà à sa quinzième édition !

<sup>2</sup> Albin Michel, 1995. Le titre d'origine est *Castelli di rabbia*. Publié pour la première fois en 1991 chez l'éditeur Garzanti, il en était déjà, en Novembre 1994, à sa treizième édition en collection de poche.

<sup>3</sup> Albin Michel, 1998. Le titre d'origine est *Oceano mare*. Publié pour la première fois en Mars 1993 chez l'éditeur Rizzoli, il en était à sa vingt et unième édition en Janvier 1996 !

<sup>4</sup> Il s'agit d'une école payante bien sûr, à laquelle on n'est accepté qu'après examen d'une lettre de motivation.

<sup>5</sup> Publié chez l'éditeur Feltrinelli en 1994, *Novecento - Un monologo* a été traduit en français et publié sous le titre de *Novecento pianiste* en avril 1997, aux éditions Mille et une nuits. C'est à cette édition que renverront les références des citations.

<sup>6</sup> Au Théâtre Argentina. Il ne s'agit plus d'un monologue, la pièce est jouée par vingt-deux acteurs.

Écrivain hors norme ayant démarré une fulgurante carrière hors norme (à tel point qu'on a parlé de « cas littéraire »), Alessandro Baricco ne pouvait imaginer, dans ses romans comme dans ses œuvres théâtrales, que des personnages hors norme. Ils abondent dans chacun des trois romans, car Baricco possède un extraordinaire génie inventif, mis en relief par un langage qui a été défini comme « surréel ». *Châteaux de la colère*, dont l'action se situe dans la ville imaginaire de Quinnipak, nous fait côtoyer des personnages aussi singuliers qu'un homme d'affaire en cristallerie effectuant sans cesse de mystérieux voyages, qui offre un jour à son épouse une locomotive, un architecte à la fois fou et génial imaginant pour l'exposition de Londres un immense palais de cristal, un singulier chef d'orchestre dirigeant à la fois l'hétéroclite fanfare de la ville, laquelle se prête sous sa houlette aux exercices les plus fantasques, et un étrange orgue humain, mi instrument mi chorale, l'« humanophone » où chaque choriste ne doit produire qu'une seule note. Dans *Océan mer*, autour du thème central du radeau de la Méduse s'ordonnent les aventures individuelles d'une série de personnages étranges qui se retrouvent au bord de l'eau dans un lieu au nom conradien, la pension Almayer. Y arrivent, y séjournent, en repartent le peintre Plasson qui, installé chaque jour sur la plage devant son chevalet jusqu'à ce que l'eau lui grimpe jusqu'à mi-corps, ne veut peindre que la mer, trempant ses pinceaux dans l'eau de mer et les promenant sur ses toiles blanches ; le chercheur Bartleboom, qui compose patiemment l'encyclopédie des limites, venu en ce lieu pour déterminer scientifiquement où s'arrête la mer ; la jeune Elisewin, fille d'un duc d'une contrée lointaine, qui voyage avec son précepteur jésuite en vue d'une cure susceptible de la guérir (par la mer) de la peur qui l'empêchait de quitter sa chambre, etc. Dans *Soie*, à côté des fascinants voyages d'Hervé Joncour au Japon, dont le but est d'approvisionner les filatures de Lavilledieu en larves de vers à soie, expéditions que l'auteur raconte dans un style presque magique, il y a le souvenir de celui qui un beau jour a décidé de ne plus parler et s'est tu pour toujours, il y a Baldabiou qui joue inlassablement et avec le plus grand sérieux des parties de billard contre lui-même, il y a de petites fleurs bleues et une magnifique volière... Nombreux sont les glissements même infimes d'un roman sur l'autre (visages qui se ressemblent, termes, noms qui reviennent...).

*Novecento pianiste* poursuit l'itinéraire étrange entrepris par les deux romans qui l'ont précédé, à la différence que dans ce monologue théâtral un seul personnage est véritablement hors norme, le protagoniste, un pianiste de génie né sur un bateau, qui passa les quarante-quatre années de sa vie à bord sans jamais mettre pied à terre, et qui, plutôt que de descendre, choisit de couler avec le navire quand ce dernier, trop usagé et meurtri par la guerre, fut dynamité et envoyé par le fond<sup>7</sup>.

