

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

L'INDÉTERMINATION EN QUESTION

DANS *LA COURSE AU MOUTON SAUVAGE* DE HARUKI MURAKAMI

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR

JOSEPH DORION

FÉVRIER 2018

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL  
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

## REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier tous ceux qui m'ont soutenu dans la rédaction de ce mémoire. Ma directrice de recherche, Rachel Bouvet, ma conjointe, Azinatya Caron-Paquin, ainsi que ma mère Isabelle Voisard et ma grand-mère, Colombe Larose. Merci également à Claude-Marie Caron et Chantal Paquin de m'avoir offert cette lecture. Cette recherche a été rendue possible par des subventions du Conseil de Recherches en Sciences humaines du Canada et du département d'études littéraires de l'Université du Québec à Montréal.

## TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ.....	v
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I	
LE RÔLE DE L'INDÉTERMINATION DANS L'ACTE DE LECTURE .....	9
1.1 Les lieux d'indétermination selon Roman Ingarden.....	11
1.2 La notion de blanc dans <i>L'acte de lecture</i> de Wolfgang Iser.....	14
1.2.1 L'acte de lecture et le lecteur implicite .....	15
1.2.2 La notion de blanc.....	17
1.2.3 L'interaction entre le texte et le lecteur .....	20
1.2.4 La question de l'intention communicative .....	23
1.3 Le rôle de l'indétermination dans les théories de l'interaction .....	25
1.3.1 Le mandat de lecture et les régies de lecture .....	25
1.3.2 La lecture littéraire .....	26
1.3.3 Le rôle de l'indétermination dans le processus d'interprétation .....	28
1.3.4 L'influence de l'intrigue sur l'acte de lecture.....	31
1.4 Conclusions préliminaires à l'analyse.....	34
CHAPITRE II	
LES INDÉTERMINATIONS DE <i>LA COURSE AU MOUTON SAUVAGE</i> .....	37
2.1 Catégoriser l'indétermination .....	38
2.1.1 Les indéterminations repoussées du code énigmatique .....	38
2.1.2 Les indéterminations liées à la question du surnaturel .....	41
2.1.3 Les indéterminations liées à la compréhension de l'action.....	44
2.2 Le code énigmatique de <i>La course au mouton sauvage</i> .....	47
2.2.1 La formulation de l'énigme: le Rat et le mouton à la tache étoilée.....	47
2.2.2 La mise en tension de l'énigme: le Docteur ès moutons .....	56
2.2.3 La résolution de l'énigme: le Rat et l'homme-mouton .....	60
2.3 Conclusions préliminaires .....	67

CHAPITRE III	
LES EFFETS DE L'INDÉTERMINATION SUR L'ACTE DE LECTURE .....	69
3.1 L'effet des indéterminations repoussées sur l'acte de lecture .....	70
3.1.1 L'effet des indéterminations repoussées lors de la première lecture .....	71
3.1.2 L'effet des indéterminations repoussées au terme de la première lecture .....	76
3.2 L'effet des indéterminations liées à la question du surnaturel .....	81
3.2.1 Les inférences prévisionnelles et la détermination du <i>topic</i> .....	82
3.2.2 L'interprétation psychologique des événements surnaturels .....	86
3.2.3 La surnaturalisation du monde de référence du lecteur .....	92
3.3 L'effet des indéterminations liées à la compréhension de l'action .....	100
3.3.1 L'influence des indéterminations liées à la compréhension de l'action sur le code énigmatique .....	100
3.3.2 La question de l'incertitude encyclopédique .....	103
3.3.3 La création d'une illusion cognitive .....	106
CONCLUSION .....	111
BIBLIOGRAPHIE .....	119

## RÉSUMÉ

Ce mémoire de maîtrise est consacré à une étude lectorale de *La course au mouton sauvage* (1990) de l'écrivain japonais Haruki Murakami. Il vise à rendre compte des différents effets que les indéterminations de ce texte sont susceptibles de produire au cours de la lecture. En abordant le récit de Murakami à partir d'un regard critique sensible à l'interaction entre l'œuvre littéraire et le sujet pensant, agissant que constitue le lecteur, nous nous intéressons à la fois aux modalités esthétiques de ce roman qui supposent une participation active du lecteur, et aux principes fondamentaux de la lecture littéraire qui rendent inévitable la multiplicité des lectures et des interprétations.

Dans notre premier chapitre, nous présentons l'émergence de la notion de lieu d'indétermination dans la phénoménologie de Roman Ingarden. Ce retour sur l'origine de la notion permet d'observer que l'indétermination du texte littéraire est d'abord conçue comme un espace à l'intérieur duquel le lecteur est invité à participer à l'élaboration du sens de l'œuvre. En nous penchant ensuite sur *L'acte de lecture* de Wolfgang Iser, nous démontrons que la question de l'indétermination constitue également un rouage central de sa théorie de l'effet esthétique. En s'inspirant d'Ingarden, Iser subdivise en effet les blancs du texte littéraire selon les effets qu'ils produisent sur le lecteur. Le fait qu'il appréhende la lecture comme un acte de communication entre le texte et le lecteur amène cependant le théoricien allemand à subordonner le travail du lecteur à l'intention du texte.

C'est donc en nous rapportant à une vague plus récente de théoriciens de la lecture que nous avons trouvé les assises nécessaires à la réalisation de notre analyse. Les théories élaborées par des chercheurs tels que Gilles Thérien, Bertrand Gervais et Rachel Bouvet nous permettent de concevoir la lecture comme une activité sémiotique, afin d'aborder les indéterminations du texte de Murakami en fonction des effets qu'elles sont susceptibles de produire sur un sujet singulier, doté de certaines habitudes de lecture et de compétences spécifiques. Cette posture d'analyse nous donne notamment l'occasion de différencier le parcours suivi lors d'une première lecture et une relecture de *La course au mouton sauvage*. Au cours de notre deuxième chapitre, cette distinction nous permet de repérer et de distinguer trois catégories distinctes d'indéterminations : les indéterminations repoussées du code énigmatique, qui interviennent au niveau syntagmatique de la lecture, les indéterminations liées à la question du surnaturel, qui interviennent au niveau paradigmatique, et les indéterminations liées à la compréhension de l'action, qui exercent leur influence au niveau du processus cognitif de la lecture. Dans notre chapitre final, l'analyse des effets produits par chacune de ces catégories d'indétermination sur l'acte de lecture nous permet de mesurer l'influence qu'elles peuvent exercer, non seulement dans l'avènement d'une relecture et le déclenchement d'une interprétation, mais aussi au niveau d'une compréhension strictement fonctionnelle du texte.

**MOTS CLÉS :** Murakami, indétermination, lecture, intrigue, surnaturel, interprétation, mouton sauvage.

## INTRODUCTION

*La course au mouton sauvage*<sup>1</sup> est la traduction française du troisième roman de l'écrivain japonais Haruki Murakami. Intitulé dans sa langue originale *Hitsuji o meguru bōken*, et initialement publié en 1982, ce roman est souvent considéré comme le dernier d'une série romanesque désignée par la critique comme « La trilogie du Rat ». *LCMS*<sup>2</sup> est le premier roman de Murakami à être traduit et publié en français, en 1990, puisque les deux romans précédents (*Écoute le chant du vent*, et *Flipper 1973*) ont été interdits de publication par l'auteur. Ceux-ci ne seront publiés en France qu'en janvier 2016, soit trente-sept ans après leur publication originale, et vingt-six ans après la traduction de *LCMS* par Patrick de Vos. Ce contexte de publication plutôt particulier est abordé par Murakami dans la préface commune à *Écoute le chant du vent*, et *Flipper 1973*, qui sont publiés conjointement chez Belfond<sup>3</sup>. Celui-ci explique qu'il a rédigé ses deux premiers ouvrages sur la table de sa cuisine, alors qu'il travaillait toujours à la gestion d'un club de jazz de Tokyo. L'auteur décrit également l'exercice d'épuration stylistique qu'il aurait pratiqué en rédigeant d'abord ces « romans de cuisine » en anglais, une langue dont il ne maîtrise qu'un mince vocabulaire, puis en les traduisant dans sa langue natale. Étant donné la publication tardive des deux romans précédents, nous étudierons *LCMS* tel que nous l'avons nous-même lu, c'est-à-dire comme une œuvre parfaitement autonome. En abordant ce récit dans une telle perspective, nous ne cherchons pas à reproduire le biais de lecture entretenu par l'auteur pendant près de trente années, mais plutôt à rendre compte de la perspective dans laquelle il est lu dans un cas concret. En tenant compte de ce contexte de réception, nous préservons également une perspective lectorale à partir de laquelle nous sommes en mesure de percevoir aussi distinctement que possible les effets de lecture liés à la question de l'indétermination.

---

<sup>1</sup> Haruki Murakami, *La course au mouton sauvage*, traduit du japonais par Patrick de Vos, Paris, Seuil, 2009 [1990], p. 46. Désormais, les références à cet ouvrage seront placées entre parenthèses dans le texte.

<sup>2</sup> Nous utiliserons tout au long de notre étude l'abréviation *LCMS*, afin d'alléger la lecture.

<sup>3</sup> Haruki Murakami, *Écoute le chant du vent suivi de Flipper 1973*, traduit du japonais par Hélène Morita, Paris, Belfond, 2016.

*LCMS* relate la quête d'un publicitaire relativement banal de Tokyo contraint de partir à la recherche d'un mouton très précieux aux yeux du « Maître », le chef anonyme d'un immense empire souterrain, capable de diriger la société japonaise depuis les coulisses. L'enquête du protagoniste l'amènera sur les traces d'un ami de longue date, surnommé « le Rat », dont il a récemment perdu la trace. Au fur et à mesure que progressent ses recherches, une accumulation de phénomènes inexplicables semble confirmer une théorie incroyable, selon laquelle le mouton du Maître posséderait des pouvoirs surnaturels. En se fiant à l'instinct perceptif de sa « *girl friend*<sup>4</sup> », une jeune femme rencontrée peu de temps avant le début de cette aventure, le narrateur remontera la trace du mouton jusqu'à une vallée reculée de Hokkaïdo, où le Rat possède une villa de campagne. En s'installant dans la maison de son ami disparu, Boku<sup>5</sup> apprendra finalement par la bouche du Rat lui-même que celui-ci s'est enlevé la vie afin de mettre fin aux plans du mouton, qui était « entré en lui<sup>6</sup> » avec l'intention de le faire succéder au Maître à la tête de son organisation. Refusant de se plier à la volonté de l'ovin, le Rat aurait mis fin à ses projets en se pendant à une poutre de sa cuisine. Il demandera finalement au narrateur de mettre en marche un compte à rebours installé dans la maison à l'intention du second de l'organisation du Maître, celui-là même qui avait chargé le narrateur de retrouver le mouton dans le but de mettre la main dessus à son tour. Le plan élaboré par le Rat s'avérera un succès, puisqu'en quittant la maison le lendemain matin, le narrateur entendra au loin deux explosions successives en provenance de la vallée où la maison était située.

Ce résumé des principaux événements du roman de Murakami a de quoi susciter plusieurs questions, qui correspondent à peu de choses près à celles qui subsistent au terme d'une première lecture du récit. Or, une revue des différentes analyses consacrées à *LCMS* permet de constater que les réponses aux questions posées par le texte peuvent varier en fonction de la personne interrogée. Par exemple, est-ce que l'apparent pouvoir perceptif de la *girl friend* du narrateur était en fait un leurre mis en place par le second de l'organisation du

---

<sup>4</sup> En anglais dans le roman.

<sup>5</sup> Nous reprenons ici le nom que les critiques de Murakami emploient pour désigner le narrateur à la première personne, qui n'est jamais nommé dans le texte. Boku signifie en Japonais le « Je » familier.

<sup>6</sup> Nous aurons l'occasion de revenir sur l'étrange expression employée par le Rat au cours de l'analyse.

Maître afin de suivre la progression de son enquête et de s'emparer du mouton au moment opportun? Il s'agit d'une seule question parmi plusieurs autres, qui risquent de tourmenter le lecteur au terme d'une première lecture. Cette question, Jay Rubin se l'est également posée en remarquant le caractère souvent un peu trop fortuit des différentes découvertes qui permettent à l'enquête de progresser :

It is Boku's girl friend who predicts out of the blue that he will receive an important phone call about sheep. It is she who insists they go to Hokkaido in search for the sheep, and she who, seemingly at random, picks their "metaphysical hotel out of a phonebook [...] Miraculously, this building turns out to be the former Hokkaido Ovine Hall, where the "Sheep Professor" lives, a man who, in 1935, was briefly possessed by the sheep they were searching for. [...] Does this mean that the choice of the Dolphin Hotel was by no mean random? Were the Sheep Professor and his son also planted by the secretary<sup>7</sup>?

Bien que Rubin reconnaisse que la manière dont la jeune femme se fond dans le décor à la fin du roman semble suggérer qu'elle aurait été payée par l'organisation du Maître (il souligne que son départ est marqué par la chanson *Perfidia*, interprétée par le Percy Faith Orchestra), l'analyste finit par balayer du revers de la main cette hypothèse. L'argument qu'il invoque pour soutenir cette interprétation est simple : « Pressing too hard for logical consistency will probably only succeed in sapping the fun from a detective story that is meant to be more outlandish than sturdily constructed<sup>8</sup> ».

Ce commentaire nous apparaît mettre en lumière un phénomène de lecture particulier, et observable à travers l'ensemble des études consacrées à Murakami. Ce lecteur assidu de l'écrivain japonais (Rubin avoue d'emblée être un adepte) fait référence à un plaisir de lecture spécifiquement associé à l'étrangeté de *LCMS*. Le récit de Murakami serait ainsi doté d'une forme d'incohérence fondamentale, mais que Rubin choisit de laisser en place, puisqu'elle sert ce plaisir de lecture. Devant l'absence de support textuel permettant de soutenir sa conviction que les pouvoirs de la *girl friend* du narrateur sont authentiques, Rubin invoque un plaisir de lecture avec lequel le fait de chercher trop ardemment une explication logique entre tout simplement en contradiction. L'attitude ainsi adoptée par l'analyste nous apparaît représentative de la manière dont plusieurs lecteurs ont pu lire *LCMS*, et peut-être

---

<sup>7</sup> Jay Rubin, *Haruki Murakami and the Music of Words*, London, Random House/Vintage, 2005, p. 85.

<sup>8</sup> *Ibid.*

aussi du type de plaisir que de nombreux amateurs de Murakami recherchent dans ses œuvres. La somme des analyses consacrées à *LCMS* démontre cependant que cette tendance n'en représente qu'une seule parmi plusieurs autres. La variété des discussions qui foisonnent autour de ce roman nous indique effectivement que ce texte programme une vaste divergence de lectures. Les différentes interprétations du texte qui seront présentées au cours de l'analyse permettent de démontrer que l'étrangeté des figures représentées dans ce roman, ainsi que la présence d'éléments traditionnellement associés à plusieurs catégories génériques ont un rôle à jouer au niveau de cette divergence. Au-delà des stratégies mises en place par le texte cependant, nous posons l'hypothèse que les principes fondamentaux de l'exercice de la lecture littéraire sont à l'origine de ce phénomène de réception. La plupart des études consacrées à l'acte de lecture semblent par exemple démontrer que la perception d'une incohérence dans le texte est susceptible de donner lieu à une relecture, puis à l'élaboration d'une interprétation permettant de faire sens des éléments faisant obstruction à la compréhension du lecteur<sup>9</sup>. Contrairement à Rubin, les tenants de cette conception de la lecture situent le plaisir de lire au niveau de l'approfondissement de la lecture, plutôt que dans la confrontation du sujet à une représentation faussée du monde, qu'ils qualifient souvent d'illusion mimétique ou référentielle, dans un sens dépréciatif.

De notre côté, nous observons qu'il est impossible de répondre à plusieurs des questions qui subsistent au terme d'une première lecture de *LCMS* sans s'aventurer dans la formulation d'hypothèses incertaines. Considérant que la question des pouvoirs perceptifs de la *girl friend* du narrateur n'en représente qu'une seule parmi tant d'autres, la résolution (ou l'irrésolution) des indéterminations du texte de Murakami doit ainsi dépendre d'une série de décisions de la part du lecteur, chacune susceptible d'influencer l'interprétation finale du récit, et qui se rapportent donc à une manière fort subjective de lire le texte. Nous remarquons en outre que le fait de choisir l'une ou l'autre de ces explications semble produire un effet boule de neige sur la résolution des autres indéterminations, puisqu'elle contraint le lecteur à la production d'inférences de plus en plus incertaines concernant l'ensemble des autres non-dits du texte. En abordant *LCMS* à partir d'un regard critique sensible à l'interaction entre l'œuvre littéraire

---

<sup>9</sup> C'est notamment le cas de Wolfgang Iser, ainsi que l'a démontré Rachel Bouvet dans *Étranges récits, étranges lectures : essai sur l'effet fantastique*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2007.

et le sujet pensant, agissant, que constitue le lecteur, nous nous fixons comme objectif de rendre compte des modalités esthétiques de ce roman qui supposent une participation active du lecteur, mais aussi des principes fondamentaux de la lecture littéraire qui rendent inévitable la multiplicité des lectures. Nous proposons une recherche organisée en fonction des deux régimes fondamentaux de la lecture littéraire, la progression à travers le texte, et la compréhension du texte, auxquels nous ajoutons un troisième axe, l'interprétation de l'œuvre.

Dans notre premier chapitre, nous mettrons en évidence le rôle que jouent les indéterminations du texte littéraire au sein de l'acte de lecture. Nous remonterons en premier lieu à l'origine du concept de lieu d'indétermination chez le phénoménologue polonais Roman Ingarden. Nous verrons que la notion d'indétermination prend racine dans une conception spécifique de la lecture, à l'intérieur de laquelle les concrétisations du sens de l'œuvre se distinguent à la fois de l'objet créé par l'auteur et des expériences de saisie subjectives des lecteurs. En étudiant en second lieu la théorie de l'effet esthétique de Wolfgang Iser, nous observerons comment la notion d'indétermination est reprise par le théoricien allemand, mais appliquée cette fois à un modèle de communication entre le texte et son lecteur, au sein duquel celui-ci jouit d'une autonomie renouvelée face à l'œuvre littéraire. En comparant les modèles d'Ingarden et d'Iser, nous observerons que l'évolution de la notion d'indétermination suit celle des théories de la lecture, au sein desquelles le rôle du lecteur semble s'accroître de manière progressive.

Tandis que la conception de la lecture d'Ingarden ne laissait que peu de marge de manœuvre au lecteur dans l'élaboration de l'objet esthétique, Iser est effectivement le premier théoricien de la lecture à concevoir les blancs du texte littéraire comme « une condition fondamentale de la communication du texte<sup>10</sup> » permettant la participation du lecteur à l'intention de l'œuvre. En étudiant la notion de blanc chez Iser, ainsi que les modalités d'interaction entre le texte et le lecteur dans sa théorie de l'effet esthétique, nous verrons cependant que le cadre communicationnel à partir duquel le théoricien allemand aborde la question de la lecture et le remplissage des blancs du texte subordonne toujours le travail du lecteur aux stratégies du texte. Bien que la théorie d'Iser constitue une base

---

<sup>10</sup> Wolfgang Iser, *L'acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, Traduit de l'allemand par Evelyne Sznycer, Bruxelles, Mardaga, coll. Philosophie et Langage, 1985 [1976], p. 55.

incontournable pour notre étude, nous nous tournerons en fin de compte du côté d'une conception de la lecture davantage axée sur les processus de décodage et d'assimilation que cette activité met en jeu. La troisième partie de ce chapitre sera ainsi consacrée aux travaux de chercheurs associés au Groupe de recherche sur la Lecture de l'Université du Québec à Montréal (GREL), dont notamment Gilles Thérien, Bertrand Gervais et Rachel Bouvet. Les théories mises au point par Thérien, Gervais et Bouvet proposent de considérer la lecture comme une activité intellectuelle dont la forme et le résultat se modifient en fonction de trois variables, soit le mandat de la lecture, le degré d'activation des processus mis en jeu lors de la lecture et le degré de complexité du texte lu. Ainsi, ces théories permettront, mieux que toutes autres, d'étudier l'indétermination du point de vue des pratiques de lecture qu'elle est susceptible d'engendrer.

Une fois que nous aurons mis en évidence l'importance de la question de l'indétermination au sein des théories de la lecture, nous entreprendrons de répertorier les principales catégories d'indéterminations de *LCMS*. Le second chapitre de ce mémoire vise ainsi à mettre l'accent sur trois types d'indéterminations spécifiques au roman étudié, et que nous présenterons en nous référant à plusieurs théories dans lesquelles l'indétermination occupe une place prépondérante : les travaux de Roland Barthes sur le code énigmatique, les travaux de Rachel Bouvet sur l'indétermination fantastique, ainsi que ceux de Bertrand Gervais sur la compréhension de l'action. Les indéterminations que nous mettrons en évidence se rapportent à trois catégories : les indéterminations repoussées du code énigmatique, les indéterminations liées à la question du surnaturel et les indéterminations liées à la compréhension de l'action. Dans la seconde partie de ce chapitre, nous procéderons ensuite à une analyse du code énigmatique du roman, en nous penchant sur les principaux passages dans lesquelles se formulent, se tendent et se résolvent les énigmes du récit. Cet exercice en trois temps (formulation, mise en tension et résolution) vise à rendre compte du déploiement et de l'articulation de nos trois types d'indéterminations en restituant le cheminement du lecteur à travers le texte. Ce format d'analyse nous permettra de suivre le déploiement des processus cognitif et argumentatif de l'acte de lecture, afin de rendre compte du travail inférentiel effectué par le lecteur au cours d'une première lecture du texte.

Cette première lecture sera également l'occasion d'identifier et de catégoriser les indéterminations du texte telles qu'elles se formulent tout au long de l'axe syntagmatique de la lecture. En procédant de la sorte, nous serons déjà en mesure de porter un regard inédit sur le texte de Murakami, puisque malgré les remarques de plusieurs auteurs sur la reprise et la subversion des codes de la *mystery fiction* américaine dans *LCMS*, les procédés de la mise en intrigue n'ont jamais fait l'objet d'une telle étude. Nous donnerons finalement suite à ces questions dans le troisième chapitre de ce mémoire, qui sera consacré à l'analyse des divers effets que les indéterminations du texte de Murakami sont susceptibles d'exercer sur l'acte de lecture. Des effets liés à l'intrigue, ainsi qu'aux blancs provisoires visant à mettre en place une tension narrative orientée vers un dévoilement final, nous passerons ainsi à la question des attentes du lecteur, et des effets produits par les indéterminations de *LCMS*. Après avoir analysé la production d'inférences lors d'une première lecture, nous serons donc amené à rendre compte de l'avènement d'une relecture, dont le mandat consiste à trouver une explication aux énigmes que le texte aura laissées irrésolues.

Nous procéderons par la suite à la description des effets de lecture suscités par notre seconde catégorie d'indétermination, qui est liée à la question du surnaturel. Nous verrons notamment que ce type d'indétermination est à l'origine d'une déstabilisation des inférences prévisionnelles permettant au lecteur d'établir ce qu'Umberto Eco désigne comme le *topic* du texte, et qui permet normalement d'en fixer les conditions de cohérence au cours de la lecture. Nous serons alors amené à rendre compte des stratégies dont le lecteur dispose afin de résoudre la perception d'une incohérence dans le monde fictionnel de *LCMS*. Nous présenterons d'un côté une lecture faisant intervenir une explication psychologique des événements surnaturels du récit, et d'un autre côté, une lecture du texte dans laquelle le surnaturel n'est pas remis en question, et où le lecteur est en mesure de vivre une expérience de décentrement. Finalement, en abordant les effets des indéterminations liées à la compréhension de l'action, nous mettrons en évidence l'influence de cette dernière catégorie de blanc sur le code énigmatique de *LCMS*, ainsi que sur la problématisation de la question du surnaturel. Nous verrons en premier lieu que les lacunes au niveau de la représentation de l'action jouent un rôle considérable dans le maintien des énigmes mises en place par le texte, et dans l'avortement final de leur résolution. En second lieu, nous observerons en abordant la

question de l'incertitude encyclopédique que l'étrangeté des figures qui se présentent dans le récit renforce l'indétermination liée à plusieurs séquences d'actions. Finalement, nous verrons que le rapport global du texte de Murakami à la question de l'action est susceptible d'amener le lecteur à narcotiser certains passages du texte au profit d'une interprétation plus cohérente.

## CHAPITRE I

### LE RÔLE DE L'INDÉTERMINATION DANS L'ACTE DE LECTURE

La notion d'indétermination en littérature prend racine dans l'œuvre du phénoménologue et théoricien de la littérature Roman Ingarden. Avant d'entrer plus précisément dans la définition du concept chez cet auteur, il est nécessaire de rendre compte du contexte philosophique au sein duquel émerge cette théorie, qui contribuera à révolutionner notre conception de l'œuvre littéraire, ainsi que des pratiques de lecture qu'elle engendre. Le thème principal de l'investigation que nous livre Roman Ingarden dans son ouvrage le plus spécifiquement dédié à la littérature, *L'œuvre d'art littéraire* (1931), concerne « la structure fondamentale et le mode d'être de l'œuvre littéraire, et plus particulièrement de l'œuvre *d'art littéraire*<sup>11</sup> ». L'interrogation qui soutient cet ouvrage est donc de nature philosophique et concerne la nature de l'œuvre littéraire en tant qu'objet : « Quelle sorte d'objet faut-il qu'elle soit, se demande Ingarden, pour qu'à la fois son existence semble dépendre d'un principe extérieur, et qu'elle affecte son lecteur à la façon d'un objet ayant son principe d'existence en lui-même<sup>12</sup>? » L'analyse et la conceptualisation des caractéristiques de l'œuvre littéraire se présentent ainsi chez le théoricien polonais en lien avec un projet philosophique dont le cadre dépasse largement ce sujet particulier. Ainsi que l'explique lui-même l'auteur en préface, les « motivations ultimes<sup>13</sup> » qui l'ont poussé à accomplir ce projet sont intimement liées à ses recherches sur la question des rapports entre réalisme et idéalisme, à laquelle il avait alors déjà consacré « *Bemerkungen zum Problem Idealismus-Realismus* » (« Remarques à propos du conflit idéalisme-réalisme »). L'œuvre littéraire consiste en effet pour Ingarden en un objet « dont le caractère de pure intentionnalité est hors de doute<sup>14</sup> », et qui constitue par conséquent un excellent objet d'étude dans le cadre d'un projet visant à remettre à jour la

<sup>11</sup> Roman Ingarden, *L'Œuvre d'art littéraire*, traduit de l'allemand par Philibert Secrétan, avec la collaboration de N. Lüchinger et B. Schwegler, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1983, p. 7. (Je souligne)

<sup>12</sup> Jean-Baptiste Mathieu, « L'œuvre littéraire selon Roman Ingarden », [En ligne] <http://www.fabula.org/atelier>. Page consultée le 24 mai 2016.

<sup>13</sup> Roman Ingarden, *L'Œuvre d'art littéraire*, *op.cit.*, p. 8.

<sup>14</sup> *Ibid.*

« structure essentielle », ainsi que le « mode d'être » de l'ensemble des objets purement intentionnels<sup>15</sup>.

En résumé, c'est donc l'intérêt d'Ingarden pour la structure fondamentale des objets intentionnels qui amène celui-ci à se frotter, presque incidemment, à certaines difficultés spécifiques au domaine de la littérature. Le phénoménologue polonais en vient ainsi à critiquer d'abord parmi les travaux de l'époque « des tendances toujours vivaces au psychologisme<sup>16</sup> », appuyées sur une conception du signe qui « rend impossible l'exercice de la fonction de communication du langage », puis l'allégeance des experts à « des théories générales de l'art et des œuvres d'art<sup>17</sup> », qui semblent réduire à néant la spécificité linguistique et visuelle de l'œuvre littéraire. En premier lieu, Ingarden conteste en effet la conception, apparemment répandue, selon laquelle l'essence de l'œuvre littéraire résiderait d'abord et avant tout dans les expériences psychiques de l'auteur et des lecteurs, aux moments de la création et de la lecture. Selon lui, cette proposition revient en effet à affirmer l'appartenance des textes littéraires à la catégorie des objets réels, ce qu'il dément avec ferveur. Ingarden souligne en effet que la nature subjective de ces expériences rend problématique « l'identification et la réidentification d'une seule et même œuvre<sup>18</sup> », puisqu'il existerait dès lors une infinité de versions distinctes d'un même roman, d'une même pièce, ou d'un même poème. La distinction de l'œuvre littéraire et des objets réels proposée par Ingarden cherche donc à rétablir une certaine objectivité des œuvres littéraires, dans un contexte où le sens objectif des œuvres semblait voué à disparaître. Sur un autre front, Ingarden critique l'allégeance des théoriciens de la littérature à des « théories générales de l'art et des œuvres d'art<sup>19</sup> », qu'il considère comme responsables d'une série d'ambiguïtés concernant la structure fondamentale de l'œuvre littéraire. L'incapacité des théoriciens de la littérature à rendre compte de la « structure polystratique<sup>20</sup> » de l'œuvre littéraire serait ainsi attribuable, suivant Ingarden, à leur propension à définir la littérature comme un art de la

---

<sup>15</sup> *Ibid.*

<sup>16</sup> *Ibid.*

<sup>17</sup> Jean-Baptiste Mathieu, *op.cit.*

<sup>18</sup> *Ibid.*

<sup>19</sup> Roman Ingarden, *L'Œuvre d'art littéraire, op.cit.*, p. 7. Cité par Jean-Baptiste Mathieu, *op.cit.*

<sup>20</sup> *Ibid.*

représentation, ou à « privilégier exagérément l'élément purement linguistique<sup>21</sup> », au point d'en écarter le caractère visuel.

Parmi les problèmes spécifiques à l'étude de la littérature auxquels Ingarden se trouve confronté dans sa tentative d'« épurer<sup>22</sup> » l'interprétation de l'œuvre littéraire, nous retrouvons notamment : la question des moyens de la représentation du monde dans le roman; celle de la spécificité du discours littéraire; et celle des rapports qu'entretiennent les œuvres avec leurs auteurs. C'est cependant sur la question de la nature de l'expérience de lecture que nous dirigerons notre attention exclusive dans le cadre de cette section, afin de rendre compte du rôle que joue l'indétermination à l'intérieur du processus de lecture selon Ingarden. Une brève présentation de l'analyse approfondie que consacre Ingarden à la notion d'expérience de lecture dans *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks (Cognition of the Literary work of Art)* nous permettra d'abord de situer l'émergence de la notion de « lieu d'indétermination » dans l'œuvre du théoricien polonais, afin d'aborder par la suite la reprise de ce même concept par Wolfgang Iser, et son application à un principe de communication dans *L'acte de Lecture*.

### 1.1 Les lieux d'indétermination selon Roman Ingarden

Dans *Cognition of the Literary work of Art*, Ingarden aborde la question de l'expérience de lecture selon deux modes distincts : la lecture passive et la lecture active. Bien que la lecture consiste dans les deux cas en une activité consciemment entreprise par le lecteur, ces deux modes se distinguent à la fois par le niveau de concrétisation et de performativité de l'œuvre qu'ils permettent d'atteindre et par la disposition du sujet à entrer en relation avec les objets du texte. Ingarden conçoit que dans le contexte d'une lecture active, le lecteur pense le sens des phrases d'une manière particulière et créative, et entre ainsi dans un rapport de co-création avec l'œuvre qui est parcourue : « We project ourselves in a *cocreative* attitude into

---

<sup>21</sup> *Ibid.*

<sup>22</sup> *Ibid.*

the realm of the objects determined by the sentences meanings<sup>23</sup>. » La compréhension de l'œuvre littéraire consisterait ainsi en une performance de l'acte de signification prévu par les unités sémantiques qui constituent l'œuvre.

L'examen que consacre Ingarden à l'expérience de lecture révèle qu'en lisant une œuvre littéraire, nous dépassons le sens individuel des phrases en les intégrant à un système de signification plus large, afin d'arriver à une compréhension synthétique de l'œuvre. Autrement dit, une fois que le lecteur a découvert et reconstruit les strates de signification comprises dans les unités sémantiques du texte, il doit dépasser les déterminations explicites et suppléer à ce qui est décrit. En faisant du lecteur le « co-créateur » de l'œuvre d'art littéraire, la théorie d'Ingarden distingue donc finalement l'œuvre littéraire elle-même, des concrétisations qui en sont produites à la lecture :

In contrast to its concretizations, the literary work itself is a schematic formation. That is: several of its strata, especially the stratum of portrayed objectivities and the stratum of aspects, contain "places of indeterminacy". These are particularly removed in the concretizations. The concretization of the literary work is thus still schematic, but less so than the work itself<sup>24</sup>.

Ingarden identifie l'indétermination des objets de la littérature comme la principale différence permettant de distinguer l'œuvre littéraire des objets réels, ainsi que des objets idéels. Tandis que les premiers se perçoivent par le biais des sens, et que les derniers sont construits par la pensée, les objets figurés de l'œuvre de fiction, bien qu'ils puissent être pensés comme des objets réels, restent toujours partiellement indéterminés, « comme si un faisceau de lumière nous éclairait une partie d'une région dont le reste disparaîtrait dans le brouillard, et qui serait pourtant là dans son indétermination<sup>25</sup>. » Ces « lieux d'indétermination » sont notamment dus au caractère limité du nombre de phrases qui constituent l'œuvre, lequel entraîne une définition également limitée de l'objet figuré. Ingarden conçoit que les lieux d'indétermination sont supprimés dans les concrétisations individuelles de l'œuvre, et remplacés par une détermination plus ou moins précise des objets figurés. L'auteur précise cependant que « ce remplissage n'est pas suffisamment déterminé par les caractéristiques de

<sup>23</sup> Roman Ingarden, *Cognition of the Literary work of Art*, traduit de l'allemand par Ruth Ann Crowley et Kenneth R. Olson, Evanston, Northwestern University Press, 1973, p. 41. (Je souligne)

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 13. (Je souligne)

<sup>25</sup> Roman Ingarden, *L'œuvre d'art littéraire, op.cit.*, p. 188.

l'objet réel<sup>26</sup> », et qu'il varie par conséquent d'une concrétisation à l'autre. La disparition des lieux d'indétermination que présente l'objet figuré au moment de la lecture permet de comprendre comment l'œuvre littéraire peut constituer une « formation purement intentionnelle<sup>27</sup> », dont la source ontologique réside dans la conscience de l'auteur, et l'ancrage physique, dans le texte écrit.

