

Comme un noyau de silence au coeur d'une détonation

Alessandro Baricco

Brigitte Purkhardt

Number 98 (1), 2001

Portraits d'auteurs

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/26070ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Purkhardt, B. (2001). Comme un noyau de silence au coeur d'une détonation : Alessandro Baricco. *Jeu*, (98), 111–121.

Alessandro Baricco

Comme un noyau de silence au cœur d'une détonation

Au firmament des auteurs à succès de la dernière décennie, l'écrivain italien Alessandro Baricco rayonne sans conteste, tant adulé par le lectorat qu'estimé par la critique. Né à Turin en 1958, il a étudié la philosophie, la musique et le journalisme. Pianiste passionné, il a toujours entretenu une égale ferveur à l'égard de l'écriture. Il avoue toutefois s'être adonné à une littérature purement alimentaire jusqu'à l'âge de trente ans, dans les domaines de l'édition, de la publicité et de la politique. « J'écrivais avec la même désinvolture des fantaisies sur les moteurs de bateaux, des élégies sur le champagne italien ou les discours des candidats à la députation », déclarait-il dans une entrevue accordée à *Libération*¹. Un jour, las de ces « travaux supposés intelligents [...], qui sont la prostitution des intellectuels² », il se décide à réaliser un rêve caressé depuis longtemps : celui de raconter des histoires. Il amorce dès lors la rédaction d'un récit dont il soumet le début à l'éditeur Rizzoli de Milan. Il signe aussitôt un contrat et termine son *Quinnipak* qui deviendra *Castelli di Rabbia*. Suit une impressionnante carrière littéraire, aussi riche que disparate, où l'imaginaire romanesque plutôt débridé côtoie une réflexion théorique des plus rigoureuses.

Depuis la fin des années 1980, le Baricco musicologue et philosophe publie des essais qui ne se contentent pas d'explorer l'œuvre de grands compositeurs (tels Mozart, Rossini, Puccini, Mahler), mais qui jettent également des ponts entre la finalité de la musique classique et les enjeux de l'esthétique postmoderne (souvent à partir d'une critique d'Adorno et de Benjamin) : *Il Genio in Fuga* (1988), *L'Âme de Hegel et les vaches du Wisconsin*³ (1992), *Constellations*⁴ (1998). Il a conçu en outre un scénario de film sur Farinelli, jamais tourné parce que trop dispendieux à produire. En tant que journaliste, il a été chroniqueur à *La Stampa* et à *La Repubblica*, de même qu'animateur d'émissions culturelles à la télévision italienne.

1. Voir l'article de Jean-Baptiste Harang, « Alessandro Baricco, l'atelier de la soie », paru le 13 février 1997.

2. *Ibid.*

3. Paris, Albin Michel, 1998. *Nota bene* : alors que les dates inscrites dans les notes infrapaginales se réfèrent aux parutions des traductions françaises, les dates dans le corps du texte indiquent l'année de la publication originale en italien.

4. Paris, Calmann-Lévy, coll. « Petite bibliothèque des Idées », 1999.

Quant au Baricco conteur, il a privilégié la fiction dans divers genres. D'une part, on lui doit des textes dramatiques. Comme *Davile Roa* (1996), écrit pour le metteur en scène Luca Ronconi, et *Novecento : pianiste*⁵ (1994), destiné au comédien Eugenio Allegri et au metteur en scène Gabriele Vacis. Ce monologue « qui serait à mi-chemin entre une vraie mise en scène et une histoire à lire à haute voix⁶ » a été joué en Italie et en Belgique. Giuseppe Tornatore l'a porté à l'écran sous le titre de *la Légende du pianiste sur l'océan*. Chez nous, *Novecento* montera sur la scène du Théâtre de Quat'Sous (du 23 avril au 2 juin 2001), interprété par Pierre Lebeau dans une mise en scène de François Girard. Par ailleurs, ce sont ses quatre romans, acclamés sans ambages à la ronde, qui ont surtout consolidé la renommée de Baricco.