L'étonnante histoire de Novecento est racontée au public par un ami musicien, lui-même quelque peu marginal : il roule sa bosse par le monde, jouant de la trompette ; c'est un jazzman bohème, aux poches percées, que ni l'argent ni le succès n'intéressent. Monté en 1927 à bord du *Virginian*, un paquebot qui assure la liaison entre l'Europe et l'Amérique, il en descend en 1933, après six ans de vie en mer, six années de musique dans l'orchestre du bateau dont Novecento est le pianiste. Personnage farfelu comme le démontre la présentation grotesque qu'il fait du navire et de l'équipage, en début de monologue (de ce fait, même le paquebot

---

<sup>7</sup> Avertissement préliminaire indispensable à la bonne appréciation de l'originalité de la pièce : *Novecento pianista* a été, répétons-le, publié pour la première fois en 1994. Il n'y a donc eu sur l'auteur aucune influence possible de films comme *Shine* (1997) ou encore *Titanic* (1998).

apparaît comme marginal, déviant), il est plus à l'aise avec les émigrés qui s'entassaient en troisième classe (joueurs de guitare ou d'harmonica) qu'avec les riches passagers de la classe de luxe, qu'il n'hésite pas, marginalité oblige, à traiter de « connards ».

Sans doute fils d'émigrants traqués par la misère, Novecento, né sur le bateau, a été trouvé par un marin noir en mal de paternité dans une caisse déposée sur le piano à queue du salon de la classe de luxe. Aussitôt adopté, il a été affublé d'un glorieux nom à rallonge dont le dernier terme, Novecento, évoque à l'italienne<sup>8</sup> l'année de sa naissance et de son épiphanie, l'an mille neuf cent, et désigne à la fois le XX<sup>e</sup> siècle lui-même<sup>9</sup>. Mais n'ayant jamais été déclaré à l'état civil (le matelot noir avait trop peur qu'on le lui enlève... puis tout l'équipage se prit d'affection pour le gamin) et n'ayant jamais quitté le bateau, Novecento, officiellement, n'existe pas, n'a jamais existé. Naissance hors norme, donc, suivie d'une éducation hors norme, auprès d'un père adoptif naïf et généreux étrangement passionné par les noms cocasses des chevaux de course (blessé accidentellement, il meurt – à la lettre – de rire<sup>10</sup> en écoutant les noms que lui lit l'enfant, assis à son chevet).

Mais ce deuil est suivi d'une deuxième naissance, plus exceptionnelle encore. Après une disparition de trois semaines (alors que l'équipage le croyait mort, tombé à l'eau), il réapparaît en pleine nuit, assis devant le piano à queue sur lequel il avait été découvert huit ans plus tôt, en train de jouer, miraculeusement, merveilleusement, clouant de stupeur les passagers de la première classe. Où et comment a-t-il appris ? Nul ne le saura. Et c'est ainsi qu'il devient le pianiste le plus génial qu'on ait jamais vu, mais aussi le plus légendaire, puisqu'officiellement, il n'existe pas.

Novecento, qui n'est jamais descendu de bateau, connaît le monde dans tous ses détails. Et quand il joue, regardant fixement devant lui, il voyage. Il connaît les moindres lieux, les détails, les odeurs de Paris ou de Londres, les îles, les plages, car il a l'étrange faculté de lire sur les gens. Il a lu sur les milliers de passagers, venus de tous les coins du monde, qui ont séjourné sur le *Virginian* :

Le monde, il ne l'avait peut-être jamais vu. Mais ça faisait vingt-sept ans que le monde y passait, sur ce bateau : et ça faisait vingt-sept ans que Novecento, sur ce bateau, le guettait. Et lui volait son âme.

Il avait du génie pour ça, il faut le dire. Il savait écouter. Et il savait lire. Pas les livres, ça tout le monde peut, lui, ce qu'il savait lire, c'étaient les gens. Les signes que les gens emportent avec eux : les endroits, les bruits, les odeurs, leur terre, leur histoire... écrite sur eux du début à la fin. Et lui il la lisait, et avec un soin infini, il cataloguait, il répertoriait, il classait... Chaque jour il ajoutait un petit quelque chose à cette carte immense qui se dessinait peu à peu dans sa tête, une immense carte, la carte du monde. [...] Et ensuite il voyageait dessus, comme un dieu, pendant que ses doigts se promenaient sur les touches en caressant les courbes d'un ragtime. » (p.35)

---

<sup>8</sup> La présence de ce terme italien est encore un écart sur ce bateau où l'on parle anglais (Il est vrai que nombreux furent les émigrants qui, entre 1880 et 1920, quittèrent l'Italie pour l'Amérique). À chacun de l'interpréter, si toutefois clef interprétative il y a.

