

Compte rendu

« L'infini entre proue et poupe : *Novecento* »

Brigitte Purkhardt

Jeu : revue de théâtre, n° 102, (1) 2002, p. 26-33.

Pour citer ce compte rendu, utiliser l'adresse suivante :

<http://id.erudit.org/iderudit/26329ac>

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI <http://www.erudit.org/apropos/utilisation.html>

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. Érudit offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : erudit@umontreal.ca

L'infini entre proue et poupe

En mai 1999, Brigitte Haentjens portait à la scène *la Nuit juste avant les forêts*, un texte percutant de Bernard-Marie Koltès, interprété par le non moins dérangeant James Hyndman. Plus qu'un soliloque, cette « tirade » haletante, véhémement, passionnée, angoissée – qu'un zonard errant jette d'une seule traite au visage d'un « camarade » anonyme – avait eu le don de créer par-delà le spectacle un événement d'une rare intensité. Deux ans plus tard, en produisant *Novecento* – un monologue écrit par l'auteur italien

Alessandro Baricco –, le Théâtre de Quat'Sous nous a offert un moment de grâce de pareille qualité. Non pas que les impacts de réception aient été les mêmes, ni que les textes et leurs auteurs se ressemblent. Mais chaque fois, une parole singulière a forcé les remparts de nos consciences. Chaque fois, une mise en scène statique a spéculé davantage sur notre engagement affectif que sur les figures d'une ingénieuse chorégraphie. C'est par la magie de leur présence exceptionnelle que les acteurs ont mis en branle les rouages de nos imaginaires pour en occuper tout l'espace et y déployer les aléas de l'action.

Si Koltès s'est imposé avant tout comme dramaturge, on connaît surtout Baricco¹ pour ses romans (*Châteaux de la colère*, *Océan mer*, *Soie*, *City*) loués un peu partout dans le monde. Philosophe et musicologue de formation, il a publié en outre quelques essais sur la musique (*le Génie en fuite*, *l'Âme de Hegel et les vaches du Wisconsin*, *Constellations*). Il a encore fait du journalisme en plus d'animer des émissions culturelles à la télévision italienne et d'enseigner les techniques de la narration dans une école de création littéraire (la Scuola Holden) qu'il a fondée à Turin, ville où il est né en 1958. Il a écrit pour le théâtre *Davile Roa* (1996) et *Novecento : pianiste* (1994) dont il met la facture dramatique en doute : « Je ne crois pas qu'il y ait un nom pour des textes de ce genre. Peu importe. [...] J'ai plutôt l'impression d'un texte qui serait

Novecento

TEXTE D'ALESSANDRO BARICCO, TRADUCTION DE FRANÇOISE BRUN. MISE EN SCÈNE : FRANÇOIS GIRARD, ASSISTÉ DE NANCY TOBIN ; SCÉNOGRAPHIE : FRANÇOIS SÉGUIN ; COSTUMES : LUC J. BÉLAND ; ÉCLAIRAGES : MARC PARENT ; DESIGN ET COMPOSITION SONORE : NANCY TOBIN ; MAQUILLAGES ET COIFFURES : ANGELO BARSETTI. AVEC PIERRE LEBEAU. PRODUCTION DU THÉÂTRE DE QUAT'SOUS, EN COPRODUCTION AVEC LE THÉÂTRE FRANÇAIS DU CENTRE NATIONAL DES ARTS, PRÉSENTÉE À MONTRÉAL DU 23 AVRIL AU 2 JUIN 2001 ET À OTTAWA DU 14 AU 17 NOVEMBRE 2001.

1. Pour en savoir plus sur Baricco, on pourra consulter l'article dans lequel j'analyse toute son œuvre et qui s'intitule « Comme un noyau de silence au cœur d'une détonation », dans *Jeu* 98, 2001.1, p. 111-121.