La lecture se conçoit donc chez Ingarden comme une concrétisation du sens de l'œuvre littéraire, qui se distingue de l'œuvre créée par l'auteur, mais qu'il est également important de différencier des « expériences de saisie<sup>28</sup> » des lecteurs. La notion d'expérience de saisie peut être comprise comme une tentative d'explication du phénomène par lequel certaines parties ainsi que certaines couches sémantiques d'une œuvre littéraire se présentent à l'intuition du lecteur plutôt que d'autres, qui restent alors « dans une pénombre et un demi-flou où elles ne font que consonner de leurs vibrations et de leurs voix, donnant ainsi une coloration particulière à l'œuvre<sup>29</sup>. » L'expérience de saisie tiendrait selon Ingarden à la situation psychique du sujet lors de la lecture. L'impossibilité pour le sujet lisant de « saisir l'œuvre de manière globale », et de « vivre unitairement l'ensemble de ses diverses composantes » rendrait nécessaire une « forme de sélection des actes, et autres expériences, qui seront effectués de manière centrale et en pleine activité<sup>30</sup> ». À propos des expériences de saisie, Ingarden remarque « la richesse et la complexité des opérations et des vécus subjectifs<sup>31</sup> » qu'elles mobilisent, et qui amènent le sujet à écarter les vécus et les états psychiques qui font partie de sa vie réelle et habituelle. Cet isolement permet l'émergence d'un monde en soi, au repos de la réalité, et rend du même coup possible la contemplation et la jouissance des « qualités-de-valeur esthétiques qui se manifestent dans l'œuvre<sup>32</sup>. » L'expérience de saisie se pose ainsi comme « la condition pour qu'une œuvre littéraire soit prise d'une manière vivante

<sup>26</sup> Roman Ingarden, *Cognition of the Literary work of Art*, *op.cit.*, p. 14. « This "filling out" is, however, not sufficiently determined by the determinate features of the object [...] » (Traduction libre)

<sup>27</sup> *Ibid.* « a purely intentional formation » (Traduction libre)

<sup>28</sup> Roman Ingarden, *L'œuvre d'art littéraire*, *op.cit.* p. 282.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 283.

<sup>30</sup> *Ibid.*

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 284.

<sup>32</sup> *Ibid.*

dans la forme d'une de ses concrétisations possibles<sup>33</sup> ». En distinguant les concrétisations de l'œuvre et les expériences de saisie subjectives des lecteurs, Ingarden pose la lecture comme une tentative de détermination des objets figurés permettant d'approcher l'essence de l'œuvre, sans toutefois qu'elle ne puisse jamais s'y conformer parfaitement. Cette différence s'explique à la fois par la multiplicité et la complexité des opérations qu'appelle l'acte de lecture, et la relative indétermination des objets de fiction.

### 1.2 La notion de blanc dans *L'acte de lecture* de Wolfgang Iser

On peut observer une grande influence des travaux d'Ingarden dans les thèses du théoricien allemand Wolfgang Iser, qui reprend à son compte la notion de lieu d'indétermination, mais l'applique à un modèle de communication entre le texte et son lecteur. En théorisant la lecture comme une actualisation dans l'esprit du lecteur des signifiants de l'œuvre, laquelle produirait la perception d'une quasi-réalité en effaçant (ou en remplissant) les lieux d'indétermination posés par l'œuvre, Ingarden ne déroge jamais d'une perspective esthétique de l'œuvre littéraire et de l'acte de lecture. Bien que le lecteur participe à l'actualisation du monde de l'œuvre et à la suppression des indéterminations, celui-ci reste le témoin des objectités contenues dans l'œuvre, et qu'il a consciemment reconstituées. L'appréhension de ces objectités est ainsi présentée comme une réponse émotive associée à des caractéristiques esthétiques spécifiques :

Only by virtue of synthesizing objectification do the portrayed objectivities take on a quasi-reality of their own for the reader [...] he apprehends them in an aesthetic attitude and reacts to their aesthetically relevant features with appropriate emotions, specifically with a "response to value", to use D. von Hildebrand's apt expression<sup>34</sup>.

La tâche du lecteur, telle que la conçoit Ingarden, serait ainsi de donner vie aux objectités de l'œuvre, et ce, d'une manière qui sied à sa structure schématique, laquelle définit finalement les limites d'une concrétisation « appropriée ». Iser critique vivement cette conception de l'acte de lecture. Selon lui, Ingarden réduirait le rôle du lecteur à la simple exécution d'un

---

<sup>33</sup> *Ibid.*

<sup>34</sup> Roman Ingarden, *Cognition of the Literary work of Art, op.cit.*, p. 48.

potentiel signifiant déjà compris dans l'œuvre elle-même, ce qui aboutirait à une compréhension trop normative de l'œuvre littéraire et des diverses lectures qui en sont possibles. Comme le résume Menachem Brinker :

Ingarden's "places of indeterminacy" leaves the reader with a very narrow scope of activity. The aesthetic object constructed by a reader may differ from another aesthetic object constructed by the same work by another reader, only in secondary shades. This addition of individual "shades" to the work does not make the reader a real partner in the creation of the work and its meaning<sup>35</sup>.

Iser aurait par ailleurs reproché à Ingarden d'avoir grandement sous-estimé le rôle des indéterminations « dans l'attraction du lecteur vers l'œuvre, de même que dans la poursuite de la lecture, et la formation d'un sens général du texte par le remplissage des blancs les plus élémentaires<sup>36</sup>. » Iser conçoit en effet l'indétermination comme « une condition fondamentale de la communication du texte<sup>37</sup> », puisqu'elle permettrait la participation du lecteur à l'intention de l'œuvre.

### 1.2.1 L'acte de lecture et le lecteur implicite

Contrairement à une situation de communication dans laquelle le locuteur peut faire référence au contexte d'énonciation en sachant que son destinataire pourra s'y référer à son tour, plusieurs facteurs variables restent ouverts au moment où le lecteur entre en contact avec une œuvre littéraire. Le lecteur se doit par conséquent de reconstruire ce contexte en repérant des structures familières renvoyant à un répertoire d'œuvres connues, et permettant d'établir « un lien entre le texte et les cohérences systémiques de l'environnement qui sont constitués par le milieu social et le contexte des littératures antérieures<sup>38</sup>. » Tandis que la présence dans le texte d'éléments familiers encourage le lecteur à poursuivre ce travail, « les

<sup>35</sup> Menachem Brinker, « Two Phenomenologies of Reading : Ingarden and Iser on Textual Indeterminacy », *Poetics Today*, vol. 1, n° 4, p. 204.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 205. « By misunderstanding and underestimating the role of textual indeterminacies in making the reader continue his reading, Ingarden also fails, according to Iser, to recognize the way in which the 'overall meaning' of the work is shaped by filling in its most basic blanks. » (Traduction libre)

<sup>37</sup> Wolfgang Iser, *op.cit.*, p. 55.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 161.

stratégies du texte guidant sa lecture le préviennent de s'assurer qu'il a bel et bien construit le contexte adéquat avant la toute fin de la lecture<sup>39</sup>. » Ces stratégies du texte sont mises en place en fonction d'un destinataire théorique qu'Iser nomme « lecteur implicite ». La théorie de l'effet esthétique s'organise effectivement autour de la prémisse que la structure d'une œuvre littéraire serait fonction d'un éventuel destinataire. Bien qu'il soit dépourvu de toute existence matérielle, le lecteur implicite ne s'en trouve pas moins inscrit à même le texte. Il incorpore l'ensemble de ses orientations internes, et permet à l'œuvre d'être lue et reconstituée dans les conditions d'actualisation prévues par le texte.

Le lecteur implicite d'Iser possède un point de vue mobile, c'est-à-dire que son regard se déplace « à l'intérieur du champ de la compréhension<sup>40</sup> ». Puisque la lecture est une activité qui se déroule à l'intérieur d'un certain temps, l'objet esthétique du texte de fiction n'est jamais appréhendé qu'en parties successives. La relation entre le texte et son lecteur se distingue par conséquent d'une relation de perception entre un sujet et un objet, puisque « le texte échappe à tout cadre de référence et transcende le seul point de vue du lecteur<sup>41</sup>. » Pour Iser, l'œuvre littéraire ne peut ainsi être appréhendée que par une série de synthèses prévisionnelles, chacune établie sur la base de perspectives diverses, dont nous pouvons donner en exemple, celle du narrateur, celles des personnages et celle de l'intrigue. Le croisement de ces différentes perspectives est imaginé et prolongé par le lecteur. Son point de vue mobile lui permet de prévoir l'horizon futur du texte, puis de modifier ses attentes en fonction d'un horizon déjà fait, et disparaissant progressivement. Reprenant la formulation d'Iser :

C'est ainsi que chaque moment de la lecture est une dialectique entre protention et rétention : entre un horizon futur vide qui doit être rempli, et un horizon passé déjà fait, mais qui ne cesse de s'estomper, de sorte que grâce au point de vue mobile du lecteur, les deux horizons internes du texte ne cessent de s'ouvrir et de se fondre l'un dans l'autre<sup>42</sup>.

---

<sup>39</sup> Menachem Brinker, *op.cit.*, p. 206. « Yet the various strategies guiding his attempts prevent him from ensuring that he had succeeded in constructing the necessary context until the end. » (Traduction libre)

<sup>40</sup> Wolfgang Iser, *op.cit.*, p. 200.

<sup>41</sup> *Ibid.*

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 205.

Le point de vue mobile du lecteur, tel que conçu par le théoricien allemand, constitue finalement une structure d'interaction, qui appelle une activité de synthèse. C'est d'ailleurs ce regroupement des différentes perspectives du texte par le lecteur qui établit le fondement de sa compréhension et de son interprétation.

### 1.2.2 La notion de blanc

La notion de blanc vient remplacer dans *L'acte de lecture* le concept de « lieu d'indétermination » développé par Ingarden. Il permet de désigner plus précisément « l'occupation de certains lieux du système textuel par les représentations du lecteur<sup>43</sup>. » Iser distingue deux types de blancs : ceux qui se forment sur l'axe syntagmatique de la lecture, et ceux qui interviennent au niveau paradigmatique. Les blancs de l'axe syntagmatique consistent en des disjonctions séparant deux perspectives ou deux segments du récit. Ces disjonctions peuvent par exemple prendre la forme d'un écart entre les perspectives de deux personnages, ou encore d'une ellipse temporelle. Le rôle des blancs de l'axe syntagmatique est toujours de stimuler l'activité de représentation du lecteur. C'est pourquoi on dit qu'ils fonctionnent comme « une structure autorégulatrice<sup>44</sup> » : les disjonctions qu'ils occasionnent activent le processus de représentation qui vient aussitôt les combler, ne laissant remarquer qu'une permutation de points de vue, ou le passage du temps dans le récit.

Les blancs de l'axe paradigmatique se subdivisent quant à eux en deux sous-catégories : les négations primaires et les négations secondaires. La première désigne la négation de normes faisant partie du répertoire littéraire du lecteur, et qui contraint celui-ci à expliciter ce qui est contenu dans le texte de manière implicite. Les négations de type secondaire concernent quant à elles la position du lecteur lorsque celui-ci est déstabilisé par la négation primaire. Contrairement à cette dernière, la négation secondaire n'est donc pas marquée par le texte. Puisqu'elle résulte « de l'interaction entre les signaux directeurs du texte et les

---

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 319.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 337.

configurations sémantiques du lecteur<sup>45</sup> », la négation secondaire ne concerne que le lien entre une négation primaire et les habitudes du lecteur. En reconnaissant que la négation primaire exige de lui qu'il formule « quelque chose que le texte passait sous silence », le lecteur se « détache de ses habitudes », et est amené à produire une nouvelle « configuration sémantique du texte<sup>46</sup> ». Les négations secondaires amènent donc le lecteur à rétablir la cohérence du texte, en fournissant un effort de réflexion. Nous ferons remarquer dans les sections subséquentes du présent chapitre que cet effort de réflexion se rapproche finalement beaucoup de la formulation d'une interprétation, comme le fait également remarquer Rachel Bouvet dans *Étranges Récits, étranges lectures*<sup>47</sup>. Cette question nous intéressera d'autant plus que la question du principe de pertinence des textes ainsi que l'impression d'incohérence menant à la formulation d'une interprétation nous serviront de repères lorsque nous aborderons les théories de l'interaction, et plus précisément la distinction que celles-ci permettent d'introduire entre lecture-en-progression et lecture-en-compréhension.

Revenant cependant au rôle que jouent les négations du texte littéraire dans l'acte de lecture selon Wolfgang Iser, nous pouvons résumer qu'elles permettent finalement au lecteur, ainsi que l'indique Vincent Jouve, de remettre en cause « certains éléments venus du monde extérieur qui, par leur présence dans le texte, sont en quelque sorte "fictionnalisés"<sup>48</sup> ». Afin d'illustrer la théorie d'Iser, Jouve se réfère au *Nœud de vipères* de François Mauriac, dans lequel la défense des vertus de la foi catholique contribuerait de manière implicite à l'affaiblissement de la norme religieuse :

La négation du catholicisme (issue de sa décontextualisation, de son "extraction" du monde réel [et de sa transposition sur le plan romanesque]) oblige le lecteur chrétien à réévaluer ce qui, dans la vie quotidienne lui paraissait aller de soi<sup>49</sup>.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 376. Cité dans Rachel Bouvet, *Étranges récits, étranges lectures, op.cit.*, p. 22.

<sup>46</sup> *Ibid.*

<sup>47</sup> Rachel Bouvet, *Étranges récits, étranges lectures, op.cit.*, p. 76. « On observe un glissement important d'un type de compréhension à un autre : il ne s'agit plus des inférences automatiques suscitées par les interruptions entre les segments du texte, ou encore relatives à une norme, mais d'une compréhension nécessitant un effort, assez proche semble-t-il d'une interprétation. »

<sup>48</sup> Vincent Jouve, *La lecture*, Paris, Hachette supérieur, coll. « Contours littéraires », 1993, p. 52.

<sup>49</sup> *Ibid.*

En laissant le lecteur déduire que l'influence de la foi catholique sur la vie des différents personnages du récit revêt le sens d'une critique, le roman de Mauriac amène le lecteur à remettre en question certains aspects de sa vie quotidienne. La conversion du personnage de Louis au terme « d'une vie d'avarice et d'égoïsme<sup>50</sup> », lui permet ainsi de s'apercevoir d'une certaine défaillance parmi les dogmes auxquels il adhère. Mentionnons que, pour Iser, la valeur d'un texte littéraire se mesure en premier lieu par les « réponses intemporelles sur la condition humaine<sup>51</sup> » que celui-ci propose en invitant ses lecteurs à remettre en cause « les failles des systèmes de sens de chaque époque, c'est-à-dire l'ensemble des normes sociales, des valeurs et des références culturelles qui sont transvalorisées par le texte<sup>52</sup>. »

Comme le fait cependant remarquer Menachem Brinker, le fait qu'Iser se serve de l'intensité de ces négations secondaires comme critère d'évaluation de la littérature l'amène à privilégier des œuvres modernes aux modalités de lectures plutôt spécifiques. On observe en effet tout au long de *L'acte de lecture*, que l'auteur privilégie l'étude de textes particulièrement emblématiques des négations formelles qui caractérisent l'avant-garde littéraire jusqu'au milieu du XX<sup>e</sup> siècle. Son argumentation s'articule principalement autour de textes tels que *L'image dans le tapis* de Henry James, *Ulysse* de Joyce, en passant par William Faulkner et Samuel Beckett, chez qui « la modernité aurait peut-être atteint un point culminant<sup>53</sup> ». En affirmant d'une part que « la lecture ne devient un plaisir que si la créativité du lecteur entre en jeu, que si le texte nous offre une chance de mettre nos aptitudes à l'épreuve<sup>54</sup> », et d'autre part, que les textes où « tout nous est dit trop clairement<sup>55</sup> » tendent à provoquer l'ennui, Iser ne restreint-il pas le champ d'application de sa théorie? Dans le même ordre d'idée, en concevant que la « jouissance esthétique<sup>56</sup> » du lecteur aurait pour point de départ le déchiffrement d'un code « second<sup>57</sup> », lequel ne préexiste pas au texte, mais

---

<sup>50</sup> *Ibid.*

<sup>51</sup> Kareen Martel, « La notion d'intertextualité et d'intratextualité dans les théories de la réception », *Protée*, vol. 33, n° 1, printemps 2005, p. 96.

<sup>52</sup> *Ibid.*

<sup>53</sup> Wolfgang Iser, *op.cit.*, p. 360.

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 199.

<sup>55</sup> *Ibid.*

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 171-172.

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 173.

prendrait forme dans celui-ci, Iser ne départage-t-il pas les œuvres littéraires en les mettant à l'épreuve de la critique moderne?

Bien que l'on puisse tomber d'accord avec le théoricien allemand quand celui-ci désigne les genres du roman à thèse et du roman propagandiste comme des lectures généralement pénibles, en raison de leur incapacité à masquer leurs intentions face au lecteur, ce système de valeur entraîne Iser sur un terrain identifié par Hans Robert Jauss comme celui de « la négativité et de l'affirmation », c'est-à-dire qu'il « divise la littérature de façon non dialectique en deux groupes » et met de côté « les chefs-d'œuvre du passé<sup>58</sup> » au profit d'un groupe d'œuvres considérées comme subversives. Alors que la critique de Jauss est initialement adressée à Roland Barthes, et à la distinction opérée dans *Le plaisir du texte* entre plaisir et jouissance, la valorisation de textes associés à l'avant-garde littéraire, et exigeant une participation active du lecteur, permet de rendre compte d'un certain recoupement avec les critères de valeurs mis de l'avant par Iser.

### 1.2.3 L'interaction entre le texte et le lecteur

En comparant les modèles phénoménologiques d'Iser et d'Ingarden, Menachem Brinker soutient que le lecteur implicite théorisé dans *L'acte de lecture* serait en fait tout aussi assujéti aux structures intentionnelles du texte que dans le modèle de son prédécesseur. En effet, bien que la théorie lectorale d'Iser accorde une importance sans précédent à l'interaction entre le texte et le lecteur, le degré d'autonomie dont jouit ce dernier dans la constitution de l'objet esthétique reste toujours limité par l'intention communicative du texte. La tâche du lecteur, telle que définie par Iser, se résume en effet à l'identification de cette intention communicative à partir de la somme des synthèses prévisionnelles produites au cours de la lecture. Le sens global du texte se présente ainsi comme l'indétermination qui supplante toutes les autres en définitive, et la contribution subjective du lecteur menant à sa résolution reste toujours inféodée aux stratégies mises en place par le texte.

---

<sup>58</sup> Hans Robert Jauss, « La jouissance esthétique. Les expériences fondamentales de la *poiesis*, de l'*aistheisis* et de la *catharsis* », *Poétique*, vol. 10, n° 39, 1979, p. 268. Cité dans Rachel Bouvet, *Étranges récit, étranges lectures*, *op.cit.*, p. 56.

Afin de rendre compte de la manière dont l'intention du texte prévaut au niveau de l'interaction entre le texte et le lecteur dans la théorie d'Iser, nous pouvons nous référer à l'analyse que présente le théoricien allemand de l'*incipit* du roman de Henry Fielding, *Les aventures de Joseph Andrews*, dans laquelle le narrateur du roman omet de décrire l'expression de surprise qui envahit le visage de *Lady Booby* lorsque son domestique Joseph rejette ses avances. Au lieu de décrire l'expression qui se dessine sur le visage de la *lady*, le narrateur fait allusion à une série de références culturelles extérieures au texte. Celui-ci évoque d'abord les descriptions que font certains poètes de « la statue de la Surprise<sup>59</sup> », puis les visages des spectateurs de « galerie à dix-huit pence lorsque [...] Monsieur Bridgewater, Monsieur William Mills ou quelque autre aspect spectral s'est élevé par la trappe, la figure livide de poudre et la chemise tout ensanglantée de rubans<sup>60</sup> ». Ni l'un, ni l'autre de ces exemples, « non plus que Phidias ou Praxitèle, s'ils revenaient à la vie, non pas même l'inimitable crayon de [...] Hogarth » ne pourraient donner, suivant le narrateur, une idée de la surprise exprimée par le visage de *Lady Booby* au moment où Joseph la rappelle à l'ordre.

Comme le remarque Iser, le texte laisse une certaine liberté au lecteur dans la tâche de s'imaginer l'ampleur de la surprise exprimée par la noble dame, bien que les éléments du répertoire qui accomplissent une fonction de représentation orientent ce travail dans une direction précise. Pour Iser, les références à la sculpture et au mythe classique permettent d'interpeller le lecteur cultivé, mais aussi d'évoquer le sublime et l'effroi. Ces attributs du mythe et de la sculpture sont cependant « affectés par la satire mordante d'un Hogarth, avant d'être banalisés par les effets du théâtre d'horreur<sup>61</sup> ». Ce mélange de tragique et de comique trahit évidemment la « lascivité » de *Lady Booby*, mais fait aussi écho à une séquence précédente, au cours de laquelle le texte laissait encore une fois à l'imagination du lecteur le loisir de s'imaginer les avances d'une servante à l'endroit de Joseph. Madame Slipslop était alors décrite comme « une tigresse affamée voulant étreindre Joseph avant de se jeter sur

---

<sup>59</sup> Wolfgang Iser, *op.cit.*, p. 258.

<sup>60</sup> Henry Fielding, *Romans*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèques de la Pléiades », 1964, traduit par F. Ledoux, p. 34. Monsieur Bridgewater et William Mills sont deux acteurs qui apparaissaient dans les pièces de théâtre de Fielding. Bridgewater jouait régulièrement le rôle du fantôme dans *Hamlet*, tandis que Mills jouait Banquo dans *Macbeth*.

<sup>61</sup> Wolfgang Iser, *op.cit.*, p. 262.

lui<sup>62</sup> ». Un lien textuel est établi entre les deux épisodes lorsque le narrateur fait remarquer explicitement qu'il a cherché à décrire à travers ces deux épisodes : « l'action différente de cette passion d'amour sur l'esprit noble et cultivé de *Lady Booby* et sur la nature plus grossière et moins polie de Madame Slipslop<sup>63</sup>. » Suivant Iser, le lecteur doit cependant faire preuve de discernement afin de reconnaître la « similitude cachée<sup>64</sup> » entre les comportements des deux femmes, et d'interpréter ce signal explicite comme une démonstration implicite de la nullité du code de valeur selon lequel la structure sociale distingue les individus.

Cette mise en application de la théorie d'Iser met en évidence la manière dont les schémas, c'est-à-dire la structure sociale du dix-neuvième siècle, ainsi que le répertoire formé par les allusions externes au texte, c'est-à-dire le contexte socioculturel et les références au mythe, à la sculpture, à la peinture et au théâtre, conditionnent et orientent l'acte de lecture :

Le point de vue du lecteur est donc choisi et orienté dans un certain sens, peu importe quelle que soit la représentation du lecteur dans un cas concret [...] En dépit des variations qui se présentent d'un individu à l'autre, la participation subjective du lecteur est toujours contrôlée, étant donné que le cadre de référence préexistant détermine l'évocation du souvenir<sup>65</sup>.

La signification de l'œuvre est ainsi soumise au rigide contrôle du texte, ne faisant des indéterminations que celui-ci présente qu'une « forme vide, dans laquelle le savoir sédimenté du lecteur peut se couler, quel que soit son volume et ses nuances<sup>66</sup> ». Cet exemple permet finalement de montrer de quelle manière la théorie de l'effet esthétique d'Iser peut engendrer une compréhension de la lecture à l'intérieur de laquelle le lecteur se retrouve essentiellement soumis aux stratégies du texte. Il paraît cependant nécessaire, avant d'aborder plus en détail certaines des critiques qui ont été adressées au modèle d'Iser, de nuancer notre propre propos. Il faut d'abord rappeler que les travaux du théoricien allemand ont été développés dans l'objectif de faire contrepoids aux idées issues d'une autre école de pensée, l'esthétique de la réception.

---

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 263.

<sup>63</sup> Henry Fielding, *op.cit.*, p. 37.

<sup>64</sup> *Ibid.*

<sup>65</sup> Wolfgang Iser, *op.cit.*, p. 258-259.

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 259.

Si la théorie de l'effet esthétique semble ainsi accorder une trop grande importance à l'intention communicative du texte littéraire, c'est donc avec l'objectif assumé de compléter la théorie de la réception de Hans Robert Jauss, une approche de la littérature moins intéressée aux textes eux-mêmes qu'à l'expérience des lecteurs, ainsi qu'à leurs jugements historiques. Les points de vue d'Iser et de Jauss inversent donc réciproquement la relation de subordination entre texte et lecture dont Menachem Brinker nous a permis d'observer les répercussions conceptuelles. Tandis qu'Iser considère que le texte donne lui-même, de manière anticipée, son mode de réception, et choisit par conséquent de l'étudier en fonction du « potentiel d'effet que ses structures mettent en branle<sup>67</sup> », Jauss s'appuie sur « des témoignages qui révèlent les opinions et les réactions qu'[il] considère comme des facteurs déterminants<sup>68</sup> ». Les études de réception permettent ainsi de rendre compte de « l'impact qu'a l'expérience esthétique sur le sujet », de même que de ses « effets subséquents<sup>69</sup> ». Bien que cette approche innove en plaçant l'expérience du lecteur au centre de ses préoccupations, une nouvelle vague de théoriciens, davantage intéressés aux processus par lesquels le lecteur interagit avec le texte, en viendront à considérer que l'esthétique de la réception délaisse cette fois le texte, au profit du jugement historique des lecteurs. Les deux points de vue complémentaires qui forment les théories de la réception et de la lecture de l'école de Constance partagent ainsi le même angle mort en regard des différents processus responsables de la formation du sens à la lecture, auxquels s'intéresseront plus particulièrement les approches de l'interaction.

#### 1.2.4 La question de l'intention communicative

Bien que la conception de l'acte de lecture d'Iser soit ainsi l'objet de plusieurs critiques, l'ensemble de ses travaux n'en constitue pas moins un point d'ancrage, à partir duquel toute nouvelle proposition sur la question de la lecture est finalement contrainte de se définir. Pour Gilles Thérien, la critique de ce modèle théorique constitue ainsi un détour obligé « dans le

---

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 5. (Je souligne)

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 5.

<sup>69</sup> Rachel Bouvet, *Étranges récits, étranges lectures, op.cit.*, p. 65.

domaine des études littéraires, lorsqu'on parle d'acte de lecture<sup>70</sup> ». Le théoricien québécois met particulièrement bien en évidence l'ensemble des problèmes qui se rapportent à la question de la communication chez Iser. En concevant le texte littéraire comme un message doté d'une intention de communication, Iser entretiendrait selon lui une certaine confusion entre l'acte de lecture et l'acte de parole. Bien que Thérien convienne que « la tentation est grande en tous les cas d'amalgamer ces diverses situations (la lecture et l'acte de parole, mais aussi l'objet littéraire et les mots de la langue) en vertu des analogies qu'elles présentent<sup>71</sup> », le modèle communicationnel dont se sert le théoricien allemand ne tient tout simplement pas la route à ses yeux, et pourrait être en partie responsable de la subordination de l'acte de lecture à l'intention communicationnelle du texte dans la théorie d'Iser. Selon Thérien, la lecture d'un texte tient plutôt « d'une entreprise de décodage d'informations et d'assimilation<sup>72</sup> » que d'un acte de communication. Ces considérations l'ont notamment amené à concevoir le sujet de l'acte de lecture d'un point de vue remarquablement dynamique. Au contraire d'un lecteur implicite au texte subissant passivement ses effets, Thérien nous invite à considérer celui-ci comme « un sujet singulier et complexe<sup>73</sup> », doté d'un habitus de lecture et jouissant d'un certain degré de spécialisation.

Cet ensemble de propositions a inspiré des recherches novatrices dans le domaine des théories de la lecture au Québec, dont nous retiendrons plus particulièrement dans le cadre de notre recherche les travaux de Bertrand Gervais sur les régies de lectures, et de Rachel Bouvet sur l'indétermination. Nous avons choisi d'étudier la question de la lecture du texte littéraire à partir de ces modèles en raison de l'importance particulière qu'ils nous semblent accorder au rôle du lecteur dans l'actualisation du sens du matériau littéraire. En proposant de considérer la lecture comme une activité intellectuelle dont la forme et le résultat se modifient en fonction de trois variables, soit le mandat de la lecture, le degré d'activation des processus mis en jeu lors de la lecture, et le degré de complexité du texte lu,

---

<sup>70</sup> Gilles Thérien, « L'exercice de la lecture littéraire », dans Bertrand Gervais et Rachel Bouvet (dir.), *Théories et pratiques de la lecture littéraire*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2007, p. 16.

<sup>71</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>73</sup> *Ibid.*, p. 21.

les théories mises au point par Thérien, Gervais et Bouvet nous permettront, mieux que tout autre, de rendre compte de l'influence des indéterminations de *LCMS* sur l'acte de lecture.

### 1.3 Le rôle de l'indétermination dans les théories de l'interaction

#### 1.3.1 Le mandat de la lecture et les régies de lecture

Le mandat de lecture désigne les objectifs du lecteur, ainsi que les raisons de sa lecture. Cette variable détermine « la tension établie entre les deux économies fondamentales de tout acte de lecture, la progression à travers le texte et la compréhension du texte<sup>74</sup> ». La définition de l'acte de lecture, comme le rappelle Bertrand Gervais, est le lieu d'une opposition traditionnelle, entre une pratique associée à un travail d'approfondissement et d'érudition, et une pratique fonctionnelle du texte, associée au repos et au divertissement : « L'une va en profondeur : elle est lente; l'autre reste en surface : elle est rapide. L'opposition est nette et les valeurs de chacune sont depuis longtemps clairement identifiées<sup>75</sup>. » On peut faire remonter les origines de l'opposition entre lecture-en-compréhension et lecture-en-progression au-delà même de la distinction entre littérature et paralittérature.

Roger Chartier décrit l'émergence de la lecture extensive entre 1750 et 1850 comme le début d'une ère de désinvolture face à l'imprimé : « Plus superficiel, ce nouveau style de lecture traduit un moindre investissement dans le livre, et sans doute une moindre efficace des textes autrefois maîtres de vie<sup>76</sup>. » L'hypothèse des régies de lectures s'inspire des théories pédagogiques de la lecture, qui tentent de déconstruire ces ensembles de valeurs en proposant de les envisager comme les jeux complémentaires d'un seul acte de lecture, donnant « à chaque lecteur les moyens de sa liberté face au texte<sup>77</sup>. » Elle permet de

<sup>74</sup> Bertrand Gervais, *À l'écoute de la lecture*, Québec, Nota Bene, coll. « NB poche », 2006, p. 38.

<sup>75</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>76</sup> Roger Chartier, « Du lire au livre », dans Roger Chartier (dir.), *Pratiques de la lecture*, Marseille, Rivages, 1985, p. 70. Cité dans Bertrand Gervais, *op.cit.*, p. 48.

<sup>77</sup> Alain Viala, « L'enjeu en jeu : rhétorique du lecteur et lecture littéraire », dans M. Picard et D. Anzieu (dir.), *La lecture littéraire*, Paris, Clancier-Guénaud, 1987, p. 31. Cité dans Bertrand Gervais, *op.cit.* p. 53.

considérer que l'équilibre entre la progression à travers le texte et sa compréhension dépend en fait du mandat que se fixe le lecteur, qu'il s'agisse de la recherche d'une forme ou d'une autre de plaisir, ou de l'acquisition d'un savoir, et ce, sans distinction entre bonne et mauvaise lecture, et sans considération quant à la valeur littéraire du texte en question. Au-delà des ensembles de valeurs dont ces modes de lecture portent la charge, tous deux se présentent donc à travers les travaux du Groupe de recherche sur la Lecture de l'Université du Québec à Montréal (GREL) comme des économies tout aussi fondamentales l'une que l'autre. Ces théoriciens de l'interaction entre le texte et le lecteur considèrent qu'un régime exclusivement axé sur la compréhension ne peut donner lieu qu'à un arrêt complet de la lecture, tandis qu'un régime de progression trop rapide impose une limite certaine à la compréhension du texte. En d'autres mots, « à trop chercher à comprendre, on ne lit plus, et à vouloir lire trop vite, on ne comprend plus rien<sup>78</sup> ». Certains textes appellent évidemment un rythme de lecture plus rapide (nous verrons que c'est le cas des romans à suspense, par exemple), tandis que d'autres nécessitent un investissement plus patient pour être compris, en raison de leur complexité. Ils proposent de concevoir qu'à chaque œuvre correspond une réalisation particulière, de même qu'un équilibre spécifique entre progression et compréhension, indépendamment de la valeur littéraire qui lui est attribuée.