Le premier, *Châteaux de la colère*⁷ (1991) – lauréat des prix Campiello et Massarosa en Italie –, remporte le Médicis étranger 1995 en France. Lui emboîte le pas *Océan mer*⁸ (1993) couronné par le prix Viarregio, l'équivalent italien du Goncourt. *Soie*⁹ (1996), sans doute le plus populaire de ses récits (près d'un million d'exemplaires vendus en Europe), sera bientôt adapté pour le cinéma par John Madden, le réalisateur de *Shakespeare in love*. Enfin *City*¹⁰ (1999), très loué en général, soulève néanmoins quelques réserves. Alors que Roland Brival y voit « une logorrhée insupportable¹¹ » et Dominique Durand « un exercice de style finalement décevant¹² », Florence Joye reproche à l'auteur de trop en mettre, affaiblissant de la sorte « le côté percutant de ses récits¹³ ». Il est vrai que l'aspect formel de *City*, foisonnant et baroque, tranche avec la sobriété classique de *Soie*. S'y retrouve pourtant, renforcée, l'audace délirante



5. Paris, Éditions Mille et une nuits, 1997.

6. Tel que mentionné par l'auteur dans un court préambule à *Novecento : pianiste*, op. cit., p. 6.

7. Paris, Albin Michel, 1995.

8. Paris, Albin Michel, 1998.

9. Paris, Albin Michel, 1997.

10. Paris, Albin Michel, 2000.

11. Dans un compte rendu de lecture paru dans *Elle*, le 1^{er} mai 2000.

12. Dans un article du *Canard enchaîné* du 19 avril 2000 : « Mælström ou minestrone ? »

13. Voir « *City*, un roman aux rues tortueuses à souhait », *le Courrier*, 6 mai 2000, p. 21.

des ouvrages antérieurs... « Mes romans sont complexes, peut-être, mais la narration a changé, admet Baricco, ils paraîtront simples aux utilisateurs de Windows 98¹⁴. » Très juste ! Il suffit de cliquer sur des personnages, et voilà que s'ouvre une fenêtre sur de bien étranges continents qu'il s'avère difficile de cerner. On doit se limiter à suivre quelques pistes, fouiller des sites, interroger des signes et ne jamais rien tenir pour acquis, toujours à l'écoute de la musicalité de sa prose, toujours à l'affût des rebondissements incroyables de son imaginaire.

Il était une fois la mer, la ville, l'Amérique

En fait, on navigue sur le territoire fictionnel de Baricco comme on sillonnait la carte du Tendre au XVII^e siècle. On peut y fouler le jardin japonais d'un amour impossible, entendre le gong de la grande horloge tueuse d'éternité, se perdre dans le réseau routier du hasard, emprunter la voie ferrée du destin, se mesurer à la fureur divine de l'océan. Dans un tel univers, tout déborde le strict quotidien. Que ce soit dans un contexte tragique ou burlesque, l'auteur active sans relâche le programme des grandes questions existentielles, et ce, par le truchement des personnages dont la parole se confond avec celle d'un « vieux narrateur (intérieur) qui tout le temps nous raconte une histoire, jamais finie, et pleine de milliers de détails. [...] Il y en a qui l'appellent ange, le narrateur qu'ils portent en eux et qui leur raconte la vie¹⁵. » Il en résulte que la trame anecdotique de ces histoires, enchevêtrées à souhait, sert moins la description événementielle que la projection d'envoûtantes visions du monde.

Il serait sage de commencer l'exploration du « monde selon Baricco » par le biais du plus accessible de ses récits : le beau et touchant *Soie*. En plein milieu du XIX^e siècle, dans une ville fictive de France non loin de Nîmes, Hervé Joncour – époux d'Hélène – pratique le commerce des vers à soie, qu'il achète en Afrique pour les vendre aux sériciculteurs de sa région. Mais une épidémie de pébrine infecte les élevages européens et africains, ce qui oblige Hervé à partir s'approvisionner au Japon. Il achète les œufs de vers à soie d'un riche seigneur, Hara Kei, dont la jeune maîtresse d'origine occidentale le trouble au plus haut point. Il effectuera encore trois voyages au Japon, moins pour les besoins du négoce que pour revoir la belle inconnue. Ils ne se parleront jamais, tout en se permettant de furtifs contacts. Une fois, elle boit une gorgée de thé dans sa tasse à lui. Lors d'un autre séjour, elle se substitue à la vieille femme chargée de lui prodiguer le rite du bain et, à la visite suivante, elle lui offre pour la nuit une langoureuse compagne. Une guerre au Japon met fin à l'idylle. De retour au pays, Hervé achète un domaine voisin. Il le réaménage à l'orientale sous le regard attristé de sa femme qui devine son tourment. Il reçoit un jour une lettre inattendue : sept feuillets de papier de riz couverts d'idéogrammes tracés à l'encre noire. Une Japonaise, tenancière de bordel, la lui traduit. Il s'agit d'un message essentiellement érotique dans lequel une amante fait l'amour à l'aimé, dans la chair brûlante des mots, avec toute la fougue de sa passion. Après le décès de sa femme, Hervé apprend que c'est Hélène qui a écrit cette lettre et demandé à la tenancière de la recopier en japonais. Il aura en somme passé à côté du bonheur pour chérir une chimère. Il termine ses jours dans la solitude, souvent devant le lac, « parce qu'il lui semblait voir,

Alessandro Baricco.
Photo : R. Koch.