à mi-chemin entre une vraie mise en scène et une histoire à lire à haute voix². » *Novecento* s'est d'ailleurs révélé de la sorte dans un théâtre de Rome, lu par une jeune comédienne « au milieu d'un décor composé d'une chaise et d'une carafe d'eau³ ». Subjugué, le public ne put même pas acclamer l'auteur au terme de la lecture, car celui-ci, avec son insouciance coutumière, « était déjà parti, vêtu de son éternel jean, son sac à dos, jeté sur l'épaule⁴ ». À la toute fin du XX^e siècle, Giuseppe Tornatore (réalisateur de *Cinéma Paradiso*) a tiré de ce texte une adaptation cinématographique intitulée *The Legend of 1900* ou *la Légende du pianiste sur l'océan* pour la version française. *Novecento* bénéficie donc d'une triple existence – celle d'un livre, d'un film, d'un spectacle –, et chacune de ses « incarnations » éclaire à sa manière un pan

de l'énigmatique personnalité de ce pianiste, né et mort sur l'océan sans avoir jamais foulé la terre ferme.

Tant qu'il y aura l'ancre des mots

L'histoire peu banale de ce musicien est racontée par son meilleur ami, Tim Tooney, le trompettiste de l'Atlantic Jazz Band, l'orchestre du *Virginian*, un paquebot ayant fait la navette entre l'Europe et l'Amérique pendant environ cinquante ans, jusqu'en 1946, alors que, sorti mal en point de la guerre, il a été dynamité au large sur l'ordre des autorités portuaires. Danny Boodman T. D. Lemon Novecento naquit sur ce bateau en 1900. Un marin de race noire nommé Danny Boodman le trouva sur le piano de la salle de bal, logé dans une boîte de carton étiquetée *T. D. Limoni*, abandonné sans doute par des parents immigrants en échange des draps et rideaux qu'ils ont dû voler afin de se confectionner des vêtements convenables pour ne pas débarquer sur le sol américain en pouilleux. Ce nom

dont le père adoptif affubla l'enfant exprime l'empreinte identitaire de tout un chacun ici-bas, basée sur les filiations familiales, spatiales et temporelles. Le garçon résiste néanmoins à la prédestination originale. Il ne répond à aucune voix du sang et n'entend l'appel d'aucune terre natale. Échoué dans la salle de bal dans sa boîte de



Pierre Lebeau dans
Novecento d'Alessandro
Baricco, mis en scène par
François Girard au Théâtre
de Quat'Sous au printemps
2001. Photo : Pascal
Sanchès.

2. Tel qu'il le mentionne dans un court préambule à *Novecento : pianiste*, paru à Paris, Éditions Mille et une nuits, 1997, p. 6.

3. Ainsi que le rapporte Françoise Brun, la traductrice de Baricco, dans la postface de *Novecento : pianiste*, *op.cit.*, p. 74.

4. *Ibid.*, p. 75.

carton originelle, comme le Christ dans sa crèche au milieu de l'étable, il s'apparente à ces visionnaires au royaume situé hors de ce monde et qui ne se plient qu'à l'emprise du temps. Aussi finit-il par s'appeler Novecento, c'est-à-dire Mil neuf cent.

Lorsque Danny meurt, le gamin échappe à la tutelle des services sociaux et s'approprie le piano que lui a octroyé sa bonne étoile. Le clandestin s'enracine dès lors dans la musique, sa véritable famille, sa patrie, sa destinée. Somme toute, il a choisi son appartenance au lieu de subir celle que sa condition lui réservait. Ce que Baricco semble agréer si l'on considère l'omniprésence de l'accueillante Amérique dans toute son œuvre : ce continent nouveau que des habitants blasés troquent contre leurs vieux pays en se forgeant une identité à la mesure de leurs rêves et de leurs ambitions. Il ne s'agit pas des USA réels, bien sûr, mais de leur représentation mythique dans l'imaginaire européen de la première moitié du XX^e siècle.