<sup>9</sup> Cf. le très beau film homonyme de Bertolucci (*Novecento*, 1976) qui s'ouvre avec la naissance, en 1900, de deux enfants et suit leurs destinées à travers les événements du XX<sup>e</sup> siècle italien.

<sup>10</sup> Il rappelle en cela un personnage célèbre de l'imaginaire italien, le géant Margutte, sympathique et mariolle figure du *Morgante*, roman chevaleresque burlesque du florentin Luigi Pulci (XV<sup>e</sup> siècle), qui meurt – à la lettre – en éclatant de rire.

Un jour, pourtant, il a tenté de quitter (définitivement) le navire, en alléguant une raison saugrenue, absurde : il voulait « voir la mer », la voir de la terre et entendre sa voix. Mais au bout de deux marches à peine, il s'est immobilisé, puis il est remonté, pour ne plus jamais descendre. Le narrateur ménage le suspense, car lui non plus n'a pas su immédiatement la raison de cette brusque volte-face, il a seulement remarqué que son ami est resté silencieux et sombre pendant des mois. Ce n'est qu'à la fin du monologue que le mystère sera levé, si tant est qu'on puisse parler d'explication véritable. Novecento se confiera à son ami avant de mourir. S'il a soudain renoncé à descendre, c'est par peur de l'infini : la ville de New York était trop grande (« Toute cette ville... on n'en voyait pas la fin... », p. 62). Cette peur ajoute une tesselle de plus à la mosaïque déviante du personnage : car pour nous, qui demeurons à terre, la surface des mers dépasse la surface des terres et nous donne le sentiment de l'infini bien plus que nos villes ou nos montagnes. Or chez Novecento, qui a toujours vécu sur l'eau, la perspective « normale » est renversée. Mieux, ce n'est pas ce qu'il a vu qui l'a effrayé, mais ce qu'il n'a « pas vu » : il a cherché des yeux « la fin du monde », et ne l'a pas vue.

Cette peur de l'infini, cette crainte de ne pouvoir choisir entre les milliers de routes qui se présenteront, et par conséquent ce refus d'affronter le monde, ce souhait de se réfugier à nouveau dans la finitude, dans la petite ville qu'est le bateau, plus généralement ce souci du fini et de l'infini sont des traits présents chez bien d'autres personnages de Baricco. Dans *Océan mer*, Elisewin se réfugiait dans sa chambre, et son jardin comportait une allée circulaire, afin de gommer toute idée de l'écart, Bartleboom travaillait à une encyclopédie des limites et essayait de déterminer où s'arrêtait la mer ; à Quinnipak, les personnages de *Châteaux de la colère* avaient la caractéristique d'être toujours « tournés vers l'infini », Dann Rail voulait, pour sa locomotive une voie ferrée qui ne mènerait nulle part, et l'inventeur du Crystal Palace a su à l'avance comment serait détruit son chef-d'œuvre grâce à une encyclopédie imaginaire écrite par un médecin mystérieusement disparu...

Novecento est un autre marginal dans le monde de Baricco dominé par l'obsession du fini et de l'infini. La vie, pour lui, est une musique, qu'il veut jouer sur les quatre-vingt-huit touches de son piano, non point sur l'immense, interminable clavier de la terre.

\*

La musique est, avec le protagoniste pianiste, l'autre grand personnage de la pièce. Elle est liée à Novecento dans la mesure où elle est sa raison d'exister sur ce navire, elle sert bien plus que de simple fond musical à la pièce, et elle est une constante de l'inspiration de Baricco, liée à la formation et à l'activité première de l'auteur.

