

Novecento¹, celui qui n'existait pas

Si on se décide à écrire l'absence, il faut tenir compte du risque auquel on expose ses idées, d'autant plus que, à la même occasion, on débat de la musique, un des moyens d'expression peu limitable à celle-là. L'absence, autour de laquelle pivote cette analyse, silencieuse, inhabitée, au premier coup d'œil semble homogène, innocemment stagnante, voire ennuyeuse. En parler de cette manière pourrait se discuter : dans un seul livre de Baricco on peut révéler différentes sortes d'absence, car elle fonctionne comme un moteur, une cause, un résultat ; et la musique lui sert de porte-parole. Effectivement, dans les deux cas, on jongle avec les mots passe-partout. En conséquence, il est nécessaire de limiter leur portée ou préciser leur rôle, ce qu'on entreprendra dans chacune des trois parties du travail. Mais avant d'arriver au cœur de l'analyse et afin que la lecture soit plus efficace, il serait séant de parcourir le schéma dudit article.

En premier lieu, nous examinerons le personnage de Novecento et les absences qui *jonchent* sa vie, ainsi que son inexistence sur le plateau (au niveau du spectacle). En deuxième lieu, nous effleurerons les traces de la fluidité générique chez Baricco. Précisons que l'idée conceptuelle de l'auteur peut ne pas être totalement aberrante. Néanmoins pour celui qui lit elle apparaît comme un euphémisme clin d'œil de l'écrivain ou une provocation dont l'effet n'est pas à mesurer. En troisième lieu, nous nous focaliserons sur les propriétés de la musique, en particulier celles qui permettent de chasser l'imperceptible, l'indicible, et tout ce qui nous échappe, et qui néanmoins se trouve ailleurs (en fait, tout ce qui est absent est présent).

1. L'existence trouée d'absences

Le protagoniste titulaire, dont nous commençons l'analyse de l'absence, est tout *cousu* de manques. L'histoire d'attribuer, ou plutôt d'inventer le prénom par le sauveur du nouveau-né, n'y est pas à négliger. Un fait crucial, faisant partie de toute une gamme

1. Baricco A. 2006. *Novecento : un monologo/Novecento : pianiste : un monologue ; traduit de l'italien, préfacé et annoté par Françoise Brun*. Paris. Gallimard.

d'incidents qui, par leur originalité, mettent en relief l'absence de la référence, ainsi que l'exceptionnalité de la personne (et de l'inventeur, bien entendu). Son nom ou drôle de prénom, qui par sa longueur rarissime n'est représenté dans la pièce que par la dernière partie : Danny Boodmann T.D. Lemon Novecento, apporte des réflexions. Mais à quoi d'autre peut recourir le susmentionné bienfaiteur, Danny Boodmann, marin d'un certain âge, homme simple, passionné par l'extravagance des noms équins ? D'une certaine façon cette activité le prédestine automatiquement à choisir pour sa *trouvaille* un nom pas moins excentrique que ceux des chevaux de courses. Une alternative à la routine ? Oui. Il ne serait pas abusif d'admettre que la faim d'un accent excitant l'a poussé à agencer un tel patronyme (car pour le prénom, six éléments, c'est un peu trop ; néanmoins il existe des cas plus radicaux).

Orphelin dès sa première semaine, quoique ses parents biologiques vivent quelque part en Amérique, il échappe à la mort suite à l'abandon. Leur absence au cours de l'histoire postérieure de Novecento ne signifie pas leur inexistence, mais s'inscrit à la liste des éléments majeurs qui ont influé considérablement sur la vie ultérieure du pianiste :

A dire précisément, Novecento, pour le monde, il n'existait même pas : pas une ville, pas une paroisse, pas un hôpital, pas une équipe de base-ball où son nom soit marqué quelque part. Il n'avait pas de patrie, il n'avait pas de date de naissance, il n'avait pas de famille. Il avait huit ans, mais officiellement il n'était pas né (Baricco, 2006 : 63-65).