Le trompettiste se lie d'amitié avec le pianiste durant une tempête alors que, assis à ses côtés devant le piano, il l'avait vu jouer et conduire l'instrument avec sa musique « entre les tables, frôlant les lampadaires et les fauteuils, [...] c'était danser avec l'Océan [...] emportés dans une valse lente sur le parquet doré de la nuit⁵ ». Il n'avait pas fini de s'étonner, Tooney ! Par exemple, comment s'y prenait-il, Novecento, pour connaître certaines villes dans leurs moindres détails – leurs rues, leurs odeurs, leurs bruits –, sans jamais y avoir mis les pieds ? C'est que le pianiste savait lire les signes que les passagers transportaient avec eux « 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 [...]. Et ensuite il voyageait dessus, comme un dieu, pendant que ses doigts se promenaient sur les touches en caressant les courbes d'un ragtime⁶. » Il avait aussi découvert que l'on pouvait voir dans les yeux des gens tout ce qu'ils *verront*, car tout le futur s'inscrit dans l'être dès sa naissance. Ainsi, à chaque voyage, il y a un passager qui aperçoit le premier l'Amérique. Eh bien ! cet instant était déjà gravé dans ses yeux d'enfant et attendait là son heure.



Tim Roth dans *The Legend of 1900* (la Légende du pianiste sur l'océan), film de Giuseppe Tornatore.

Un jour pourtant Novecento décide de larguer le *Virginian*. Pourquoi ? Pour voir la mer ! Ou plutôt pour la découvrir dans une autre perspective, à partir du rivage. Car un paysan lui avait déjà confessé qu'à sa première rencontre avec la mer, celle-ci lui avait hurlé un incroyable secret : « Bande de cocus, la vie c'est quelque chose d'immense, vous allez comprendre ça oui ou non ? Immense⁷ ! » Et cette révélation avait foudroyé le pauvre et malheureux bougre, au point qu'il reprit goût à la vie et la recommença à zéro. La même tentation effleure donc Novecento, mais le jour du débarquement, au moment où il amorce la descente de la passerelle, il s'arrête à la

5. *Ibid.*, p. 31.

6. *Ibid.*, p. 35-36.

7. *Ibid.*, p. 52.

troisième marche et remonte à bord sans la moindre explication. Tim, pour sa part, quitte le paquebot en 1933 pour ne revenir qu'au bout de treize ans avec la mission de persuader son ami d'abandonner le navire désaffecté et bourré de dynamite. Si le pianiste refuse cette requête et persiste à partager la destruction de son palais flottant, il raconte au fidèle compagnon, en guise de cadeau d'adieu, pourquoi il n'a pas réalisé son projet de partir. En fait, lorsqu'il a jeté les yeux sur le monde terrestre dont il ne pouvait pas voir la « fin » du haut de sa passerelle, son immensité terrible et sublime l'avait épouventé. C'est comme s'il avait vu se dérouler devant lui un clavier aux millions de milliards de touches, un clavier infini sur lequel « 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 joue⁸. » Au lieu de dévaler la passerelle, il a préféré descendre l'escalier de sa vie. « Marche après marche⁹ » comme autant de désirs auxquels il renonçait, faute de pouvoir les assumer, les ensorcelant au fur et à mesure avec la complicité des quatre-vingt-huit touches de son piano, son rêve d'infini relégué désormais entre proue et poupe. « On n'est pas fou quand on trouve un système qui vous sauve. On est rusé comme l'animal qui a faim. [...] C'est de la géométrie. C'est un travail d'orfèvre¹⁰ » que de désarmer le malheur. Novecento renvoie Tim à la vie et, puisque lui-même n'est jamais né sur le papier, pourquoi ne s'endormirait-il pas pour de bon dans les eaux placentaires ?