14. Voir « La baraka de Baricco » de Jean-Baptiste Harang dans *Libération*, 6 avril 2000, p. 2.

15. Tel le narrateur de *Mormy* dans *Châteaux de la colère*, op. cit., p. 146.

dessiné sur l'eau, le spectacle léger, et inexplicable, qu'avait été sa vie¹⁶ ». Qui trop embrasse mal étreint, de rappeler la fable inscrite en filigrane dans *Soie*. Tous les romans de Baricco soulignent les dangers de la dispersion et de l'errance auxquelles goûtent les incorrigibles viveurs aux appétits insatiables. On ne possède pas le monde en le parcourant, mais en s'amarrant dans une de ses sphères. On n'irradie qu'à partir d'un ancrage dans une réalité choisie et assumée. *Novecento* : *pianiste* abonde dans ce sens.

Novecento « est le plus grand pianiste qui ait jamais joué sur l'Océan¹⁷ », qui ait jamais dansé avec l'Océan, emportant son piano « dans une valse lente, sur le parquet doré de la nuit¹⁸ », comme le présente dans son monologue le trompettiste de l'Atlantic Jazz Band, l'orchestre du paquebot le *Virginian*, faisant la navette entre l'Europe et l'Amérique dans la première moitié du XX^e siècle. Novecento est né sur l'Océan en 1900, avec le nouveau siècle, d'où son nom donné par le marin noir qui l'a adopté. Car ses parents l'avaient abandonné dans la salle de bal des premières classes, dans une boîte de carton déposée sur le piano. Un rejeton d'immigrants, sans doute, laissé en échange des draps et rideaux qu'ils avaient volés pour se confectionner des habits afin de débarquer en Amérique de façon reluisante. Novecento n'est jamais descendu de son navire. Il connaissait cependant le monde mieux que personne à force de lire les signes que les gens trimbalent, tels « les endroits, les bruits, les odeurs, leur terre, leur histoire¹⁹ ». Il dessinait ainsi dans sa tête une carte gigantesque 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 ragtime²⁰. » Lorsque, démantibulé par la guerre, le *Virginian* est chargé de dynamite pour exploser au large, son pianiste refuse de couper le cordon ombilical le reliant à la coque originelle. « La terre est un trop gros bateau pour moi²¹ », estime-t-il, et les désirs de la vie, un poids trop lourd pour son âme. Mieux vaut ensorceler ses désirs et, grâce à la finitude des quatre-vingt-huit touches d'un piano, vibrer dans l'infini de la musique. Quitte à l'ensorceler, elle aussi, au moment ultime où elle fondra « tout entière dans une seule note d'un seul instant²² » dans les limbes placentaires. Une pareille fusion de l'être humain avec les eaux primordiales constitue la pierre de touche d'*Océan mer*.

Dans ce récit, l'onde amère étend son emprise sur l'univers comme une puissante divinité androgyne. Elle est l'eau « qui peut tenir dans le creux de la main ou les abysses que nul ne peut voir²³ ». Ses rochers sont les pas du diable ; les brouillards, ses nuages ; les bateaux lui servent d'yeux, coulant à pic dès qu'elle baisse les paupières. L'humanité se réduit à ceux qui la contemplent, à ceux qui plongent en elle et à ceux qui en reviennent vivants. L'Océan mer règne tour à tour en mâle et en

16. *Op. cit.*, p. 121.

17. *Op. cit.*, p. 10.

18. *Ibid.*, p. 31.

19. *Ibid.*, p. 35.