Sa vie au quotidien ne ressemblait à aucune existence artistique connue ; elle tenait davantage de celle des enfants d'immigrants clandestins pour lesquels le bateau devient la maison familiale, du moins pour quelques jours ou semaines. Le continent, il l'observait des mers, de l'océan, des ports. Deux fois orphelin (la deuxième fois après le décès de Danny), deux fois l'espoir déçu. Cette angoisse d'entrer en relation affective avec autrui, exception faite en la personne du trompettiste-conteur, sera imprimée en lui. À part cela, une solitude subie-choisie. En conséquence, le piano lui sert d'ami comme la musique, d'ailleurs sans « notes normales » : il résout tous ses ennuis avec et dans le jazz. Même quant à son maître de musique – il n'en a pas. C'est juste après la mort de son tuteur, de crainte qu'on ne le bannisse du navire, qu'il se dérobe – Dieu seul sait où – et à peine quelques jours après une nouvelle sortie en mer du paquebot, on le retrouve assis au piano, qui excelle dans l'art de marier les touches blanches et noires dont lui seul en connaît le secret. C'est un autodidacte, sans précepteur, sans notes, sans exemple. Françoise Brun, traductrice baricquienne, suggère qu'une personne réelle ait servi de modèle du musicien : Glenn Gould pour qui, selon elle, « (...) comme pour Novecento, pas de maître, pas de précédent, pas de successeur : Gould naît de rien, ou de lui-même, comme "un Martien descendu de sa soucoupe" écrit Baricco » (2006 : 24).

De cette naissance traumatisante découle une faiblesse qui se cumule dans une peur monstrueuse de descendre sur la terre (selon nous, passer toute sa vie en vacillant, sur l'eau, ne prédispose pas, sûrement, à l'équilibre – de nouveau un manque).

Cette terreur, il tente de la vaincre en se décidant à mettre le pied sur la terre ferme. Pourquoi une trentaine d'années après ? La réponse se cache dans l'histoire entendue intériorisée d'un certain Lynn Baster qui avait découvert l'immensité de la vie hurlée par l'Océan. Et pour Novecento, puisqu'il ne connaît que des espaces limités – le clavier, les cabines et les salles du paquebot –, vient le grand temps où il aurait pu changer son destin. Pourtant il n'y arrive pas. Il descend trois marches de la passerelle, s'arrête et revient. Sa faiblesse l'emporte : « La terre, c'est un bateau trop grand pour moi. C'est un trop long voyage. Une femme trop belle. Un parfum trop fort. Une musique que je ne sais pas jouer. Pardonnez-moi. Mais je ne descendrai pas. Laissez-moi revenir en arrière » (2006 : 163).

La terreur de l'infini du sol palpable, des rues, des immeubles, des femmes – l'absence de la finitude de la vie sur la terre (2006 : 117), qu'il ne connaît point – et l'écartement qui en résulte le mettent aux prises avec l'idéalisme, la fantaisie. Cela se manifeste par l'imagination des voyages à travers des récits entendus au bar, des bribes de conversations survolant des tables, des têtes jusqu'à son piano, des albums, des photos, des interviews. Cependant, ces rêves n'appartiennent pas à son univers des désirs, qui, endormis, repoussés au fond de son âme après la tentative échouée, vivent ou s'éteignent. Petit à petit il s'absente de son existence. En effet, il dira de lui-même : « (...) je suis descendu de ma vie » (2006 : 165).

En revanche, il deviendra tout yeux tout oreilles. Le savoir du monde qu'il possédait, se présentait comme un amalgame des informations absorbées des passagers – « Novecento sur ce bateau, le [monde] guettait. Et lui volait son âme ». Toujours à l'affût des nouvelles sur « (...) les endroits, les bruits, les odeurs, leur terre, leur histoire... écrite sur eux, du début à la fin », faute de sa propre expérience du touriste terrestre et non maritime.