Alessandro Baricco en effet, avant d'être écrivain, était critique musical. La première œuvre d'importance qu'il ait publiée a été, en 1988, un essai sur Rossini<sup>11</sup>. Au cours de l'année 1997 il a animé un spectacle théâtral littéraire et musical, *Totem*. Et d'une manière générale, la musique intervient dans son œuvre narrative, occupant une large place (mais dans un cadre tout à fait déviant) dans *Châteaux de*

---

<sup>11</sup> En 1988 il publie : *Il genio in fuga - Sul teatro musicale di Rossini*, éd. Il Melangolo (Le génie en fuite - Sur le théâtre musical de Rossini), puis, en 1993, *L'anima di Hegel e le mucche del Wisconsin*, éd. Garzanti (L'âme de Hegel et les vaches du Wisconsin).

la colère, puis servant de structure rythmique de fond à *Océan mer*<sup>12</sup>, avant de constituer la matière même de *Novecento pianiste*<sup>13</sup>.

Novecento est un être d'exception de par son existence, il l'est aussi par la virtuosité avec laquelle il joue (toujours en pleine mer, jamais dans les ports) et par la nature hors du commun de sa musique. D'entrée son piano est qualifié par le narrateur de « magique ». Quand il joue dans les salons de première classe, il s'efforce de jouer des « notes normales », d'ailleurs le chef d'orchestre le lui recommande (« Novecento, s'il te plaît, que des notes normales, d'accord ? », p. 28) ; et quand il joue « normalement », il regarde fixement devant lui, voyageant par la pensée. Par contre quand il joue pour la troisième classe ou pour lui seul et son ami, sa musique devient géniale, incomparable, inouïe. Car, affirme le récitant, Novecento improvise et joue une musique qui n'existe pas, composée de notes qui n'existaient pas avant lui, et qui après lui n'existent plus :

« Nous, on jouait de la musique, lui c'était autre chose. Lui, il jouait... Quelque chose qui n'existait pas avant que lui ne se mette à le jouer, okay ?, quelque chose qui n'existait nulle part. Et quand il quittait son piano, ça n'existait plus... ça n'était plus là, définitivement... » (p. 16).

Lorsqu'il joue cette musique qui n'existe pas, il a les yeux rivés sur ses doigts. Lors d'un duel musical avec Jelly Roll Morton, le roi et inventeur du jazz, en trente secondes de musique endiablée à couper le souffle du public, il fait chauffer les cordes du piano à queue au point d'y allumer ensuite une cigarette, sanctionnant ainsi l'échec de son vaniteux adversaire. Au sortir du bateau les passagers parlent « d'une musique bizarre, et d'un pianiste dont on aurait dit qu'il avait quatre mains, tellement il jouait de notes » (p. 38). Possédant d'instinct le sens de la musique et la capacité de l'absorber et de la réinterpréter à sa manière, il aime aller en troisième classe écouter les chants des émigrants, et là, avec les pauvres, il exécute de merveilleuses synthèses :

Avant il écoutait : il demandait aux gens de lui chanter les chansons qu'ils connaissaient, parfois quelqu'un prenait une guitare, ou un harmonica, n'importe quoi, et se mettait à jouer, des musiques venues d'on ne sait où... Et Novecento écoutait. Puis il commençait à effleurer les touches, pendant que les autres chantaient ou jouaient, il effleurait les touches et petit à petit ça devenait une vraie musique, des sons sortaient du piano – un piano droit, noir – et c'étaient des sons de l'autre monde. Il y avait tout, là-dedans : toutes les musiques de la terre réunies ensemble. (p. 38-39)

Fantastique est la scène de la valse du piano, lors d'une tempête en mer. Alors que le navire est secoué de tous côtés, que les passagers sont terrés dans leurs cabines et que le narrateur passe par toutes les couleurs, Novecento,

---

<sup>12</sup> Baricco lui-même admet que ce roman en trois parties est bâti comme une symphonie en trois mouvements : la première est un andante, la seconde se déroule selon un tempo de tempête, et la dernière, intitulée *Les chants du retour*, est un allegretto. Il reconnaît avoir appliqué aussi d'autres schémas, dérivés des rythmes modernes, des spots publicitaires ou des matchs de tennis ; mais c'est la musique, dit-il, qui a eu le plus d'impact. (Interview publiée dans *Corriere del Ticino* (Lugano, Suisse) le 16-03-95).