### 1.3.2 La lecture littéraire

La théorie des régies de lecture a permis à Bertrand Gervais de proposer une réponse à la question de la littéarité qui a fait date dans les théories de la lecture. Le théoricien québécois propose en fait de s'intéresser au mandat que se fixe le lecteur pour déterminer si une lecture est littéraire ou non. Selon lui, la lecture littéraire consisterait en une pratique correspondant à une tension particulière entre progression et compréhension, plutôt qu'à un type de texte en particulier. Tandis que les définitions de la littéarité ont presque toujours cherché à établir des limites à partir des qualités intrinsèques des textes, cette nouvelle proposition « permet de concevoir le littéraire dans la lecture non pas d'une façon statique, tel un système de valeur, un ensemble de propriétés, mais d'une façon dynamique, tel un travail, une activité, une

---

<sup>78</sup> Bertrand Gervais, *op.cit.*, p. 60.

approche du texte<sup>79</sup>. » Gervais décrit ainsi la lecture littéraire comme un cheminement en deux étapes, comparable au passage de la lecture heuristique à la lecture herméneutique, tel que décrit par Michael Riffaterre dans *Sémiotique de la poésie*<sup>80</sup>.

La lecture heuristique, telle que décrite par Riffaterre, correspond au moment où s'effectue un premier parcours du texte, et au cours duquel s'en dégage une première compréhension. Lors de cette étape, le théoricien français conçoit que le lecteur perçoit surtout le caractère référentiel du texte. Le passage à la lecture herméneutique se produit au moment où cette illusion est bousculée par la perception d'agrammaticalités, c'est-à-dire d'éléments qui paraissent engendrer « une formule [que le lecteur] devrait exclure », ou qui entrent « en contradiction avec ses présupposés<sup>81</sup>. » En défaisant la logique référentielle du texte, les agrammaticalités amènent le lecteur à passer au mode de la lecture herméneutique, au cours de laquelle celui-ci revient sur le texte lu, et formule une seconde hypothèse de signifiante. La lecture herméneutique consiste par conséquent en une révision du texte permettant d'en élaborer une nouvelle compréhension et de résoudre l'impression d'incohérence laissée par la première lecture. C'est du moins ce qu'en retient Gervais, selon qui la seconde lecture est « le lieu d'un retour et d'un approfondissement de la compréhension du texte<sup>82</sup> ». Puisque « la première lecture n'est pas annulée et sert au contraire de base à l'activité herméneutique seconde », une lecture saurait être considérée comme littéraire à partir du moment où « le lecteur délaisse l'économie de la progression, qui lui a permis dans un premier temps de prendre connaissance du texte, au profit de l'économie de la compréhension, qui l'amène à approfondir sa connaissance du texte<sup>83</sup> ».

Dans chacun des modèles de Riffaterre et de Gervais, le passage à un mode de lecture dont le mandat consiste en un approfondissement ou un renouvellement de la compréhension du texte est organisé autour de la perception de ce que Riffaterre nomme des

---

<sup>79</sup> *Ibid.*, p. 126

<sup>80</sup> Michael Riffaterre, *Sémiotique de la poésie*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1983.

<sup>81</sup> Michael Riffaterre, « L'illusion référentielle », dans Roland Bathes, (dir.), *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1982, p. 96. Cité dans Rachel Bouvet, *op.cit.*, p. 217.

<sup>82</sup> Bertrand Gervais, *op.cit.*, p. 136.

<sup>83</sup> *Ibid.*, p. 137.

agrammaticalités. En quoi consistent plus précisément ces éléments textuels, qui semblent jouer un rôle crucial dans l'avènement d'une lecture littéraire? Du côté de Riffaterre, les agrammaticalités désignent des éléments qui semblent altérer la vraisemblance du texte, qui convoquent une grammaire ou un lexique déviant, ou qui déçoivent les attentes élaborées par le lecteur en fonction du contexte mis en place lors de la lecture. Du côté de Gervais, le passage de la lecture-en-progression à la lecture-en-compréhension est mis en application dans une analyse lectorale de la nouvelle « Paul Klee » de Donald Barthelme, dans laquelle le théoricien québécois met en évidence la manière dont la question de la pertinence de phrases apparemment banales, sans incidences, extraites du journal intime du peintre, ont suscité chez lui une réflexion sur l'abstraction et le décentrement de son œuvre. C'est donc la recherche d'une pertinence aux phrases extraites du journal intime de Paul Klee et disséminées dans le texte qui a donné lieu à une lecture-en-compréhension, laquelle a permis de proposer une cohérence nouvelle à l'ensemble du texte.

### 1.3.3 Le rôle de l'indétermination dans le processus d'interprétation

En s'intéressant à la question de l'interprétation, Rachel Bouvet trace un parallèle entre les éléments textuels qui déclencheraient le processus d'interprétation dans la théorie de Riffaterre, et dans celle de Tzvetan Todorov, développée dans *Symbolisme et interprétation*. Ce dernier décrit en effet l'interprétation comme un acte intentionnel, motivé par la perception d'une insuffisance dans le sens immédiat du texte, laquelle ferait obstacle à la saisie de la pertinence du discours. Devant un texte qui semble alors désobéir au principe selon lequel tout discours aurait forcément « une raison d'être<sup>84</sup> », le lecteur réagirait en cherchant « si, par une manipulation particulière, ledit discours ne pourrait pas révéler sa pertinence<sup>85</sup>. » Toujours suivant Todorov, « "Interprétation" (toujours au sens étroit) est le

---

<sup>84</sup> Rachel Bouvet, *op.cit.*, p. 216. Le principe de pertinence invoqué par Todorov est décrit par Bouvet comme « une généralisation du principe de coopération de Grice ou de la motivation chez Ducrot. Ce principe stipule que tout discours doit avoir une raison d'être, et que les entorses à ce principe obligent le sujet à effectuer des efforts en vue de mettre à jour sa pertinence. »

<sup>85</sup> *Ibid.*

nom que nous donnons à cette manipulation<sup>86</sup>. » Bouvet nous fait remarquer une certaine proximité entre les théories de Riffaterre et de Todorov, notamment au niveau de la description des éléments textuels qui amèneraient le lecteur à chercher à mettre à jour la signification du texte.

Pour Todorov, ces éléments se subdivisent en deux catégories. Nous retrouvons premièrement, les indices *syntagmatiques*, qui désignent un rapport problématique entre les énoncés d'un même contexte (contradiction, tautologie, etc.), puis les indices *paradigmatiques*, lesquels désignent plutôt les énoncés qui semblent contredire les savoirs partagés d'une société, ou sa mémoire collective (incompréhensions grammaticales, écarts aux lois du vraisemblable)<sup>87</sup>. Dans le modèle de Riffaterre, le passage au mode de la lecture herméneutique se produirait au moment où le lecteur en viendrait à reconnaître « que des éléments du discours successifs et distincts, d'abord notés comme de simples agrammaticalités, sont en fait équivalents, puisqu'ils apparaissent comme des variantes de la même matrice structurale<sup>88</sup>. » Tout en soulignant la proximité entre les indices textuels identifiés par Todorov et les agrammaticalités de Riffaterre, pourrait-on tracer un lien entre ces deux modèles et le concept de négation élaboré par Wolfgang Iser? En confrontant les modèles de Riffaterre et de Todorov, nous venons en effet d'observer que les agrammaticalités qui servent de prétexte à une lecture herméneutique chez Riffaterre correspondent à peu de choses près aux indices syntagmatiques et paradigmatiques identifiés par Todorov comme les déclencheurs de « la décision d'interpréter<sup>89</sup> ». Or, rappelons que chez Iser, la négation se définissait de manière analogue, comme un blanc agissant au niveau paradigmatique, c'est-à-dire une omission mettant en évidence une norme appartenant au répertoire textuel du lecteur, permettant à la fois une prise de conscience, et la participation du lecteur à l'élaboration du sens de l'œuvre. Nonobstant les diverses appellations employées par Riffaterre, Todorov et Iser pour désigner les lacunes perçues dans le sens immédiat du

<sup>86</sup> Tzvetan Todorov, *Symbolisme et interprétation*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1978, p. 92. Cité dans Rachel Bouvet, *op.cit.*, p. 217.

<sup>87</sup> Rachel Bouvet, *op.cit.*, p. 219.

<sup>88</sup> Michael Riffaterre, *Sémiotique de la poésie*, *op.cit.*, p. 17. Cité dans Rachel Bouvet, *op.cit.*, p. 215.

<sup>89</sup> Tzvetan Todorov, *Symbolisme et interprétation*, *op.cit.*, p. 92. Cité dans Rachel Bouvet, *op.cit.*, p. 168.

texte, la confrontation de ces différents modèles nous permet finalement de mettre en perspective le rôle crucial que jouent ces différentes catégories d'indéterminations dans le déclenchement d'une lecture littéraire, et d'une interprétation.

De même, en prenant en considération que l'acte de lecture tel que le conçoit Iser correspond essentiellement en une lecture axée sur la compréhension, ce rapprochement permet de mettre en lumière une certaine proximité entre la recherche de l'intention communicationnelle du texte et l'acte d'interpréter une œuvre littéraire. Tandis que nous avons également souligné que la question des négations chez Iser conduisait ce dernier à valoriser de manière implicite les œuvres associées à l'Avant-Garde de la modernité, il semble que la définition de la lecture littéraire de Gervais, bien qu'elle ne fasse que peu de cas de la nature des agrammaticalités, semble au moins permettre d'éviter un tel écueil, en déplaçant la question de la littérarité du texte vers sa lecture. Dès lors qu'elle cherche à étudier un texte sous un aspect particulier, et qu'elle mène à la production d'un discours, la lecture devient en effet, suivant Gervais, « responsabilité sujette à évaluation<sup>90</sup>. » Elle n'est donc plus déterminée par les qualités intrinsèques de l'œuvre, mais par le mandat du lecteur, son degré de spécialisation, et la qualité de son travail.

On propose en effet d'envisager qu'une lecture devrait être évaluée en fonction des objectifs qu'elle vise. Ainsi, une lecture dont l'objectif serait simplement de traverser le texte sera considérée comme réussie, même si elle n'arrive qu'à une compréhension sommaire du récit :

Des erreurs de lecture peuvent avoir été commises, des passages délaissés, des difficultés sautées, mais cela ne fait rien, cela ne porte pas à conséquence. Le seul juge de l'efficacité de la lecture est le lecteur lui-même, puisqu'il fixe les critères de sa réussite<sup>91</sup>.

En revanche, si l'on considère le mandat que s'impose un chercheur universitaire œuvrant dans le domaine des études littéraires, lequel consiste essentiellement à déployer les significations du texte en étudiant celui-ci en profondeur, et en produisant un discours sur celui-ci, les critères d'évaluation de la lecture seront plutôt la rigueur, la justesse et

---

<sup>90</sup> Bertrand Gervais, *op.cit.*, p. 163.

<sup>91</sup> *Ibid.*, p. 165.

l'originalité de l'analyse. Dans un contexte institutionnel, le lecteur n'est pas non plus le seul juge de son travail. Si elle est publiée dans une revue universitaire, l'étude en question sera effectivement l'objet d'une évaluation éditoriale, puis elle sera soumise au jugement des pairs. Nous retrouvons ainsi chez Gervais une conception de la littérarité qui rejoint en plusieurs points celle de Stanley Fish, pour qui le littéraire ne constitue avant tout qu'une catégorie conventionnelle identifiée par une communauté interprétative<sup>92</sup>.

#### 1.3.4 L'influence de l'intrigue sur l'acte de lecture

Suivant les théoriciens de l'interaction entre le texte et le lecteur, le mandat de la lecture constitue une variable clef dans la détermination d'un équilibre entre les deux économies fondamentales de l'acte de lecture, soit la progression et la compréhension. Gervais nous rappelle cependant, concernant une économie davantage axée sur la compréhension du texte, que l'une des conditions de possibilité d'une compréhension approfondie du texte est la réalisation d'une première lecture complète du récit. Pour Gervais, la lecture-en-compréhension consiste en effet la plupart du temps en un retour sur le texte, une relecture dont le mandat est finalement d'investiguer « des facteurs qui ont pu jouer un rôle dans une situation de lecture première<sup>93</sup> ». Cet aspect de la théorie de Gervais fait écho aux travaux de « partisans de la relecture<sup>94</sup> » tels qu'Umberto Eco, dont le modèle de la coopération interprétative fait l'objet d'une critique dans *À l'écoute de la lecture*<sup>95</sup>, ou Matei Calinescu, qui distingue lecture et relecture à partir des systèmes temporels auxquels ces pratiques correspondent<sup>96</sup>. Lors de la première lecture, Gervais considère que « le langage est abordé

---

<sup>92</sup> Stanley Fish, *Is there a text in this class?: The Authority of Interpretive Communities*, Cambridge, Harvard University Press, 1980. Pour Fish, c'est avant tout la communauté interprétative qui impose ses critères de lecture au chercheur universitaire. Celui-ci s'efforcerait donc de faire en sorte que son interprétation réponde aux critères de sa communauté.

<sup>93</sup> Bertrand Gervais, *op.cit.* p. 136.

<sup>94</sup> L'expression est de Rachel Bouvet, *op.cit.*, p. 42.

<sup>95</sup> Voir « *Lector in utopia ...* », dans Bertrand Gervais, *op.cit.*, pp. 112-127.

<sup>96</sup> Voir Matei Calinescu, *ReReading*, New Haven & London, Yale University Press, 1993.

d'abord en fonction de sa référentialité<sup>97</sup> ». Tous les processus de l'acte de lecture seraient donc mis en jeu, mais à un moindre niveau :

Tous les processus de lecture sont présents à ce niveau de *faible complexité*, tous sont à l'œuvre, même si certains se retrouvent sous une *forme narcotisée*. Lire en progression consiste tout à la fois à déchiffrer et reconnaître des signes (processus perceptif), à comprendre et saisir les éléments représentés (cognitifs), à réagir émotionnellement à ce qui est lu (affectif), à suivre le déroulement de l'argumentation, qu'elle soit narrative, théorique ou autre (argumentatif), ainsi qu'à intégrer et à contextualiser les composantes du texte en fonction de savoirs pratiques, idéologies et imaginaires (symbolique). L'activation de ces processus est *d'abord fonctionnelle*, elle permet à l'activité de se dérouler<sup>98</sup>.

La lecture littéraire consisterait donc en un retour sur le texte, permettant de déployer plus en profondeur l'ensemble des processus mis en jeu lors de la première lecture. Le cas du processus symbolique constitue probablement l'exemple qui permet de donner la meilleure idée de ce phénomène. C'est par l'entremise de ce processus que le lecteur fait le lien entre le texte qu'il a parcouru et « toutes les autres lectures entreprises dans son histoire personnelle<sup>99</sup> ». Il s'agit d'un travail d'intégration, par lequel le sens du texte est coordonné à une série structurée et hiérarchisée d'autres lectures. Le déploiement d'un tel processus exige un niveau supérieur de réflexion et de concentration. C'est pourquoi les analyses littéraires auxquelles donne lieu l'exploitation du processus symbolique, qu'il s'agisse de la définition d'un réseau intertextuel, ou de l'inscription de l'œuvre dans « le champ plus vaste des interrelations culturelles<sup>100</sup> », ne peuvent généralement s'accomplir qu'au terme d'un travail de relecture axé sur la compréhension du texte, soit une lecture littéraire.

L'analyse présentée dans ce mémoire nous amènera cependant à constater qu'un certain type de texte semble contredire le modèle de déploiement des processus de l'acte de lecture mis au point par Gervais. En analysant le code énigmatique de *LCMS* nous observerons effectivement que tous les processus de l'acte de lecture ne se trouvent pas nécessairement développés à un niveau supérieur au moment de la relecture du texte. Dans le cas d'une œuvre de fiction présentant une intrigue proéminente, nous verrons qu'au moins deux des

<sup>97</sup> Bertrand Gervais, *op.cit.*, p. 135.

<sup>98</sup> *Ibid.*, p. 83 (Je souligne)

<sup>99</sup> Jean Valenti, « Lecture, processus et situation cognitive », dans *Théories et pratiques de la lecture littéraire*, *op.cit.*, p. 87.

<sup>100</sup> Bertrand Gervais, *op.cit.*, p. 83.

processus définis par Gilles Thérien sont susceptibles de se déployer à un niveau supérieur au moment de la première lecture, en raison de l'influence exercée par les mécanismes de la mise en intrigue sur l'acte de lecture. Comme l'écrit Jean Valenti, « [I]es signes amalgamés et regroupés en ensembles plus ou moins stables (par l'entremise des processus perceptif et cognitif) ne sont pas sans incidences sur l'affectivité du lecteur<sup>101</sup>. » Cette influence peut se faire sentir à plusieurs degrés. Au niveau de la cognition, les émotions provoquées chez le lecteur peuvent donner lieu à une accélération du rythme de lecture, à un ralentissement ou même à un arrêt complet de l'acte. Raphaël Baroni, dans *La tension narrative*, indique au sujet des principaux affects qu'on associe généralement à une intrigue captivante, soit le suspense, la curiosité et la surprise qu'ils « reposent fondamentalement sur une réticence du texte visant à polariser l'interprétation vers un dénouement attendu avec impatience<sup>102</sup> ».

Les réactions affectives qui caractérisent la tension narrative dépendent donc fondamentalement d'une « incertitude » liée à l'« opacité ontologique du futur<sup>103</sup> ». C'est le fait que nous lisons les phrases du récit de manière successive, et que nous effectuons des prévisions en regard de ce que nous nous apprêtons à lire (cette dialectique entre protention et rétention identifiée par Wolfgang Iser) qui explique que nous puissions ressentir les effets du suspense, éprouver de la curiosité, ou être surpris par la tournure des événements que nous présente le texte. Une fois que le récit aura été entièrement actualisé, que la suite inconnue sera devenue une certitude dans l'esprit du lecteur, celui-ci ne pourra cependant plus ressentir de manière aussi forte l'angoisse ou l'espoir qui sont liés à la représentation d'une situation imprévisible. Bien qu'une relecture axée sur la compréhension du texte puisse alors permettre d'identifier les éléments textuels responsables de l'activation du processus affectif (dans le cas du suspense, les mécanismes de la mise en intrigue), le premier parcours du texte aura donné lieu à la réaction affective la plus authentique. Cette affirmation apparaît d'autant plus certaine dans le cas d'émotions particulièrement éphémères, comme la surprise, qui disparaît aussitôt qu'elle advient, et qui ne saurait par conséquent influencer la relecture du texte.

---

<sup>101</sup> Jean Valenti, « Lecture, processus et situation cognitive », *op.cit.*, p. 80.

<sup>102</sup> Raphaël Baroni, *La tension narrative : Suspense, curiosité, surprise*, Paris, Seuil, 2007, p. 269.

<sup>103</sup> *Ibid.*, p. 270.

De manière analogue, les opérations du processus argumentatif à l'œuvre dans un récit où l'intrigue occupe une place d'importance nous amènent à remettre en question l'hypothèse selon laquelle tous les processus de l'acte de lecture se déploieraient plus en profondeur lors d'une relecture. Comme l'indique Gilles Thérien, le processus argumentatif a trait à l'ordre du discours, ainsi qu'au déploiement de l'information tout au long du texte. Au cours de la lecture, le lecteur reçoit l'argumentation du texte « sous la forme d'arguments intellectuels ou encore de développements narratifs qui tiennent une place précise dans les récits<sup>104</sup>. » Il organise ensuite « l'ordre du discours selon les perceptions qu'il se fait de cet ordre<sup>105</sup>. » L'idée que le lecteur se construit progressivement de la chronologie du texte, ainsi que des relations de cause à effet à l'origine de l'enchaînement des événements peuvent donc être amenées à changer au cours de la lecture. Comme permettent de le constater les œuvres de fiction présentant une temporalité à rebours, l'ordre du discours préside à la formation du sens : « [a]u fur et à mesure que la lecture se fait, le sens se forme et se déforme, se dépose à propos de tel ou tel argumentaire, pour enfin se fixer en fin de parcours<sup>106</sup>. » Ce constant processus de formation et de déformation affecte la production d'inférences par le lecteur, et n'est pas non plus sans influence sur le processus affectif<sup>107</sup>. Encore une fois, les séquences textuelles responsables de l'activation du processus argumentatif peuvent certainement être mieux mises en évidence, analysées et décortiquées lors d'une relecture, mais ce n'est que lors de la première lecture du texte, alors que l'argumentation se présente aux yeux du lecteur, et que celui-ci s'active à redonner au récit sa cohérence en émettant des inférences sur la suite du texte, que ces processus sont le plus intensément activés.

#### 1.4 Conclusions préliminaires à l'analyse

---

<sup>104</sup> Gilles Thérien, « L'exercice de la lecture littéraire », *op.cit.*, p. 29.

<sup>105</sup> *Ibid.*

<sup>106</sup> *Ibid.*

<sup>107</sup> Il suffit de penser à l'exemple de la bombe placée en dessous de la table des interlocuteurs d'Alfred Hitchcock. Si les spectateurs sont informés qu'une bombe est placée en dessous de la table, ils appréhenderont le moment de l'explosion. S'ils ne l'apprennent qu'au moment où elle explose, ils seront pris de surprise. L'ordre des informations qui parviennent aux spectateurs altèrera à coup sûr la manière dont ils expérimenteront le dialogue entre les deux personnages du point de vue affectif.

Les processus affectif et argumentatif de l'acte de lecture ne se déploient donc pas nécessairement à un niveau supérieur lors d'une relecture axée sur la compréhension. Dans le cas d'un roman où l'intrigue joue un rôle prédominant, il semble même au contraire que ces processus se déploient de manière plus importante lors du premier parcours du lecteur à travers le texte. Nous avons observé que la notion d'indétermination a longtemps été considérée comme un espace figuré, à l'intérieur duquel le lecteur était invité à participer à l'élaboration de la signification de l'œuvre littéraire. La distinction entre les économies de la progression et de la compréhension, telle qu'introduite par les théoriciens du GREL, nous permet d'observer que l'indétermination joue également un rôle crucial dans l'avènement d'une lecture littéraire, et l'élaboration d'une interprétation de l'œuvre.

Nous avons d'abord vu avec Ingarden que la question de l'indétermination voyait le jour au sein d'une interrogation philosophique sur la nature de l'œuvre d'art littéraire et sur la structure fondamentale des objets intentionnels. Les lieux d'indétermination étaient alors conçus comme des lacunes inhérentes aux objets figurés que renferment les textes littéraires. Nous avons ensuite observé qu'Iser avait cherché à élever le rôle du lecteur au-delà de la simple exécution du potentiel signifiant déjà compris dans le texte. Cet objectif l'a conduit à une définition de l'indétermination à partir des axes syntagmatiques et paradigmatiques du texte, et à une valorisation des œuvres requérant une participation active du lecteur afin d'être comprises, ce que nous avons plus tard comparé à un travail d'interprétation. Finalement, nous avons observé que les théories de l'interaction situaient le rôle des indéterminations au niveau du passage d'un mode de lecture axé sur la progression, où le texte est compris en terme de référentialité, à un mode de lecture axé sur la compréhension, où le lecteur cherche à dépasser les lacunes perçues dans le sens immédiat du texte, « une investigation des facteurs qui ont joué un rôle dans la première lecture<sup>108</sup> ».

Or, il semble que l'un des facteurs susceptibles d'influencer les attentes du lecteur ainsi que la production d'inférences lors de la première lecture soit justement un type d'indétermination dont les théoriciens de la lecture n'ont fait que peu de cas, et qui correspond à l'horizon futur du texte. Les principaux affects associés à une mise en intrigue

---

<sup>108</sup> Bertrand Gervais, *op.cit.* p. 136

sachant captiver l'attention du lecteur, soit le suspense, la curiosité, et la surprise, ont effectivement en commun de dépendre (à différents niveaux) des appréhensions du lecteur face à une suite indéterminée d'événements narrativisés. Nous verrons dans le chapitre suivant que les trois catégories d'indéterminations répertoriées dans *LCMS* permettent de rendre compte des différents rôles que sont ainsi susceptibles de jouer les indéterminations du texte littéraire.

## CHAPITRE II

### LES INDÉTERMINATIONS DE *LA COURSE AU MOUTON SAUVAGE*

Maintenant que nous avons défini le rôle que jouent les indéterminations du texte littéraire à l'intérieur du processus de lecture, nous entreprendrons dans le présent chapitre de répertorier et de mettre en évidence les principales indéterminations du roman à l'étude. La seconde partie de ce mémoire vise ainsi à mettre l'accent sur trois types d'indéterminations spécifiques, que nous présenterons en début de chapitre en nous référant à plusieurs ouvrages théoriques dans lesquels l'indétermination occupe une place prépondérante : *S/Z* de Roland Barthes, *Étranges récits, étranges lectures*, de Rachel Bouvet, ainsi que *Récits et actions* de Bertrand Gervais. Les indéterminations que nous nous efforcerons de mettre en lumière dans le texte de Murakami se rapportent à trois catégories : les indéterminations repoussées du code énigmatique, les indéterminations liées à la question du surnaturel et les indéterminations liées à la compréhension de l'action. Il paraît important de spécifier d'emblée que ces trois catégories ne pourront évidemment suffire à décrire l'ensemble des blancs présents dans *LCMS*. L'étude des textes de Roman Ingarden et de Wolfgang Iser au cours de notre premier chapitre nous a en effet permis de comprendre que le matériau littéraire est tissé d'indéterminations, et que toute prétention d'exhaustivité dans ce genre d'étude n'aboutirait à aucun résultat probant. Les trois familles d'indéterminations que nous mettrons en évidence en début de chapitre permettront cependant de distinguer celles qui auront la plus grande influence au niveau de la lecture de *LCMS*. C'est d'ailleurs avec l'ultime objectif de rendre compte de leurs effets respectifs que nous procédons à ce travail de classification.

Dans la seconde partie de ce chapitre, nous procéderons ensuite à une analyse du code énigmatique du roman, en nous penchant sur les principaux passages dans lesquelles se formulent, se tendent et se résolvent les énigmes du récit. Cet exercice en trois temps (formulation, mise en tension et résolution) nous permettra de rendre compte du déploiement et de l'articulation de nos trois types d'indéterminations en restituant le cheminement du

lecteur à travers le texte. Mieux que tout autre, ce format d'analyse nous permettra de démontrer que les principales indéterminations du récit de Murakami se formulent sous la forme d'énigmes, dont l'emboîtement génère l'attente d'une résolution chez le lecteur. Il paraît important de rappeler, avant de procéder à cette analyse, que nous cherchons avant tout à rendre compte des stratégies textuelles par lesquelles le roman de Murakami semble, d'une manière qui nous apparaît tout à fait singulière, cultiver l'indétermination, et que c'est au cours du chapitre suivant que nous aborderons plus en détail la question de leurs effets sur l'acte de lecture. Nous aurons tout de même l'occasion d'observer que nos trois catégories d'indéterminations prennent racine à différents niveaux du texte. Nous verrons en effet que les indéterminations repoussées du code énigmatique se déploient le long de l'axe syntagmatique du texte, tandis que les indéterminations liées à la question du surnaturel se rapportent plutôt à l'axe paradigmatique, et que les indéterminations liées à la compréhension de l'action affectent quant à elles la lecture au niveau des processus cognitif et argumentatif, lesquels influencent en retour l'actualisation symbolique de figures<sup>109</sup>. Nous serons également amené à constater que ces différents types d'indéterminations sont susceptibles d'entrer en relation, à l'intersection des axes syntagmatique et paradigmatique.

## 2.1 Catégoriser l'indétermination

### 2.1.1 Les indéterminations repoussées du code énigmatique

Dans son célèbre essai *S/Z*, Roland Barthes présente une analyse structurale de la nouvelle *Sarrasine* de Balzac. En découpant le texte en brèves séquences nommées « lexies », le théoricien français met en évidence cinq codes permettant de rendre compte des divers réseaux sémantiques qui parcourent une œuvre littéraire : le code des actions, le code de la référence, le code sémique, le code herméneutique et le code symbolique<sup>110</sup>. Nous proposons de nous intéresser dans la présente section au code herméneutique, également

<sup>109</sup> Pour de plus amples détails sur le rôle des processus cognitif et argumentatif à l'œuvre dans l'acte de lecture, voir Jean Valenti, « Toposémie, topos et figure imaginaire : à propos de *La route d'Altamont* de Gabrielle Roy », *Cahiers franco-canadiens de l'Ouest*, vol. 25, n° 1-2, 2013, p. 59-108.

<sup>110</sup> Roland Barthes, *S/Z*, Paris, Seuil, Coll. « Points », 1970, p. 81.

désigné par l'auteur comme le code *énigmatique*, puisqu'il renvoie aux éléments du texte à travers lesquels se forment, se suivent et se résolvent, les *énigmes* du récit. En nous inspirant de la manière dont Barthes procède à l'analyse de la nouvelle de Balzac, nous tenterons dans la deuxième partie de ce chapitre de démontrer comment se structure le code énigmatique de *LCMS*, tout en portant une attention particulière à la donnée syntagmatique de ce code en particulier. Rappelons en effet que l'une des remarques essentielles de *S/Z* concerne le dévoilement de l'identité sexuée de la Zambinella à la fin de *Sarrasine*. Barthes fait observer comment cette révélation permet au lecteur de s'expliquer rétrospectivement certains passages préalablement remarqués comme ambigus, et met ainsi en évidence le caractère « irréversible<sup>111</sup> » du code énigmatique. Comme le fait également remarquer le narratologue suisse Raphaël Baroni, les énigmes du texte littéraire sont inévitablement « soumises à la contrainte du temps », puisqu'il est attendu que « la tension introduite entre l'action et sa représentation<sup>112</sup> » soit l'objet d'une éventuelle résolution. Nous retiendrons également de *S/Z* l'importance accordée aux attentes et aux désirs du lecteur, notamment en ce qui a trait à la résolution de l'énigme. C'est en effet parce que l'énigme tarde à se résoudre, l'ambiguïté à se lever, le texte à se laisser comprendre, que se forment les attentes et les désirs du lecteur :

Le code herméneutique, en effet, a une fonction, celle-là même que l'on reconnaît (avec Jakobson) au code poétique : de même que la rime (notamment) structure le poème selon l'attente et le désir du retour, de même les termes [de l'énigme] structurent le récit selon *l'attente et le désir de sa résolution* [...] Sa structure est essentiellement réactive, car il oppose à l'avancée inéluctable du langage un jeu échelonné d'arrêts : c'est, entre la question et la réponse, tout un espace dilatoire, dont l'emblème pourrait être la "réticence", cette figure rhétorique qui interrompt la phrase, la suspend, et la dévie (le *Quos ego...* Virgilien)<sup>113</sup>.

Les indéterminations que nous désignons comme « repoussées » tout au long du code énigmatique renvoient aux blancs, généralement provisoires, qu'impliquent la formulation d'une question, et le retardement de sa réponse dans le texte. Notre analyse du code énigmatique de *LCMS* nous permettra cependant de démontrer que, contrairement à un récit à intrigue classique, le roman de Murakami a ceci de particulier que l'étape du dévoilement y

<sup>111</sup> Raphaël Baroni, *op.cit.*, p. 72.

<sup>112</sup> *Ibid.*, p. 72.

<sup>113</sup> Roland Barthes, *op.cit.*, p. 75. Également cité dans Raphaël Baroni, *op.cit.*, p. 71-72. (Je souligne)

est constamment repoussée, et qu'une partie des énigmes formulées tout au long du texte finissent ainsi par rester irrésolues. Bien que la formulation d'une énigme implique souvent un dévoilement final auquel le lecteur ne s'attend pas, nous estimons que l'absence d'une réponse définitive aux questions formulées par le texte constitue une déception des attentes du lecteur et ne peut être sans effets sur l'acte de lecture.

L'analyse du code énigmatique de *LCMS* nous amènera ainsi à rapprocher ces indéterminations repoussées d'une forme d'indétermination identifiée par Rachel Bouvet dans son essai sur l'effet fantastique, *Étranges récits, étranges lectures*. L'analyse de plusieurs nouvelles tirées des œuvres de Guy de Maupassant, Edgar A. Poe et Jean Ray amène en effet l'analyste à observer que la levée des indéterminations se produit dans les textes fantastiques de manière analogue à celle que nous venons de décrire chez Murakami :

On remarque tout d'abord l'absence de l'un des termes importants du code énigmatique de Barthes : *le dévoilement ou déchiffrement* de l'énigme [...] Les nombreux blocages après l'exposition de la première énigme ont eu pour effet de stimuler la lecture du récit, de mettre en place un suspense qui laisse le lecteur sur... des points de suspension<sup>114</sup>.

Un certain nombre de récits associés au répertoire fantastique présenteraient ainsi une lacune au niveau de la résolution de l'énigme, ce qui amène l'auteure à formuler l'hypothèse d'une marque de genre, dont les différentes variations semblent toujours viser à mystifier le lecteur :

Quelque chose ne s'est pas passé comme il aurait fallu : les deux énigmes auraient dû s'emboîter l'une dans l'autre à un moment donné, l'explication de la seconde provoquer une réaction en chaîne, les fils de l'intrigue se dénouer. C'est l'inverse qui s'est produit : le lecteur s'est laissé prendre au piège de sa propre lecture, il s'est empêtré dans les mailles du filet que le code énigmatique lui a tendu<sup>115</sup>.

Les remarques de Bouvet au sujet du code énigmatique du récit fantastique nous permettent en premier lieu d'observer que la formulation d'une intrigue dans le texte semble provoquer l'attente d'un dévoilement définitif chez le lecteur. En second lieu, la comparaison de l'étape du dévoilement à un piège tendu par le texte au lecteur nous amène déjà à nous interroger

<sup>114</sup> Rachel Bouvet, *op.cit.*, p. 35. (Je souligne)

<sup>115</sup> *Ibid.*, p. 26. Le terme « code énigmatique » est préféré par Bouvet en raison de la tonalité philosophique de l'expression « code herméneutique », qui pourrait prêter à confusion.

quant aux effets de lecture que provoquent de tels procédés. Dans quelle mesure, par exemple, les indéterminations qui subsistent à la fin du récit de Murakami seraient-elles susceptibles de susciter chez le lecteur une réflexion sur sa propre lecture, et ainsi de stimuler une relecture du texte, conformément au modèle du passage de la lecture-en-progression à la lecture-en-compréhension élaboré par Bertrand Gervais?