L'attitude apparemment fermée à l'égard des autres, car « il savait écouter » (2006 : 93) ne lui vaut (presque) pas de connaissances. Il opte pour la vie enfermée et consacrée, tel un moine, à son vrai amour – la musique. Le parcours qu'il entreprend pour le savoir, incline le lecteur à penser qu'il s'interdit la normalité, enfreint les conventions ou tout simplement perd l'étincelle de l'homme social en choisissant la réclusion. Là, pointe le déséquilibre entre la vie intime et professionnelle. Mais l'Histoire connaît de nombreux exemples de la fortune mutilée du génie, quand il est condamné à l'absence de l'existence multidimensionnelle à savoir être père, ami, époux, client du magasin, payeur des impôts, patient d'un docteur, vieillard à la canne... Ces zones de la sociabilité lui feront défaut.

Dans la liste dressée de ses défauts, ce serait un manquement de la part de l'auteure de ne pas accentuer une curieuse opération purement théâtrale : Novecento ne parle pas de *sa propre voix*. Puisque Baricco a chargé un personnage (et un acteur dans la dimension scénique) de prêter la sienne à plusieurs actants et au narrateur-conteur, les didascalies en restant la garantie, Novecento en est privé. En plus, quand sa fin approche, sur le paquebot fourré de dynamite, sa physionomie disparaît enfouie dans les ténèbres. L'absence, mais curieusement présente en raison de sa voix qu'on entend.

Mais ce n'est pas tout. Son corps, suite à l'explosion, dans le Paradis, présente une déficience : Novecento est handicapé de la main gauche. Moyennant quoi on lui apporte du stock des organes une deuxième main droite (l'acte qu'on peut déchiffrer en tant que marque de gratitude pour sa perfection du jeu) et noire (!), comme pour lui apposer à jamais le statut du double orphelin². Dans la même scène, son inexistence administrative le harcèle le plus. Puisque trouvé et élevé sur le bateau en catimini, il ne figure sur aucun registre terrestre. Il en va de même avec ceux célestes, car « le gars qui cherche [son] nom sur la liste (...) ne le trouve pas » (2006 : 171).

Conclusion : Novecento ne suit pas le parcours vital conventionnel, si bien sûr il existe. En plus, il ne fait preuve d'aucune stabilité, mis à part le fait d'habiter, de travailler sur le navire et une profonde harmonie avec les sons et les eaux. Il apparaît sur le paquebot, dans la boîte de carton, installée sur le piano, encerclé d'énigmes et disparaît des yeux des lecteurs-spectateurs également sur cette tour d'acier. Que deviendra-t-il ? Qu'est-il devenu ? Mystère... Et comment ne pas prétendre que le manque le hante dès ses premiers jours ? Jusqu'à sa mort et encore après, son être sera doublé d'absence.

2. Absence d'univocité titulaire et générique

Avant de passer aux analyses génériques, commençons par signaler une confusion relative au mot *Novecento* et un excédent aux éditions françaises (d'aucuns le percevront en tant que complément), qui fait ressortir, paradoxalement, un manque dans le titre dans sa teneur originale.

En nous servant de l'édition bilingue franco-italienne, nous avons constaté une différence intéressante des titres : en version italienne c'est *Novecento. Un monologo*. Cependant la version traduite précise nettement sa portée : *Novecento : pianiste : un monologue*. Les motifs de cette intervention longuement méditée par l'éditeur ont été exposés par la traductrice dans la partie introductive à l'ouvrage³. Quant au terme susmentionné, désignant le XX^e siècle, personne ne devinera que *Novecento* est le prénom d'un homme pour la simple raison qu'au lieu d'utiliser le deux-points, signe typographique de prédilection de Baricco, qui, heureusement précise le noyau du texte, il serait plus convenable d'insérer l'article défini, un simple *le* devant *pianiste*, nécessaire à octroyer l'attribut. En opérant de cette manière, nous aurons *Novecento le pianiste* de même que *Stefek Burczymucha*, *Kaśka Kariatyda*, *Jacques le Fataliste*, *Marie l'ouvrière* ou *Luc le théologien*⁴, l'acte de la désignation par addition du sur-

2. Rappelons que le père biologique du pianiste est un inconnu homme blanc, tandis que son tuteur au cours de premières années au bateau est un marin noir.