<sup>13</sup> Elle a aussi beaucoup d'importance dans *Davila Roa*, que Baricco lui-même qualifie de « texte-musique », justifiant ainsi la décision de ne pas publier une œuvre qui est faite pour être vue et écoutée, non pour être lue.

impassible, fait ôter les freins des roulettes, et joue une musique telle qu'instrument et pianiste se déplacent et valsent dans la pièce, Novecento guidant le piano dans ses évolutions à travers le salon par la seule magie de sa musique<sup>14</sup>.

De tels écarts par rapport à la norme, de telles acrobaties musicales, et la notion de notes qui n'existent pas, Baricco nous en a proposé dans son premier roman, *Châteaux de la colère*, dont *Novecento* se révèle bien le dérivé. Dans ce roman le musicien génial et marginal est Pékisch, directeur de la fanfare locale et inventeur de l'humanophone<sup>15</sup>, un instrument, qui exploite une seule note par personne et a l'avantage de permettre à tout le monde de chanter<sup>16</sup>. Or le drame de Pékisch, c'est qu'il n'a pas de note à lui, et quand il arrive, un soir de pluie, à en trouver une, il ne parvient pas à la jouer au piano car c'est une note qui n'existe pas, l'une des nombreuses notes secrètes, invisibles, qui se situent entre une touche et une autre, que le commun des mortels ne peut entendre, mais que lui, Pékisch, entend, et recherchera ensuite patiemment, à la folie, sur le caisson d'une armoire qu'il a cordée comme une guitare. Comme le fera Novecento avec son piano, Pékisch est capable d'adapter à la fanfare de Quinipak toutes les musiques du monde, et en fait des versions synchroniques extravagantes. Enfin, dernière singularité, quand il compose, il ne joue pas avec ses doigts, il est assis au piano et regarde le clavier :

ses yeux vont d'une touche à l'autre, comme s'il suivait un grillon en train d'y danser. Pendant des heures. Il n'effleure pas une seule touche. Il lui suffit de les regarder. Aucune note ne se fait entendre. Il les a toutes dans la tête. Pendant des heures. Puis il ferme le piano, il se lève et il sort.<sup>17</sup>

Il meurt d'une congestion cérébro-musicale.

« Il vivait pour la musique, rien que pour la musique... il avait pour elle une véritable passion maniaque, il avait du génie ». Cette phrase concerne, dans le roman, un seul des nombreux personnages de l'intrigue. Dans le monologue théâtral, Baricco a isolé un musicien de génie, un fou génial en marge du monde rationnel.

\*

La musique est encore l'autre grand protagoniste de la pièce dans la mesure où les morceaux que le public est amené à entendre font partie intégrante du

---

<sup>14</sup> Baricco a soin de ménager espaces comiques pour sa propre pièce et espaces d'erreurs chez un artiste qui nous ennuerait s'il était trop parfait. Cette valse se termine par de la casse, Novecento perdant soudain la maîtrise de son instrument qui va fracasser une vitre et provoque un tel désastre que les deux apprentis sorciers sont condamnés par le capitaine à passer la nuit dans la salle des machines.

<sup>15</sup> « Tous les vendredis soir Pékisch jouait de l'humanophone. C'était un instrument étrange. C'était lui qui l'avait inventé. En pratique, c'était une sorte d'orgue où à la place des tuyaux il y avait des personnes. Chaque personne émettait une note et une seule : sa note personnelle. Pékisch manœuvrait le tout au moyen d'un clavier rudimentaire : quand il appuyait sur une touche, un système complexe de cordes faisait parvenir au poignet droit du chanteur correspondant une secousse ; quand il sentait la secousse le chanteur émettait sa note. Si Pékisch tenait la touche appuyée, la corde continuait à tirer et le chanteur tenait sa note. Quand Pékisch lâchait la touche, la corde se détendait et le chanteur se taisait. Élémentaire. » (p. 65 de l'édition italienne).

<sup>16</sup> En effet, même si l'on chante faux, il y a toujours au moins une note que l'on chante juste.