### 2.1.2 Les indéterminations liées à la question du surnaturel

Denis Mellier décrit « l'indécision de perceptions et la suspension des significations trop nettes<sup>116</sup> » comme l'un des principaux moyens par lesquels les œuvres associées au genre fantastique parviennent à exprimer l'angoisse et le doute vécus par les personnages, puis à faire éprouver ces sentiments à leurs lecteurs. Suivant l'auteur, cette « indécision » souvent associée à la lecture de récits fantastiques « peut aller de l'ambivalence devant des interprétations contradictoires jusqu'à une radicale indétermination<sup>117</sup>. » La mise en scène de phénomènes ou d'événements dont les causes sont inconnues ou inexplicables introduirait donc une forme variable d'indétermination dans la fiction, laquelle servirait à générer, dans le cas de la littérature fantastique, un sentiment d'angoisse ou d'étrangeté chez le lecteur. Plusieurs autres théoriciens ont cherché à délimiter les frontières du répertoire fantastique à partir de notions telles que l'ambiguïté, l'hésitation du lecteur ou l'indétermination. Nous remarquons cependant que ce sont le plus souvent les manifestations du surnaturel dans la *fabula* qui sont mises en cause, peu importe que leur appartenance au registre de l'occulte soit confirmée, invalidée ou que cette donnée reste finalement indéterminée dans le texte. Dans l'analyse du *Tour d'écrou* que nous livre Tzvetan Todorov dans son *Introduction à la littérature fantastique* par exemple, l'ambiguïté textuelle liée à la fiabilité de la narratrice fait hésiter le lecteur entre une explication rationnelle et une explication surnaturelle des apparitions de Mr. Quint et Miss Jessel : « Que sont Quint et Miss Jessel? Les fantômes de serviteurs dépravés [...] Ou les fantasmes d'une jeune fille aux rêveries nourries de

---

<sup>116</sup> Denis Mellier, *La Littérature fantastique*, Seuil, Paris, 2000, p. 5.

<sup>117</sup> *Ibid.*, p. 5.

romanesque désuet<sup>118</sup>? » Cet exemple rend par ailleurs compte d'une situation dans laquelle le surnaturel se manifeste à travers un motif facilement reconnaissable pour le lecteur, soit le *topos* de l'apparition spectrale. L'analyse du roman de Murakami nous permettra cependant de constater que le haut niveau de codification dont ce type de figures fait l'objet tend à réduire l'ampleur de l'indétermination liée au surnaturel.

Il existe de nombreuses définitions du surnaturel en littérature. La plupart d'entre elles décrivent cette catégorie générale par l'indétermination des causes, des origines, et l'absence de toute explication rationnelle permettant de comprendre les phénomènes qu'elle regroupe. Ainsi, pour Christian Chelebourg, le surnaturel ne correspond pas à un concept épistémologique, mais empirique, lequel va à l'encontre des « fruits cognitifs du commerce ordinaire de l'homme avec la réalité concrète<sup>119</sup>. » Dans son ouvrage *Le surnaturel. Poétique et écriture*, ce dernier ajoute que

l'impression de surnaturel procède d'une transgression de l'ordre de la nature, d'une contravention à ses lois les mieux reconnues, et suggère de ce fait l'existence *d'autres lois*, nécessairement supérieures aux premières, puisqu'elles s'imposent à elles<sup>120</sup>.

Cette remarque nous permet d'attribuer une part de l'indétermination liée au surnaturel au caractère inexplicable, inconnu, de ces lois de l'occulte. Il semble cependant que l'ampleur de cette indétermination puisse varier en fonction du niveau de compréhension, ou d'incompréhension des lois dont il est question. Reprenant l'exemple du *Tour d'écrou*, on peut imaginer qu'un lecteur assidu de romans gothiques sera en mesure de reconnaître, dans l'apparition flottante, nuageuse et lumineuse d'une personne décédée, la figure du fantôme. L'ensemble de ses connaissances préalables sur ce type particulier de revenant, que celles-ci proviennent de ses habitudes de lecture ou d'ailleurs, lui permettront d'inférer que cette hantise pourrait être la conséquence d'une mauvaise mort, ou d'une situation non réglée avec le monde des vivants. On comprend qu'une telle situation implique un niveau d'indétermination moindre, étant donné qu'elle correspond à l'un des grands thèmes de la

---

<sup>118</sup> Henry James, *Le tour d'écrou*, Paris, Le livre de poche, coll. « Classiques », 2014, quatrième de couverture.

<sup>119</sup> Christian Chelebourg, *Le surnaturel. Poétique et écriture*, Paris, Armand Colin, 2006, p 8.

<sup>120</sup> *Ibid.* (Je souligne)

littérature d'épouvante, et qu'elle renvoie par conséquent le lecteur à un système de lois certes opposées à celui qu'il expérimente dans la vie quotidienne, mais dont il comprend tout de même la logique élémentaire.

À l'opposé, on peut constater que les manifestations du surnaturel qui échappent à l'encyclopédie du lecteur présentent un niveau d'indétermination supérieur. La catégorie générale du réalisme magique comporte de nombreux exemples de ce type. Tandis que les nombreux débats suscités par ce genre aux frontières résolument mouvantes témoignent d'emblée d'une résistance à toute définition trop nette, l'emploi de motifs « hérités autant du fantastique que du réalisme, de la féerie, du merveilleux et de la sphère sociopolitique et culturelle d'émergence du texte<sup>121</sup> » rend parfois même difficile l'identification de thèmes majeurs. L'acte de lecture d'un texte réaliste magique implique par conséquent une certaine forme « d'incertitude encyclopédique<sup>122</sup> », laquelle peut aller jusqu'à perturber la saisie du texte. Pour Pierre-Luc Landry, ce genre de lacune pose, entre autres choses, un problème au niveau de l'élaboration d'un univers fictionnel cohérent. L'indétermination des écarts entre le monde de référence du lecteur et celui de la *fabula* force celui-ci à constamment réadapter son horizon d'attente. Comme l'explique Amarryll Chanady : « The narrator can be an inanimate object or an animal, time may be reversed, and the laws of conventional logic can be changed<sup>123</sup>. » Le lecteur d'un récit réaliste magique est donc susceptible d'être confronté au surnaturel à tout moment, et dans les formes les plus inattendues. Il doit donc avancer à tâtons dans un monde qu'il sait différent de celui qu'il connaît par l'expérience, mais ne sachant pas comment ni à quel point. Il ne peut inférer que cet univers fictif « différera sur tous les points<sup>124</sup> » de son propre monde, puisque cela rendrait sa lecture tout à fait

---

<sup>121</sup> Pierre-Luc Landry, « Le jeu réaliste magique de la fiction. Le réalisme magique narratif comme posture de lecture paradoxale (étude) », Thèse de doctorat, département d'études littéraires de l'Université Laval, 2013, p. 302.

<sup>122</sup> *Ibid.*

<sup>123</sup> Amarryll Chanady, *Magical Realism and the Fantastic: Resolved Versus Unresolved Antinomy*, New York et Londres, Garland Publishing, 1985, p. 118.

<sup>124</sup> Richard Saint-Gelais, *L'empire du pseudo. Modernité de la science-fiction*, Québec, Nota Bene, 1999, p. 302. Cité par Pierre-Luc Landry, *op. cit.*, p. 302.

inopérante, mais il ne peut non plus se contenter de ne faire « *que* les ajustements dictés par le texte<sup>125</sup> ».

Le repérage des indéterminations liées au surnaturel dans *LCMS* nous amènera ainsi à mesurer le degré d'indétermination que celles-ci engendrent. Les exemples de la littérature gothique et fantastique, comme genres amplement codifiés, et du réalisme magique, comme espace d'incertitude encyclopédique, nous serviront de balises dans le cadre de cette évaluation. Nous serons par ailleurs amenés à observer l'é étroitesse des liens qui unissent ce second type d'indétermination aux indéterminations repoussées du récit, l'émergence du surnaturel pouvant évidemment donner lieu à une série d'énigmes, provoquant à leur tour l'attente d'explications ultérieures. Contrairement aux indéterminations repoussées, nous verrons que les indéterminations liées à la question du surnaturel se déploient au niveau paradigmatique, puisqu'elles consistent essentiellement en une remise en cause de l'ordre naturel de la *fabula*, et qu'elles problématisent le cadre de référence auquel se rapporte le texte. Notre analyse du code énigmatique de *LCMS* nous permettra également de rendre compte de l'é étroitesse des liens qu'entretiennent les indéterminations liées à la question du surnaturel avec notre prochaine catégorie d'indéterminations, puisque les lacunes du texte de Murakami au niveau de la représentation de l'action peuvent être responsables d'une inférence impliquant un événement surnaturel.

### 2.1.3 Les indéterminations liées à la compréhension de l'action

Bertrand Gervais, dans un article intitulé « Lecture de récits et compréhension de l'action », s'intéresse à « la représentation discursive de l'action, dans la perspective de sa compréhension et des savoirs qu'elle requiert<sup>126</sup>. » En partant de l'hypothèse selon laquelle « lire un récit, c'est comprendre minimalement les actions qui y sont représentées<sup>127</sup> », le

---

<sup>125</sup> *Ibid.*

<sup>126</sup> Bertrand Gervais, « Lecture de récits et compréhension de l'action », *Recherches sémiotiques/Semiotics Inquiry*, vol. 9, n° 1-2-3, 1989, pp. 151-157. [En ligne] <http://www.vox-poetica.org/t/pas/bgervais.html> (Page consultée le 29 août 2017) Voir aussi *Récits et actions*, Longueuil, Le Préambule, 1990.

<sup>127</sup> *Ibid.*

théoricien québécois rend compte de la nécessité pour le lecteur de comprendre le déroulement d'une action, ainsi que de reconnaître « les opérations qui participent à son mode d'accomplissement<sup>128</sup> » pour intégrer celle-ci « dans la suite de l'histoire<sup>129</sup>. » En prenant pour exemple l'*incipit* de *La modification* de Michel Butor, Gervais repère les opérations qui participent au mode d'accomplissement de l'action de « prendre un train », et que le lecteur doit être en mesure de reconnaître pour comprendre le récit : « pousser un panneau coulissant », « s'introduire par l'ouverture », « soulever et porter une valise », « entrer dans un compartiment », etc. Le processus cognitif conscient ou inconscient, qui consiste à rapporter ces différents gestes à l'action générale de « prendre un train », fait appel à une série de savoirs préalables, qui ne relèvent en rien des habitudes ou des compétences littéraires du lecteur, mais plutôt de son expérience personnelle des trains. Cet exemple permet de rendre compte de la propriété du langage à décrire « l'action d'une personne aussi succinctement ou largement que désiré<sup>130</sup>. » Cet « effet d'accordéon » permettant de réduire la description d'une action « à une amplitude minimale » ou de l'étirer « à son amplitude maximale », permet de distinguer le simple fait de nommer l'action générique de « prendre un train pour Rome<sup>131</sup> » des multiples sous actions que celle-ci implique. Lorsque la description de l'action est réduite à sa plus simple expression, son mode d'accomplissement reste implicite, tandis qu'une description plus étendue réduit les blancs associés à l'accomplissement de l'action. Reprenant l'exemple du voyage en train, le fait de préciser que la réservation du billet a été faite par télégramme ou par courriel permet au lecteur de convoquer des scripts spécifiques aux moyens techniques employés, et de situer l'action dans une époque plus précise.

Revenant à la question de la compréhension de l'action, Gervais distingue deux grands modes de déroulement de l'action, en fonction des savoirs qu'ils requièrent afin d'être compris. Nous retrouvons d'abord la catégorie des *scripts*, qui regroupe les actions dont la compréhension dépend d'un savoir spécifique sur la manière dont elles s'accomplissent, mais dont les modalités de réalisation s'infèrent facilement, ou naturellement. C'est le cas de

---

<sup>128</sup> *Ibid.*

<sup>129</sup> *Ibid.*

<sup>130</sup> *Ibid.*

<sup>131</sup> *Ibid.*

l'action de « prendre un train », que nous avons citée plus tôt. La seconde catégorie est celle des *plans*, qui renvoient quant à eux aux actions dont le mode d'accomplissement est inconnu, ou partiellement inconnu du lecteur, et qui semblent donc nécessiter des explications supplémentaires. Gervais illustre la principale différence entre les scripts et les plans en opposant l'action de « prendre un avion » à celle de « détourner un avion » :

Ces deux actions n'appellent pas le même genre de question et n'ont pas les mêmes exigences au niveau de leur compréhension. La question « comment a-t-il fait? » s'applique difficilement à la première action, qui est un script. [...] Il n'y a [toutefois] pas une façon réglée, connue et par conséquent prévisible de détourner un avion [...] Une telle action tient du plan, d'un déroulement inédit d'actions qu'il faut expliciter pour le faire connaître, le rendre accessible<sup>132</sup>.

Que se produit-il, lorsqu'une action qu'on aurait dû, suivant l'idée de Gervais, expliciter davantage se trouve réduite à sa plus simple expression dans le récit? On peut d'abord penser qu'une telle lacune suscitera, comme dans l'exemple du détournement d'avion, une série de questions de la part du lecteur. Par quels moyens a-t-on contourné les dispositifs de sécurité de l'aéroport? Quel était le but de ce détournement? Comment s'est soldée cette périlleuse entreprise? Les indéterminations liées à la compréhension de l'action désignent cet espace d'incertitude laissé vacant par une description lacunaire des actions du récit. Nous verrons sous peu, en étudiant le texte de Murakami, que ce troisième type d'indétermination entretient des liens très étroits avec les deux autres catégories que nous venons de définir. Premièrement, les questions que semblent poser ces lacunes peuvent engendrer la formulation d'énigmes auxquelles le lecteur s'attendra à trouver une réponse plus loin dans le récit. Si le détail de l'action en question n'est finalement jamais révélé dans le texte, l'indétermination liée à la compréhension de l'action aura donné lieu à une indétermination repoussée du code énigmatique. Deuxièmement, nous verrons que les indéterminations liées aux manifestations du surnaturel, du fait qu'elles répondent à d'autres lois que celles que connaît le lecteur, tendent à engendrer d'autres indéterminations, liées cette fois au déroulement de l'action. À l'inverse, on devine également qu'un blanc par rapport au déroulement d'une action peut aussi donner l'impression que celle-ci relève d'un phénomène surnaturel, comme des meubles se déplaçant sans explication peuvent indiquer la présence d'un fantôme.

---

<sup>132</sup> *Ibid.*

## 2.2 Le code énigmatique de *La course au mouton sauvage*

Maintenant que nous avons identifié et défini les trois principales catégories d'indéterminations qui retiendront notre attention dans le cadre de notre lecture, procédons sans plus tarder à l'analyse du code énigmatique de *LCMS*. Aux fins de cette démonstration, nous avons effectué une sélection des principaux passages au cours desquels se formulent, se tendent et se résolvent les énigmes du récit. En procédant de la sorte, nous cherchons d'abord à restituer la progression et l'évolution de l'intrigue, afin de mettre en évidence la manière dont celle-ci produit chez le lecteur l'attente d'une résolution. Cette lecture sera également l'occasion d'observer comment s'immisce dans le récit la question du surnaturel, et la position paradoxale dans laquelle cette intrusion place le sujet lisant, selon que celui-ci accepte ou non les contradictions qu'elle induit dans la logique de la *fabula*. Finalement, nous porterons une attention particulière aux lacunes liées à la représentation et à la compréhension de l'action, notamment lors du dévoilement final. Au terme de notre lecture, nous obtiendrons ainsi un portrait global des principales indéterminations résultant d'un premier parcours du texte.

### 2.2.1 La formulation de l'énigme : Le Rat et le mouton à la tache étoilée

Le premier extrait que nous relèverons du récit de Murakami met en scène une conversation entre le narrateur-protagoniste du roman, Boku, et une jeune femme rencontrée par hasard dans le cadre de son travail, avec laquelle il entretient des rapports intimes. Il s'agit d'un échange sur l'oreiller, qui prend une tournure quelque peu insolite lorsque cette dernière le prévient que le téléphone s'apprête à sonner, et qu'un évènement en lien avec un troupeau de moutons est sur le point de perturber sa petite vie bien ordinaire :

« Tu sais, dans à peu près dix minutes on va recevoir un coup de téléphone important.

— Un coup de téléphone? »

[...]

« Oui. Ça va sonner...

— Tu sais ce que c'est?

— Je sais. » [...]

« C'est pour les moutons dit-elle. Tout un troupeau et puis un seul mouton. [...]

« C'est ici que l'aventure commence. » (Murakami, p. 46)

Quelques instants plus tard, Boku recevra effectivement un coup de fil de la part d'un collègue de travail le sommant de venir le rejoindre à son bureau, afin de discuter d'une affaire importante :

— Quel degré d'importance?

— Tu le sauras si tu viens, dit-il.

— C'est encore pour cette histoire de moutons? » Lançai-je pour voir. J'aurais pas dû. Le récepteur devint froid comme un glacier.

« Comment tu sais? » dit mon camarade.

C'est pourtant ainsi que débutèrent mes tribulations sur la piste d'un mouton. (Murakami, p. 46.)

Arrêtons-nous ici, afin d'identifier la formulation presque explicite d'une première énigme, relative à la prédiction de la jeune femme. Le passé simple employé dans la dernière phrase du chapitre nous indique d'emblée que ces « tribulations sur la piste d'un mouton » ont déjà trouvé une conclusion dans le contexte de l'énonciation, ce qui a pour effet de générer, si tôt dans le récit, l'attente d'une conclusion aux péripéties à venir. L'annonce du commencement d'une aventure peut ainsi être désignée comme l'une des premières « articulations tensives<sup>133</sup> » du récit. On dégage aisément la double fonction de cet extrait au niveau de la lecture : orienter les attentes du lecteur en fonction d'une éventuelle résolution, tout en piquant sa curiosité. En plus de rappeler l'intitulé du roman, nous remarquons que ce passage induit une question d'ordre pratique, laquelle a trait au caractère quelque peu inusité d'une histoire de mouton ancrée dans l'agglomération urbaine la plus densément peuplée au monde. À ces questions préliminaires, s'ajoute par ailleurs l'introduction dans le récit d'un « étrange individu », laquelle se pose de manière presque simultanée, l'intitulé de la prochaine section (situé sur la page de droite) se lisant comme suit : « CHAPITRE IV – La Course au mouton sauvage – 1. *L'étrange individu (Préambule)* ». Soulignons également que la perception par le narrateur d'un froid s'immisçant entre lui et son interlocuteur au moment où il évoque le mouton se manifeste sous la forme d'un refroidissement du combiné, ce qui ne semble être pour l'instant qu'une façon de parler évoquant la peur ou l'angoisse de son interlocuteur.

Dans le chapitre suivant, nous apprenons qu'un étrange individu se serait effectivement présenté dans les bureaux de la petite société publicitaire dont le narrateur est propriétaire. L'homme aurait demandé à rencontrer le responsable de la boîte, mais puisque Boku se

<sup>133</sup> Raphaël Baroni, *op.cit.*, p. 34.

trouvait en vacances avec sa nouvelle petite amie, c'est plutôt avec son associé qu'il se serait entretenu. On comprend ainsi que le coup de téléphone de son collègue le sommant de venir le rencontrer à son bureau faisait suite à cet entretien. Le préambule au chapitre intitulé « *L'étrange individu* » présente une conversation au cours de laquelle le narrateur et son collègue discutent, entre autres choses, de leur relation d'amitié, et de la futilité du monde de la publicité, avant d'aborder, à la toute fin, la véritable raison de sa convocation :

— Avant, nous étions des copains, dit mon camarade [...]

— Je sais, dis-je. Mais tu ne crois pas qu'il faudrait parler mouton? »

Acquiesçant de la tête, il replaça son stylo à bille dans le plumier et se frotta les paupières du bout des doigts.

“C'est à onze heures ce matin que le bonhomme est venu”, dit-il. (Murakami, p. 53)

Nous retrouvons ainsi au début du chapitre suivant une reprise de la dernière phrase prononcée par le collègue du narrateur, à la différence que le même propos nous est cette fois rapporté en style indirect : « C'était à onze heures du matin que le bonhomme était venu. Dans une boîte de petite envergure comme la nôtre, on connaissait deux sortes de onze heures. Celui d'un terrible affairément ou celui d'un terrible désceuvrement » (Murakami, *Ibid.*) Ce procédé nous indique que le narrateur autodiégétique reprend à son compte le discours de son collègue. La raison de cette transition se présente dans les lignes qui suivent, alors que celui-ci introduit dans le récit de son collègue plusieurs descriptions nécessaires à la représentation de la scène pour le lecteur. Une incohérence narrative survient cependant au moment où certaines de ces précisions paraissent transcender les limites de son propre « champ optique<sup>134</sup> » :

Trois d'entre nous, moi y compris, avaient pris leurs vacances d'été [...] et malgré cela, ceux qui restaient n'avaient guère mieux à faire que de tailler des crayons. Pendant que mon associé était parti tirer un chèque à la banque, qu'un autre employé tuait le temps à écouter une brassée de nouveaux disques dans le show-room d'un magasin de hi-fi des environs, la fille restée seule au bureau pour répondre au téléphone lisait les pages consacrées au “*hair-style* de l'automne” d'une revue féminine. (Murakami, p. 53.)

Au moment où se produit l'action décrite dans cette séquence, Boku se trouve en vacances, tandis que son collègue s'est lui-même momentanément absenté du bureau. La précision de la

<sup>134</sup> Nous reprenons ici l'expression de Marcel Muller, telle qu'employée dans « Incohérence narrative et cohérence mythique dans “À la recherche du temps perdu”, *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 36, 1984, p. 35.

description des activités auxquelles se livrent les deux autres employés peut dès lors paraître inhabituelle, mais sans plus. En poursuivant quelque peu notre lecture, nous remarquons cependant que la manière dont l'étrange individu passe la porte du bureau nous est rapportée avec une précision qui ne correspond pas encore tout à fait à la représentation de la scène :

Sans bruit, l'homme ouvrit la porte du bureau; sans bruit il la referma. Non qu'il cherchât volontairement à passer inaperçu. C'était là quelque chose de naturel chez lui, comme une habitude. À tel point que la fille ne se rendit pas bien compte que quelqu'un était rentré. Quand elle s'en aperçut, l'homme était debout devant son bureau, la dominant du regard. (Murakami, p. 54)

Tandis que la description de l'intention de l'homme frôle déjà l'omniscience dans ce passage, remarquons comme le point de vue narratif passe ensuite à celui de la jeune fille restée seule au bureau, franchissant cette fois sans contredit la limite de la perspective du narrateur :

La fille ne comprenait rien à ce qui se passait. Elle releva la tête et dévisagea l'homme. Le regard était trop perçant pour appartenir à quelqu'un de la clientèle, la tenue trop élégante pour être celle d'un inspecteur des impôts et il avait l'air trop intelligent pour être de la police. Aucune autre profession ne lui vint à l'esprit. L'homme avait surgi devant elle comme une nouvelle d'allure sophistiquée et de mauvais augure, et se dressait là bloquant toutes les issues.

« Il est sorti pour l'instant, dit-elle en refermant précipitamment sa revue. Il a dit qu'il reviendrait dans une demi-heure.

— J'attendrai », dit-il sans hésiter une seule seconde, comme s'il énonçait une conclusion tirée depuis toujours. (Murakami, p. 54.)

En plus de l'effet de suspense créé dans cet extrait par la description en négatif de la tenue du personnage, cette entrée en scène donne lieu à une série d'incohérences. Alors que la voix du narrateur se substitue à celle de son collègue dans l'ensemble de ce chapitre, la description des pensées de la jeune fille de l'accueil transgresse le statut externe du narrateur par rapport au récit enchâssé. Plusieurs autres éléments nous amènent à nous questionner sur la transparence de ce témoignage. Comment, en effet, le collègue de Boku est-il en mesure de souligner l'absence de toute hésitation dans la voix de l'étrange individu, s'il n'a pas lui-même assisté au dialogue en question? Il paraît aussi peu vraisemblable que la secrétaire ait pris la peine de préciser, racontant la scène à son patron, que l'individu avait demandé à voir le responsable de la boîte « comme s'il eût balayé la poussière posée sur le bureau avec son gant », ou encore que les trente minutes écoulées avant que celui-ci ne revienne de la banque « avaient été aussi froides, aussi rigides qu'un boulon bien serré au cœur d'une machinerie

gigantesque se dressant dans le ciel. » (Murakami, p. 55) Il semblerait plus plausible que ces précisions soient plutôt du cru du narrateur, dont le penchant pour ce genre d'images se remarque tout au long du récit.

Évidemment, les éléments que nous soulignons ici ont de fortes chances de passer inaperçues lors d'une lecture-en-progression, au cours de laquelle ce sont plutôt les dédales du code énigmatique qui tendent à focaliser l'attention du lecteur. C'est donc notre posture d'analyste qui nous permet d'observer que le discours rapporté du collègue du narrateur a été l'objet d'une manipulation. Nous remarquons également que les descriptions ajoutées par le narrateur au discours de son collègue agissent essentiellement comme des tenseurs de l'intrigue, et créent une atmosphère de suspense autour de l'entrée en scène de l'étrange individu, laquelle sera à coup sûr ressentie lors d'une lecture-en-progression. Cet épisode nous permet ainsi de différencier le chemin parcouru lors d'une première lecture du texte de Murakami, de celui que nous empruntons en tant que lecteur analyste. Le fait de remarquer cette transgression du statut du narrateur modifiera à coup sûr la manière dont nous interagissons avec le texte dans la suite de notre lecture. La transparence excessive de la scène rapportée par le collègue du narrateur met effectivement en jeu le statut fictionnel du texte, et nous renvoie, un peu ironiquement, à notre propre acte de lecture. Comme nous l'avons déjà mentionné cependant, il y a de fortes chances que cette incohérence passe inaperçue lors d'une lecture-en-progression, puisque l'attention du lecteur sera davantage attirée vers l'énigme posée par la prédiction de la petite amie du narrateur, ainsi que le suspense mis en place par l'arrivée de l'étrange individu. Avant de poser quelque hypothèse concernant le statut du texte en question, contentons-nous donc pour l'instant de reprendre le fil du récit, tout en restant à l'affût d'autres passages au cours desquels se remarqueront peut-être d'autres procédés similaires.

En poursuivant notre lecture, nous apprendrons que l'homme en question a été envoyé par « Le Maître », soit le chef anonyme d'un immense empire médiatique et politique clandestin, et que cette entrevue aurait quelque chose à voir avec une photo d'apparence tout à fait banale publiée dans une brochure commandée par une compagnie d'assurance :

L'homme tira une enveloppe blanche de la poche intérieure de son costume, en sortit un bout de papier plié en quatre qu'il remit à mon camarade [...] Ce n'était rien d'autre qu'une photo assez

banale représentant un paysage de Hokkaïdo – avec nuages, montagnes, moutons et prairies – sur laquelle nous avons mis un poème bucolique plutôt insignifiant qu'on avait déniché je ne sais où. (Murakami, p. 58)

L'étrange individu n'étant autorisé à s'entretenir qu'avec le responsable de la publication de la photo, il est convenu qu'il enverra une voiture à l'intention du narrateur avant la fin de l'après-midi. Dans les premières lignes de la section suivante, intitulée « Compter les moutons », le narrateur arrête brièvement la progression de son récit pour se livrer à une réflexion sur l'origine de la photo. Cette métalepse permet au narrateur de proposer au lecteur deux manières d'envisager le cours des événements ayant mené à sa publication<sup>135</sup> :

a) J'étais à la recherche d'une photo pour la page couleur de la revue. Une photo de moutons se trouvait par hasard au fond d'un de mes tiroirs. Et je m'en suis servi. Hasard paisible dans un monde paisible.

b) Au fond du tiroir, la photo des moutons m'attendait depuis longtemps. À supposer que je ne m'en fusse pas servi pour la page couleur de ladite revue, tôt ou tard j'en aurais fait un autre usage. (Murakami, p. 64)

Alors que cet extrait nous invite à nous interroger quant à la séquence d'événements qui a donné lieu à la publication de la photo, la lecture d'une série de lettres adressées au narrateur et insérées dans le texte nous permet rapidement de comprendre que la publication de cette photographie répondait en fait à une mystérieuse requête de la part d'un ami de longue date surnommé « le Rat » :

Je glisse une photo dans l'enveloppe, une photo de moutons, je voudrais que tu la places quelque part, n'importe où, ça m'est égal, mais pour qu'on la voie bien [...] Je ne peux cependant te dire mes raisons. Cette photo est quelque chose de très important pour moi. (Murakami, « Deuxième lettre du Rat, cachetée à la date du? mai 1978 », p. 85)

Bien que ces lettres ne laissent filtrer que peu d'informations sur la situation de leur auteur, et sur la raison pour laquelle celui-ci aurait voulu qu'on publie cette photo (même l'adresse d'origine a été occultée), le fait que celui-ci en profite pour demander au narrateur de porter ses adieux à une femme de leur ancien quartier donne l'impression qu'il s'agirait d'une forme de dernière volonté. Notons d'ailleurs que celui-ci demande également à Boku d'excuser ses propres « caprices » en promettant, à la blague, mais tout de même, de lui *céder* ce qu'il lui reste de « *sex-appeal* » (Murakami, p. 85). Le Rat remet toutefois à « un jour, plus tard »

<sup>135</sup> La citation reproduit la forme de l'extrait tel qu'il se présente dans le texte de Murakami.

(Murakami, *Ibid.*) le moment où il pourra, croit-il, tout lui expliquer, ce qui semble contredire l'hypothèse d'un décès imminent. Quoi qu'il en soit, c'est finalement en suivant le scénario b) que le narrateur aura publié la photo de moutons, et que l'organisation du Maître entre en contact avec lui par l'entremise de l'étrange individu.

L'ensemble des informations répertoriées à partir des lettres du Rat et de la rencontre avec le secrétaire du Maître nous permet donc d'écarter l'hypothèse précédemment formulée d'un « hasard paisible dans un monde paisible » (Murakami, *Ibid.*) La question de l'intérêt de l'organisation toute-puissante à l'égard de cette mystérieuse photographie reste cependant à éclaircir, de même que l'implication du Rat dans cette affaire. Le chapitre suivant reprend donc le cours du récit de Boku, qui s'appête à s'entretenir en tête-à-tête avec le secrétaire du Maître, conformément à l'entente précédemment convenue. L'intérêt de la mystérieuse organisation à l'égard de cette banale photographie paysagère commence à s'éclaircir au moment où l'homme entame un exposé historique sur l'introduction du mouton au Japon au cours de l'ère Ansei (1854-1860). L'objet de ce rapport est de souligner le « sévère contrôle gouvernemental » sous lequel cette espèce aurait été importée au Japon. Les moutons importés auraient été listés « tête par tête » (Murakami, p. 114), de manière comparable aux chevaux de courses, avec lesquels on peut facilement « remonter jusqu'à plusieurs générations » (Murakami, *Ibid.*), et répertorier les croisements pour chaque individu vivant sur un territoire. Le secrétaire assure que « l'on connaît sans exception toutes les races de moutons existant au Japon. » (Murakami, *Ibid.*) Ce qui lui permet de conclure que l'un des moutons apparaissant sur la photo ne devrait pas s'y trouver :

Il est beaucoup plus trapu que les suffolks, et la couleur de sa toison n'est pas la même. Il n'a pas la tête noire. Comment dire... Il donne une impression de grande puissance. J'ai montré cette photo à plusieurs spécialistes des ovins. Leur conclusion est que ce genre de mouton n'existe pas au Japon, ni ailleurs sans doute. Tu es donc en train de regarder un mouton qui n'existe pas. (Murakami, p. 115)

Dans la suite de cette discussion, le secrétaire aborde les étranges problèmes de santé du Maître, qui est sur le point de succomber à une tumeur au cerveau avec laquelle il était aux prises depuis près de quarante-deux ans. Suivant les propos du secrétaire, le fait que cet homme ait vécu presque toute sa vie avec une telle tumeur constitue une anomalie défiant le sens commun médical, si bien que son cas aurait été suivi par de nombreux médecins :

Ces examens ont duré une année, mais, au bout du compte, on n'a jamais rien compris. Sauf qu'il pouvait mourir d'un moment à l'autre, et que le fait qu'il restait en vie était une bizarrerie. Il a cependant survécu par la suite sans le moindre inconvénient, et même une belle vigueur [...] Cet homme, qui était un homme mort sur le papier, circulait bel et bien dans le monde. (Murakami, p. 118)

Le Maître aurait cependant souffert de migraines se manifestant tous les quarante jours. La consommation de sédatifs entraînait alors des « hallucinations d'une densité extrême » (Murakami, p. 118), au cours desquelles lui apparaissait souvent un mouton arborant un motif étoilé sur le dos. Il semble également que la période où apparut cette tumeur corresponde à « une sorte de nouvelle naissance » (Murakami, p. 121). D'un « médiocre petit activiste d'extrême droite », celui-ci serait devenu, presque du jour au lendemain, la tête d'un appareil de pouvoir capable de diriger la société japonaise « depuis les coulisses, sans paraître au grand jour » (Murakami, p. 122). Cette révolution dans la personnalité du Maître amène le secrétaire à formuler l'hypothèse selon laquelle le mouton au motif étoilé constituerait « la matrice de sa Volonté », une force mystérieuse dont il a toujours eu une « compréhension instinctive » (Murakami, p. 124). Lorsque Boku interroge le secrétaire sur ce qu'il entend par « Volonté », celui-ci entame une explication qui rend finalement compte de l'impossibilité d'expliquer ce que cette force constitue exactement, ou même d'en approcher les contours par le langage :

— Je ne vous suis pas.