3. Titre choisi par l'éditeur pour ne pas engendrer de confusion avec le film de Bertolucci, incluant comme par un fait exprès les deux points que Baricco chérit et qu'il utilise souvent plusieurs fois dans la même phrase, à l'image d'une longuevue qu'on déplie pour une mise au point progressive (2006 : 14).

4. *Stefek Burczymucha* de Maria Konopnicka, *Kaśka Kariatyda* de Gabriela Zapolska, *Jacques Le Fataliste* de Denis Diderot, *Marie l'ouvrière* de René Vincz, *Luc le théologien* de François Bovon.

nom. Dans ce cas-ci il s'agit du nom du métier, d'une fonction inséparable, d'une empreinte apposée sur l'existence – le pianiste – ; et le personnage éponyme aurait connu les replis de l'art pianistique et aurait su jouer du jazz sur le piano mieux que quiconque à son époque, s'il avait existé.

Après ces divagations titulaires, le temps est venu pour insister sur l'absence d'une détermination générique de *Novecento*. Le sous-titre évoquant le monologue, « parole étrangement solitaire » (Sarrazac, 2005), la direction est prise : le théâtre. Et bien sûr, il y a de quoi étayer ce verdict : unité de temps, lieu et action gardée, sauf quelques réminiscences, indispensables à éclairer le public sur l'histoire passée⁵ ; nombre de personnages restreint – qui fait qu'un seul acteur peut jouer quelques actants (avec des moments frôlant la schizophrénie, mais quand même) ; texte principal et texte secondaire, didascalie, cette partition du metteur en scène, parfois largement érigée ; notice de l'auteur mettant en plein jour son projet : « J'ai écrit ce texte pour un comédien, Eugenio Allegri, et un metteur en scène Gabriele Vacis. Ils en ont fait un spectacle (...) » (2006 : 31) ; innombrables spectacles de *Novecento* en Europe ; fictionnalité lors de la mise en scène. Ici finit notre intervention en faveur du texte dramatique et commence le plaidoyer dans l'intérêt du texte épico-lyrico-dramatique, annoncé par l'auteur lui-même dans la notice susmentionnée :

Je ne sais pas si cela suffit pour dire que j'ai écrit un texte de théâtre ; en réalité, j'en doute. À le voir maintenant sous forme de livre, j'ai plutôt l'impression d'un texte qui serait à mi-chemin entre une vraie mise en scène et une histoire à lire à voix haute. Je ne crois pas qu'il y ait un nom pour des textes de ce genre (2006 : 31).

L'argument crucial dans cette bataille a été dit par Baricco lui-même. D'autres ? Les opinions des lecteurs avertis confirment nos hésitations. Selon eux, ce « monologue innovant », voire « musical-naval » possède la « simplicité d'une fable », alors « n'est pas vraiment théâtral » car la difficulté majeure consisterait à adapter des techniques narratives à celles de théâtre, en transformant la mise en scène en une lecture à voix haute. Toutefois, il serait bien de remarquer qu'il ne s'agit pas de la mise à plat, c'est-à-dire d'une simple et unique lecture du texte, pratiquée par Baricco lors des marathons de lecture organisés par la Scuola Holden de Turin⁶. En conséquence, la structure du texte théâtral (distribution des rôles) n'existe pas, ce qui rend les scènes à deux, à trois personnages, avec un seul acteur sur plateau, extrêmement difficiles à représenter (pourtant nous avouons que cela ne relève pas de l'impossible, particulièrement au théâtre des dernières décennies). Les arrangements nécessaires exécutés, l'ouvrage

5. Patrice Pavis, dans le *Dictionnaire du théâtre*, admet qu'il n'y ait plus de dominantes du texte dramatique, et qu'il est une espèce de « sable mouvant » (1996 : 354).