<sup>17</sup> Page 147 de l'édition italienne.

spectacle, qui ne saurait se limiter à un texte efficacement récité. Nombreuses sont les didascalies mentionnant un type de musique : dixie, jazz, blues, valse, ragtime, morceaux tendres et fragments endiablés, à deux mains, à quatre mains, tous les genres ou presque sont présents. Cette extrême variété de la présence musicale introduit des effets de rythme non seulement en harmonie avec les différentes étapes du récit du narrateur, mais aussi en contrepoint à l'extrême variété et aux effets de rythme de la diction.

Sur ce plan aussi ce monologue est véritablement hors norme, car le style – très particulier – de Baricco joue à la fois sur le registre populaire, vulgaire même, et sur le registre élevé, élitiste. De même que la musique traditionnelle, « normale », est jouée pour les « connards », les « gros riches » de la classe de luxe, et que la musique géniale de Novecento se crée parmi les pauvres de la troisième classe, de même que l'image du récitant, sans le sou et traîne-savate, est tout à l'opposé celle de Jelly Roll Morton aux costumes impeccables – et donc de l'archétype du jeune musicien bien élevé et soigné de sa personne, en accord avec la divinité sacrée dont il est le ministre –, de même la manière dont l'histoire est racontée contraste avec le contenu de cette histoire même. La noblesse du sujet traité (la musique, un virtuose de génie) est ébouriffée par un langage constamment et exclusivement parlé<sup>18</sup>, où affleurent de temps en temps, même dans la bouche du virtuose, des termes peu élégants<sup>19</sup>. Mais l'enthousiasme, la passion même avec lesquels le récitant s'exprime, la variété des petites scènes juxtaposées, et surtout la diversité de ton et de diction du texte composent un ensemble hétéroclite et baroque qui constitue aux niveaux verbal et vocal un hymne à l'art et à ses génies. Comme dans ses romans, mais plus abondamment que dans ses romans, le texte étant destiné à être dit, l'auteur a ici recours à des procédés typographiques que le récitant devra traduire par une diction différente, qu'il s'agisse d'exprimer les secousses de la tempête :

*L'Océan s'est réveillé / l'Océan a déraillé / l'eau explose dans le ciel / elle explose / elle dégringole / arrache des nuages au vent et les étoiles / il est furieux l'Océan / il se déchaîne / mais jusqu'à quand / personne ne sait / un jour entier / ça finira par s'arrêter / maman ce truc-là maman / tu ne me l'avais pas dit / dors mon enfant / c'est la berceuse de l'Océan / l'Océan qui te berce / tu parles qu'il me berce / il est furieux l'Océan / partout / l'écume / et le cauchemar / il est fou l'Océan/ [...] (p. 26)*

l'étonnement (lorsque l'enfant réapparaît, après vingt jours d'absence, miraculeux virtuose de huit ans) :

Salle de bal des premières.  
Lumières éteintes.  
Silhouettes en pyjama, debout, à l'entrée. Passagers tirés de leurs cabines.  
Et aussi des marins, et trois gars tout noirs montés de la salle des machines, et même Truman, le radio.  
Silencieux, tous à regarder.  
Novecento.  
Il était assis sur le tabouret, les jambes pendantes, elles ne touchaient même pas le sol.

<sup>18</sup>La traduction française, bien sûr, est fidèle au texte d'origine. Mais (traduttore traditore!) elle ne peut rendre l'incomparable saveur du texte italien.

<sup>19</sup>Des termes tels que « merde », « connard », « il a eu les boules »... Quant à Novecento, sa manière de se moquer de ce qui se passe ailleurs et des contraintes que l'extérieur impose se résume en une phrase élémentaire : « Au cul le règlement ».



Et,  
aussi vrai que Dieu est vrai,  
il était en train de jouer. (p. 24)

ou la tendre poésie d'un adieu ou d'une confession.