Ce vertige devant l'effroyable beauté du monde, cette boulimie face à tous les possibles de l'existence hantent sans merci l'imaginaire de Baricco. Le salut qu'il appréhende le plus souvent réside dans un ancrage quelconque ; sinon surgit le risque de la dispersion, voire, à la longue, de la dissolution. Il y a quelque chose de tragique dans cette reconnaissance du foisonnement inouï de l'univers et dans la conscience des limites de nos moyens d'en jouir. Il y a quelque chose de douloureux à cultiver une gourmande joie de vivre sous la menace d'une fatalité prête à tout saccager à l'improviste. Demeure l'ensorcellement propre à Novecento et, par ricochet, à tout créateur maître de son art, capable de jeter dans la tourmente l'ancre des sons, des couleurs, des formes, des mots, afin de résister à la dérive. « Tu n'es pas vraiment fichu, tant qu'il te reste une bonne histoire, et quelqu'un à qui la raconter¹¹ », tel que l'enseigne Novecento à Tim. Un personnage de *Océan mer* pense de même à la veille d'écrire une histoire qui « dirait » la mer, car « il faut bien avoir une arme, quelque chose pour ne pas mourir dans le silence [...]. Il y aura bien quelqu'un qui écoute¹² » et qui saura offrir en échange le savoir caché au fond de ses yeux.

Tant qu'il y aura l'aimant de l'amitié

Si Novecento a pétrifié ses désirs, il n'a pas aboli la passion pour autant. Ainsi a-t-il détourné son goût des femmes vers une seule élue en ne jouant que pour elle durant toute une nuit, et « quand elle se leva, ce ne fut pas elle qui sortit de [sa] vie, ce furent toutes les femmes du monde¹³ ». Il a liquidé de même une progéniture potentielle en

8. *Ibid.*, p. 64.

9. *Ibid.*, p. 66.

10. *Ibid.*, p. 66-68.

11. *Ibid.*, p. 16.

12. Paris, Albin Michel, 1998, p. 273.

13. *Novecento*, *op.cit.*, p. 66.

regardant mourir un enfant, tout comme il a évacué sa foi dans les miracles en voyant « rire ces hommes que la guerre avait démolis¹⁴ ». Quant à la musique, « sa » musique, il l'a sacrifiée lorsqu'il est « arrivé à la jouer tout entière dans une seule note d'un seul instant¹⁵ ». Mais ce détachement ultime coïncide avec son adieu à la vie tout court dont l'amitié aura été une valeur essentielle. Dans le film de Tornatore, la musique qu'Ennio Morricone prête à Novecento le guide dans sa découverte de l'univers, et l'amitié de Tim lui ménage une place au sein de l'humanité, ainsi qu'on le perçoit dans le jeu de Tim Roth et Pruitt Taylor Vince. Le premier, mince et racé, campe un élégant Novecento aussi naïf que passionné. Le second, lourdaud et rustre, interprète le compagnon fidèle, le confident attentif, le complice respectueux de la singularité souvent désarmante de son ami. Novecento représente l'idéal qui fait défaut à Tim, lequel renvoie à l'autre l'image de la réalité tangible qui le déroute.

Ce que le texte de Baricco racontait en un long monologue, Tornatore l'a transposé en une série de situations dramatiques orchestrées par une foule de personnages. Par exemple, le passage où il est question de donner un nom à l'enfant trouvé sur le piano se déroule dans la salle des machines. Des marins plus colorés les uns que les autres s'y donnent allégrement la réplique, alors que le bébé couché dans sa boîte est bercé à même les pistons d'une machine, une burette de métal au long bec lui servant de biberon. L'éducation que donne ensuite Danny au garçon annonce le rapport particulier que Novecento entretiendra avec le réel. Ainsi lui enseigne-t-il qu'une maman est un cheval et qu'un orphelinat « est une grande prison où on enferme les gens qui n'ont pas d'enfants ». La musique est aussi omniprésente du début à la fin. Celle que joue l'orchestre pour les voyageurs de la première classe. Celle que partage Novecento avec les immigrants de la troisième. Celle qui naît d'un sourire ou d'un regard. Celle qui exprime l'indicible et effleure l'impalpable. Celle qui soutient le duel musical entre Novecento et Jelly Roll Morton, le soi-disant inventeur du jazz. Celle surtout qui fait danser l'océan et vibrer sur la même longueur d'ondes les deux amis. Mais c'est encore dans la structure narrative du film que le réalisateur a fait preuve d'ingéniosité, inventant pour les besoins de la cause des scènes poignantes qui ciblent cette grande aventure de l'amitié entre deux musiciens que rien ne lie au premier abord, sauf la magie des sons.