6. Cf. Dygul J. 2005. *Baricco i Benni. Pasja czytania*. Dialog nr 5. 121-128. Selon l'auteure, chez Baricco cette dimension romanesque revêt une « forme protothéâtrale de créer le monde dans l'imagination des spectateurs à l'aide de la musique et du son » (c'est nous qui traduisons).

est en mesure de devenir monodrame parce que l'organisation effective de la couche textuelle ne ressemble qu'au monologue⁷, à un monologue vraiment long, voire interminable et insolite. D'ailleurs tout monologue paraît étrange à cause d'un écart de la réalité que maintient le personnage en soliloquant un bon bout de temps – même quelques heures. Soulignons toutefois que nous nous servons du terme *monologue* bien consciemment en opposition au *soliloque*, cette terminologie étant trop souvent confondue et établie à plusieurs reprises, malgré la distinction antérieurement proposée par Michael Issacharoff (dans Wołowski, 2005)⁸. D'après Pavis, dans une pièce de théâtre, les répliques sont présumées « indépendantes d'un narrateur ou d'une voix centralisatrice » (1996 : 353). Cependant, dans le cas de Baricco, il en va autrement : de la parole s'empare le trompettiste et narrateur en une personne, qui du reste revêt la voix de tous les autres personnages (et ici, un changement pondéré de statut du récitant ne dérouté pas tellement le lecteur – de même que dans le roman). Catherine Douzou dispose ce discours du côté de théâtre-roman, en tant que récit scénique, « une forme du mélange entre genres narratifs et dramatique (...) qui se manifeste dans la présence de narrations faites en scène ou dans le texte de la pièce (...) quelque soit l'instance qui l'assume, un personnage, le dramaturge, la voix didascalique... ». Quant au personnage, elle parle du « comédien passeur de parole plus que [de son] incarnation » ou « personnage de récitant entièrement dévoué à cette fonction » (Douzou, 2010 : 337-343). En résultat, la récitation est en jeu et non le jeu même. Aussi, quant aux principes de l'art dramatique, la théâtralité du texte revient-elle à le lire en tant que mise en scène potentielle ou future (ici et maintenant ou dans les têtes des lecteurs) et non pas texte littéraire, ce que ce monologue contredit. Et si l'écrit abonde en diverses formes textuelles et paratextuelles (musicales) – monologue, dialogue, digressions, conte philosophique, conte de fées, chanson ou poèmes en vers libre, suite, ballade, impromptu, bagatelle, scherzo (car on peut procéder à déterminer la similitude des fragments écrits à ceux de pièces de musique), épouse la poésie, la lyrique, le romanesque et le dramatique – est-il plus facile d'y voir toujours une pièce de théâtre ou une œuvre littéraire hybride ?

3. Musique – servante, contradicteur, remède à l'absence

Son règne s'impose (et non absence !) déjà à partir du titre, évoquant le musicien avec son instrument, en passant par l'intrigue comprenant l'histoire du trompettiste (mo-

7. La typologie des monologues établie par Patrice Pavis permet de classer ce texte au même rang que *Vous qui habitez le temps* de Novarina ou *Le Faiseur de théâtre* de Bernhard, à savoir celui d'une pièce comme monologue, en fonction de sa forme littéraire.