— Évidemment. Qui le pourrait? [...] Et ce n'est pas en alignant des mots que j'arriverai à cerner pour toi les contours de cette Volonté que détient le Maître. Mes explications n'expriment rien d'autre de plus que mon rapport propre à cette Volonté, et ce, à travers un autre rapport d'ordre linguistique. (Murakami, p. 124)

Toujours selon le secrétaire, le mouton se serait donc « introduit à l'intérieur du Maître » (Murakami, p. 127) en 1936, causant la tumeur au cerveau avec laquelle il vivra pour la plus grande part de sa vie, mais causant également le changement de personnalité qui lui permettra de bâtir son empire.

Avant de poursuivre notre progression à travers le texte de Murakami, nous proposons aux fins de cette démonstration de considérer l'ensemble des questions formulées dans ce dernier passage, et d'observer comment s'y formule la principale énigme du roman. Nous proposons effectivement d'envisager que la divulgation de l'hypothèse selon laquelle ce

mouton aux pouvoirs surnaturels aurait permis au Maître de survivre à sa tumeur et de bâtir son empire constitue un point névralgique du roman de Murakami, puisque c'est sur la trace de ce mouton que sera envoyé le narrateur, sous peine de féroces représailles de la part du secrétaire. Le destin de Boku en vient ainsi à dépendre de la supposée existence de ce spécimen, comme l'exprime d'ailleurs assez clairement le secrétaire : « Ou bien tu trouves le mouton, ou bien tu ne le retrouves pas. Il n'y a pas de moyen terme. » (Murakami, p. 129) Bien qu'à l'entendre de la bouche d'un tel interlocuteur, cette « histoire à dormir debout » semble avoir « un goût de vrai » (Murakami, p. 127), ainsi que le formule le narrateur, celle-ci ne constitue toujours qu'une supposition, dont le secrétaire lui-même reconnaît le caractère problématique : « Tu dois trouver tout cela grotesque. Et peut-être auras-tu raison. Tout cela est peut-être réellement grotesque » (Murakami, p. 126). Bien que nous ne puissions évidemment anticiper l'ensemble des scénarios susceptibles de se produire dans la suite du texte, la grande majorité de ces « promenades inférentielles<sup>136</sup> » dépendent de la confirmation ou de l'infirmité, dans la suite du récit, de l'existence de mouton à la tache étoilée. Le fait que nous soyons amenés à considérer cette possibilité introduit un doute par rapport à l'ordre naturel, et à la vraisemblance de la *fabula*. En suivant le fil des « indéterminations provisoires<sup>137</sup> » liées au code énigmatique du récit de Murakami, nous remarquons donc un nouvel espace d'incertitude, laissé vacant par l'évocation d'une hypothèse mettant en cause un élément surnaturel.

Si cette question fait prendre au récit du narrateur une tournure inattendue jusqu'ici, il convient de rappeler que l'existence de ce mouton ne constitue toujours qu'une hypothèse, que la suite du récit est tout aussi susceptible de confirmer ou d'infirmer. En ce sens, elle ne représente donc qu'un blanc provisoire, dont l'éclaircissement dépendra de l'enquête sur laquelle se lance le protagoniste afin de retrouver le mouton étoilé. Advenant la confirmation de son existence, remarquons cependant l'ampleur de l'incertitude que produirait l'introduction dans le récit d'un tel phénomène. La présence de ce mouton aux pouvoirs

<sup>136</sup> Les « promenades inférentielles » désignent les échappées du lecteur au cours desquelles celui-ci élabore des prévisions par rapport à la suite des événements en recourant à des scénarios communs ou intertextuels. Voir Umberto Eco, *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Grasset, 1979, 315 p.

<sup>137</sup> Raphaël Baroni, « Réticence de l'intrigue », dans J. Pier et F. Berthelot (dir.), *Narratologies contemporaines*, Paris, Éditions des Archives contemporaines, 2010, p. 216.

occultes marquerait un écart important entre le monde de référence du lecteur et celui de la *fabula*, et problématiserait de ce fait l'élaboration d'un univers fictionnel cohérent. Ainsi posée, la question du surnaturel met également en jeu la perception générique du texte. Jusqu'ici en effet, l'ensemble du récit était ancré dans un cadre éminemment réaliste. Nous reviendrons au chapitre suivant sur les éléments du texte qui permettent au lecteur d'inférer une correspondance entre le monde fictionnel de *LCMS* et son propre monde de référence, mais nous pouvons pour l'instant citer en exemple la conversation avec le collègue du narrateur, au cours de laquelle celui-ci exprime son ressentiment à l'égard des publicités de margarine produites par leur compagnie. Ce discours sur le manque de substance des mots que leur compagnie « sème au vent » (Murakami, p. 53) est en effet susceptible de renvoyer le lecteur à un phénomène consumériste bien connu, où l'on vantait la « faiblesse en cholestérol » (Murakami, *Ibid.*) du gras végétal afin de renforcer une conception favorable à la consommation de margarine. L'introduction d'un doute quant à l'ordre naturel du monde de la *fabula* forcerait par conséquent le lecteur à réévaluer son horizon d'attente, afin d'y intégrer les étranges phénomènes évoqués par le secrétaire du Maître. Il paraît cependant difficile de convoquer quelque scénario intertextuel permettant d'orienter, et de soutenir l'acte de lecture en présence de ce mouton aux pouvoirs surnaturels.

### 2.2.2 La mise en tension de l'énigme : Le Docteur ès moutons

En partant pour la préfecture de Hokkaido à la recherche du pâturage de la photo, le narrateur et sa copine suivront les dernières traces du Rat jusqu'à la ville de Sapporo. Ils choisiront alors de mener leurs recherches depuis l'Hôtel du Dauphin, un établissement hôtelier d'apparence plutôt banale, repéré par la petite amie de Boku parmi la liste des gîtes de l'annuaire téléphonique. Une dizaine de jours après y avoir élu domicile, ils apprendront par hasard, en discutant avec le propriétaire de l'hôtel, que le même bâtiment abritait autrefois le Centre ovin de Hokkaido, dirigé à l'époque par le père du nouvel exploitant, un expert en agronomie que tout le monde surnomme le Docteur ès moutons. De plus, ils apprendront de la bouche du patron de l'hôtel que ce Docteur ès moutons aurait eu une « relation spéciale » (Murakami, p. 190) avec un mouton marqué d'une tache brune en forme

d'étoile au cours d'un voyage en Chine en 1967. Les rumeurs entourant cet incident auraient alors gravement entaché la crédibilité du chercheur et ruiné sa carrière au Ministère de l'Agriculture. Faute de mots plus appropriés, le Docteur ès moutons aurait décrit cette expérience à son fonctionnaire supérieur comme « un acte mental [...] une sorte de communion spirituelle » (Murakami, p. 191). Le mouton lui serait apparu en rêve, et aurait tout simplement demandé la permission d'« entrer à l'intérieur de lui » (Murakami, p. 198). En acceptant, le Docteur aurait servi de moyen de transport au mouton pour atteindre le Japon. Celui-ci l'aurait par la suite rapidement abandonné, laissant en lui une sorte de vide appelé « manque-mouton » (Murakami, p. 199). C'est alors que le mouton serait entré en contact avec un jeune activiste d'extrême droite, qui deviendra finalement le Maître, c'est-à-dire le chef anonyme de l'organisation clandestine qui entre en contact avec Boku au début du récit.

L'histoire du Docteur ès moutons, telle que racontée par son fils, permet ainsi de reconstituer l'ensemble des événements ayant mené à la situation initiale du récit. L'étrange hypothèse formulée par le secrétaire du Maître, selon laquelle la force vitale de son patron dépendait en fait d'un mouton aux pouvoirs surnaturels, trouve donc un précédent, et par le fait même une confirmation, dans le récit du patron de l'Hôtel du Dauphin. Bien que cette confession fasse considérablement progresser l'enquête du narrateur et de sa *girl friend*, le rôle du Rat dans toute cette affaire reste cependant à éclaircir, de même que les raisons pour lesquelles celui-ci aurait impliqué le narrateur en le sommant de publier la photo du mouton. En permettant au lecteur de se former une représentation sommaire de ces événements, l'histoire du Docteur ès moutons vient considérablement modifier le niveau de tension inhérent à l'intrigue. Il amène le lecteur à identifier de nouvelles questions, plus précises, concernant par exemple la nature de l'expérience vécue par les différents hôtes du mouton, et à réajuster ses attentes dans l'éventualité d'un entretien en tête-à-tête avec le Docteur ès Moutons. Il paraît en effet raisonnable d'espérer que ce témoignage permette de réduire l'ampleur de l'indétermination liée à cet étrange phénomène, et d'aider le narrateur à retrouver le mouton.

La rencontre du Docteur ès mouton s'avérera effectivement fort utile à l'enquête du narrateur. En consacrant une large part de sa vie à mener des recherches sur les moutons, le

Docteur aurait en effet répertorié plusieurs occurrences de spécimens ovins comparables à celui qui l'aurait brièvement habité en 1934 :

Dans le nord de la Chine et sur le territoire de la Mongolie, il n'est pas si rare d'entendre dire qu'un mouton est entré dans le corps d'un homme. [...] Par exemple, on retrouve dans un livre datant de la dynastie des Yuan<sup>138</sup> qu'"un mouton blanc portant une étoile sur le dos" s'était logé dans le corps de Gengis Khan. (Murakami, p. 199)

Selon le Docteur, un tel mouton serait « considéré comme immortel » (Murakami, *Ibid.*) et conférerait cette immortalité aux hommes dans lesquels il choisit d'entrer. Cette immortalité ne dure cependant que jusqu'à ce qu'il abandonne son hôte : « S'il se plaît là où il est, il peut y rester plusieurs dizaines d'années; dans le cas contraire, il vous plante là froidement. » (Murakami, *Ibid.*) Bien qu'il n'ait jamais eu connaissance des intentions précises du mouton auquel il aurait servi de moyen de transport jusqu'au Japon, le Docteur affirme que celui-ci planifiait « un projet colossal qui aurait radicalement transformé l'humanité et son univers » (Murakami, p. 201).

Bien que cet échange contribue à démystifier quelque peu le phénomène du mouton, nous sommes forcés de remarquer que les réponses du Docteur se brouillent de manière presque systématique dès qu'il est question de son expérience en tant qu'hôte du mouton. Les interrogations du narrateur le renvoient manifestement à une période étrange, de laquelle celui-ci reste profondément marqué :

- Je te le répète, je suis hélas incapable d'exprimer cela par des mots. Tout ce que je peux te dire, c'est qu'il veut donner une incarnation à sa pensée de mouton. [...]
- Je ne sais pas [...] Je ne sais vraiment pas. Depuis que le mouton s'en est allé de moi, je ne sais même plus ce qui est vraiment moi, et ce qui est encore comme son reflet.
- Vous avez dit tout à l'heure que vous auriez pu riposter. Que vouliez-vous dire?
- « Ça, je n'ai pas envie de te le dire ». (Murakami, p. 202.)

À plusieurs occasions, l'expérience vécue par le Docteur semble tout simplement impossible à exprimer. Si l'expression « communion spirituelle » ne lui semble d'abord pas tout à fait appropriée pour désigner ce dont il s'agit exactement, l'ensemble de la conversation semble indiquer que ce phénomène serait, pour ainsi dire, si singulier, si extraordinaire, qu'il transcenderait les limites du dicible, tout comme la Volonté, dont parlait un peu plus tôt le

---

<sup>138</sup> Dynastie Yuan : 1271-1368.

secrétaire du Maître. Aussi, un interrogatoire dirigé par le fonctionnaire supérieur du Docteur au Ministère de l'Agriculture, rend évidentes les difficultés de compréhension que semble poser son témoignage :

R : Il s'agit d'un acte mental.

Q : Ce n'est pas une explication.

R : Je ne trouve pas de mots très adéquats, mais cela se rapprocherait d'une communion spirituelle [...]

Q : Oublie tes communions spirituelles. Un mouton n'est que du vulgaire bétail.

R : Il m'est impossible d'oublier.

Q : Il faut m'expliquer pourquoi.

R : La raison est que le mouton se trouve à l'intérieur de moi.

Q : Ce n'est pas une explication

R : Je ne peux rien vous expliquer de plus. (Murakami, p. 192)

Peut-on supposer que l'expérience vécue par le Docteur dépasse à un point tel « le commerce ordinaire de l'homme avec la réalité concrète<sup>139</sup> », pour reprendre l'expression de Christian Chelebourg, qu'elle ne peut s'exprimer par l'entremise du langage? Cette hypothèse permet à tout le moins d'expliquer le recours de ce dernier à des formulations qui semblent manquer de cohérence, et qui agacent manifestement son interlocuteur. Quoi qu'il en soit, les réponses confuses du Docteur ès moutons rendent bien compte du caractère ineffable de son expérience avec le mouton. Que la difficulté d'aborder ce sujet résolument pénible soit due à la peur de passer pour un fou, ou à l'étrangeté du phénomène, ce témoignage pose finalement plus de problèmes qu'il ne permet d'en résoudre. Étant donné la complexité et l'étrangeté du phénomène en question, il paraît évident que des explications supplémentaires, relatives aux sous-opérations, ou même aux conséquences de cette « communion spirituelle » nous auraient permis d'en comprendre davantage, mais le fait est que les expressions employées par le Docteur pour décrire son expérience ne permettent d'éliminer qu'une mince couche des indéterminations liées à l'énigme du mouton.

Cet épisode s'avérera néanmoins crucial pour l'enquête du narrateur. Le Docteur parviendra en effet à identifier le paysage de la photo envoyée par le Rat. C'est donc suivant ses renseignements que le narrateur et sa copine partiront pour ce pâturage situé dans une

<sup>139</sup> Christian Chelebourg, *op.cit.*, p. 8.

vallée reculée du canton de Jūnitaki, un toponyme fictif situé sur l'île d'Hokkaïdo sur le point d'être rendu inaccessible par l'arrivée des neiges hivernales. Ce n'est d'ailleurs qu'une fois arrivé à Jūnitaki que Boku se rappelle que le Rat lui avait déjà parlé d'une maison de campagne que possédait sa famille :

Le Rat lui-même m'en avait parlé à plusieurs reprises autrefois. Une maison avec un étage dans la montagne, et de vastes prairies. Je me rappelle toujours des choses importantes quand il n'est plus tout à fait temps. J'aurais dû y songer au début, quand j'ai reçu ses lettres. J'aurais eu alors mille moyens de retrouver sa piste. (p. 237)

Ce défaut de mémoire de la part du narrateur autodiégétique nous permet de soulever un premier doute quant à la fiabilité de la perspective par laquelle le lecteur accède au récit. Si nous sommes amenés à constater les contrecoups occasionnés par la mémoire défaillante du narrateur dans ce passage, cet oubli met également en évidence le mutisme de Boku par rapport à sa relation avec le Rat. L'indétermination relative aux liens qui le rattachent à ce mystérieux ami de longue date commence effectivement à faire obstacle à notre compréhension des événements du récit. Ne sachant pour ainsi dire rien de ce mystérieux personnage, nous ne pouvons que spéculer quant aux raisons pour lesquelles celui-ci aurait voulu provoquer l'organisation du Maître, si telle était même son intention en demandant à Boku de publier la photo du mouton.

### 2.2.3 La résolution de l'énigme : le Rat et l'homme-mouton

Il ne faudra que peu de temps au narrateur pour retrouver la maison de campagne du Rat à partir des indications du Docteur ès moutons. Boku constatera cependant rapidement que son ami a lui-même déserté les lieux moins d'une semaine avant son arrivée. À court d'indices, Boku se résout à séjourner dans la maison en attendant le retour du Rat, d'autant plus que toutes les pistes menant à la maison semblent s'y évanouir. Cette décision l'amènera à faire la rencontre de l'homme-mouton, un personnage fort étrange qui lui permettra pourtant de commencer à rassembler les indices épars disséminés à son intention :

Il me fallut un certain temps pour comprendre que l'on frappait à la porte. C'était bien la dernière chose à laquelle je m'étais attendu. Si ça avait été le Rat, il serait en effet rentré sans frapper – il

était chez lui. Le gardien, lui, aurait cogné une seule fois et serait entré sans attendre de réponse [...] Quand j'ouvris la porte, un homme mouton se trouvait là, debout. (Murakami, p. 266)

Ce mystérieux personnage d'à peine « un mètre cinquante », au « dos rond » et aux « jambes tordues », recouvert « de pied en cap » d'une peau de mouton présente, on l'aura compris, des caractéristiques à la fois humaines et ovines. (Murakami, *Ibid.*) L'étrangeté toute particulière de cet être hybride réside cependant dans le mélange d'éléments authentiques et costumiers qu'il arbore : « Les coudes et les genoux étaient cousus de pièces rapportées, de même que la capuche qui enveloppait sa tête, au sommet de laquelle deux cornes – authentiques, elles – dressaient leurs vrilles. » (Murakami, p. 267) En invitant l'homme-mouton à entrer et à s'asseoir, Boku tentera de l'interroger, afin de savoir si celui-ci aurait rencontré son ami. Étant donné l'apparente familiarité de l'homme-mouton avec la maison, on s'imagine que celui-ci a dû faire la connaissance du Rat. Le narrateur se bute cependant à une attitude résolument évasive, laquelle n'aura bien sûr pour effet que de conforter son intuition première : « Il était clair qu'il savait quelque chose à propos du Rat et du mouton. Son indifférence était trop calculée pour être vraie. Il avait mis trop d'empressement à répondre et son ton était affecté. » (Murakami, p. 270) C'est d'ailleurs à ce moment précis que Boku remarque une certaine ressemblance entre cet étrange visiteur et son ami disparu :

De la main gauche, il tira sur le gant qui enveloppait sa main droite. [...] découvrant une main noirâtre à la peau desséchée. La main était petite, mais bien en chair, avec, sur le dos, la trace d'une vieille brûlure, qui s'étendait jusqu'à la base du majeur. L'homme-mouton considéra longuement le dos de cette main, puis la retourna et regarda cette fois la paume. Le Rat avait exactement le même geste. (Murakami, p. 273)

Cette nouvelle bifurcation de l'intrigue nous amène ainsi formuler une nouvelle hypothèse, liée cette fois à l'identité de l'homme-mouton. Remarquons par ailleurs le mouvement de va-et-vient par lequel le texte amène le lecteur à inférer un lien entre le Rat et l'homme-mouton, mais le renie presque immédiatement, en remarquant la différence de taille entre les deux personnages : « Mais l'homme-mouton ne pouvait pas être le Rat. La différence de taille, vingt-cinq centimètres au moins, était trop grande. » (Murakami, 2007, *Ibid.*)

La conversation avec l'homme-mouton engendre également un second ensemble de questions, en lien cette fois avec le départ de la *girl friend* de Boku. L'homme-mouton

apprend en effet au narrateur qu'il a renvoyé la jeune femme à l'Hôtel du Dauphin, prétextant qu'elle n'aurait jamais dû se trouver là : « Elle voulait s'en aller! Seulement, tout s'embrouillait dans sa tête. Alors je l'ai renvoyée chez elle. C'est ta faute si tout s'embrouillait dans sa tête. » (Murakami, p. 271) C'est alors que celui-ci apprend au narrateur qu'il ne reverra plus sa petite amie : « Tu ne la reverras plus [...] Parce que tu ne pensais qu'à toi. C'est ta punition! [...] Je suis désolé que tu ne puisses plus la revoir, la fille, mais c'est pas ma faute. » (Murakami, p. 270) L'homme-mouton omet cependant d'expliquer la responsabilité alléguée du narrateur dans « l'embrouillage » des pensées de la jeune femme, ou même la raison pour laquelle celui-ci entreprend ainsi de « punir » le narrateur. À la suite de leur discussion, une pensée résolument intrigante survient à Boku : « L'homme-mouton avait sans doute raison. J'aurais dû venir tout seul dans cet endroit. Sans elle aurais-je... Je secouai ma tête et décidai de revenir à mes réflexions [...] » (Murakami, p. 274). Si nous peinons encore une fois à nous expliquer la raison pour laquelle la jeune femme n'aurait pas dû accompagner Boku jusqu'à la maison, la question interrompue de Boku nous amène à nous rappeler l'importance du rôle qu'aura joué celle-ci dans l'enquête du narrateur. Sans sa *girl friend* en effet, le narrateur n'aurait peut-être jamais retrouvé la maison du Rat, puisque c'est elle qui avait insisté pour qu'ils séjournent à l'Hôtel du Dauphin au moment de leur arrivée à Sapporo.

Un bref retour en arrière permet en effet d'observer que le choix de cet établissement n'a été ni le fruit du hasard ni le résultat de leurs recherches. Lorsque Boku avait questionné sa partenaire sur la nécessité de séjourner dans cet établissement bon marché, celle-ci lui avait répondu : « Ce n'est pas une question d'argent. Mais notre course au mouton commence ici. Elle doit commencer ici. C'est tout ce que je peux te dire. » (Murakami, p. 174.) La conversation avec l'homme-mouton nous amène ainsi à nous expliquer rétrospectivement l'ensemble de la scène au cours de laquelle Boku entreprend de parcourir la liste de l'annuaire téléphonique de Sapporo à la recherche d'un hôtel :

J'en étais à peu près au quarantième nom quand celle-ci m'arrêta.

— Celui-là!

— Dolphin Hôtel? Lis-je. Qu'est-ce que ça veut dire? [...]

— C'est là qu'on ira.

— Jamais entendu parler de cet hôtel.

— En tout cas, je ne vois pas d'autre hôtel qui convienne. (Murakami, p. 170)

De prime abord, cet échange avait été relevé comme une innocente plaisanterie, un petit jeu entre deux amoureux, sans incidence particulière sur le reste du roman. À la suite de la rencontre avec le Docteur ès moutons cependant, nous comprenons qu'il s'agit en fait d'une intervention capitale de la jeune femme, sans laquelle leur enquête n'aurait peut-être jamais débloqué. Mais pourquoi donc le narrateur interrompt-il sa propre réflexion, s'il n'était sur le point que d'énoncer une telle évidence?

Nous devons patienter jusqu'à la finale du récit avant d'obtenir quelque réponse à nos questions. Comme nous l'avons déjà mentionné précédemment, c'est à l'occasion d'une mystérieuse visite nocturne que le Rat entre en contact avec son ami. Cette conversation se produit peu après que le narrateur se soit éveillé dans une obscurité totale, à la suite d'une sieste sur le divan du salon. Celui-ci tente d'abord de se débarrasser du sentiment désagréable que lui procure le fait de se réveiller en pleine noirceur. Après s'être lavé la figure et avoir bu un verre d'eau, il retourne s'asseoir sur le divan, et laisse son regard parcourir l'obscurité : « On y voyait strictement rien [...] C'était à peine si je distinguais le contour de ma main [...] Les particules des ténèbres dessinaient d'étranges figures sur ma rétine. » (Murakami, p. 294) Une heure après son réveil, Boku est toujours assis dans le canapé, emmitoufflé dans sa couverture, lorsque le Rat se manifeste soudainement :

Neuf heures sonnèrent à la pendule. À l'instant où le neuvième coup s'évanouit dans l'ombre, le silence s'engouffra.

« On peut causer? dit le Rat

— Sûr, dis-je. (Murakami, *Ibid.*)

La mise en scène de cet entretien se produit ainsi de manière fort intrigante, sans même qu'un verbe énonciateur n'introduise le discours du personnage dont on ignorait qu'il se trouvait dans la pièce. La section suivante, intitulée *Les habitants des ténèbres* présente le dialogue entre les deux amis à partir de la dernière phrase prononcée par le narrateur. Il est alors précisé que le Rat se trouve derrière lui, et que les deux personnages se montrent « le dos dans une nuit d'ébène. » (Murakami, p. 296) C'est ensuite en partageant une boîte de bière que le Rat entreprend de mettre son ami au fait des événements qui l'ont conduit à lui envoyer la photo du mouton. La portée de ce dévoilement final est cependant considérablement limitée par une série d'indéterminations relatives à la compréhension de

l'action. Ces indéterminations se déploient lors de cette visite sous deux formes, selon que l'action décrite relève de la catégorie des scripts ou des plans, tels que nous les avons définies au début du chapitre.

Certaines des opérations décrites par le Rat semblent d'abord relever de la catégorie des scripts, c'est-à-dire que les modalités de leur accomplissement ne posent pas de problème de compréhension en elles-mêmes. Lorsque le narrateur demande au Rat : « "Tu es d'ores et déjà mort n'est-ce pas?" » Et que celui-ci répond paisiblement : « "Oui [...] je suis mort." [...] "Je me suis pendu à une poutre dans la cuisine. L'homme-mouton m'a enterré ensuite à côté du garage " » (Murakami, p. 300), le lecteur infère facilement les sous-actions qu'impliquent les actes génériques de se pendre, et d'enterrer quelqu'un. Un problème se pose cependant lorsque le Rat révèle qu'il « avait pris la forme » de l'homme-mouton lors de sa rencontre avec Boku :

— Lors de notre arrivée ici, l'homme mouton, c'était toi, je me trompe?" Le Rat fit craquer son cou en roulant sa tête en arrière. "En effet, j'avais pris sa forme. Tu avais donc compris?" (Murakami, p. 306)

En reconstituant le cours des événements à partir de ces deux énoncés, nous obtenons la séquence actancielle suivante :

1. Le Rat se pend dans la cuisine de la maison.
2. L'homme-mouton enterre le Rat près du garage.
3. Le Rat prend « la forme » de l'homme-mouton lors de la visite du narrateur une semaine après son décès.
4. Le Rat explique la séquence actancielle au narrateur.

Les actions évoquées par le Rat posent donc problème au niveau de leur articulation. L'apparition du Rat et la discussion avec le narrateur nous obligent à inférer qu'un phénomène surnaturel s'est forcément produit depuis l'enterrement. Or, la forme dans laquelle apparaît (ou n'apparaît pas) le Rat reste hautement indéterminée. L'occultation de toute donnée visuelle par la mise en scène de cette discussion dans une obscurité totale nous force effectivement à nous accrocher au discours du Rat dans l'espoir d'arriver à comprendre les actions représentées dans le texte.

Or, la seconde catégorie d'actions par lesquelles Rat raconte plus en détail son expérience avec le mouton à la tâche étoilée correspond à celle des plans, c'est-à-dire des actions génériques dont le mode d'accomplissement est inconnu du lecteur, et qui nécessitent par conséquent des explications supplémentaires. On pourrait affirmer à cet égard que l'action d'entretenir une conversation avec une personne décédée soulève quelques questions légitimes. Dans le même ordre d'idées, les explications fournies par le Rat relativement à sa propre mort, ou aux événements qui l'ont conduit à s'enlever la vie, semblent problématiser la compréhension du récit :

« Pour aller vite, reprit le Rat, je suis mort avec le mouton à l'intérieur de moi. J'ai attendu qu'il soit à l'intérieur de moi. J'ai attendu qu'il soit profondément endormi, pour aller me pendre avec une corde dans la cuisine. Il n'a pas eu le temps de s'enfuir, le gaillard [...] Mais qu'est-ce qu'il te voulait ce mouton?

— Tout. Il voulait tout. Le meilleur et le pire. Mon corps, ma mémoire, mes contradictions, ma faiblesse même. Il raffole de ce genre de choses. (Murakami, p. 303)

Dans ce passage, l'action « d'avoir un mouton à l'intérieur de soi », la même qu'emploie d'ailleurs le personnage du Docteur ès mouton plus tôt dans le récit, est susceptible de laisser le lecteur aux prises avec une série d'interrogations quant aux effets ou aux conséquences de cette cohabitation. On peut en outre se demander si le fait que le Rat ait « pris la forme » de l'homme-mouton le jour de l'arrivée de Boku signifie que celui-ci se serait, pour ainsi dire, « réincarné<sup>140</sup> » en homme-mouton, ou s'il ne s'agissait là que d'un phénomène provisoire. Remarquons aussi que cette conversation finale ne permet pas de faire la lumière sur la raison pour laquelle le mouton aurait soudainement abandonné le corps du Maître, qu'il avait pourtant habité pendant près de quarante ans, pour celui du Rat, qui causera finalement sa perte. Les explications fournies par ce dernier sur les intentions du mouton ne permettent que de confirmer ce que nous savions déjà, c'est-à-dire que le Rat aurait dû « servir à son tour au mouton pour étendre l'organisation » du Maître (Murakami, p. 304). Bien que nous arrivions à une compréhension sommaire des procédés du mouton grâce aux témoignages du Docteur ès moutons et du Rat, le peu d'informations que nous possédions sur le compte du Rat ne nous permet pas d'expliquer cette action de prime importance, qui aura donné son coup d'envoi à l'ensemble du récit.

<sup>140</sup> Nous utilisons ici l'expression au sens littéral de revivre sous une nouvelle forme corporelle.

À la suite de leur conversation, le Rat demande finalement à Boku de connecter les fils verts et rouges qui se trouvent derrière l'horloge de la maison, puis de s'en retourner en ville le lendemain matin avant neuf heures et demie, ce qu'il exécute à son réveil. Sur le chemin du retour, celui-ci rencontre le secrétaire du Maître au tournant d'un virage. Il lui annonce d'abord le décès du Maître, puis le félicite sur la manière dont il a mené son enquête : « je t'avouerai même que j'en suis assez surpris, moi qui croyais devoir te donner des pistes chaque fois que tu tomberais dans une impasse... Cette rencontre avec le Docteur ès moutons était un pur trait de génie! » (Murakami, p. 312) Le secrétaire lui explique ensuite qu'il avait lui-même tout planifié depuis le début, mais qu'il ne pouvait lui indiquer tout bonnement l'endroit où se trouvait le Rat, puisqu'il était nécessaire que celui-ci le trouve par ses propres moyens :

Quelqu'un qui est possédé par le mouton passe momentanément par un état de stupeur. Une crise de psychose traumatique en quelque sorte. Ton rôle était de le tirer de cet état. Mais pour que la confiance s'installe entre lui et toi, il fallait que tu sois comme une feuille vierge. (Murakami, p. 312)

C'est donc avec l'intention de mettre à son tour la main sur le mouton que le secrétaire du Maître aura envoyé Boku sur la piste de son ami disparu. En descendant vers la maison, celui-ci ne semble cependant pas se douter qu'il s'apprête à tomber dans un piège tendu par le Rat. Au moment d'embarquer dans le train vers Sapporo, Boku entendra en effet le bruit de deux explosions, séparées par un intervalle d'une dizaine de secondes. Il apercevra ensuite « une colonne de fumée noire du côté de la montagne conique » (Murakami, p. 314) où se trouvait la maison de campagne du Rat. La résolution de l'intrigue nous amène donc à comprendre qu'à son insu, Boku aurait servi d'appât, afin d'attirer le secrétaire du Maître jusqu'à la maison, et de l'y piéger. En rentrant à l'Hôtel du Dauphin, celui-ci constatera finalement que sa *girl friend* a quitté la ville sans laisser de traces, conformément à la prédiction de l'homme-mouton.

### 2.3 Conclusions préliminaires

Notre analyse du code énigmatique de *LCMS* nous a d'abord permis d'observer que la levée des indéterminations s'y produit de manière analogue à celle qu'avait remarquée Rachel Bouvet dans plusieurs œuvres tirées de la littérature fantastique. L'énigme principale du récit de Murakami a effectivement donné lieu à la formulation de plusieurs sous-énigmes, dont certaines n'ont pas été l'objet d'un dénouement en définitive. Nous avons notamment mis en évidence l'ambiguïté de la question de l'identité de l'homme-mouton. S'il est établi que le Rat avait « pris sa forme » au moment où il rencontre le protagoniste pour la première fois, la description de ses actions suite à la mort du Rat semble indiquer qu'il ne s'agissait là que d'un phénomène provisoire. Bien que la suite de notre analyse tende à confirmer cette hypothèse, nous remarquerons que plusieurs critiques ont pourtant associé ce personnage au fantôme du Rat<sup>141</sup>. En suivant le développement de l'énigme du mouton, nous n'avons pas non plus été en mesure de comprendre la raison pour laquelle le mouton à la tache étoilée se serait emparé de l'esprit d'un nationaliste d'extrême droite pour ensuite abandonner ce dernier, et ce au profit du Rat. Au terme du récit, la disparition de la *girl friend* du narrateur laisse aussi indéterminée la nature de son implication dans cette course au mouton sauvage. Le récit de Boku se conclut en effet sans explications au sujet de celle à qui nous avons attribué la responsabilité de la rencontre avec le Docteur ès moutons.

En ce qui concerne la question du surnaturel, cet examen préliminaire du récit de Murakami nous a permis de mettre en perspective l'introduction d'un doute relatif à l'ordre naturel du monde de la *fabula*, notamment dans le passage où se formule l'énigme du mouton. À la première lecture du texte, l'introduction dans le récit d'une hypothèse impliquant un phénomène surnaturel force effectivement le lecteur à reconsidérer les possibilités qui caractérisent la suite indéterminée du récit, ce qui risque de problématiser l'élaboration d'un monde fictionnel cohérent. Il s'ensuit alors la question suivante : comment le lecteur est-il en mesure de réduire les possibilités de la *sémiosis* dans un tel contexte? Nous verrons que celui-ci peut notamment se référer à certaines catégories génériques spécialisées dans la mise en scène de phénomènes surnaturels, afin d'évaluer les scénarios les plus enclins à se produire dans la suite du récit, et d'effectuer par la suite une décision interprétative

---

<sup>141</sup> Voir par exemple Yoshio Iwamoto, « A voice of postmodern Japan », *World Literature Today*, vol. 67, n° 2, Spring 1993, p. 300; et Michael Seats, *Haruki Murakami : The Simulacrum in Contemporary Japanese Culture*, Plymouth, Lexington Books, 2009, p. 216.

relativement à la question du surnaturel. Cette première étape de notre analyse nous a finalement permis de constater que les indéterminations liées à la compréhension de l'action entretiennent plusieurs liens avec les indéterminations repoussées et les indéterminations liées à la question du surnaturel. Or, nous verrons en approfondissant notre analyse que le rapport problématique à l'action du récit de Murakami ne fait pas que maintenir ou renforcer les indéterminations déjà présentes, mais qu'il est également à l'origine de plusieurs d'entre elles.