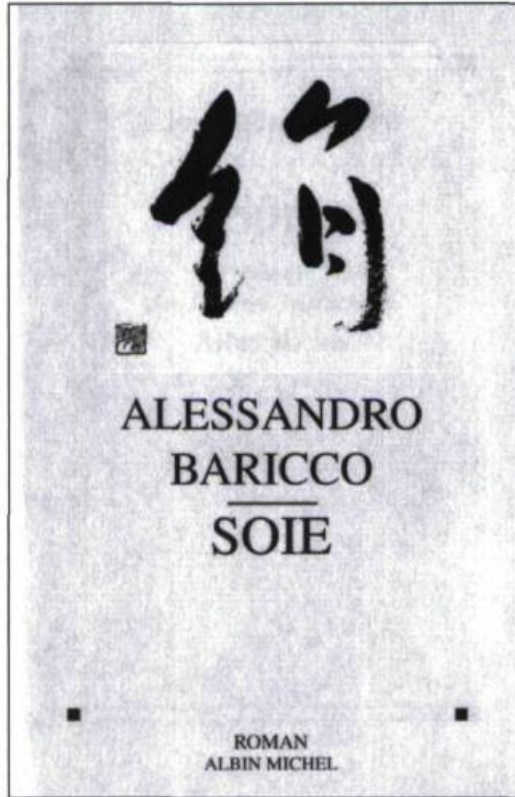
20. *Ibid.*, p. 36.

21. *Ibid.*, p. 64.

22. *Ibid.*, p. 67.

23. *Op. cit.*, p. 47.

femelle. L'un libère les vents et déchaîne les flots, insuffle l'art de lutter et le désir de vaincre. L'autre prodigue la révélation, « berceau de tous les nouveau-nés et ventre de toutes les morts, [...] souveraine du néant (et) maîtresse du grand tout²⁴ ». Finalement, « destin serait le nom de cet océan mer, infini et superbe²⁵ ». L'apprendront pour le meilleur et pour le pire les personnages que le hasard a réunis à la pension Almayer, sise devant l'océan mer dont, tous, ils réclament quelque délivrance. Le peintre Plasson rêve d'en reproduire l'immensité sur sa toile. Le professeur



Bartleboom tente, au contraire, de capter « un endroit où elle finit – la mer immense, un tout petit endroit, et un instant de rien²⁶ ». Ann Devéria, une femme adultère, espère que la rumeur marine étouffera l'appel de l'amant. Accompagnée de son dévoué précepteur, le père Pluche, la fragile Elisewin cherche dans la mer l'instinct vital qui l'empêchera de mourir. Un enfant de la maison escorte chacun d'eux, tel un ange gardien. La jeune fille sera sauvée en se donnant à un homme mûr, Adams, un hôte de passage. Même sans amour, « les mains, la peau, les lèvres, l'étonnement, le sexe, la saveur – la tristesse, peut-être – même la tristesse – le désir²⁷ » de ces corps entremêlés semblent recoudre la profonde blessure du monde. Bien après son départ, Elisewin apprendra, à l'instar d'Hélène et de Novecento, « que parmi toutes les vies possibles il faut en choisir une à laquelle s'ancrer, pour pouvoir

contempler, sereinement, toutes les autres²⁸ ». Outre la description du séjour de ce petit clan devant l'océan mer, Baricco entraîne le lecteur dans les méandres de l'histoire passée et future des uns et des autres. Une scène hallucinante mérite d'être retenue : celle de la dérive d'un radeau après un naufrage et du *struggle for life* des rescapés sombrant dans le désespoir, la démence, la violence, le cannibalisme. Le roman débouche sur un coup de théâtre. Un nouveau pensionnaire annonce aux enfants son intention de « dire » la mer. Parce qu'il « faut bien avoir une arme, quelque chose pour ne pas mourir dans le silence [...] ». Il y aura bien quelqu'un qui

24. *Ibid.*, p. 137.

25. *Ibid.*, p. 152.

26. *Ibid.*, p. 42.

27. *Ibid.*, p. 172.

28. *Ibid.*, p. 181.

écoute²⁹. » Lorsqu'il quitte les lieux, un sac rempli de feuillets sous le bras, tout derrière lui se détache de terre, se désagrège, s'envole. Subsiste la tangibilité de l'imaginaire, cet espace qu'habite l'écrivain pour s'approprier l'univers. Un type semblable de clôture romanesque fonctionne dans *Châteaux de la colère* et *City*, les premier et dernier récits de Baricco.

Châteaux de la colère auraient peut-être eu avantage à s'intituler *Châteaux de la rage* (*rabia* en italien) car, si la colère est une réaction violente à une situation donnée, la rage demeure une pulsion primale, voire une maladie inoculée par un agent porteur.