8. Selon lui, le soliloque est dédié aux « propos prononcés par un personnage seul sur la scène, enfermé dans un débat de conscience, par exemple, et donc indifférent à autrui (...) » et le monologue – « pour désigner la réplique *ininterrompue* (le plus souvent relativement longue) d'un locuteur conscient de l'écoute » (Wołowski, 2005 : 85).

nologueur) et des musiciens du bateau, celle du pianiste, de son tuteur et de l'amour pour l'océan (une berceuse), le piano et la musique, le jazz (y sont discutés quatre types de *musica negra* du XX^e siècle : jazz, ragtime, dixie, blues), jusqu'à donner les raisons de jouer la musique, à décrire le jeu lui-même à l'aide du langage de la muse Euterpe, à adapter le texte à l'image d'un petit poème fort rythmé (Baricco, 2006 : 73) ou à souligner le va-et-vient du paquebot, le condensé de nombreuses années de voyage en une dizaine de lignes de toponymes (une sorte de comptine sans rimes mais répétitive). Bref, il semble que tout y respire l'art des sons. Cependant dans le livre ne figure aucune note, aucun élément du code musical (comme cela advient par exemple chez Maurice Roche) ; tout ce qui est relatif à la musique, emprunte le code linguistique. Cela soustrait un peu à l'autorité de la musique, bien que dans l'œuvre baricquienne elle fasse la gardienne et le commandant des trames. Son pouvoir s'exerce tantôt d'une façon importune (car par exemple thématique), tantôt subtile, mais toujours en tant qu'outil le plus puissant à exprimer de grandes tensions, l'exceptionnalité du moment, à mettre en valeur des courants émotionnels, états d'âme (peu malléables à la définition linguistique), à réunifier les particules humaines et celles du cosmos, éternelles vagabondes, pour l'homme généralement imperceptibles. Et essentiellement pour ces dernières raisons, s'observe sa correspondance, sa corrélation au sujet de l'article comme si l'invisibilité se mettait en évidence, l'indicible se disait, l'inexprimable se traduisait. La musique par rapport à l'absence incarne une lacune qui comble, un manque qui remplit. Pourquoi recourir à ces oxymores ? Pour se rendre compte enfin que l'absence ne se sent pas tant qu'on ne perçoit pas une chose concrète, préexistante, qui n'est plus, toutefois se trouvant quelque part, alors, paradoxalement, présente ! Comment cela se transpose dans la pièce ? Au moins dans deux scènes capitales de la pièce, la musique devient la voix de l'absence au sens de l'incapacité à extérioriser et rendre lisible à savoir l'entente des mondes et la maîtrise du piano sous une couche épaisse de la modestie et de la retenue. En conséquence, nous n'allons pas débattre des moments où cet art accompagne la parole des actants en les rendant plus authentiques (des solos instrumentaux des membres du sextuor après leur présentation), en dessinant dans les esprits des spectateurs des formes nettes (qu'est-ce que c'est que la folle musique dixie ou une vieille ballade ?), mais de ceux où il constitue un maillon manquant de la chaîne – pour marquer ostensiblement une profonde rupture entre les gens, le personnel du navire, les voyageurs, les joueurs de l'orchestre et Novecento, entre son style de vivre, de jouer (stylistique et tonalité changent ou se taisent) et pour faire croire la présence, quoiqu'elle demeure imperceptible, d'une force cosmique coopérant avec lui, son jeu dans la scène où le monde de la musique fusionne avec l'élément de l'eau : celle de la danse du piano durant la tempête au rythme battu par l'océan. La musique y est indispensable. Humoristique, original, singulier, fantasque, onirique presque, le fragment qui suit forge sur le lecteur une impression prodigieuse, celle de l'unité du cosmos réuni d'une main humaine et de la perpétuelle cadence de l'univers :

(...) la vérité vraie c'est que ce piano commença à glisser, sur le parquet de la salle de bal, et nous derrière lui, avec Novecento qui jouait (...) et le piano suivait les vagues, il s'en allait d'un côté, revenait de l'autre, puis tournait sur lui-même (...) c'était comme si l'Océan le berçait, et nous avec, moi j'y comprenais rien, et Novecento, lui, il jouait, il continuait à jouer, et c'était clair que ce piano, il ne faisait pas que *jouer* dessus mais qu'il le *conduisait* (...). Avec les touches, avec les notes, je ne sais pas avec quoi, mais le conduisait où il voulait (...). Et pendant qu'on voltigeait entre les tables, en frôlant les lampadaires et les fauteuils, j'ai compris, à ce moment-là, que ce qu'on faisait, ce qu'on était en train de faire, c'était danser avec l'Océan, nous et lui, des danseurs fous, et parfaits, emportés dans une valse lente, sur le parquet doré de la nuit. Oh yes (Baricco, 2006 : 83-85).