Le film débute sur Tim qui, en 1946, arrive dans la ville portuaire où est arrimé le *Virginian* condamné à la destruction. Il se trouve dans la dèche au point de devoir vendre sa trompette dans une boutique d'instruments d'occasion. Il insiste pour en jouer une dernière fois avant de partir. Il entame alors un morceau qui surprend le marchand. Ce dernier sort d'un tiroir une matrice de disque aux pièces recollées qu'il place sur un gramophone. On entend l'air joué par le trompettiste : c'est une création de Novecento qui, un jour sur le bateau, a failli enregistrer un disque. Seulement le pianiste a subtilisé la matrice, prétextant refuser que son œuvre parcoure le monde sans lui. En réalité, il a voulu l'offrir à la jeune femme qui lui a inspiré cette musique. Une femme aperçue au travers du hublot, qu'il a courtisée et séduite au rythme des quatre-vingt-huit notes de son piano. N'ayant pas réussi à lui faire ce don, il a cassé

14. *Ibid.*, p. 67.

15. *Ibid.*, p. 67.

la matrice et l'a jetée à la poubelle. C'est Tim qui en a caché les débris dans le piano, lequel a été acheté par le marchand. Les séquences de la boutique et des démarches effectuées par Tim auprès des autorités portuaires pour monter à bord du *Virginian* constituent la trame narrative du présent, ponctuée de fréquents retours en arrière. Lorsque Tim échoue à trouver Novecento, trop bien caché sur le paquebot, il y emporte le gramophone et lance un appel au pianiste par la voix de sa musique. Celui-ci y répond et s'ensuit le segment émouvant de leurs adieux, avant la fatale explosion. Le film se termine sur Tim à qui le marchand redonne sa trompette dans la boutique. Le musicien retourne à la vie, selon le vœu de Novecento, persuadé toutefois « qu'une bonne histoire vaut plus qu'une vieille trompette ».

Novecento, mis en scène
par François Girard (Théâtre
de Quat'Sous/CNA, 2001).
Sur la photo : Pierre Lebeau.
Photo : Pascal Sanchès.

Tornatore qualifie son film de fable. Tel que le suggère le titre – *The Legend of 1900* – on peut en effet associer le destin de Novecento à celui de l'homme moderne du XX^e

siècle. Ce siècle ayant connu plus de progrès techniques que les millénaires qui l'ont précédé, sans que la civilisation n'ait suivi un essor semblable sur le plan de l'humanité, si l'on considère les multiples hécatombes qui l'ont traversée. Cette époque qui a libéré la sexualité mais appauvri l'amour, qui a développé la communication sans enrayer la solitude, qui a accumulé des richesses à côté d'une misère sans fond. Bref, qui n'en est pas à une contradiction près. Comment tirer son épingle du jeu dans un monde pareil ? Comme Tim qui éparpille la démesure qui l'habite ou Novecento qui la pétrifie ? Peut-être après tout comme l'un et l'autre, les pieds cloués au sol et la tête dans les nuages, le rêve à la rescousse du réel et le réel à l'écoute du rêve.