Ce qui se produit symboliquement dans la petite ville de Quinnipak, le mal perpétuant le mal sous l'impact des coups du hasard. Ainsi, quand une veuve meurt, la bave aux lèvres, maudissant l'époux qui l'a déshéritée, ses fils « infectés » assassinent l'héritière illégitime. Ou quand le pauvre Kupper achète à la foire une serpe, celle-ci s'empare malgré lui de sa main et éventre l'ancienne compagne rencontrée sur sa route. Mais ces châteaux de la rage évoquent aussi le charme évanescent des châteaux de sable (*sabia*) que construisent des personnages accrochés à leurs rêves. Comme la vieille fille au fiancé tué à la guerre qui le transforme en mari décédé et s'invente une vie conjugale au passé heureux. Ou l'enfant abandonné dans la rue, enveloppé dans une veste d'homme, laquelle lui indiquera le devoir d'aller vivre à la grande ville, le jour où elle sera à sa mesure. Ou l'inventeur de l'humanophone, un orgue constitué de « tuyaux » humains, sifflant chacun un son singulier et toujours le même. Ou l'architecte qui a conçu un palais de glace qu'une explosion change en feu d'artifice. Ou Reihl, le verrier qui achète une locomotive pour lui construire des rails s'étendant sur deux cent mille kilomètres en ligne droite. Ou sa séduisante épouse Jun – dont la belle bouche inspira à Dieu « cette idée tordue du péché³⁰ » lorsqu'il la dessina – que Reihl a détournée de sa mission d'aller porter un livre par-delà les mers, et qui l'a suivi à Quinnipak, obligeant « son destin (à retenir) son souffle³¹ » durant trente-deux ans, avant de s'y soumettre, non sans rendre hommage à l'époux en guise d'adieu : « Tout ce qu'il y avait à voir je l'ai vu,



29. *Ibid.*, p. 273.

30. *Op. cit.*, p. 18.

31. *Ibid.*, p. 266.

en te regardant. Et je suis allée partout, en restant avec toi³². » Encore cette notion d'ancrage, source de rayonnement dans le vécu et moteur d'inspiration dans l'imaginaire. Le phénomène de la lecture s'inscrit dans une optique analogue : « L'éternellement changeante multiformité du monde tout autour [du livre], et le microcosme pétrifié d'un œil qui lit. Comme un noyau de silence au cœur d'une détonation³³. » Composé sur l'art de la fugue dans le style du contrepoint, le roman se divise en sept chapitres : une création du monde en six jours suivis d'un jour de repos. Alors que le sixième jour se termine sur Jun lisant à une vieille dame un livre « dont le dernier mot était : l'Amérique³⁴ », le septième nous sort du temps romanesque de Quinnipak (le XIX^e siècle) et nous transporte sur l'Atlas, un transatlantique voguant vers l'Amérique (en 1922). Une femme prend la parole pour dire qu'elle paie son passage vers ce pays de rêve en faisant des pompiers au capitaine (affublé du même nom que le fiancé tué à la guerre). Elle dévoile aussi le jeu qu'elle utilise pour fuir la laideur du réel : fermer les yeux, aller à Quinnipak et s'inventer des histoires. Son bagage consiste en « une plume et une feuille, une plume et mille feuilles³⁵ » afin d'écrire à une certaine petite Elena pourquoi on se sauve vers Quinnipak ou vers l'Amérique. Cette double fin provoque l'effet d'une distanciation brechtienne. Elle rompt l'euphorie qu'engendre le « mentir vrai » en braquant un projecteur sur ses artifices. Au bout du compte, toutes ces pages pleines de surprises et d'émotions n'ont rien livré d'autre que les expériences vécues par des personnages de papier. Non pas ceux de l'écrivain « réel », de surcroît ! Mais d'un auteur inventé et « digéré » par un lecteur tout aussi fictif. La vérité niche bel et bien ailleurs. Dans la rue, par exemple.

Prestidigitateur incorrigible, Baricco ne se prive pas cependant de faire descendre la magie jusque dans la rue et de brouiller par des tours de passe-passe les traces du réel. Dans *City*, il substitue au Windows 98 quelque *SimCity* 2000 ludique. Sur le rabat de la jaquette, il mentionne que son roman « est construit comme une ville, comme l'idée d'une ville. [...] Les histoires sont des quartiers, les personnages sont des rues. Le reste c'est le temps qui passe, l'envie de vagabonder et le besoin de regarder ». La nomenclature des personnages s'articule en un réseau routier complexe, puisque les principaux agents de l'action créés par l'énonciateur deviennent parfois des narrateurs inventant leurs propres personnages pour les besoins de la mise en situation de leurs propres histoires. Celles-ci, à l'image des quartiers d'une ville de classes diverses, affichent des styles et des discours très variés. En suivant le fil conducteur d'un récit d'apprentissage dans lequel un adolescent s'initie à l'existence, on distingue la bande dessinée, la parodie sociale, le discours intellectuel, la performance sportive et le western. L'intrigue gravite autour d'un petit génie de treize ans, nommé Gould, promis au prix Nobel. Deux amis imaginaires l'encadrent – le géant Diesel et le muet Poomerang – ainsi qu'une cohorte de professeurs. Ses parents toujours absents – la mère internée, le père militaire –, il bénéficie des soins d'une gouvernante, la sympathique Shatzy Shell. Le style BD s'exprime par le biais de personnages caricaturaux : le géant qui rase les murs, le muet qui « nondit » des répliques compréhensibles et