Le seul texte ne saurait pas rendre le vrai déroulement de la scène et l'air ambiant, bien que les tendances romanisantes s'immiscant au théâtre le favorisent (Douzou, 2010 : 343)⁹. Selon nous, ceci appartient plutôt au devoir des enregistrements. Puisque le paratexte en ce qui concerne ces derniers manque de précision (pas de tonalité qui détermine la dimension coloristique, indication pour le tempo est trop floue)¹⁰, le choix de musique accompagnant la mise en scène relève du metteur en scène ou du lecteur (respectivement au cours du spectacle et de la lecture muette, éventuellement à voix basse). De là résulte la pluralité des impressions que cette possibilité engendre.

L'absence de clarté imposée paradoxalement laisse une marge de liberté d'où naît la richesse. En bref, les allusions, le non-dit, le défaut du signifié n'entraînent pas la pénurie de signifiant. Contrairement à ce qu'on attendrait, nous assistons à un essor de sens, de significations, de ressenti.

De l'absence, cette fois linguistique, on peut parler dans la scène du duel entre deux jazzmen (Baricco, 2006 : 107-123), Novecento et Jelly Roll Morton qui, en guise de présentation mutuelle, échangent deux courtes phrases. Ensuite, sur sept pages de description de la *joute artistique*, figurent uniquement quatre énoncés d'un héros à l'égard de l'autre, tous plus ou moins provocateurs¹¹. Une véritable action se déroule dans les sphères de la mélodie et du gestuel, même si un objet, la cigarette (à vrai dire il y en a deux), apparaît mis en action par Morton en tant que bravade, témoin d'une délicatesse sans comparaison dans le jeu, puis comme objet de punition, car quiconque se sert de l'épée périra par l'épée ... ne serait-ce qu'une inoffensive cigarette... Toutefois le principe de la compétition est gardé : les rivaux se concentrent sur la meilleure transposition des réflexions par le jeu. De nouveau, la musique en tête. La langue, ils l'ont empruntée aux 88 touches. La vitesse des coups, une fourbe conception de provocation et de défense, l'humour dans l'interprétation, la perfection du

9. « A l'extrême limite, le spectateur peut imaginer les choses à partir de la narration qui en sont faites et sans qu'il soit besoin de les représenter. Le récit affranchit le théâtre des contraintes scéniques ».

10. « *Commence une musique pour piano solo. C'est une sorte de danse, de valse, légère et douce (...)* » (2006 : 83).

11. 1) *À ton tour, marin.* 2) *Et maintenant va te faire mettre, connard.* 3) *Tu l'auras voulu, pianiste de merde.* 4) [à propos d'une cigarette] *Fume-la toi. Moi, je ne sais pas fumer.*

jeu et le caractère illustratif de la musique n'ont laissé personne du public indifférent. Est-ce qu'il y en a qui se sont sentis négligés ou bien outrés par le mode non-verbal de la dispute ? La question paraît rhétorique parce que la simplicité de communication qu'opère la musique et le caractère suggestif dudit art prive le manque de son efficacité.