### CHAPITRE III

#### LES EFFETS DE L'INDÉTERMINATION SUR L'ACTE DE LECTURE

Contrairement au récit à énigme classique dont Roland Barthes présente le code énigmatique dans *S/Z*, et dans lequel le dévoilement final permettait au lecteur de s'expliquer rétrospectivement les passages relevés comme ambigus, on comprend à présent que le lecteur de Murakami est susceptible d'éprouver de la difficulté à effectuer un travail équivalent. De quels outils celui-ci dispose-t-il donc lorsque le dévoilement final du récit semble ainsi faire défaut? Cette question nous amènera à analyser en profondeur les effets de lecture liés à notre première catégorie d'indéterminations, les indéterminations repoussées. Des effets liés à l'intrigue, ainsi qu'aux indéterminations provisoires visant à mettre en place une tension fondée sur l'attente d'un dévoilement final, nous passerons à la question de la déception des attentes du lecteur, et du nouveau mandat de lecture que les indéterminations repoussées semblent lui imposer. Nous en viendrons ainsi à rendre compte de l'avènement d'une relecture, à la recherche d'une explication aux énigmes qu'un parcours axé sur la progression n'aura permis de résoudre qu'approximativement. Alors que l'examen préliminaire auquel nous venons de nous livrer nous a permis d'observer qu'une certaine part des indéterminations de *LCMS* ont trait aux phénomènes surnaturels qui s'y présentent, nous analyserons la problématique liée à la formulation d'inférences prévisionnelles dans le contexte d'un monde fictionnel perçu comme incohérent. Nous serons notamment amené à constater que l'opposition entre le contexte réaliste du monde de la *fabula* et les phénomènes surnaturels qui y sont présentés est susceptible de problématiser la détermination du *topic*, grâce auquel le lecteur est généralement en mesure de fixer le cadre de référence, ainsi que les conditions de cohérence du texte. L'effet des indéterminations liées à la question du surnaturel nous amènera ainsi à rendre compte de deux explications possibles des événements surnaturels du récit, lesquels correspondent également à deux postures de lecture. Finalement, nous aborderons les indéterminations liées à la compréhension de l'action en mettant en évidence les liens qui rattachent ces dernières aux deux autres formes d'indéterminations étudiées. Pour ce faire, nous étudierons dans un premier temps l'influence qu'elles exercent

sur le code énigmatique en permettant de maintenir des indéterminations repoussées du récit de Murakami. Dans un second temps, nous observerons qu'elles contribuent également à renforcer l'incertitude encyclopédique qui caractérise les figures du surnaturel. Finalement, nous établirons un lien entre l'inconséquence de *LCMS* à l'égard de plusieurs déroulements actanciels nécessaires à l'établissement d'une cohérence par le lecteur, et la formation d'illusions cognitives.

### 3.1 L'effet des indéterminations repoussées sur l'acte de lecture

Parmi les trois catégories que nous avons définies au chapitre précédent, les indéterminations repoussées sont certainement celles qui se rapportent le plus directement aux appréhensions du lecteur face à l'horizon futur du texte. Rappelons effectivement que les indéterminations repoussées désignent une classe particulière de blancs qui se rapportent au code énigmatique du roman de Murakami. Elles se comparent en plusieurs points aux indéterminations provisoires impliquées par la formulation d'une question et le retardement de sa réponse dans le texte. La principale différence dans le cas des indéterminations repoussées est que leur réponse n'est en fin de compte jamais fournie dans le récit. Il est cependant important de rappeler qu'au cours de la première lecture du roman, alors que l'horizon futur du texte demeure indéterminé, les indéterminations repoussées ne pourront être différenciées des énigmes provisoires auxquelles le récit s'engage à répondre. Puisque les indéterminations repoussées tardent ainsi à révéler leur véritable nature, celles-ci affectent différemment le premier et le second parcours du lecteur à travers le texte. Alors qu'elles ne sont pas identifiées comme telles, nous verrons en premier lieu que les indéterminations repoussées affectent l'acte de lecture en instaurant une tension narrative fondée sur l'attente d'un éclaircissement ultérieur. En second lieu, nous verrons qu'à partir du moment où le lecteur constate que certains blancs du récit n'ont pas été l'objet d'une résolution, les indéterminations repoussées programment une déception des attentes du lecteur, laquelle est susceptible de donner lieu à un nouveau mandat de lecture axé sur un approfondissement de la compréhension.

### 3.1.1 L'effet des indéterminations repoussées lors de la première lecture

L'effet des indéterminations repoussées sur la première lecture du texte de Murakami dépend largement de la norme suivant laquelle le lecteur est généralement en mesure de s'attendre à ce qu'un texte narratif résolve les énigmes qu'il met en place. Suivant Raphaël Baroni, cette expectative serait le résultat d'une inférence établie principalement sur la base « de régularités architextuelles et d'un "pacte de réception" institué par voie de paratexte<sup>142</sup>. » Le lien établi entre la formulation d'une énigme et son dénouement est effectivement considéré par plusieurs théoriciens de la lecture comme inextricable. Comme nous l'avons vu au cours de notre second chapitre, le code énigmatique tel que défini par Roland Barthes se décline en trois étapes successives : celle de la formulation de l'énigme, celle de sa mise en tension et celle de sa résolution. Comme l'explique Baroni, la notion même de discours narratif recouvrerait une forme de tension établie entre un « nœud » et un « dénouement »<sup>143</sup>. Cette norme profondément ancrée dans notre conception du récit est envisagée par le psychologue cognitiviste Michel Fagnol comme « le reflet de contraintes pragmatiques qui accompagnent la production des discours narratifs et qui portent essentiellement sur la *complétude et l'intérêt* des événements relatés<sup>144</sup> ».

Du point de vue du lecteur, l'attente que le récit résolve les énigmes qu'il a mises en place dépend donc en grande partie d'une inférence établie sur la base « de régularités architextuelles<sup>145</sup> », ainsi que des compétences développées au fil de ses rencontres avec divers types de récits. L'habileté à identifier des séquences narratives « à l'intérieur desquelles s'opposent "nœud" et "dénouement" ou "complication" et "résolution"<sup>146</sup> » ne s'acquiert effectivement pas sans une fréquentation assidue de textes présentant des structures énigmatiques comparables. La tension narrative que nous attribuons aux énigmes de *LCMS* dépend donc en grande partie des processus d'intégration de l'acte de lecture, par l'entremise

<sup>142</sup> Raphaël Baroni, *op.cit.*, p. 100.

<sup>143</sup> Raphaël Baroni, « Surprise et compétences intertextuelles des lecteurs », *Vox-Poetica*, 2004, p. 4. [En ligne] <http://www.vox-poetica.org/t/baroni.html>. Page consultée le 6 juin 2017.

<sup>144</sup> *Ibid.* (L'auteur souligne les termes empruntés à Michel Fayol, *Le Récit et sa construction*, Neuchâtel, Paris, Delachaux & Niestlé, 1985, p. 18.)

<sup>145</sup> Raphaël Baroni, *La tension narrative, op.cit.*, p. 100.

<sup>146</sup> Raphaël Baroni, « Surprise et compétences intertextuelles des lecteurs », *op.cit.*, p. 5.

desquels le lecteur met en relation le texte qu'il parcourt avec l'ensemble des discours narratifs qui forment son encyclopédie. Ces comparaisons sont fonction à la fois de la partie du texte que le lecteur a déjà actualisée, de ses compétences « endo-narratives<sup>147</sup> », et des reprises « dans un contexte original de textes individuels<sup>148</sup> » faisant résonner certaines expériences de lectures passées.

Puisque cette norme relative à la résolution des énigmes est profondément intégrée dans nos habitudes de lecture, on ne s'étonnera pas qu'elle se trouve au cœur de plusieurs autres notions relatives aux études littéraires. Elle intervient notamment au sein de la théorie de la coopération interprétative d'Umberto Eco, dans la définition des signaux de suspense, lesquels permettent au texte de signaler qu'une disjonction importante est à venir, ou encore de « différer la réponse » à une « question implicite<sup>149</sup> » du lecteur. Chez Iser, la même norme est plutôt décrite comme une stratégie visant à intensifier le processus de représentation du lecteur. Elle est finalement centrale à la définition de la tension narrative formulée par Raphaël Baroni, qui s'inspire à la fois des travaux d'Iser et Eco, mais aussi de Jose & Brewer et Vincent Jouve :

la tension, sur un plan textuel, est le produit d'une réticence (discontinuité, retard, délai, dévoiement, etc.) qui induit chez l'interprète une *attente impatiente* portant sur les informations qui tardent à être livrées; cette *impatience* débouche sur une participation cognitive accrue, sous forme d'interrogations marquées et d'anticipations incertaines; la réponse anticipée est infirmée ou confirmée lorsque survient la réponse textuelle<sup>150</sup>.

À la lecture de cet extrait, on comprend finalement que les indéterminations repoussées du texte de Murakami influencent non seulement la première lecture du texte au niveau affectif et argumentatif, comme nous l'avons observé dans notre premier chapitre, mais également au niveau cognitif, en stimulant à la fois la production d'interrogations et d'anticipations chez le lecteur.

<sup>147</sup> Bertrand Gervais, « Lecture de récits et compréhension de l'action », *op.cit.*

<sup>148</sup> Raphaël Baroni, *La tension narrative, op.cit.*, p. 234.

<sup>149</sup> Umberto Eco, *op.cit.*, p. 143.

<sup>150</sup> *Ibid.*, p. 99. (L'auteur souligne)

On aura compris que la définition proposée par Baroni fait la part des différentes opinions concernant les effets de la perception d'une énigme au cours de l'acte de lecture. Celui-ci différencie « deux modalités fondamentales de la tension narrative<sup>151</sup> » selon la forme des anticipations que le lecteur est amené à produire. Il y aurait d'un côté création d'un effet de *suspense* lorsque le lecteur cherche à anticiper l'issue d'une situation narrative incertaine. Les questions qui se posent lorsque la tension narrative relève du suspense projettent le sujet dans l'horizon futur du texte : « Que va-t-il arriver? Le héros parviendra-t-il à s'en sortir? Quelle sera l'issue de cet affrontement? » Du second côté, il y aurait création d'un effet de *curiosité* lorsque le lecteur remarque que la représentation de l'action est incomplète, et que cette incomplétude s'accompagne de l'attente que le texte comble cette insuffisance après un certain délai. La question par excellence associée à une tension qui relève de la curiosité est : « Qui l'a fait? (le fameux *whodunit*)<sup>152</sup> ». Les anticipations associées à cette seconde tension se posent la plupart du temps en regard de l'horizon présent ou passé du texte : « Comment cela s'est fait? Pourquoi cela s'est fait? Quand? Où? » Au précédent chapitre, nous avons mis en évidence dans le texte de Murakami les mécanismes d'une mise en intrigue établissant une tension entre la formulation d'une série d'énigmes et l'attente (consciente ou inconsciente) d'un dévoilement final permettant de dénouer les fils du code énigmatique. Nous avons observé en analysant certains passages de la mise en tension de l'intrigue, comme celui de la rencontre entre le narrateur et le Docteur ès moutons, qu'une part des indéterminations relatives à l'énigme principale du récit étaient l'objet d'une résolution partielle, permettant au lecteur de préciser les questions adressées au texte. Nous sommes maintenant en mesure de constater que ce procédé permet également de rehausser le niveau de tension inhérent à l'intrigue, et de renforcer l'expectative de voir celle-ci se dénouer dans la finale du roman.

Bien que le témoignage du Docteur permette de confirmer l'hypothèse précédemment formulée par le secrétaire du Maître, selon laquelle celui-ci aurait été en contact avec un mouton aux pouvoirs surnaturels, l'incapacité du vieil homme à rendre compte de cette étrange expérience n'élimine finalement qu'une mince couche des indéterminations liée à

---

<sup>151</sup> Raphaël Baroni, *La tension narrative, op.cit.*, p. 99

<sup>152</sup> *Ibid.*, p. 100

l'énigme du mouton. (Comment cela s'est-il fait? Qu'est-ce qui s'est fait?) Malgré le fait que le Docteur ès moutons parvienne à identifier le paysage de la photo envoyée par le Rat, ce qui permettra au narrateur de retrouver la maison de campagne de son ami disparu, plusieurs blancs demeurent irrésolus. D'un côté, le lecteur obtient donc une confirmation du scénario selon lequel l'état de santé du Maître serait lié à la disparition du mouton à la tache étoilée. De l'autre côté cependant, il ne sait toujours rien de la raison pour laquelle le mouton aurait subitement quitté le corps du Maître, si ce n'est que celui-ci aurait « perdu sa valeur d'usage » (Murakami, p. 201) aux yeux de l'ovin. Lorsqu'interrogé sur les intentions du mouton, le Docteur répond qu'il est « incapable d'exprimer cela par des mots » (Murakami, p. 202), ce qui laisse le lecteur dans l'attente de découvrir à la fois la nature de l'implication du Rat dans cette affaire, et la logique qui se cache derrière l'abandon soudain du corps du Maître.

Au fur et à mesure que le lecteur progresse à travers le récit, et que l'enquête du narrateur se rapproche plus en plus de sa conclusion, les indéterminations repoussées maintiennent ainsi une tension narrative fondée sur l'attente d'un éclaircissement concernant la situation narrative qui se déroule sous ses yeux. Cet épisode du récit de Murakami illustre parfaitement la distinction à opérer entre la progression de l'enquête du protagoniste, qui relève en grande partie d'une tension basée sur l'horizon futur du texte (Où cette enquête le mènera-t-elle? Parviendra-t-il à retrouver son ami? Réussira-t-il à échapper aux conséquences promises par le secrétaire du Maître?) et la résolution des indéterminations repoussées, à laquelle le lecteur s'attend à ce que l'enquête permette de répondre au final, et qui se posent relativement à l'horizon passé du récit (Pourquoi le mouton aurait-il abandonné le Maître? Comment le Rat s'est-il trouvé impliqué dans cette affaire? Dans quel but a-t-il envoyé la photo au narrateur?) Nous remarquons ainsi que les indéterminations repoussées se distinguent des indéterminations provisoires de par le type de tension dont elles imprègnent le récit lors de la première lecture. D'un côté, les indéterminations provisoires créent un effet de *suspense*, en laissant le lecteur anticiper de manière incertaine les actions qui se produiront dans la suite du texte, tandis que d'un autre côté, les indéterminations repoussées créent un effet qui est plutôt de l'ordre de la *curiosité*, en laissant le lecteur inférer de manière incertaine les éléments permettant de comprendre les actions qui sont déjà représentées.

Lors de l'entrée en scène du secrétaire du Maître par exemple, nous avons souligné que la séparation des chapitres permettait de différer de manière considérable le dévoilement de son identité. De même, l'introduction des lettres du Rat avant que n'ait lieu la rencontre entre Boku et ce mystérieux homme en noir laisse au lecteur amplement de temps pour s'interroger quant au motif de l'entretien à venir entre les deux hommes. En révélant que la photo de mouton exhibée par le secrétaire du Maître dans le bureau de son collègue avait été envoyée par le Rat, le texte instaure une tension établie en fonction de l'horizon futur du texte : « D'un point de vue cognitif, le suspense encourage la production d'un *pronostic incertain* anticipant le dénouement [de cette sous-énigme] et portant sur le déroulement ultérieur de la *fabula*<sup>153</sup>. » Averti par le collègue du narrateur que l'entretien à venir n'augure rien de bon pour Boku, les minutieuses descriptions rattachées aux biens matériels du Maître « repoussent l'exposition de l'issue attendue<sup>154</sup> », mais gardent le lecteur en haleine en lui donnant un aperçu de l'étendue du pouvoir de ce nouvel antagoniste. L'imposante supériorité économique du Maître et de son organisation amène ainsi le lecteur à redouter l'ampleur des conséquences qui sont sur le point de s'abattre sur le narrateur.

Du côté des indéterminations repoussées, l'ambiguïté et l'incomplétude du témoignage du Docteur ès moutons en regard des étranges phénomènes auxquels il fait référence ont pour effet de stimuler l'activité cognitive du lecteur en l'invitant à émettre un *diagnostic*, c'est-à-dire une « hypothèse incertaine anticipant le dénouement et portant sur l'état actuel ou passé de la fable<sup>155</sup> ». En apprenant que le mouton à la tache étoilée est entré en contact avec plusieurs personnes et de manière successive, le lecteur est en mesure de préciser les questions qu'il pose au récit. On remarque également que l'effet de curiosité inhérent à ce passage est rehaussé par le dévoilement de nouveaux indices, comme le fait que le Rat serait lui-même venu à la rencontre du Docteur ès moutons afin de l'interroger à propos du pâturage de la photo : « Ça devait être au mois de février de cette année [...] je lui ai donné toutes sortes d'informations. Il disait que ça allait lui servir pour un roman. » (Murakami, p. 203) » Tandis que d'un côté, cette nouvelle donnée est fort susceptible d'amener le lecteur

---

<sup>153</sup> Raphaël Baroni, « Réticence de l'intrigue », *op.cit.*, p. 210.

<sup>154</sup> *Ibid.*, p. 210.

<sup>155</sup> *Ibid.*

à produire de nouvelles inférences prévisionnelles au sujet de l'implication du Rat, que dire, d'un autre côté, du prétexte évoqué pour justifier les questions adressées au Docteur?

La référence à l'écriture d'un roman pourrait-elle être comprise comme un dispositif métafictionnel? On se doute que si le Rat écrivait bel et bien un roman sur la poursuite d'un mouton aux pouvoirs surnaturels, le produit final aurait de fortes chances de ressembler à celui-ci. Nous verrons dans la prochaine section que ce clin d'œil peut être rapporté à un réseau plus large de stratégies d'opacité disséminées à travers *LCMS*, et qui semblent destinées à amener le lecteur à remettre en question le statut du texte qui se trouve sous ses yeux. En observant dans la prochaine section de ce chapitre les effets des indéterminations repoussées au terme de la première lecture, nous serons amené à mettre en évidence le rôle que peut jouer ce genre d'agrammaticalité dans le déclenchement d'une relecture, et dans le processus d'interprétation. En ce qui concerne l'effet des indéterminations repoussées sur la première lecture du texte, nous retiendrons pour la suite qu'elles exercent une forte influence au niveau du processus cognitif, mais surtout, qu'elles programment une désobéissance du texte à une norme profondément ancrée dans nos habitudes de lecture. En obligeant le lecteur à trouver par lui-même une réponse aux questions posées par le texte, nous verrons qu'elles peuvent donner lieu à des réactions variées, selon que celui-ci accepte ou non le nouveau mandat qui lui est imposé.

### 3.1.2 L'effet des indéterminations repoussées au terme de la première lecture

Au terme de la première lecture du texte, c'est-à-dire au moment où le lecteur constate que certains blancs du récit n'ont pas été l'objet d'un éclaircissement, les indéterminations repoussées peuvent d'abord donner lieu à un nouveau régime de lecture axé sur la compréhension du texte. Les indéterminations repoussées pourraient en effet être considérées comme des agrammaticalités, au sens où elles programment une déception des attentes établies par le lecteur en fonction du contexte de lecture, et provoquent une insuffisance dans le sens immédiat du texte. Rappelons que pour Michael Riffaterre ainsi que pour Bertrand Gervais le passage de la lecture-en-progression à la lecture-en-compréhension (ou de la lecture heuristique à la lecture herméneutique) s'organisait autour de la perception des

agrammaticalités au moment de la première lecture. Non seulement la perception d'agrammaticalités joue-t-elle un rôle crucial dans l'avènement d'une lecture littéraire, mais nous avons aussi souligné qu'elles étaient responsables de l'amorce du processus interprétatif. Puisque certaines des indéterminations repoussées du texte de Murakami font obstacle à la compréhension globale du récit, nous considérons que celles-ci imposent au lecteur de passer d'une lecture-en-progression à une nouvelle économie de lecture, davantage axée sur la compréhension du texte. Étant donné que les indéterminations repoussées ne peuvent être distinguées des indéterminations provisoires avant la fin du premier parcours du lecteur à travers le texte, cette transition vers un régime de lecture nouveau devra prendre la forme d'une relecture. La perception des indéterminations repoussées fait donc intervenir un nouveau mandat, celui de rechercher si par « une manipulation particulière » le lecteur ne parviendrait pas à « combler l'insuffisance perçue dans le sens immédiat du texte<sup>156</sup> ». Si tout discours a effectivement sa raison d'être, conformément au principe de coopération de H. P. Grice, l'incomplétude narrative du texte de Murakami pourrait suggérer que sa pertinence se situerait à un autre niveau.

Tandis que les indéterminations repoussées sont ainsi susceptibles d'encourager la recherche d'une autre forme de complétude au texte, il est cependant possible qu'elles découragent certains lecteurs. La déception des attentes formulées au cours de la lecture peut effectivement donner cours à un sentiment de frustration, lequel entraînera un refus du nouveau mandat imposé par le texte. L'acte de relire et d'interpréter un texte littéraire nécessite effectivement la mise en œuvre de ressources multiples (en termes de temps, d'attention, et d'effort intellectuel). Le lecteur est donc tout à fait en droit de refuser le nouveau jeu d'interprétation mis en place par les indéterminations de *LCMS*, surtout s'il juge que le texte n'a pas respecté le pacte de lecture auquel il avait consenti. Masao Miyoshi, auteur d'*Off center : Power and Culture Relationship Between Japan and the United States*, fait partie d'un groupe de lecteurs chez qui la prose de Murakami semble avoir engendré un sentiment de frustration à l'origine d'un refus des textes. L'aversion du critique est

---

<sup>156</sup> Tzvetan Todorov, *Symbolisme et interprétation*, *op.cit.*, p. 92. Cité dans Rachel Bouvet, *op.cit.*, p. 217.

particulièrement concentrée envers le « jeu de déchiffrement symbolique<sup>157</sup> » auquel les romans de Murakami lui paraissent convier leurs lecteurs. Bien qu'il s'agisse d'une assertion concernant l'ensemble de ses romans publiés avant 1991, on remarquera que le critique japonais mentionne à la fois le mouton de *LCMS* et le personnage du Rat :

His tales are remarkably fragmented. Adorned with well-placed aphorisms, however, they are "pick-upable" at any page, and that means an entirely easy read – a smooth, popular item of consumption. For those who want to play a symbol deciphering game, on the other hand, he provides a sheep, a pinball machine and a rat. Readers are best advised not to take it too far – they might soon reach the limits. Besides, only a very few would be silly enough to get interested in deep reading<sup>158</sup>.

Remarquons que Miyoshi identifie dans cet extrait les figures animalières du récit comme une piste d'analyse sur laquelle il refuse de se lancer, jugeant qu'elles ne sont disposées dans le récit que dans le but de stimuler la recherche d'un sens symbolique caché. Il est également intéressant de souligner que le motif en vertu duquel ce lecteur juge que le texte ne vaut pas la peine d'être approfondi a trait au caractère populaire et commercial de l'œuvre de Murakami.

Suivant la réflexion de Miyoshi, un texte tel que *LCMS* représenterait donc une lecture sans difficulté, un objet de consommation destiné à être lu d'un bout à l'autre, sans entraves majeures au niveau de la compréhension. Notre analyse démontre pourtant que ce récit est truffé d'indéterminations, et qu'il pose divers problèmes au niveau de la lecture. Sur le plan syntagmatique d'abord, nous avons observé que les indéterminations repoussées problématisent le travail d'inférence du lecteur en l'empêchant de combler les blancs rencontrés au fil de sa progression à travers le texte. La perspective du lecteur, laquelle dépend essentiellement de celle du narrateur à la première personne, présente donc des insuffisances qui problématisent l'établissement d'un lien entre les autres perspectives du récit<sup>159</sup>. Sur le plan paradigmatique, nous nous apprêtons à étudier dans la suite de ce chapitre

<sup>157</sup> « *Symbol deciphering game* » (Traduction libre) Masao Miyoshi, *Off Center: Power and Culture Relations Between Japan and the United States*, Cambridge, Harvard University Press, 1994 [1991], p. 234.

<sup>158</sup> *Ibid.*

<sup>159</sup> Ce passage s'appuie sur la description qu'effectue Jean Valenti du modèle dialogique de la phénoménologie isérienne dans « Lecture, processus en situation cognitive », dans *Théories et pratiques de la lecture littéraire*, *op.cit.*, p. 71-72.

les effets de lecture produits par nos deux autres catégories d'indéterminations, et à rendre compte d'un véritable « procès de négation<sup>160</sup> » au répertoire des savoirs (littéraires et non-littéraires) qui informent l'interaction entre le lecteur et le texte. Bien que l'on puisse donc comprendre le refus d'accepter le mandat de relecture imposé par les indéterminations repoussées, nous sommes d'avis que *LCMS* est loin de représenter un texte aussi facile que semble le penser Miyoshi.

Advenant que le lecteur accepte de procéder à une relecture du texte, afin de tenter de faire sens des indéterminations du roman de Murakami, le rythme plus lent que permet ce nouveau mandat a de fortes chances de faire ressortir certains passages du texte qui étaient passés inaperçus lors de la première lecture. Le nombre des analyses textuelles consacrées à *LCMS* peut donner une idée de la variété des pistes qui sont susceptibles d'être empruntées par un lecteur décidé à se consacrer à une (ou plusieurs) relecture(s) du texte, et de chercher à en approfondir sa compréhension. Nous avons par exemple souligné au cours de notre second chapitre un élément qui était susceptible de passer inaperçu au cours d'une lecture-en-progression, mais que notre posture d'analyse nous avait permis de remarquer. Il s'agissait d'une incohérence au niveau du discours rapporté, dans le passage où le collègue du narrateur racontait l'intrusion du secrétaire du Maître dans les bureaux de leur firme publicitaire. En ajoutant quelques descriptions de son cru à la scène rapportée par son collègue, nous avons démontré que le narrateur se montrait coupable d'une transgression de son point de vue externe. Nous avons alors émis l'hypothèse que la transparence excessive de cette scène mettait en jeu le statut fictionnel du texte, et nous amenait, un peu ironiquement, à prendre conscience d'un écart entre la perspective du narrateur et celle du lecteur.

Or, au cours d'une relecture du texte, plusieurs autres procédés aux effets comparables sont susceptibles de retenir l'attention du lecteur. Nous pouvons citer en exemple le passage au cours duquel le narrateur apprend l'existence du Docteur ès moutons par l'entremise de son fils, le propriétaire de l'Hôtel du Dauphin. Celui-ci entreprend alors de résumer la vie de son père, mais ce compte-rendu prend soudainement la forme d'une biographie fort détaillée, qui semble trahir la mise en récit de recherches subséquentes sur le compte du Docteur ès

---

<sup>160</sup> *Ibid.*, p. 72.

mouton. Comment, au cours d'une conversation entamée par hasard autour d'une bouteille de vin, le fils du Docteur aurait-il pu transmettre au narrateur la transcription d'un interrogatoire mené par le fonctionnaire supérieur du Docteur ès moutons au Ministère de l'Agriculture, ou même une chronologie détaillant chacun des évènements marquants de sa vie et incluant même l'inventaire des moutons de son troupeau? Loin de chercher à dissimuler cette bizarrerie, le narrateur ajoute même à ce passage une touche d'humour, qui a pour effet d'attirer l'attention du lecteur sur l'exhaustivité des informations qu'il serait parvenu à dégager de cet entretien :

1939. Mariage du Docteur. 128 têtes.

1942. Naissance d'un fils (le patron actuel de l'Hôtel du Dauphin). 181 têtes.

1946. Réquisition des pâturages du Docteur, transformés en terrains d'exercices militaires par l'armée américaine. 62 têtes.

[...]

1968 Ouverture de l'Hôtel du Dauphin,

1978 Interview par un jeune agent immobilier au sujet d'une photo de mouton.

Par moi, autrement dit. (Murakami, p. 193)

Il faut d'abord remarquer que cette liste s'intègre au récit très naturellement du point de vue narratif, en cédant le pas à un dialogue au cours duquel Boku exhorte le fils du Docteur d'organiser une rencontre avec son père. Toutefois, en se désignant à la troisième personne, et même sous son identité d'emprunt (il se fait passer pour un agent immobilier), le narrateur attire l'attention du lecteur sur la forme inusitée de ce passage.

La mise en relation de cet extrait avec la référence du Docteur ès moutons au roman que serait en train d'écrire le Rat, et l'intrusion du narrateur dans le discours rapporté de son collègue, nous permet de faire dialoguer entre eux un ensemble de procédés qui ont de fortes chances d'amener le lecteur à douter d'une manipulation de la perspective par laquelle il accède au récit. Un lecteur sensible à cette accumulation d'incohérences narratives serait-il amené à prendre ses distances par rapport au récit, et à prendre conscience du statut fictionnel des évènements représentés? Mises côte à côte, ces agrammaticalités sont susceptibles d'être interprétées comme faisant partie d'un ensemble plus large de stratégies d'opacité, parmi lesquelles nous pourrions également inclure l'illustration de l'homme-mouton insérée à la page 267. La recherche d'une explication aux énigmes non résolues du texte peut ainsi déboucher sur une nouvelle compréhension du récit, à l'intérieur de laquelle ces

indéterminations participent d'un jeu sur l'attention du lecteur, essentiellement destiné à l'amener à prendre conscience des conventions narratives et des codes implicites qui assurent la fluidité de l'acte de lecture, et son immersion dans le texte. *LCMS* pourrait ainsi être compris comme une subversion de la tradition du roman à intrigue, confrontant les normes qui assurent la transparence du discours narratif, et que le lecteur considère d'ailleurs lui-même comme un critère essentiel à la suspension de son incrédulité.

Selon Marie-Laure Ryan cependant, seul un critique littéraire saurait se satisfaire d'une lecture purement métatextuelle d'une nouvelle ou d'un roman donné. En effet, si l'on se fie à la théoricienne des mondes impossibles, la plupart des lecteurs préféreront une interprétation du roman à l'intérieur de laquelle intervient au moins un certain niveau d'illusion esthétique, « because make-believe corresponds to a basic need of the human mind, and it is simply more enjoyable than self-reflexivity<sup>161</sup>. » Nous observerons ainsi dans la seconde partie du présent chapitre, en étudiant les effets des indéterminations liées à la question du surnaturel, comment le lecteur de *LCMS* parvient à gérer les possibilités et les impossibilités du monde virtuel à l'intérieur duquel le convie ce récit. Nous serons alors amené à nous interroger sur les cadres de référence auxquels le lecteur est en mesure de se rapporter afin de faire sens de l'irruption des événements surnaturels dont témoigne *LCMS*. Nous nous demanderons également comment la problématisation de la question du surnaturel influence l'acte de lecture, ainsi que la perception générique du texte, et ultimement, la compréhension et l'interprétation du récit.

### 3.2 L'effet des indéterminations liées à la question du surnaturel

Nous avons montré au cours de notre second chapitre que l'introduction d'un doute relatif à l'ordre naturel du monde de la *fabula*, notamment dans le passage où se formule l'énigme du mouton aux pouvoirs surnaturels, forçait le lecteur à modifier son horizon d'attente. À la première lecture du texte, l'introduction dans le récit d'une hypothèse

---

<sup>161</sup> Marie-Laure Ryan, « Impossible Worlds and Aesthetic Illusion », dans Walter Bernhard et Werner Wolf (dir.), *Aesthetic Illusion in Literature and Other Media*, Amsterdam/New York, Rodopi, 2013, p. 144.

impliquant un phénomène surnaturel force effectivement le lecteur à reconsidérer les possibilités qui caractérisent la suite de la *fabula*, et le monde fictionnel qu'il est en train de construire en coopération avec le texte. Autrement dit, avant que le secrétaire du Maître n'évoque l'hypothèse du mouton, nous considérons que cette possibilité avait peu de chance de faire partie des avenues imaginées par le lecteur. Or, il paraît important de se demander, afin de comprendre l'effet des indéterminations liées à la question du surnaturel sur l'acte de lecture, comment cette mise à jour des possibilités du récit est susceptible d'influencer l'élaboration d'un monde fictionnel cohérent. Puisque les moutons surnaturels n'existent pas dans le monde auquel semblait se référer le texte avant que ne survienne cette étrange possibilité, il semble probable que le lecteur éprouve certaines difficultés à s'en accommoder au moment de la première lecture du texte.

### 3.2.1 Les inférences prévisionnelles et la détermination du *topic*

Umberto Eco, dans *Lector in fabula*, s'intéresse aux mécanismes de la production d'inférence et élabore un outil théorique qui nous permettra de rendre compte de la problématique causée par l'irruption de la question du surnaturel dans le récit de Murakami. Considérons d'abord que selon le théoricien italien, la reconnaissance par le lecteur de la réalisation d'une action susceptible de produire un changement dans l'état du monde de la *fabula* amènerait celui-ci à essayer de prévoir le nouveau cours d'évènements qu'entraînera cette action<sup>162</sup>. En produisant ce qu'Eco nomme une « inférence prévisionnelle », le lecteur s'échapperait ainsi hors du texte, et procéderait à l'évaluation des scénarios les plus enclins à se produire dans la suite du récit. Pour le sémioticien italien, la production d'une inférence prévisionnelle n'est cependant jamais le fruit du hasard ou d'une libre association d'idées dans l'esprit du lecteur. Au contraire, celui-ci démontre que ce travail prévisionnel s'effectue à l'aide d'un système établi en fonction de la logique que le lecteur est en mesure d'extraire du texte, ainsi que des scénarios intertextuels qu'il connaît et maîtrise. C'est donc le niveau de perfectionnement du système prévisionnel propre à chaque lecteur qui détermine la capacité de chacun à restreindre efficacement les possibilités du récit. Dans plusieurs cas, l'habileté du lecteur à éliminer les indéterminations provisoires de la narration déterminera

---

<sup>162</sup> Umberto Eco, *op.cit.*, p. 143.