Tant qu'il y aura un refuge à fond de cale

La production de *Novecento* au Théâtre de Quat'Sous, au printemps dernier, a rassemblé plusieurs créateurs issus de diverses disciplines artistiques et passés maîtres dans d'autres pratiques que celle du théâtre. Ce premier texte dramatique de Baricco est monté sur les planches du Quat'Sous dans la première mise en scène théâtrale du cinéaste François Girard – né au Québec en 1963 –, un créateur aussi audacieux et polyvalent que l'écrivain italien. Comme ce dernier, il a maintes fois touché à la musique en réalisant des vidéos musicales, en tournant des films de danse ou de concert (*Peter Gabriel's*



Secret World) et en mettant en scène des opéras (*la Symphonie des psaumes* et *Œdipe Rex* de Stravinski et Cocteau). S'il a exploré l'univers des arts visuels (tel qu'en témoignent ses installations *la Paresse*, *le Jardin brûlant*, *Water Color*) ainsi que le domaine du documentaire – dont les passionnants entretiens avec Suzanne Cloutier (*Souvenirs d'Othello*) relatant le tournage de cette pièce de Shakespeare par Orson Welles –, il est surtout connu du grand public pour les longs métrages qu'il a coécrits et réalisés : *Cargo*, *Trente-deux Films brefs sur Glenn Gould* et *le Violon rouge*. Ses principaux complices dans la production de *Novecento*, outre leurs expériences théâtrales, ont frayé également avec des formes d'art connexes. Marc Parent a éclairé plusieurs spectacles de danse, entre autres pour Danièle Desnoyers, Sylvain Émard et Pierre-Paul Savoie. Le scénographe François Séguin a une bonne vingtaine de films à son actif, aussi renommés que *Souvenirs intimes* (Jean Beaudin), *le Violon rouge* (François Girard), *Léolo* (Jean-Claude Lauzon), *Jésus de Montréal* (Denys Arcand), *la Sarrasine* (Paul Tana), *Night Magic* (Lewis Furey). La responsable du design et de la composition sonore, Nancy Tobin – ayant collaboré à *Intérieur*, *Urfaust*, *tragédie subjective* et *les Trois Derniers Jours de Fernando Pessoa*, trois mises en scène de Denis Marleau – a déjà travaillé en danse, installations, créations multimédia et Web. Les compétences d'une équipe de cette trempe n'ont pas manqué de laisser leur marque dans le traitement esthétique de *Novecento* : un spectacle où s'enchaînent des tableaux expressionnistes ; où l'atmosphère rappelle le charme suranné des photos sépia ; où le climat sonore berce et envoûte.

[...] un spectacle où s'enchaînent des tableaux expressionnistes ; où l'atmosphère rappelle le charme suranné des photos sépia ; où le climat sonore berce et envoûte.

François Girard n'a pas du tout suivi les didascalies proposées par Baricco dans son monologue. Voilà une très heureuse initiative. Il a opté pour le dénuement, la sobriété, l'intimité et la suggestion plutôt que de privilégier le déploiement un brin clownesque proposé par l'auteur du texte. En effet, ce dernier dote l'espace scénique d'un portant, d'une balançoire et d'un trapèze que le comédien doit utiliser tour à tour, en plus des changements de costumes en coulisses et des quelques chorégraphies soutenues par divers types de musique. Rien de tout cela ne figure dans le spectacle de Girard. L'acteur ne bouge presque pas et aucune musique ne tente de traduire celle de *Novecento*, que le spectateur peut imaginer à loisir sans risquer d'être déçu. Car comment aurait-on pu rendre, en toute modestie, la musique exceptionnelle du plus grand pianiste qui ait jamais joué sur l'océan ?