La composition tripartite de l'article aide à faire comprendre que le sujet de l'absence est fort complexe, qu'au sein d'une seule œuvre un lecteur avisé peut tomber sur ses nombreux genres. Pour l'auteure l'absence n'équivaut pas uniquement au contraire de la présence. À cette catégorie appartiennent aussi manque, ineffable, imperceptible, impossibilité, déficiences, lacunes. Pour cette raison nous avons décortiqué le héros de la pièce baricquienne qui, en tant que personnage malheureusement éprouvé dès son plus bas âge, ne paraît pas *complet*. Tant qu'on le voulait, cet article ne saurait non plus résoudre la question générique des œuvres, devenue dans les dernières décennies extrêmement problématique « car les formes très hétérogènes n'entrent plus dans leurs catégories normatives et statiques. L'opposition dramatique/épique ne fonctionne plus » (Pavis, 2007 : 220-221). Ensuite, nous avons évoqué la musique en tant qu'objet, obstacle et outil aux prises avec l'absence. Tantôt comme les effets phoniques des phrases ou des unités plus amples, tantôt comme les fragments des enregistrements affectant la réception du destinataire (spectateur/auditeur), l'art des sons reste le meilleur support de l'immatériel, de l'inexprimable qui flotte dans l'air, qui influence l'émotivité du récepteur et qui adoucit les mœurs. Et heureusement qu'il y en a car à citer Nietzsche (1941) : « Sans la musique, la vie serait une erreur ».

BIBLIOGRAPHIE :

- Baricco A. 2006. *Novecento : un monologo/Novecento : pianiste : un monologue ; traduit de l'italien, préfacé et annoté par Françoise Brun*. Paris. Gallimard.
- Douzou C. 2010. Le récit scénique de l'après-guerre à nos jours. In Sivetidou A., Litsardaki M. (études réunies par). *Roman et théâtre. Une rencontre intergénérationnelle dans la littérature française*. Paris. Éditions Classiques Garnier (Rencontres 10). 337-348.
- Dygul J. 2005. Baricco i Benni. Pasja czytania. *Dialog* 5. 121-128.
- Nietzsche F. 1941. *Le Crépuscule des idoles, Maximes et pointes*. Paris. Mercure de France.
- Pavis P. 1996. *Dictionnaire du théâtre*. Paris. Éd. Dunod.
- Pavis P. 2007. *Le théâtre contemporain. Analyse des textes de Sarraute à Vinaver*. Armand Colin.
- Sarrazac J.-P. (dir.). 2005. *Lexique du drame moderne et contemporain*. Éditions Circé. Collection « Circé poches ».
- Ubersfeld A. 1996. *Lire le théâtre I*. Paris. Belin.
- Wołowski W. 2005. *Soliloque, quasi-monologue, monologue*. Lublin. Roczniki Humanistyczne. T. LIII. z. 5. 81-104.

***Novecento*, a man, who has never existed**

ABSTRACT: The division of the article into three parts represents the three phenomena of absence present in *Novecento*, a work of Alessandro Baricco. First, the author discusses the peculiar existence of a main character, which, on the internal level of the story told in the book, is full of absence. On the external level, the author focuses on the manner of narration and stage performance (*didalscalia*). His second scope of interest is the lack of author's unanimous statement concerning the text genre, as well as the interspersing of important elements of drama, theatre and both, pure narrative and music forms. This, recently quite popular phenomenon, has been called hybridity. It allows the juxtaposing of contrasts, joining of contradictions and departures from the accepted specific rules in favour of artistic generic disarray. Moreover, this part of the paper stresses the difference between the original title and its French translation. The extra information added in the French version highlights the lack of precision in the original title. This significantly influences the readers' choice. The third phenomenon discussed in the article is music. It has its special place among Baricco's works. In *Novecento*, music is the second, after the pianist, protagonist. It can be even treated as equally important. However, the lack of a musical code (a proper way of communication) reduces the domination of music. By using a linguistic sign, the author gave music an important function – being the catalyst and medium between what exists but cannot be seen and what can be felt but cannot be expressed in words. Absence, perceived by human senses and the inadequacy of verbal expression, is elicited through music and, paradoxically, it becomes present.

Keywords: absence – presence, music, hybridity, contradictions.