32. *Ibid.*, p. 268.

33. *Ibid.*, p. 81.

34. *Ibid.*, p. 291.

35. *Ibid.*, p. 302.

certain professeurs que le ridicule ne tue pas. La parodie sociale attaque surtout les travers de la consommation dans les salons d'exposition, les supermarchés et les *fast food* aux promotions hilarantes. Le discours intellectuel évolue dans le jargon universitaire. À côté de la langue de bois de Martens se moquant de la madeleine de Proust, les conférences de Kilroy étonnent par leur aspect absurde mais vraisemblable. Ainsi Monet aurait peint *les Nymphéas* en s'acharnant à saisir le rien qui était en fait « le tout, surpris dans un moment d'absence momentanée³⁶ ». Quant à l'honnêteté intellectuelle, elle n'existe pas puisque les idées, aussitôt exprimées, échappent au cerveau d'où elles proviennent pour devenir des créatures artificielles mues par le seul objectif de la survie, donc facilement corruptibles. Pour rester dans la métaphore urbaine, Bandini croit que « les hommes *ont* des maisons : mais ils *sont* des vérandas³⁷ ». Ils affrontent seuls le monde avec leur moi sur le dos. Même Shatzy propose une théorie frôlant un champ symbolique similaire, lorsqu'elle conteste la nécessité de trouver et de suivre sa route. Elle préfère s'identifier à un carrefour : « Les autres sont des routes, moi je suis une place, je ne mène à aucun endroit, je *suis* un endroit³⁸. » Décidément la notion d'ancrage persiste ! Le propos sportif, visant en particulier la boxe, découle des périodes d'évasion de Gould. Chaque fois qu'il va aux toilettes, s'animent pour lui des séances d'entraînement, des disputes de vestiaire, des entrevues radiophoniques, des combats sur le ring. Il contrebalance peut-être ainsi le problème d'avoir du talent, cette « cellule devenue folle, qui a grandi de manière hypertrophiée et sans nécessité³⁹ ». Enfin, le western appartient à Shatzy Shell qui se promène avec un magnétophone et y enregistre les aventures de Closingtown au fur et à mesure qu'elle les invente. Défile toute une galerie de personnages ! L'institutrice devenue putain, qu'assassine le fils du pasteur d'une balle dans le vagin. Le shérif, pédophile meurtrier, que pousse aux aveux et au suicide le regard accusateur d'un Indien. L'horloger engagé par les sœurs Dolphin pour réparer la grande horloge arrêtée depuis plus de trente années par « un assassin du temps », c'est-à-dire par un homme qui sait comment déchirer le grand manteau du temps avec la complicité du vent, du vent qui « est la malédiction –, [...] une blessure du temps⁴⁰ ». L'horloger rendra sa temporalité à Closingtown et le trésor qui bloquait le mécanisme de l'horloge, au terme d'une tuerie digne de Jessie James. Les multiples discours de *City* se combinent comme les pièces d'un *patchwork*. L'équivalent musical serait un opéra de Philip Glass. Une sorte d'*Einstein on the Beach*, mêlant les registres et cumulant les lieux. Vers la fin, une nouvelle voix s'ajoute aux autres, celle de la mère malade de Gould, ravie d'écouter Shatzy raconter son western à l'hôpital où celle-ci travaille depuis la disparition de son protégé. Puis elle enchaîne sur le triste sort de l'infirmière, morte des suites d'un accident qui l'a laissée paraplégique. L'épilogue met de nouveau en scène Gould, cette fois dans le cadre de son job de « monsieur pipi » dans les toilettes d'un centre commercial. La distanciation rapplique et on quitte *City* comme on sort d'un jeu, ou d'une simulation, ou d'un tour guidé. Pourquoi pas d'une visite de New York dirigée par Forest Gump ? On aurait tort de chercher, dans *City*, à savoir qui est qui ou qui a raconté quoi : toute ville reste jalouse de l'anonymat de ses habitants...