Rythme des phrases, des mots, des silences. Musique des mots simples, des mots pour tous. Musique pour susciter des émotions, pour traduire des sentiments, pour communiquer mieux qu'avec des mots. La riche passagère en chemise et bigoudis, au visage barbouillé de crème de nuit, pleure en écoutant jouer l'enfant ; le public qui assiste au duel Jelly Roll Morton-Novecento passe des frissons aux larmes puis au délire ; et lorsque le narrateur, au bout de six ans, décide de quitter le bateau, c'est avec la musique que les deux amis se disent adieu :

Le dernier soir, on était en train de jouer pour les habitués connards des premières, et le moment de mon solo arriva, je commençai donc à jouer, et après quelques notes, j'entends le piano qui s'en vient avec moi, tout bas, avec douceur, mais il jouait avec moi. On continua comme ça tous les deux, et moi, bon Dieu, je jouais du mieux que je pouvais, pas tout à fait Louis Armstrong mais vraiment je jouais bien, avec Novecento derrière moi qui me suivait partout, comme lui seul savait le faire. Ils les laissèrent continuer un petit bout de temps, ma trompette et son piano, pour la dernière fois, à nous dire toutes les choses que tu ne peux jamais dire, avec les mots. (pp. 58-59)

Musique protectrice, musique soulagement, musique rédemptrice. Même en troisième classe il y a un piano (droit, noir), où Novecento exécute des merveilles. Quant aux passagers, malgré leur dénuement certains ont une guitare ou un harmonica, et tous savent chanter :

On jouait parce que l'Océan est grand, et qu'il fait peur, on jouait pour que les gens ne sentent pas le temps passer, et qu'ils oublient où ils étaient, et qui ils étaient. On jouait pour les faire danser, parce que si tu danses tu ne meurs pas, tu te sens Dieu. Et on jouait du ragtime, parce que c'est la musique sur laquelle Dieu danse quand personne ne le regarde.  
Sur laquelle il danserait s'il était noir. (p. 12)

De même c'est la musique qui a sauvé Novecento. Sauvé-condamné et sauvé. Car son génie de virtuose, qui lui a valu de rester à bord et donc de n'exister que pour la musique et les voyageurs, l'a exclu du monde de ceux qui demeurent à terre. Mais le piano est devenu une allégorie de sa vie, et le sauvera peut-être même dans l'au-delà où pourrait bien se poursuivre son destin de marginal.

Dans le cas, hors norme, de Novecento, deux allégories se superposent : la vie comme voyage et la vie comme musique. Dans les deux cas, l'ampleur de l'allégorie est combattue par les limites à l'intérieur desquelles elle s'inscrit. Le périple de Novecento est circulaire, les escales du bateau ont beau varier de temps en temps, le trajet d'ensemble du Virginian est toujours le même, il va d'Amérique en Europe et vice versa. Quant à la musique, avec un génie comme Novecento, elle offre des possibilités de variations infinies, mais elle se joue sur un clavier de quatre-vingt-huit touches. Deux limites, celle du navire et de son trajet et celle du clavier, qui sont à la fois rassurantes et contraignantes. Deux espaces clos où le réel est gullivérisé (sur le Virginian, Novecento voit toutes les espèces humaines, le monde

entier, mais sous l'aspect d'échantillons, comme Noé dans son arche), mais où le pouvoir de création est infini (par l'imaginaire et par le génie musical).

Navire comme refuge rassurant puisque Novecento, qui avait pris la ferme décision de quitter le bateau (définitivement) y renonce après avoir descendu deux marches et se réfugie à nouveau et pour toujours dans sa petite ville flottante. Navire comme moyen de « salvarsi », de se sauver, de trouver une planche de salut. Mais comme le refuge sur le navire ne peut compenser l'envie de vivre la vie de tous, la vie de ceux qui évoluent sur l'espace infini de la terre, qui savent choisir une ville, une rue, une femme... parmi les milliers de villes, de rues, de femmes, Novecento a dû encore trouver un moyen de salut. C'est à la veille de sa mort, assis sur des caisses de dynamite, qu'il confie tout cela à son ami, accouru le revoir douze ans après, avant la minute fatale.

Les mots affleurent de la pénombre de la salle des machines où l'acteur/narrateur s'est glissé dans la peau du protagoniste. Mots où l'artiste exprime, avec les images qu'il connaît le mieux, une incapacité à jouer sur le clavier de l'infini, celui de la terre, son impuissance à entreprendre le voyage imprévisible de la vie :

Et si ce clavier est infini, alors/

Sur ce clavier-là, il n'y a aucune musique que tu puisses jouer. Tu n'es pas assis sur le bon tabouret : ce piano-là, c'est Dieu qui y joue/

[...]