également le niveau de tension inhérent à l'intrigue. Un texte suivant de trop près une formule générique préétablie ne parviendra pas à établir le même niveau de tension narrative chez un lecteur hautement expérimenté, puisque celui-ci sera en mesure de prévoir la résolution de l'intrigue.

Toujours suivant Umberto Eco, la justesse des inférences prévisionnelles du lecteur dépendra pour une large part de la richesse de son encyclopédie ainsi que des compétences de lecture développées au fil de ses diverses rencontres avec le monde de la littérature, du cinéma, des médias, etc. C'est en se référant à l'ensemble des scénarios intertextuels qui forment son encyclopédie que le lecteur est en mesure de percevoir une certaine logique dans le texte qu'il lit, et d'établir un cadre d'interprétation qui permettra ultimement de fixer les limites de la *sémiosis*. Eco emploie l'expression anglaise *topic* pour désigner le résultat du phénomène d'ordre pragmatique par lequel le lecteur produit ainsi une inférence « sur une certaine régularité du comportement textuel<sup>163</sup> ». En identifiant le *topic* d'un texte, le lecteur va au-delà de l'identification d'un thème dominant, puisque la régularité qu'il est en mesure d'observer dans le texte est « aussi ce qui fixe [...] tant les limites que les conditions de cohérence d'un texte<sup>164</sup>. » Le *topic* ne renvoie donc pas seulement à ce dont le texte veut parler, il implique également une « décision textuelle<sup>165</sup> » qui permettra de déterminer à quel niveau se situe la cohérence du monde construit en coopération avec le lecteur.

La détermination du *topic* est donc le résultat d'une abduction basée sur un ensemble de données dont la limite est d'abord fixée par le niveau de progression du lecteur dans le texte. De manière générale, l'incertitude liée au *topic* diminue effectivement à mesure que le lecteur progresse à travers le récit, mais la simple lecture du titre peut parfois donner une bonne idée du *topic*. Si nous nous référons à un exemple tiré des habitudes de lecture du narrateur de *LCMS*, nul besoin de lire *Les aventures de Sherlock Holmes* jusqu'à la dernière page pour inférer avec justesse que le principal *topic* est la résolution d'un crime par un inspecteur doué d'une grande acuité perceptive. (Murakami, p. 262) Dans certains cas, la détermination du *topic* peut cependant donner plus de fil à retordre au lecteur. L'aspect surnaturel de l'enquête

---

<sup>163</sup> *Ibid.*, p. 114.

<sup>164</sup> *Ibid.* (L'auteur souligne)

<sup>165</sup> *Ibid.*

dans *Le chien des Baskerville*, par exemple, paraît enfreindre les limites de la régularité textuelle établie par les autres aventures de Sherlock Holmes. Si la légende des chiens démoniaques avait été confirmée par le travail du détective à la fin du roman, nous nous serions trouvés en présence d'une incohérence qui nous aurait forcés à altérer le *topic* établi en fonction de l'univers fictionnel autrement réaliste des Sherlock Holmes. La cohérence de la série est néanmoins rétablie avant la fin, lorsque l'inspecteur dévoile l'influence humaine qui se cache derrière les apparitions du chien des Baskerville.

Bien que le niveau d'incertitude liée au *topic* décroisse souvent de manière constante au fur et à mesure que progresse la lecture, cette inférence du lecteur est toujours susceptible d'être invalidée, ce qui devrait remettre en jeu les limites ainsi que les conditions de cohérence du texte. La finale de la nouvelle *Un drame bien parisien* d'Alphonse Allais nous démontre qu'au moment de la première lecture, la détermination du *topic* ne constitue toujours qu'une hypothèse, et que la suite du récit est toujours susceptible de l'infirmier. Dans le cas de *LCMS*, nous observons que la détermination du *topic* suit également un parcours atypique, puisque l'irruption de la question du surnaturel dans la *fabula* vient mettre en danger l'idée que le lecteur s'en était fort probablement déjà faite. Au premier chapitre, intitulé « novembre 1970 », la découverte par le narrateur dans le journal du matin de la notice nécrologique d'une jeune femme rencontrée à l'époque où il fréquentait l'université avait effectivement permis au lecteur de situer le « temps fictif » du récit à l'intérieur d'un « temps historique » précis<sup>166</sup>. Dans cette scène d'ouverture, le souvenir de cette femme rappelle effectivement au narrateur une époque entière de sa vie, celle « des Doors, des Stones, des Byrds [...] », où ils faisaient « l'amour, en écoutant, volume à fond, l'émission de rock de la FEN (Far East Network : station de radio à l'usage des soldats de l'armée américaine) » (Murakami, p. 9). Au-delà des références nostalgiques du narrateur à la musique populaire des années 1970, la narration se situe donc dans un contexte politique précis en évoquant tour à tour la présence des soldats américains au Japon, les manifestations étudiantes de 1968, ainsi que le suicide rituel de l'écrivain Yukio Mishima, qui fait « des apparitions répétées sur l'écran de la télévision du café étudiant » (Murakami, p. 10). On

<sup>166</sup> Paul Ricoeur, *Temps et récit 3 : Le temps raconté*, Paris, Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 1985.

remarque également que les thèmes évoqués préalablement à l'irruption de l'étrange individu dans les bureaux du protagoniste font référence à un contexte économique et sociologique qui invite le lecteur à l'établissement d'une correspondance entre cet univers fictionnel et son monde de référence : les difficultés personnelles du narrateur en lien avec son divorce, la consommation excessive d'alcool de son collègue de travail, de même que le manque de réalisation exprimé par ce dernier en regard de leur secteur d'activité économique, soit l'industrie de la publicité.

Suivant la logique instituée dans la situation initiale du récit, le lecteur devrait donc s'attendre à ce que la course au mouton sauvage évoquée dans le titre du roman se déroule dans un univers fictionnel dont les lois correspondent, à peu de choses près, à celles de son propre monde de référence. La question du surnaturel introduit cependant de manière assez soudaine la possibilité d'un écart important entre le monde de référence du lecteur et celui de la *fabula*, ce qui problématise considérablement l'élaboration d'un univers fictionnel cohérent. La difficulté de croire à cette histoire de mouton aux pouvoirs surnaturels est d'ailleurs admise par le secrétaire du Maître lui-même, au moment où il énonce sa théorie :

“Tout cela est peut-être réellement grotesque. Mais comprends bien que c'est là tout ce qui nous est laissé. Le Maître meurt. Une volonté s'éteint. Et tout ce qui l'entoure disparaît dans la mort. Reste seulement ce que les chiffres peuvent dénombrer. Rien d'autre. Je veux donc trouver ce mouton.” [...] (Murakami, p. 126)

Bien que le secrétaire reconnaisse ainsi le caractère invraisemblable de son propre postulat, le fait que celui-ci n'en charge pas moins le narrateur de retrouver ce mystérieux ovin place le lecteur dans une position un peu embarrassante :

– Vous ne me laissez pas le choix, dis-je. Mais si tout n'était qu'un vaste malentendu, que ce mouton n'ait jamais existé?  
 – Cela ne changerait rien au résultat. Pour toi comme pour moi, il n'y a que deux éventualités : ou bien on trouve le mouton, ou bien on ne le trouve pas. Il n'y a pas de moyen terme. [...] Quand on a la balle dans les pieds, il faut courir au but. Même s'il n'y en a pas. (Murakami, p. 129)

À en croire le secrétaire du Maître, le destin de Boku serait ainsi lié à la confirmation de l'existence du mouton dans la suite du récit. Si le lecteur refuse d'accepter la possibilité de l'existence du mouton, celui-ci est par conséquent prêt à condamner le protagoniste aux violentes représailles que lui promet son interlocuteur. S'il choisit d'accepter l'hypothèse

formulée par le secrétaire cependant, il doit trouver une manière de réconcilier cet étrange phénomène avec le cadre autrement réaliste du monde de la *fabula*.

Bien que la logique déduite par le lecteur à ce stade-ci du récit de Murakami semble le conduire dans une impasse, celui-ci dispose de plusieurs stratégies qui lui permettront de se sortir d'affaire. Plusieurs scénarios intertextuels peuvent effectivement être mis à contribution pour inférer la manière dont cette incohérence sera résolue dans la suite du texte. Si on se fie au modèle des mondes possibles mis de l'avant par Eco dans *Lector in fabula*, le monde fictionnel de *LCMS* peut s'éloigner de notre monde de référence tout en demeurant cohérent, tant et aussi longtemps qu'il respecte les lois élémentaires de la logique. De plus, l'encyclopédie du lecteur devrait lui permettre de discerner un certain nombre de catégories génériques spécialisées dans la mise en scène de phénomènes surnaturels, afin de déterminer les situations les plus enclines à se produire dans la suite du récit. La théorie de l'hésitation fantastique de Tzvetan Todorov peut par exemple donner une idée de certaines des possibilités qui s'offrent au lecteur pour appréhender la question du surnaturel. D'un côté, il est tout à fait probable que les étranges phénomènes auxquels se réfère le secrétaire du Maître trouvent une explication rationnelle en fin de parcours. Peut-être le narrateur se fait-il tout simplement mener en bateau, ou peut-être est-il atteint d'une maladie mentale? Dans le cas contraire, si les étranges pouvoirs du mouton à la tache étoilée existent vraiment dans la *fabula*, ceux-ci peuvent être expliqués à partir d'un cadre de référence que le récit tarde à dévoiler. L'ambiguïté des rapports entre le monde de référence du lecteur et celui de la *fabula* peut alors être résolue en rapportant le texte à une vision étrangère du monde, et ce au sens le plus radical du terme, c'est-à-dire une cosmogonie à l'intérieur de laquelle se mêlent le réel et le merveilleux.

### 3.2.2 L'interprétation psychologique des événements surnaturels

Au fil de la progression du lecteur dans le texte, celui-ci sera témoin d'une accumulation de phénomènes de plus en plus étranges. Différentes figures qui devraient à première vue être proscrites des possibilités du récit l'obligeront à élaborer un univers textuel à l'intérieur duquel la question du surnaturel semble poser problème. La présence à l'intérieur d'un cadre

narratif référentiel d'un mouton aux pouvoirs surnaturels, d'un homme-mouton, puis d'une personne qui affirme être d'ores et déjà morte, a effectivement de quoi faire hésiter le lecteur entre l'acceptation de cette incohérence fondamentale, et la rationalisation de l'ensemble des situations narratives représentées. Comme le remarque par exemple Matthew C. Strecher dans son essai *Dances with Sheep*, l'expectative de voir l'intrigue se dénouer dans *LCMS* est constamment affectée par le doute que le Rat, l'homme-mouton et l'homme en noir n'existent en fait que dans l'esprit du narrateur :

In addition to shifting the focus from the protagonist's ability to resolve the mystery out for himself, Rat's supernatural appearance actually undermines the moral fantasy, according to which truth and clarity should triumph over mystery and doubt. Such a denouement can only be seen in an ironic sense, in which one anticipation of the solution is haunted constantly by the lingering doubt as to whether Rat, the Sheepman, the Man in Black or the sheep actually exist outside the narrator's mind<sup>167</sup>.

Dans ce passage, Strecher propose une explication psychologique aux phénomènes surnaturels de la *fabula*. Il s'agit d'une lecture typique d'un ensemble d'œuvres rassemblées par Tzvetan Todorov sous la catégorie du fantastique étrange. Ce type d'interprétation consiste en une rationalisation des écarts observés entre le monde de la *fabula* et le monde de référence du lecteur. Loin d'être forcée, cette remise en question de la perspective du narrateur est non seulement supportée par le cadre réaliste à l'intérieur duquel semble d'abord s'inscrire la narration, mais aussi par un ensemble de procédés formels et thématiques. Le fait que Boku se retrouve seul dans la maison de campagne de Hokkaïdo au moment où il rencontre l'homme-mouton et son ami décédé pose d'emblée la question d'un « relatif isolement entre [le narrateur à la première personne] et le monde qu'il construit<sup>168</sup>. » Contrairement à la figure du mouton, avec laquelle le narrateur n'entre jamais en interaction directe, les apparitions de l'homme-mouton et du Rat représentent effectivement les deux seules incarnations du surnaturel pénétrant directement dans son champ perceptif. Or, nous verrons que les rencontres de Boku avec ces deux figures sont caractérisées par un réseau thématique faisant ressortir la problématique de la perception.

---

<sup>167</sup> Matthew C. Strecher, *Dances with Sheep. The quest for Identity in the Fiction of Murakami Haruki*, Ann Arbor, Center of Japanese Studies, 2002, p. 38.

<sup>168</sup> Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1970, p. 126.

L'arrivée de Boku dans la maison du Rat coïncide en premier lieu avec une série d'impressions pour le moins bizarres : « On y sentait presque étrangement aucune présence humaine. [...] Elle faisait penser à une énorme créature qui aurait vieilli sans jamais avoir réussi à s'exprimer. » (Murakami, p. 251) En poussant la porte pour la première fois, celui-ci remarque immédiatement : « Une odeur [qu'il] avai[t] respirée dans [s]on enfance. Une odeur d'heures vieilles que seuls rendent les meubles vermoulus et les tapis mis au rancart. » (Murakami, p. 254) Le narrateur est alors soudainement pris d'« une sorte de vertige », au cours duquel le temps et l'espace semblent sortir de leurs gonds :

Là, dans les ténèbres, le temps s'inversait, plusieurs lieux se superposaient. Des souvenirs oppressants s'écroulèrent comme du sable sec. Mais cela ne dura qu'un instant. Quand je rouvris les yeux tout était revenu à sa place : devant moi s'étendait l'espace grisâtre, sans relief. (Murakami, p. 254.)

Quoique relativement brève, cette distorsion spatio-temporelle provoquée par le bric-à-brac des années cinquante et soixante dont est remplie la maison constitue l'amorce d'une série d'interactions entre Boku et ce mobilier antique, à travers lesquelles nous ferons observer « une rupture des limites entre la matière et l'esprit<sup>169</sup>. » Tandis que la mémoire olfactive du narrateur le transporte dans ses souvenirs, le passage mental du présent au passé devient en effet passage physique, et les catégories fondamentales du temps et de l'espace se trouvent littéralement perturbées. Ce procédé permet de mettre en évidence le lien qui s'établit progressivement entre la psychologie du protagoniste et l'atmosphère surnaturelle qui semble régner dans la maison.

En pénétrant dans la maison, le regard du narrateur est ensuite attiré par les livres de science, de géographie, de philosophie et de politique désuets qui s'entassent dans la bibliothèque. Ils auraient pu servir à « une étude sur la culture générale d'un intellectuel moyen d'il y a quarante ans » (Murakami, p. 257), remarque-t-il. En découvrant une ancienne chaîne stéréo accompagnée d'une importante collection de disques, celui-ci en choisit un au hasard : « C'était la voix de Nat King Cole, dans *South of the border*, la pièce entière se transporta dans les années cinquante. » (Murakami, p. 257) Tandis que les livres, les disques, les bibelots décoratifs et les vieilles revues donnent l'impression au narrateur que la

---

<sup>169</sup> *Ibid.*, p. 121.

maison est encapsulée dans une autre époque, certains objets permettent au surnaturel de franchir la limite établie entre le sens figuré et le sens littéral. La pendule située dans le salon, laquelle servira d'ailleurs à déclencher l'explosion qui emportera le secrétaire du Maître à la fin du récit, semble exercer un effet bien réel sur le passage du temps à l'intérieur de la demeure :

Le temps coulait dans cette demeure d'une manière aussi insolite que sur la pendule démodée du salon. Il suffisait qu'un quelconque caprice nous incitât à lui remonter ses contrepoids, et le temps coulait, tic-tac, en battant la mesure. Mais pour peu qu'on s'en allât et que les poids parvinssent au bout de leur course, le temps s'arrêtait là. Et des amas d'un temps immobile empilaient alors sur le plancher des couches de vie décolorée. (Murakami., p. 258)

L'effet de ralentissement associé aux contrepoids de la pendule dans ce passage semble jouer pour beaucoup dans le phénomène par lequel Boku entre en contact avec son ami décédé. L'apparition du Rat a effectivement lieu à l'intérieur d'une de ces distorsions temporelles. Celle-ci se produit au réveil d'un rêve trop horrible pour qu'il puisse s'en souvenir :

Le temps passait. Les particules des ténèbres dessinaient d'étranges figures sur ma rétine. [...] Dans l'espace immobile comme du mercure seule bougeait la nuit. Je renonçai à penser et abandonnai le temps à son cours. Et le temps m'emporta. Et de nouvelles ténèbres tracèrent de nouvelles figures. Neuf heures sonnèrent à la pendule. À l'instant où le neuvième coup s'évanouit dans l'ombre, le silence s'engouffra. "On peut causer dit le Rat. – Sûr", dis-je. (Murakami, p. 295)

Ce passage précédant l'apparition du Rat permet de mettre en évidence le brouillage qui s'effectue à même la perspective du narrateur entre la réalité et l'imaginaire à ce moment décisif. L'heure qui sonne à la pendule pose effectivement la question de l'influence de la psychologie du narrateur sur les événements surnaturels qui semblent se produire dans la maison. Comme le fait remarquer Todorov, les psychiatres ont longtemps considéré l'effacement de la frontière entre le psychique et le physique comme l'une des premières caractéristiques de la folie. Or, il nous apparaît significatif que chacun des éléments surnaturels dont le narrateur est témoin à l'intérieur de la maison introduise en parallèle un élément appartenant au domaine de la perception.

On peut encore une fois citer en exemple une séquence au cours de laquelle Boku est pris d'une vision onirique devant le paysage nocturne de la vallée, et au cours de laquelle l'imaginaire du narrateur pénètre le domaine du sensible :

Une superbe demi-lune émergeait de temps à autre, qui, de sa lumière, découpait finement les contours du paysage. On eût dit un projecteur explorant les fonds sous-marins. Je m'enfouis tout habillé dans le lit et contemplai longuement les éclaircies intermittentes du paysage. Vint s'y fondre l'image de ma *girl friend* redescendant la montagne à l'endroit du funeste virage. Puis m'apparut le troupeau de moutons, et le Rat en train de les photographier. Mais la lune perçant à nouveau les nuages vint effacer cette vision. (Murakami, p. 262)

En relisant cet extrait, il paraît difficile de ne pas établir un lien entre ces images que la lune fait superposer sur la noirceur de la vallée et les « étranges figures » que l'obscurité vient dessiner sur la rétine du narrateur tout juste avant l'apparition de son ami décédé. (Murakami, p. 295) Ce passage rappelle de même les hallucinations qui suivent immédiatement la disparition du Rat, au cours desquelles les voix de différents personnages qui sont encore une fois absents de la scène se succèdent de manière désordonnée. (Murakami, p. 308)

Cette transgression de la frontière entre la matière et l'esprit se traduit également par une multiplication de la personnalité du narrateur, laquelle encourage certainement le lecteur à hésiter entre une explication rationnelle et surnaturelle des apparitions du Rat et de l'homme mouton. On remarque effectivement que le temps passé en réclusion dans la maison amène le narrateur à douter d'une duplicité au sein de sa propre identité :

Perdu dans ces pensées, j'en vins à croire qu'un autre moi existait en ce monde, qui, en ce moment même, sirotait confortablement son whisky dans je ne sais quel bar. Plus j'y songeais, plus ce moi-là me parut être mon vrai moi. Par une sorte de flou dans la mise au point, mon moi en chair et en os avait perdu toute réalité. (Murakami, p. 261)

À plusieurs reprises, ce brouillage identitaire semble permettre au narrateur de poser un regard rétrospectif sur son existence, lequel aboutit à un sentiment d'étrangeté par rapport à lui-même. Environ une heure avant la visite du Rat, le narrateur décrit par exemple le sentiment que lui procure le fait de s'éveiller en pleine noirceur :

D'abord on ouvre les yeux, et l'on se croit dans la peau d'un autre. Il faut un temps considérable avant que cette peau-là ne vienne coïncider avec la sienne propre. Étrange impression que de regarder sa vie comme s'il s'agissait de celle d'un autre. Le fait qu'un tel individu puisse exister semble déjà si incompréhensible. (Murakami, p. 294)

En observant le thème de la limite entre l'esprit et la matière, nous avons lié les perturbations spatio-temporelles qui ont lieu à l'intérieur de la maison à la mémoire du protagoniste. Nous sommes à présent en mesure d'observer que la question de la mémoire, ainsi que les

modulations de la temporalité auxquelles elle semble donner lieu, produisent l'effet d'un dédoublement dans la perspective du narrateur, ce qui confirme le lien de plus en plus palpable entre la disposition psychologique du narrateur et les manifestations du surnaturel présentes dans le récit.

L'impression d'être une personne autre s'incarne au plan physique par l'entremise du miroir situé dans la chambre du Rat. La première interaction du narrateur avec la surface réfléchissante a lieu alors qu'il la dépoussière, et qu'il remarque par hasard que les gestes qu'il pose en s'y observant ne relèvent plus de sa propre volonté, mais de celle de son reflet :

Je levai le bras droit vers mon visage et me frottai la bouche. Mon image dans le miroir fit exactement le même geste. Mais ce pouvait être moi, tout aussi bien, qui avais imité ce que j'avais fait dans le miroir. Je n'aurais pu affirmer avec certitude que je m'étais frotté la bouche du revers de la main de par le seul effet de mon libre arbitre. (Murakami, p. 290)

Plusieurs analystes ont évidemment interprété ce passage à travers un cadre de référence psychanalytique. Cette lecture est rendue d'autant plus évidente, que c'est le terme « psyché » qui est le plus souvent employé pour désigner ce véritable portail du merveilleux dans le récit de Murakami. C'est cependant la seconde interaction qui nous apparaît la plus intéressante. Au moment de la toute dernière visite de l'homme-mouton dans la maison, Boku défile à nouveau devant la glace alors qu'il se rend vers la glacière pour en tirer une nouvelle canette de bière :

En passant sous l'escalier, je vis le miroir. Et un autre moi qui allait également prendre une autre bière. [...] Chacun dans nos propres mondes, nous avons les mêmes pensées. [...] Je sortis une autre boîte bleue de Löwenbrau de la glacière et, ma bière à la main, je m'arrêtai à nouveau devant le salon qui s'étendait dans le miroir. [...] L'homme-mouton ne s'y trouvait pas! Le salon était bien là, avec le canapé et les autres fauteuils, mais pour le reste, pas âme qui vive. Dans l'univers du miroir, je me retrouvais seul au monde. J'entendis ma colonne vertébrale émettre un grincement. (Murakami, p. 293)

À la fragmentation de l'identité du narrateur que nous avons observée dans le passage précédent, cet extrait fait suivre une rupture entre le monde du surnaturel, à l'intérieur duquel le narrateur interagit avec l'homme-mouton, et le monde rationnel, à l'intérieur duquel celui-ci se retrouve seul au milieu de ses pensées.

Le monde du miroir, comme celui des surfaces réfléchissantes en général, se trouve souvent lié au monde du merveilleux dans les textes fantastiques, notamment en raison du fait qu'il projette une vision trompeuse ou altérée du réel. Or, le fait que l'homme-mouton n'y apparaisse pas suggère cette fois de manière probante une déformation de la perspective du narrateur. Comme nous l'indique Todorov, la raison s'oppose au merveilleux ainsi qu'au miroir : « La raison se déclare contre le miroir qui n'offre pas le monde, mais une image du monde, une matière dématérialisée, bref, une contradiction en regard de la loi de non-contradiction<sup>170</sup>. » Il est intéressant de remarquer que cet épisode semble donner lieu chez le narrateur à la réalisation du pouvoir qu'il est en mesure d'exercer sur le surnaturel. En retournant s'asseoir auprès de l'homme-mouton, celui-ci déclarera effectivement qu'il s'attend à recevoir la visite de son ami en soirée, après quoi il « abandonnera le temps à son cours » (Murakami, p. 295), permettant au Rat de faire son apparition. Le dédoublement observé à même la personnalité de Boku, la séparation entre son passé et son présent, ainsi qu'entre le rationnel et le surnaturel, trouve donc une représentation matérielle dans les deux mondes qui s'opposent et se confondent dans le miroir, ouvrant toute grande la porte à une interprétation psychologique des événements surnaturels du roman. Comme le remarque Jay Rubin cependant, le fait de choisir entre une explication rationnelle ou surnaturelle ne change rien au fait que cette réunion constitue la culmination de la quête du narrateur : « He has managed, if only for a few moments to recapture his lost past<sup>171</sup> ». Comme nous l'avons souligné dans notre introduction, Rubin fait partie des lecteurs de Murakami qui préconisent une lecture surnaturelle des événements du récit. Nous verrons dans la section suivante, qu'au contraire d'une interprétation fantastique du récit, cette posture de lecture implique une identification du lecteur à la perspective du protagoniste, et une remise en question de son propre monde de référence.

### 3.2.3 La surnaturalisation du monde de référence du lecteur

---

<sup>170</sup> *Ibid.*, p. 128.

<sup>171</sup> Jay rubin, *op.cit.*, p. 89.

Malgré l'ensemble des éléments qui permettent de lier la question du surnaturel à la psychologie du narrateur dans le roman de Murakami, peu de lecteurs seront aussi facilement convaincus de reléguer l'existence du mouton, ainsi que les apparitions de l'homme-mouton et du Rat, à une explication psychologique. Le fait est que de nombreux lecteurs ne remettent pas en question la perspective du narrateur de *LCMS*, et que ces figures imaginaires sont même devenues l'objet d'une véritable fascination chez plusieurs d'entre eux. Comme nous l'avons mentionné au préalable cependant, l'irruption de phénomènes surnaturels inexplicables dans un contexte réaliste pose un problème de cohérence. Suivant les narratologues qui ont étudié le processus d'élaboration des mondes possibles en littérature, nous verrons que cette problématique devrait empêcher les lecteurs de Murakami de construire un monde fictionnel au sein duquel ils seront en mesure de s'identifier à la perspective du narrateur, et d'expérimenter une illusion esthétique. Pourtant, comme nous permet de le remarquer la quatrième de couverture du roman, nombre de lecteurs ont pris plaisir à s'immerger dans cette étrange histoire :

« Qui irait croire une histoire aussi loufoque? » dit le Rat à son copain.

Et pourtant, on y croit parce que c'est Murakami, un auteur qui sait décrire [...] de manière très naturelle des histoires extraordinaires, introduire des canettes de bière et des morceaux de jazz dans ce qui semble une fantasmagorie, faire sentir le vent ou le silence de la neige qui règne sur les rêves. (Murakami, quatrième de couverture)

Suivant cet argumentaire destiné à la commercialisation du roman, *LCMS* parviendrait à convaincre ses lecteurs de suspendre leur incrédulité, et d'entrer dans une relation consentie avec le monde fictionnel du texte. Bien que l'on considère que celui-ci ressemblerait à une « fantasmagorie », ce qui devrait limiter le degré d'immersion qu'est en mesure d'atteindre le lecteur, Murakami accomplirait ce tour de force en introduisant dans la *fabula* des éléments permettant au lecteur de se rapporter à la banalité de son propre monde de référence, c'est-à-dire des canettes de bière et des morceaux de jazz.

Alors que notre analyse du roman nous a plutôt permis d'observer, à l'inverse, que le monde de *LCMS* introduisait des éléments surnaturels dans un monde qui se rapportait par ailleurs au monde de référence du lecteur, comment se fait-il que cette incohérence fondamentale du récit n'empêche pas les lecteurs de Murakami de s'immerger dans la fiction? Alors que l'explication psychologique nous a permis de résoudre la problématique

liée au surnaturel en remettant en question la perspective du narrateur, le fait d'accepter le caractère surnaturel des événements représentés n'implique-t-il pas une contradiction logique qui devrait problématiser la construction d'un monde cohérent? Comme l'explique Werner Wolf, le monde que le lecteur construit en coopération avec le récit doit donner une impression de cohérence et d'uniformité pour permettre un certain niveau d'immersion chez le lecteur :

Illusionist works enhance the probability of their worlds by linking their inventory according to abstract "syntactic" concepts (in narratives this includes chronology, causality, etc.) on the basis of fundamental logical and epistemological rules that are compatible with, or identical to, the rules that (appear to) govern real life<sup>172</sup>.

Suivant Wolf, la mise en scène de personnages et de situations qui entrent en contradiction directe avec les principes fondamentaux de la logique et de l'épistémologie auxquels adhère le lecteur, préviendrait celui-ci d'entrer dans une relation de faire-semblant avec le texte, et d'expérimenter une illusion esthétique. Or, contrairement à un récit merveilleux, à l'intérieur duquel règnent sans contradiction les lois du surnaturel, le monde de *LCMS* impose à première vue au lecteur d'effectuer un travail de superposition qui contredit les principes fondamentaux de la logique et de l'épistémologie de son monde de référence.

Cette dérogation au principe d'uniformité des mondes impliquerait selon Marie-Laure Ryan que l'imagination du lecteur se relocalise successivement d'un monde à l'autre au cours de la lecture. Étant donné la contradiction entre le monde de référence du lecteur et celui du texte, le lecteur ne pourrait adhérer consciemment aux deux mondes en même temps, mais il aurait la capacité de transiter de l'un à l'autre<sup>173</sup>. Le lecteur ne peut effectivement s'appuyer sur son monde de référence afin de construire le monde de la *fabula* tout en y incluant des phénomènes qui contreviennent à ses lois les plus fondamentales. Cette position impliquerait de ne renoncer qu'à certains moments précis aux règles qui caractérisent notre monde de référence, et de passer ainsi, au gré de la narration, d'une ontologie à l'autre. Suivant Ryan, la capacité d'un récit présentant de telles contradictions à créer une illusion esthétique

---

<sup>172</sup> Werner Wolf, « Illusion (Aesthetic) », *The living handbook of narratology*, Hambourg, Hamburg University Press, [En ligne] [http://wikis.sub.uni-hamburg.de/lhn/index.php/Illusion \(Aesthetic\)](http://wikis.sub.uni-hamburg.de/lhn/index.php/Illusion_(Aesthetic)) (Page consultée le 16 août 2017)

<sup>173</sup> Marie-Laure Ryan, *op.cit.*, p. 143.

dépendrait de la durée au cours de laquelle le texte permettrait à l'imagination de se loger dans chacun de ces mondes<sup>174</sup>.

Une façon de préserver un certain niveau d'illusion esthétique à l'intérieur d'un monde fictionnel contradictoire serait ainsi de définir des espaces à l'intérieur desquels le lecteur est en mesure de formuler ses inférences sans problèmes, et d'autres, à l'intérieur desquels les lois de la logique sont suspendues. On remarque par exemple dans le roman de Murakami que l'opposition entre le monde de référence du lecteur et celui de la *fabula* trouve des répercussions au niveau spatial. La structure des mondes semble effectivement opposer l'espace urbain de la ville de Tokyo, à l'intérieur duquel évolue le narrateur dans la situation initiale du récit, et l'espace délimité par la vallée dans laquelle est située la maison du Rat, près du village fictif de Jûnitaki. Dans le premier règnent les règles de la logique et de l'épistémologie compatibles avec celles du lecteur, de telle sorte que l'épisode de la formulation de l'intrigue, au cours de laquelle est présentée l'hypothèse du mouton aux pouvoirs surnaturels, paraît tout à fait étrange. Dans le second, le surnaturel semble à peu de choses près libre d'opérer en surface. C'est à l'intérieur de cet espace que se produisent les apparitions de l'homme-mouton et du Rat. On remarque également que cette prairie est le seul élément du récit qui permette de lier chacun des personnages ayant été en contact avec le mouton, soit le Docteur ès moutons, le Maître et le Rat, puisqu'ils y ont tous séjourné à différentes périodes de leur vie.