36. *Op. cit.*, p. 105.

37. *Ibid.*, p. 171.

38. *Ibid.*, p. 209.

39. *Ibid.*, p. 135.

40. *Ibid.*, p. 294.

De l'écrivain acteur au roman spectacle

En 1994 – parce que « écrire rend fou⁴¹ » et qu'il faut s'atteler à autre chose –, Alessandro Baricco fonde une école de création littéraire à Turin : la « Scuola Holden, *techniche della narrazione* ». Le nom de l'école s'inspire du prénom du héros romanesque de *Attrape-Cœur* de Salinger : Holden Caulfield, élève réfractaire aux institutions traditionnelles et à leurs méthodes d'enseignement. Baricco y dispense un cours de techniques narratives au sein d'une équipe d'une trentaine d'intervenants,



presque tous praticiens de diverses disciplines artistiques, car « on apprend chez l'artisan, pas chez le théoricien⁴² ». Des étudiants âgés de dix-neuf à trente ans y travaillent cinq à six heures par jour à l'intérieur d'une démarche personnalisée. Il convient avant tout de combler des carences ou d'acquérir des habiletés connexes à celles que l'on possède déjà. Bien que l'histoire littéraire soit bannie, on lit des romans tout en étudiant d'autres types d'expression : ceux de la BD, de la publicité, du théâtre, de la peinture, du sport. On développe encore des attitudes propices à la pratique de l'écriture. « Le rythme surtout, les gens qui écrivent ont en général un mauvais rapport avec leur corps, ici nous voulons des gens qui connaissent plus de deux façons de poser leurs mains sur une table. On travaille la narration orale, on combat les limites de l'embarras physique⁴³. » Des exercices de contact, de concentration, de mémoire sensorielle, d'imagination, d'agilité verbale com-

plètent cette formation qui n'est pas si éloignée de celle que reçoit l'étudiant en art dramatique. Une étudiante « transfuge » des HEC en apprécie les résultats : « On est bombardé de stimuli qui nous forcent à remettre en question notre conscience d'écrire⁴⁴. » Tout comme l'apprenti comédien, sa conscience de jouer.

Ce qui paraît intéressant et novateur dans une telle démarche, c'est que l'écrivain soit désacralisé, qu'il ne s'érige plus en demiurge tout-puissant, qu'il aborde la création en humble interprète. Qu'il sache qu'il ne tire rien du néant, que tout a été dit et montré, mais qu'il lui reste la liberté d'interpréter cet héritage avec toute la virtuosité qui fonde ses connaissances et ses croyances, ses goûts et ses talents, et qui n'appartient

41. Voir l'article de Jean-Baptiste Harang dans *Libération*, 13 février 1997, p. 2.

42. *Ibid.*, p. 3.

43. *Ibid.*

44. *Ibid.*

qu'à lui seul. Dessiller son troisième œil pour apprendre à lire le grand livre du monde et délivrer sa voix du bâillon qui l'étouffe pour en chanter toutes les nuances prépare sans doute mieux à jongler avec les mots que l'étude des figures de style et des champs sémantiques. Bref, l'écrivain est un interprète qui ne devrait pas résister au plaisir de jouer.

De toute façon, un Dionysos plus ou moins conscient se cache au fond de chaque écrivain, et ils sont légion les auteurs qui ont fait ou voulu faire du théâtre. Dans le cas de Baricco, une théâtralité évidente traverse sa fiction. Tout d'abord, comme au théâtre, sa narrativité puise l'essentiel de sa substance dans les personnages. Non seulement leur point de vue est-il privilégié, mais la prise de parole leur est allouée fréquemment. Ils dialoguent parfois sur de nombreuses pages, sans l'intrusion du moindre élément descriptif. Certains adressent même des répliques à un interlocuteur invisible. Comme Elisewin qui répond aux questions (non formulées) de son médecin⁴⁵. De préférence, ils monologuent à perdre haleine. Au long de chapitres entiers à l'occasion. Cela produit de très riches performances au souffle puissant, qui concourent à dévider la trame anecdotique de manière vivante, tout en favorisant la mise à nu du personnage sous toutes ses facettes. Il leur arrive encore de prendre la plume ou le micro ; de dire, redire, médire, maudire ou « nondire » comme le muet de *City*. Le verbe emprunte toujours le ton de la langue parlée, même dans les montées lyriques, tant le rythme de la phrase se marie aux émotions et aux états d'âme. Ainsi, Shatzy a l'habitude de fredonner une chanson dont le tempo scande par moments l'enregistrement de son western : « Noirs les cheveux de la putain de Closingtown, noirs. [...] Soif d'elle, dans tous les pantalons de la ville. [...] Blanche la peau de la putain de Closingtown, blanche⁴⁶. »

[...] un Dionysos plus ou moins conscient se cache au fond de chaque écrivain, et ils sont légion les auteurs qui ont fait ou voulu faire du théâtre. Dans le cas de Baricco, une théâtralité évidente traverse sa fiction.