Moi, je suis né sur ce bateau. Et le monde y passait, mais par deux mille personnes à la fois. Et des désirs, il y en avait aussi, mais pas plus que ce qui pouvait tenir entre la proue et la poupe. Tu jouais ton bonheur sur un clavier qui n'était pas infini.

[...] Pardonnez-moi. Mais je ne descendrai pas. Laissez-moi revenir en arrière.

S'il vous plaît. (p. 64-65)

Cette dernière scène, avant-dernier épisode de la vie de Novecento, est à la fois une confession et une morale, la leçon de ce monologue théâtral, une clef qui, comme dans d'autres livres de Baricco, est donnée seulement à la fin.

En effet, le génie de Novecento a aussi été de parvenir à survivre sereinement toute une vie sur ce navire. Il faut arriver tout à la fin de la pièce pour comprendre que ce choix, dicté par la crainte, a été un choix douloureux. Bloqué entre la peur de l'infini et les désirs qui « déchiraient [son] âme », Novecento, qui ne pouvait se sauver (« salvarsi ») lui-même en quittant le bateau, a trouvé le salut dans le pouvoir de son esprit. Progressivement, patiemment, dit-il,

je suis descendu de ma vie. Marche après marche. Et chaque marche était un désir. À chaque pas, un désir auquel je disais adieu. (p. 66)

C'est peu à peu qu'il s'est construit un monde, une vie, réduits, comme le navire, à des échantillons d'expériences, vécues ou imaginées, puis assimilées :

J'ai désarmé le malheur. J'ai désenfilé mes désirs du fil de ma vie. Si tu pouvais remonter ma route, tu les trouverais, les uns après les autres, ensorcelés, immobiles, arrêtés là pour toujours, jalonnant le parcours de cet étrange voyage que je n'ai jamais raconté à personne sauf à toi. (p. 68)

Sa projection dans le futur de l'au-delà, sur laquelle se termine la pièce, est la douce-amère comédie du marginal lucide, conscient d'être destiné à passer, même au Paradis, pour « un débile », mais tenu en éveil par une lueur d'espoir qui lui permet d'envisager encore, jusque dans l'autre vie, une planche de salut. Car dans l'explosion, il pourrait bien perdre un bras (le gauche ?) ; saint Pierre, dans sa bonté, le dépannera, même si, par malchance, il n'y a que des bras droits en réserve. Deux bras droits, c'est mieux que rien, convient le pianiste, mais c'est encore une anomalie qui le distinguera (avec quel bras se signera-t-il ? les deux ?). Mais... quelle musique il jouera avec ses deux mains droites !... « évidemment à condition qu'il y ait un piano... » au Paradis.

\*

« Salvarsi » : c'est ce qu'essaient de faire tous les personnages (ou presque) imaginés par Baricco. « Je ne suis pas fou, mon frère. On n'est pas fou quand on trouve un système qui vous sauve. On est rusé comme un animal qui a faim. La folie, ça n'a rien à voir. C'est le génie, ça. » (p. 66), dit Novecento à son ami.

Un naufrage était au centre de *Océan mer*, *Novecento pianiste* se termine par un naufrage. *Châteaux de la colère* finissait sur l'arrivée imminente de Jun en Amérique, *Novecento pianiste* s'ouvre sur l'évocation des passagers qui, groupés sur le pont, guettent les côtes de l'Amérique, terre des rêves, paradis imaginaire des émigrants européens...

« On n'est pas fou quand on trouve un système qui vous sauve. » Parvenir à se sauver soi-même, qu'on soit génial et marginal ou non, sauver sa vie du naufrage en choisissant ou en imaginant un autre monde, où la différence est devenue règle de vie, norme, quand la norme des autres dévore ou écrase, c'est la morale de *Novecento pianiste*. C'était déjà la leçon finale, étonnante, touchante, pathétique, de *Châteaux de la colère*, que je vous invite à lire, lentement, patiemment, jusqu'au bout, jusqu'au dernier chapitre...<sup>20</sup>

---

<sup>20</sup> C'est le dernier chapitre qui donne la clef de lecture de tout le roman (un roman que l'on apprécie encore davantage à une seconde lecture). N'abandonnez pas le livre avant d'y être arrivé, ce serait dommage. Ne lisez pas non plus ce dernier chapitre trop tôt, ce serait tout aussi dommage...