En ce qui concerne la scénographie, l'action évolue dans la soute à charbons du *Virginian*. De chaque côté de la scène, il y a une ouverture ovale dans le mur. Une grosse poulie pend du plafond. À l'arrière, on devine la face interne de la coque du navire, soutenue par des structures de métal. Quelques tas de charbons sont répandus au pied du mur de lointain et sur les côtés. Trois boîtes d'explosifs gisent au sol. À l'avant-scène, le plancher est percé d'une grille (ou bouche d'air) sur laquelle est posée une quatrième boîte. Le personnage de Tim y est assis. Il porte des vêtements aux tons gris : costume, chapeau, foulard et manteau jeté sur les épaules. Il reste tout le temps dans cette position, sauf à la fin, alors qu'il quitte son manteau et se lève après avoir déposé le chapeau sur la boîte, qu'il interpelle dans le rôle de *Novecento* s'adressant à son ami. D'une présence remarquable, Pierre Lebeau campe un très touchant Tim Tooney dont il fait ressortir toute la tendresse pour le pianiste, empreinte d'une souffrance très digne et pudique, non dénuée d'admiration. Il ne

tombe jamais dans le pathos ni dans le burlesque, malgré les moments tragiques ou drolatiques parfois inscrits dans le texte. Même quand il change de voix et de ton pour interpréter d'autres personnages, son jeu demeure sobre et intérieur. Une performance parfaitement maîtrisée.

Cette facture statique de l'occupation de l'espace sied, au fond, à l'idéologie de Baricco qui insiste tant sur l'importance d'un ancrage dans une réalité donnée, source immobile d'un rayonnement tous azimuts. Dans la mise en scène de Girard, des éléments stables se dégage une illusion de mouvement grâce à l'éclairage. Le monologue débute dans la quasi-obscurité, comme émerge à tâtons le souvenir de la mémoire. Puis la scène s'éclaire peu à peu dans une atmosphère brumeuse qui se dissipe au fur et à mesure que la parole étend son emprise sur l'espace-temps. Une lumière orangée et des lueurs blanches alternent, projetées par le haut ou par le devant. Ce qui évoque le feu et l'eau, symboles de l'ambivalence de cet univers où les contrastes s'attirent, où brûle la flamme des passions alors même que les désirs se figent dans la glace. Quand Tim raconte la scène du duel musical, une lumière crue l'enferme dans un halo, comme si l'action se transportait au cœur d'une arène sous la menace d'une ombre inquiétante se profilant sur le mur. Mais dès que Novecento gagne le combat, des jets orangés fusent de la grille au plancher comme un feu d'artifice de triomphe. Pendant l'épisode de la tempête, de la même grille sortent aussi des rais dorés, oscillant de gauche à droite et balayant l'espace de bas en haut, à la mesure de la danse folle du piano avec l'océan. À la fin, la brume revient peu à peu comme le souvenir s'estompe, refoulé de nouveau dans la mémoire. La dernière image révèle le visage blafard de Novecento, semblable à ces médaillons incrustés dans les pierres tombales. La mort a éteint tout mouvement.

S'il n'y a pas de musique en tant que telle dans la pièce, un environnement sonore de choix se marie aux émotions transmises par le verbe et aux mouvements subtils issus des jeux de lumières. La trame sonore ne tarit jamais. Elle se compose de notes jouées au piano et de sons divers – clapotis, grincements, gargouillis, murmures et d'autres bruits souvent insolites. On y reconnaît l'infini des quatre-vingt-huit touches du piano, ce monde idéal englué dans la banalité de la vie quotidienne. Les sons s'apparentent en outre, si l'on s'appuie sur les recherches d'Alfred Tomatis¹⁶, à l'univers sonore de l'embryon dans le ventre de sa mère. Cette éventualité acceptée, le décor change de perspective. Le fond de cale devient dès lors le nid feutré d'une matrice où le désir de naître le dispute à la tentation de disparaître. *Novecento* serait peut-être aussi l'histoire d'une vie confrontée à un destin auquel elle préfère renoncer. Les grands textes ont le don de générer de multiples lectures. Le livre, le film et le spectacle l'ont amplement souligné. ■

16. Spécialiste des troubles d'audition et du langage, qui s'est fait connaître par son ouvrage intitulé *L'Oreille et la Vie*, Paris, Robert Laffont, 1977.