Quant aux descriptions, elles s'écartent du moule littéraire. Elles « parlent » comme si elles sortaient de la bouche de l'auteur, travesti pour la circonstance en conteur qui cligne de l'œil en direction du lecteur ou l'ensorcelle grâce à son pouvoir incantatoire. Dans *Soie*, une tournure identique énonce tous les départs d'Hervé pour le Japon et ses retours à Lavedieu par l'énumération des postes de relais de son itinéraire. On croirait entendre une formule magique ouvrant et fermant les portes d'un monde enchanté. Par endroits, les descriptions se font plus laconiques, voire elliptiques. Elles s'apparentent alors aux didascalies, un mot ou une phrase suffisant à imposer une atmosphère. À l'instant où Jun refuse une invitation, l'auteur induit la perception du lecteur (ou précise le jeu de l'acteur) : « Elle le dit avec gaieté. Il faut se l'imaginer dit avec gaieté⁴⁷. » Si les passages descriptifs s'étendent davantage, c'est beaucoup plus pour situer le personnage dans la scénographie d'une représentation que pour forcer sa conscience ou défendre une idéologie.

Enfin, les lieux romanesques renvoient assez régulièrement à des simulacres d'espaces dramatiques dressés en tableaux. Le radeau d'*Océan mer*, écrasé par des ciels pathétiques et entouré de flots lui dessinant « un cadre, un décor, un arrière-

45. Dans *Océan mer*, *op. cit.*, p. 32-36.

46. *City*, *op. cit.*, p. 93-98.

47. *Châteaux de la colère*, *op. cit.*, p. 189. C'est moi qui souligne.

plan⁴⁸ », devient une scène pour répertoire tragique. La maison d'Hara Kei, pour sa part, en apparence peuplée de silhouettes, « ne ressemblait pas à la vie : s'il y avait un nom pour tout ceci, c'était : théâtre⁴⁹ » ou spectacle d'ombres. Le fait que l'action se déroule la plupart du temps dans un lieu fictif (Lavilledieu, Quinnipak) ou anonyme (un rivage, une ville) et que les personnages s'affublent de masques dérobés à une Amérique aussi mythique que celle de Kafka accentue cette impression du lecteur d'assister à une représentation du réel au cours de laquelle la stratégie du jeu fait partie du spectacle.

Il est indéniable que des préoccupations d'ordre spectaculaire sous-tendent l'esthétique romanesque de Baricco. Il rejoint ainsi les objectifs des artistes de la modernité de toutes disciplines, qui accordent à la dimension spectaculaire un rôle majeur dans l'exercice de leur art. Car « la modernité est avant tout un spectacle⁵⁰ », de croire Baricco. À l'instar de l'artiste traditionnel dont « le devoir de transmettre censure le plaisir d'interpréter⁵¹ », l'écrivain conventionnel est un interprète qui se borne à traduire le grand livre du monde sans jamais toucher à son mécanisme. En revanche, l'écrivain moderne est un interprète qui s'abandonne au plaisir de jouer, réinventant à répétition le grand livre du monde après en avoir démonté les rouages. Il est l'artiste du fragment saisi dans sa chute, de la vérité frôlée dans sa course, de l'instant, du provisoire, de l'illusoire. Il ferait sienne cette pensée de Baricco, voulant que la modernité soit « une scène sur laquelle, à un rythme vertigineux, le monde continuellement se défait et se recompose⁵² ». Ce n'est certes plus un secret pour les utilisateurs de Windows. ¶

48. *Océan mer*, *op. cit.*, p. 136.

49. *Soie*, *op. cit.*, p. 44.

50. Dans *l'Âme de Hegel et les vaches du Wisconsin*, *op. cit.*, p. 107. *Nota bene* : Baricco utilise le terme de « modernité » pour désigner la « postmodernité », tel qu'il l'explique dans sa « Note introductive », p. 13.

51. *Ibid.*, p. 46.

52. *Ibid.*, p. 102.