En portant une attention particulière au moment de l'arrivée du protagoniste dans la vallée, on observe en outre que les descriptions du virage par lequel celui-ci descend de la montagne pour parvenir jusqu'à la prairie marquent une transition d'importance. Avant d'entamer la descente, le narrateur est par exemple pris d'un sentiment d'étrangeté devant le paysage : « J'avais l'impression qu'on nous avait déposés aux confins du monde pour nous y abandonner. [...] Tout me laissait froid, appartenant à je ne sais quel système qui m'excluait » (Murakami, p. 247.) Au moment de traverser ce « sale virage », Boku est ensuite pris d'une impression pour le moins bizarre, qui pourrait témoigner de l'instabilité de cet espace de transition :

---

<sup>174</sup> *Ibid.*

Mon corps eut d'abord le vague pressentiment d'une chose funeste [...]. Le genre d'impression que vous avez quand, traversant une rivière, vous enfoncez soudain un pied dans un creux où l'eau n'a plus du tout la même température. (p. 248)

Bien que le narrateur ne traverse aucun cours d'eau dans la montagne, il paraît intéressant de remarquer que l'idée de la traversée d'une rivière nous est tout de même rappelée une seconde fois par la suite : « Tout au long des cinq cents mètres de virage, le son de nos pas connut toutes sortes de variations. Des ruissellements d'eau de source serpentaient en tous sens à la surface du chemin. » (Murakami, *Ibid.*) Comme le remarque Strecher, cette description a certainement de quoi évoquer le passage vers un nouvel espace fictionnel, au sein duquel les lois inférées à partir du monde de référence du lecteur n'ont plus cours : « Boku's river above might be named "Styx" and this plain "Elysium"<sup>175</sup> ». Finalement, en redescendant de la montagne jusqu'au pâturage du Docteur ès moutons, les arbres, qui avaient complètement disparu au sommet commencent à réapparaître : « Le plus dur était fait. Le chemin était désormais plat, l'hostilité environnante se raréfiait. Le chemin redevint peu à peu à celui d'un paisible plateau ». (Murakami, p. 248) Les descriptions de la vallée ne font cependant rien pour dissiper l'impression de surnaturel qui flotte désormais dans l'air : « les nuages bas qui, l'instant d'avant encore, nous oppressaient, vus cette fois à travers les frondaisons, semblaient devenus irréels. » (Murakami, p. 249)

Cet étrange système qui semble régir l'espace délimité par le pâturage du Docteur ès moutons pourrait-il constituer un monde fictionnel autonome, opposé à celui du reste de la *fabula*? Bien que cette hypothèse permette d'expliquer comment le récit de Murakami parvient à maintenir un certain niveau d'illusion esthétique chez ses lecteurs, la division entre le monde du narrateur et celui de la vallée est trop poreuse pour que l'imagination soit en mesure de se relocaliser d'un monde à l'autre sans avoir à confronter les contradictions du texte. Il est évident que le temps passé à l'intérieur de la maison du Rat permet au lecteur de s'habituer à l'étrangeté du lieu, et de prendre plaisir à découvrir, en même temps que le narrateur, les secrets que recèle le mystérieux pâturage. Il faut néanmoins rappeler que le phénomène du mouton à la tache étoilée est loin d'être confiné au pâturage du Docteur ès moutons. Celui-ci est notamment à l'origine de l'extraordinaire expansion de l'organisation

<sup>175</sup> Matthew C. Strecher, *The Forbidden Worlds of Haruki Murakami*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2014, p. 83.

du Maître, laquelle a un impact bien réel sur l'espace urbain à l'intérieur duquel le narrateur évolue au début du récit. Malgré que Boku parvienne à remonter la trace du mouton jusqu'à Jûnitaki, où il retrouvera son ami décédé, la perméabilité de son monde d'origine aux phénomènes surnaturels du récit va donc à l'encontre de l'hypothèse d'un monde intercalé, à l'intérieur duquel serait concentré l'ensemble des phénomènes surnaturels de la *fabula*.

Il demeure pourtant que les allées et venues des différents personnages autour du comté de Jûnitaki sont assez faciles à retracer. Selon un ouvrage historique consulté par le narrateur, le Docteur ès moutons se serait installé dans la vallée en 1937, c'est-à-dire un an après que le mouton à la tache étoilée l'a abandonné. Bien que l'on découvre vers la fin du récit que le Maître était lui-même originaire de Jûnitaki, le lien établi entre les deux personnages et ce lieu ne saurait expliquer le parcours du mouton, puisque leurs passages respectifs dans la région se produisent à des époques différentes. Il faut donc remonter à la mission du Docteur ès moutons en Chine pour situer l'origine du phénomène. C'est dans le territoire occupé de la Mandchourie, alors qu'il travaillait au développement d'un « système d'approvisionnement autonome en laine de mouton » (Murakami, p. 197), que celui-ci aurait fait la rencontre de l'ovin en s'endormant par hasard dans une grotte située près de la frontière mongole. En acceptant que cet étrange spécimen entre dans son corps, le Docteur aurait ainsi éveillé une vieille légende, « qui était certainement à dormir au fond de cette grotte depuis des siècles ». (Murakami, *Ibid.*) Bien que celui-ci ait perdu la trace du mouton dans les années qui suivent, ses études sur « les traditions folkloriques et les données ethnographiques relatives aux moutons » (Murakami, *Ibid.*) lui permettront de retrouver dans certains ouvrages issus du Nord de la Chine et de la Mongolie des traces du phénomène duquel il a été victime.

Le phénomène du mouton trouverait son origine dans un mythe traditionnel issu de la région au sein de laquelle le Docteur aurait été envoyé dans l'objectif d'importer les techniques liées à la tradition de l'élevage ovin. Comme l'explique ce dernier dans un passage considéré par Jay Rubin comme le message central du roman, la légende du mouton participe d'une vision du monde, et d'une « pensée quotidienne » (Murakami, p. 199) associée à l'élevage ovin. Les recherches du Docteur lui ont effectivement permis de découvrir que pour les indigènes de la région mongolo-mandchoue, un mouton habitant le corps d'un homme constituerait « une faveur des Dieux ». (Murakami, p. 198) Comme

l'explique cependant le Docteur, le Japon moderne n'aurait « rien su apprendre de [ses] échanges avec les autres peuples d'Asie », ce qui s'est traduit du point de vue de l'élevage ovin en une volonté de « tout ramener au seul critère de l'approvisionnement en laine et en viande ». En voulant « s'approprier au meilleur prix des résultats sans tenir compte de la durée » (Murakami, *Ibid.*), les déploiements du gouvernement japonais dans le nord du continent chinois auraient donc réveillé l'esprit du mouton, dont l'histoire du Maître permet à Rubin d'inférer qu'il aurait ensuite inspiré l'Armée japonaise du Guandong à fomenter « the notorious "Manchurian Incident" of 1937, the key event that led to Japan's rape of China, which was its primary "contribution" to the Second World War<sup>176</sup> »

En sortant le mouton de son sommeil, le Docteur aurait ainsi permis à cette figure issue d'une vision oubliée du monde d'atteindre le Japon, et d'élaborer une organisation toute-puissante exerçant son pouvoir sur la société depuis les coulisses. Les répercussions historiques de ce phénomène surnaturel élaborent ainsi une explication alternative du monde de référence du lecteur, dans laquelle intervient une nouvelle interprétation des ambitions impériales qui auraient été à l'origine de la Guerre sino-japonaise de 1937-1945. Malgré les liens qui semblent rattacher plusieurs éléments de la *fabula* au comté fictif de Jûnitaki, le seul passage du mouton dans cet étrange monde intercalé aura finalement été au moment de sa rencontre fatale avec le Rat. Suivant le témoignage de ce dernier, c'est en apercevant par hasard la photo accrochée dans le hall de l'Hôtel du Dauphin qu'il aurait lui-même décidé de se rendre dans la villa aménagée par sa famille, et qu'il y aurait fait la rencontre du mouton. Tandis que le lien entre les différents hôtes du mouton et ce pâturage demeure ainsi inexplicable, le discours du Docteur ès moutons nous permet de mettre en évidence l'opposition entre la rationalité de la machine coloniale et la pensée traditionnelle des peuples du continent, afin d'expliquer une part essentielle de l'écart observé entre le monde de référence du lecteur, auquel semble correspondre l'espace urbain de la situation initiale du récit, et celui de la *fabula*, dont le narrateur découvre la véritable nature au fil de la narration. Il s'agit en fait d'une confrontation entre deux visions opposées du monde, laquelle aboutit en

<sup>176</sup> Jay Rubin, *op.cit.*, p. 93. Malheureusement, il n'est pas clair si Rubin se réfère ici à l'incident du pont de Marco-Polo (1937), qui donna le coup d'envoi à la Guerre sino-japonaise, ou bien s'il est vraiment question de l'incident de Mudken, qui, en fait, eut lieu en 1931, et qui ne pourrait par conséquent être le résultat des actions du mouton, puisque cet événement historique précède la découverte du mouton par le Docteur.

fin de compte à une « re-spiritualisation<sup>177</sup> » de l'imaginaire du narrateur. Comme l'explique effectivement Wendy B. Farris, les irréductibles éléments du surnaturel qui caractérisent la littérature réaliste magique constituent une réémergence du sacré dans l'imaginaire et dans la conscience collective<sup>178</sup>.

Au contraire d'une lecture privilégiant une explication rationnelle des événements du récit, une lecture au cours de laquelle le lecteur choisirait plutôt d'accepter le surnaturel comme faisant partie du monde de la *fabula* amènerait donc celui-ci à s'identifier à la perspective de Boku, et à poser, l'instant d'une lecture, un regard nouveau sur son propre monde de référence. Comme le remarque Jay Rubin :

Not that the killing of the sheep and the secretary is going to liberate Japan from the evil that they represent [...]. There is little doubt however, that many readers can relate to Boku's urban malaise and are ready to lose themselves in the novel's fantasy of striking back. Through the character of Boku they can vicariously destroy the corrupt and powerful system that controls the economic machine in which they feel trapped and exploited. (Murakami, p. 94)

L'indétermination liée à la question du surnaturel est donc susceptible de produire à la fois une hésitation lectorale liée à la recherche d'une explication rationnelle, et une expérience de décentrement, caractérisée par une surnaturalisation du monde de référence du lecteur. L'illusion esthétique produite dans le roman de Murakami pourrait ainsi être considérée comme « un contrepoids à une perspective empiriste<sup>179</sup> » mettant de l'avant une vision du monde que plusieurs qualifieraient de réaliste magique. Contrairement à plusieurs des textes qui constituent des références majeures de ce répertoire, la question du surnaturel dans *LCMS* n'est pas cependant sans équivoque. Celle-ci dépend effectivement d'un choix interprétatif qui sera fonction à la fois de l'encyclopédie du lecteur, de son mandat de lecture, et de son niveau d'expertise.

---

<sup>177</sup> Claude Le Fustec, « Le réalisme magique : vers un nouvel imaginaire de l'autre ? », *Amerika*, n° 2, 2010, [En ligne] <http://amerika.revues.org/1164> (Page consulté le 23 août 2017)

<sup>178</sup> Wendy B. Farris, *Ordinary Enchantments : Magical Realism and the Remystification of Narrative*, Nashville, Vanderbilt University Press, 2004, p. 68.

<sup>179</sup> *Ibid.*

### 3.3 L'effet des indéterminations liées à la compréhension de l'action

Au cours de notre second chapitre, nous avons observé que les indéterminations liées à la compréhension de l'action entretiennent souvent des liens étroits avec les indéterminations repoussées et les indéterminations liées à la question du surnaturel. En analysant le dévoilement final du récit de Murakami, nous avons par exemple remarqué que certaines des actions évoquées par le personnage du Rat pour expliquer sa disparition présentaient des problèmes au niveau de leur articulation. Les interactions du Rat avec le mouton à la tache étoilée suggèrent effectivement que son apparition pourrait relever d'un phénomène surnaturel, mais l'obscurité totale dans cette scène a pour effet de limiter les indices disponibles au lecteur pour inférer les modalités d'accomplissement des actions évoquées, si bien que plusieurs ont mis en doute le fait que cette discussion ait vraiment eu lieu. Comme l'indique Matthew C. Strecher : « It is difficult to know what to make of a mystery that ends with the spectre of the victim (or one of them) coming back to explain how it all happened<sup>180</sup>. » Le manque d'explications relatives au mode d'accomplissement des actions évoquées par le Rat sera également un facteur déterminant dans la production d'un effet de curiosité, et le maintien des indéterminations repoussées du code énigmatique. Rappelons en effet que la production d'un effet de curiosité est liée à une incomplétude remarquée par le lecteur dans la représentation d'une action, et à l'attente que le texte colmate cette brèche après un certain délai. En affirmant en premier lieu que l'homme-mouton l'aurait enterré près du garage, et en second lieu qu'il aurait « pris sa forme » lors de sa première rencontre avec Boku, le discours du Rat énonce une séquence actancielle contradictoire, laquelle préviendra la résolution de la question de l'identité de l'homme-mouton.

#### 3.3.1 L'influence des indéterminations liées à la compréhension de l'action sur le code énigmatique de *LCMS*

Nous avons jusqu'ici abordé les indéterminations liées à la compréhension de l'action en nous intéressant presque exclusivement à des séquences textuelles à l'intérieur desquelles

---

<sup>180</sup> Matthew C. Strecher, *Dances with Sheep, op.cit.*, p. 38.

l'évocation d'une action ne permettait pas d'inférer ses modalités d'accomplissement. Il faut cependant observer que la tension narrative que nous avons mise en évidence dans le récit de Murakami se fonde également en grande partie sur l'attente d'un éclaircissement ultérieur concernant des séquences actanciennes ayant lieu à l'extérieur de la perspective du narrateur, et que l'enquête de ce dernier ne permettra d'éclairer que partiellement. Nous avons déjà fait mention de l'indétermination repoussée concernant la relation entre le Rat et le Maître, laquelle se formule à partir du moment où le narrateur est informé par le secrétaire de l'importance du mouton photographié par son mystérieux ami. Le lecteur est d'abord amené à se demander comment le Rat aurait été mis au courant d'un secret aussi bien gardé. À l'étape de la mise en tension de l'intrigue, plusieurs éclaircissements partiels permettent ensuite au narrateur de préciser les termes de la question : « Je me demande pourquoi le mouton a bien pu quitter [le corps du Maître], lui qui, au bout de tant d'années, avait bâti une si gigantesque organisation. » (Murakami, p. 201) Alors que la résolution de l'intrigue permettra finalement de confirmer que le mouton aurait voulu placer le Rat à la tête de l'organisation, la question de l'objectif de cette séquence d'actions reste ouverte, ainsi que le remarque également Jay Rubin :

Now that the Boss is dying, the mysterious sheep has left him and chosen to inhabit the psyche of none other than the Rat – though why it should have gone from a right-wing thug to a disillusioned student radical is another plot point the author refrains from probing too deeply<sup>181</sup>.

Bien que cette séquence soit l'objet de plusieurs éclaircissements partiels au fil de la narration, une part d'indétermination est ainsi toujours maintenue relativement à la séquence d'actions qui constitue l'élément déclencheur de l'intrigue.

Un exemple de la manière dont le récit parvient à maintenir cette indétermination nous est donné au cours de la rencontre avec le Docteur ès moutons. Lorsqu'interrogé sur l'objectif qui se cache derrière les actions du mouton, le vieil homme se montre inapte à répondre : « Je te répète que je suis, hélas, incapable d'exprimer cela par des mots. Tout ce que je peux te dire, c'est qu'il veut donner une incarnation à sa pensée de mouton. » (Murakami, p. 202) Bien que cette scène permette de faire la lumière sur la manière dont le mouton à la tache étoilée s'est servi de ses différents hôtes, tantôt afin de se déplacer depuis la Chine, puis dans

---

<sup>181</sup> Jay Rubin, *op. cit.*, p. 94.

le but de confectionner un gigantesque appareil de pouvoir, la tâche de décrire l'objectif du mouton semble excéder les limites du langage. Nous remarquons de même qu'au cours de l'interrogatoire subi par le Docteur au Ministère de l'Agriculture, celui-ci hésite à décrire à son officier supérieur la « relation spéciale » (Murakami, p. 191) qu'il aurait vécue avec le mouton. Il affirme d'abord qu'il s'agirait d'un « acte mental », mais cette expression provoque l'incompréhension de son interlocuteur. « Faute de mots très adéquats », le Docteur se reprend donc en suggérant que « cela se rapprocherait plutôt d'une communion spirituelle » (Murakami, *Ibid.*), ce qui n'a guère plus d'effet sur l'officier, qui lui ordonne d'oublier ses communions spirituelles : « Un mouton n'est que du vulgaire bétail. » (p. 192) En se référant à son expérience, le Docteur a ensuite constamment recours à l'expression « avoir un mouton à l'intérieur de soi » pour désigner son état sous l'influence de l'ovin. Il aurait ainsi confié à un ami intime : « Le mouton est sorti de moi. [...] Il était en moi avant. » (Murakami, *Ibid.*) La même locution est également employée par le Rat au moment de son apparition, au détriment d'expressions plus communes, comme « être possédé », ou bien « être sous l'emprise de », lesquelles ne sont jamais employées que dans certaines analyses du roman de Murakami.

Cette manière particulière de désigner le phénomène du mouton nous paraît emblématique de l'aptitude du texte de Murakami à louvoyer entre des désignations qui imprégneraient le surnaturel d'une forme ou d'une autre de connotation, ce qui permet au récit de maintenir un certain niveau d'incertitude en regard du cadre de référence auquel se rapportent les actions du récit, ainsi que les phénomènes surnaturels qui y sont évoqués. Nous sommes d'avis que ce procédé est susceptible de provoquer la perplexité chez le lecteur, étant donné que les actions du mouton ne se rapportent à aucun scénario intertextuel connu. Le témoignage du Docteur ès moutons convoque effectivement plusieurs actions dont le mode d'accomplissement est inédit, et qui auraient besoin d'être explicitées en détail pour être rapportées au cadre de référence approprié. Par exemple, en employant tour à tour les expressions « acte mental » et « communion spirituelle », le Docteur fait référence à deux conceptions distinctes de l'esprit : la première a trait aux fonctions intellectuelles d'un individu et s'intègre à un cadre de référence psychologique, tandis que la seconde relève d'une réalité distincte de la matière et du corps, et s'intègre plutôt à un cadre de référence

mystique. En se référant tantôt à l'une et tantôt à l'autre, le discours du Docteur entretient et renforce l'hésitation du lecteur entre une explication psychologique ou surnaturelle des étranges événements qui ont cours dans le texte.

De même, le recours à l'expression « avoir un mouton à l'intérieur de son corps », afin de désigner le résultat d'une action dont la compréhension du lecteur est déjà hautement approximative, laisse la liberté à celui-ci d'en inférer le mode d'accomplissement. Comme permet d'en témoigner le recours constant de Jay Rubin à l'expression « possessed<sup>182</sup> » pour décrire l'effet produit par le mouton sur ses différents hôtes, la compréhension à laquelle est susceptible d'aboutir cette inférence a de fortes chances d'être influencée par l'intuition première du lecteur en regard de la question du surnaturel dans le roman. On remarque en effet qu'en rapportant l'action du mouton à une possession démonique, Rubin convoque un ensemble de scénarios intertextuels qui semblent conforter son penchant pour une lecture au sein de laquelle la perspective du narrateur n'est pas l'objet d'une sérieuse remise en question. Peut-être est-ce justement pour cette raison que Rubin considère *LCMS* comme une lecture fluide, facile à assimiler et à « digérer<sup>183</sup> » pour le lecteur moyen. Il est intéressant d'observer que chez un auteur tel que Matthew C. Strecher, qui considère plutôt le caractère surnaturel du mouton comme une supposition, l'ambiguïté relative aux actions de l'ovin est maintenue tout au long de l'analyse. Aussi, ce dernier se réfère-t-il à la notion barthésienne de texte scriptible pour désigner la participation active du lecteur que requiert l'activation de la figure du mouton<sup>184</sup>.

### 3.3.2 La question de l'incertitude encyclopédique

Le problème de compréhension posé par les actions du mouton de *LCMS* fait intervenir la question de l'incertitude encyclopédique. En partant du constat que l'ensemble des manifestations du surnaturel se produisant dans les œuvres de fictions sont l'objet d'une codification plus ou moins stricte, nous sommes effectivement en mesure de mettre en perspective l'incertitude particulière qu'est susceptible de produire une figure échappant à

---

<sup>182</sup> *Ibid.*, p. 84.

<sup>183</sup> *Ibid.*, p. 89.

<sup>184</sup> Matthew C. Strecher, *Dances with sheep, op.cit.*, p. 170.

l'encyclopédie du lecteur. Par opposition à la figure du vampire, dont les caractéristiques sont généralement bien connues dans l'imaginaire occidental, la question du surnaturel dans le texte de Murakami s'écarte des schèmes traditionnels qui permettent généralement au lecteur de produire les inférences nécessaires à la compréhension des actions représentées dans le récit. Sachant qu'on accorde généralement aux vampires le pouvoir de vampiriser un mortel en lui mordant la jugulaire, par exemple, la plupart des lecteurs n'auraient aucune difficulté à inférer, dans une scène où un personnage présenterait soudainement les traits d'un vampire, le scénario actanciel d'arrière-plan que ce nouvel état suggère. Or, nous considérons que plusieurs des figures mises en scène dans *LCMS* mettent en évidence une insuffisance du répertoire encyclopédique du lecteur<sup>185</sup>.

Au niveau de la représentation de l'action, la différence entre une figure codifiée et une figure non codifiée tient pour l'essentiel aux caractéristiques que le lecteur est en mesure d'inférer à partir de son encyclopédie. C'est sa familiarité avec le processus de vampirisation qui lui permet de déduire par abduction l'accomplissement d'une action sans que le récit ait besoin d'explicitier les procédures de sa réalisation. La figure de l'homme-mouton constitue à cet égard l'une des plus intéressantes du roman de Murakami. Étant donné que celui-ci arbore un étrange costume de mouton, mais qu'il présente également d'authentiques traits d'oviné, son introduction dans le récit implique une séquence actancielle d'arrière-plan, à l'intérieur de laquelle un phénomène surnaturel s'est vraisemblablement produit, mais que le lecteur n'est pas en mesure d'inférer en se référant à son encyclopédie. Celui-ci n'a par conséquent d'autres choix que de se fier aux indices mis à sa disposition par le texte pour combler son incertitude. Étant donné la ressemblance remarquée par le narrateur entre le Rat et l'homme-mouton, il paraît difficile au premier abord de ne pas faire le lien entre l'ultime hôte de l'ovine à la tache étoilée et ce mystérieux personnage, qui semble d'ailleurs si familier avec la maison du Rat, et dont les gestes semblent également calqués sur l'ami disparu du narrateur. Peut-on s'étonner que Yoshio Iwamoto décrive dès lors l'homme-mouton comme nul autre que « the ghost of the now-dead Rat<sup>186</sup> » dans son article « A voice of postmodern Japan » ? Ou que Matthew C. Strecher assimile ce dernier à une « superimposition of Rat onto the

<sup>185</sup> Nous ne parlons ici que de notre expérience de lecture, qui peut certainement différer de celle d'un lecteur japonais.

<sup>186</sup> Yoshio Iwamoto, *op.cit.*, p. 298.

sheep<sup>187</sup> » dans son ouvrage *Dances with sheep*? La séquence au cours de laquelle le Rat admet « avoir pris la forme » (Murakami, p. 306) de l'homme-mouton, le jour de l'arrivée du narrateur dans la maison, est souvent présentée comme l'élément textuel permettant de résoudre une fois pour toutes l'énigme liée à l'identité de l'homme-mouton.

Pourtant, en nous référant aux actions évoquées par le Rat lui-même, nous observons que c'est ce même homme-mouton qui aurait pris soin d'enterrer son corps après qu'il s'est pendu à une poutre de la cuisine. De même, lors de la rencontre entre le narrateur et l'homme-mouton dans la forêt, celui-ci lui révèle qu'il habite la vallée depuis « très longtemps », et qu'il s'est enfui de la ville de Jûnitaki de peur de « partir à la guerre » (Murakami, p. 283). Lorsqu'interrogé sur la guerre à laquelle il fait ainsi référence, l'homme-mouton répond simplement : « Ça, je n'en sais rien [...] mais j'veux pas y aller. C'est pour ça que je reste en mouton. Et en mouton, j'peux pas bouger d'ici. » (p. 283) Bien que ce dialogue soulève peut-être plus de questions qu'il ne permet d'en résoudre, il n'en représente pas moins un éclaircissement partiel concernant l'origine de la figure de l'homme-mouton. En prenant en considération le fait que le narrateur n'aurait perdu la trace du Rat que depuis cinq ans, et que celui-ci provient en fait de la même ville que le narrateur, les propos de l'homme-mouton paraissent irréconciliables avec l'hypothèse d'une identité entre les deux personnages. Ce passage suggère par ailleurs une forte correspondance avec un autre personnage, celui d'un excentrique berger aïnou de l'ancien village de Jûnitaki, dont le fils serait mort à la guerre russo-japonaise. Il est en effet spécifié dans *l'Histoire de la commune de Jûnitaki*, que celui-ci demandait à qui voulait l'entendre : « Pourquoi partir à l'étranger pour faire la guerre? » (Murakami, p. 216) Et qu'il aurait ainsi choisi de quitter la commune pour vivre dans ses pâturages sous le même toit que ses moutons. Un matin d'hiver, on l'aurait par la suite retrouvé mort de froid sur le sol de la bergerie, entouré de son troupeau. (Murakami, p. 216) Peu importe que l'on choisisse d'accorder une importance particulière à ce passage ou non, le fait que plusieurs lecteurs assidus de Murakami mettent de l'avant une hypothèse qui est explicitement contredite dans le texte semble nous indiquer que certains

---

<sup>187</sup> Matthew C. Strecher, *Dances with sheep*, op.cit., p. 37.

d'entre eux se sont davantage fiés à leur intuition de lecture première afin de résoudre les indéterminations liées à la compréhension de l'action.

### 3.3.3 La création d'une illusion cognitive

Plusieurs éléments du récit de Boku nous démontrent ainsi que le Rat, en avouant au narrateur qu'il aurait « pris la forme » de l'homme-mouton au moment de son arrivée dans la maison, ne faisait référence qu'à ce moment précis. Évidemment, l'incertitude encyclopédique entourant la figure de l'homme-mouton, conjuguée à l'ambiguïté du dialogue en question nous force à garder une certaine réserve quant à la possibilité que le Rat puisse être l'homme-mouton. Le fait qu'une telle ambiguïté puisse subsister au terme de plusieurs relectures du texte nous permet d'observer que l'incertitude encyclopédique liée aux figures surnaturelles du récit vient renforcer la problématique de l'action, et ce, à un tel point que certains analystes semblent avoir été contraints de s'éloigner quelque peu du texte de Murakami afin de lui redonner une certaine cohérence. Le fait que Jay Rubin emploie systématiquement le terme « possessed<sup>188</sup> » pour désigner l'interaction entre le mouton et ses hôtes implique effectivement l'intervention d'un cadre de référence que le texte lui-même se garde bien de fournir au lecteur. De même, le fait qu'Iwamoto ait compris que l'homme-mouton n'était nul autre que le fantôme du Rat nous indique que l'analyste a procédé à un choix interprétatif en vertu duquel une séquence de dialogue entière a été « narcotisée<sup>189</sup> », pour reprendre l'expression d'Umberto Eco. Or, il apparaît intéressant d'observer que ce sont précisément les passages qui empêchent le lecteur de résoudre les indéterminations liées à la compréhension de l'action, qui semblent faire les frais de la nécessité de rétablir la cohérence du texte.

Bertrand Gervais s'est intéressé à certaines situations de lecture présentant des similitudes avec ce phénomène. Le théoricien québécois appelle illusion cognitive « une situation où le lecteur fait semblant de savoir et de comprendre le déroulement d'actions qui est représenté<sup>190</sup> ». L'illusion cognitive peut d'abord être d'origine lectorale, lorsque le

---

<sup>188</sup> Jay Rubin, *op.cit.*, p. 84-92.

<sup>189</sup> Umberto Eco, *op.cit.*, p. 116.

<sup>190</sup> Bertrand Gervais, « Lecture de récits et compréhension de l'action », *op.cit.*

mandat du lecteur l'amène à privilégier une compréhension fonctionnelle du texte, et à passer outre l'incompréhension d'une action qui n'est pas essentielle à sa compréhension globale. Dans une situation de lecture-en-progression, Gervais nous rappelle que le lecteur peut effectivement se passer de comprendre les moyens employés dans la réalisation de certaines actions sans que cela ne pose un problème majeur à sa lecture. Pour illustrer une telle situation, le théoricien québécois donne l'exemple d'une scène de combat à l'intérieur de laquelle l'enchaînement des actions paraît flou, voire incohérent, mais dont le lecteur se contente finalement de la désignation du vainqueur, car ce qu'il désire avant tout, c'est de poursuivre sa lecture.

Gervais indique que les textes peuvent aussi programmer une illusion cognitive par le biais d'une stratégie narrative. L'interprétation des effets d'une action dont le récit omet de représenter les modalités d'accomplissement peut ainsi donner au lecteur l'impression qu'il en a été témoin, alors qu'il s'est en fait imaginé les actions que le texte passait sous silence. Gervais donne en exemple de ce phénomène une scène du *Dernier des Mohicans*, dans laquelle la narration feint de raconter la descente d'une rivière en canot, mais ne décrit en fait que les moments du départ et de l'arrivée en soulignant qu'Œil de Faucon a plusieurs fois sauvé le canot du désastre. Plutôt que de représenter les héroïques manœuvres du personnage de James Fenimore Cooper, le texte laisse donc le lecteur « imaginer ce qui a dû se passer » en soulignant à grands traits « la frayeur que le danger a causée au personnage d'Alice », qui, « se voyant déjà emportée par les flots qui tourbillonnent au pied de la cataracte, croyait sa dernière heure venue<sup>191</sup>. » Ce type d'illusion cognitive montre plusieurs points de convergence avec le phénomène que nous venons d'observer chez Murakami. Alors que le récit de Cooper laisse le lecteur remplir le vide laissé par la suggestion d'une « lutte terrible, dont il était bien difficile de dire qui en serait le vainqueur, de l'eau tourbillonnante ou du rameur<sup>192</sup> », LCMS fournit, par l'entremise de dialogues entre le narrateur et les différents personnages, une série d'actions, dont il laisse le lecteur s'imaginer le déroulement. Cependant, au contraire d'une lutte dont les modalités d'accomplissement importent peu au

---

<sup>191</sup> James Fenimore Cooper, *Le dernier des Mohicans*, Paris, Gallimard, 1974 [1826], p. 53. Cité dans Bertrand Gervais, « Lecture de récits et compréhension de l'action », *op.cit.*

<sup>192</sup> *Ibid.*

lecteur, les indéterminations liées à la compréhension de l'action affectent d'un point de vue majeur la signification du texte de Murakami.

Au-delà même des lacunes que nous avons évoquées au niveau de l'articulation des actions, et de leurs modalités d'accomplissement, nous remarquons que le récit de Murakami est entièrement organisé autour d'une séquence actancielle dont la chronologie se situe à l'extérieur de la perspective du narrateur. Nous constatons en effet que l'ensemble des actions du mouton nous sont finalement rapportées par le truchement d'autres personnages. C'est toujours par l'intermédiaire du secrétaire du Maître, du Docteur ès moutons, et finalement du Rat, que le narrateur accède à la séquence actancielle qui constitue le fondement du récit, c'est-à-dire le parcours du mouton à la tache étoilée. Alors que nous avons déjà remarqué que ces trois séquences correspondent respectivement à la formulation de l'intrigue, à sa mise en tension et à sa résolution, les deux seules figures surnaturelles qui pénètrent directement à l'intérieur du champ de la perception du narrateur sont également le résultat de séquences narratives qui sont escamotées du récit. La scène dans laquelle le narrateur entre en conversation avec le Rat s'explique effectivement par l'entremise d'une séquence actancielle qui s'est déjà produite plus tôt dans le récit, et qui se nourrit également de l'indétermination liée à l'identité de l'homme-mouton. Ce rapport global du récit de Murakami à la représentation de l'action nous amène à tracer un parallèle avec celui que met en lumière Audrey Camus dans plusieurs œuvres du répertoire du fantastique moderne, tel que théorisé par Jean-Paul Sartre, et repris par Tzvetan Todorov. Comme le fait remarquer cette dernière, les caractéristiques du fantastique moderne, relevées par Sartre et Todorov, relèvent pour la plupart d'une évacuation de « l'évènement crucial<sup>193</sup> » du fantastique classique, soit l'irruption du surnaturel, à partir de laquelle Caillois posait le genre. Pour Camus, c'est le fait de situer la transformation de Gregor Samsa à l'extérieur de la perspective du lecteur qui permet à *La métamorphose* de prendre celui-ci « en défaut<sup>194</sup> ». Suivant l'analyste, l'absence de « l'évènement porteur de la charge surnaturelle » de l'ensemble du récit programmerait effectivement « une confrontation subite du protagoniste à

---

<sup>193</sup> Audrey Camus, « Les contrées étranges de l'insignifiant : Retour sur la notion de fantastique moderne », *Lettres françaises*, Vol. 45, n° 1, 2009, p. 96.

<sup>194</sup> *Ibid.*, p. 99.

l'étrange qui en tient lieu<sup>195</sup> », mettant ainsi en défaut « le processus inférentiel du lecteur<sup>196</sup> », ce qui conduirait naturellement celui-ci à tenter « d'expliquer une telle inconséquence pour réduire l'insignifiance logique à laquelle il est soumis<sup>197</sup>. »

Conformément à l'hypothèse de Camus, notre analyse nous a jusqu'ici permis de constater que le régime de lecture de *LCMS* se fonde sur une confrontation non « préparée<sup>198</sup> » au surnaturel, dans laquelle l'inconséquence du texte à l'égard des séquences d'actions qu'il se contente de suggérer au lecteur a certainement un rôle à jouer. En le laissant inférer avec incertitude les modalités d'accomplissement d'actions dont la compréhension est nécessaire à l'établissement d'une cohérence, *LCMS* placerait ainsi le lecteur dans une situation où « les éléments inconséquents [du texte] se muent en signes textuels déclencheurs de l'interprétation<sup>199</sup>. » La raison pour laquelle le texte de Murakami serait aussi susceptible de donner lieu à des illusions cognitives lors d'une interprétation résiderait ainsi dans le rapport détourné à l'action qu'il entretient. Le fait que plusieurs lecteurs jouissant d'une certaine expertise dans le domaine des études littéraires aient narcotisé différents passages du texte serait donc en premier lieu imputable aux stratégies du roman de Murakami. En situant la séquence actancielle la plus importante du récit à l'extérieur de la perspective du narrateur, et en usant de divers procédés afin de maintenir les lacunes au niveau de la représentation de l'action, *LCMS* place le lecteur dans une position où il lui est rendu extrêmement difficile d'appréhender les entraves du texte à la « vraisemblance empirique<sup>200</sup> ». Nous constatons de même que les impératifs liés à la lecture-en-compréhension ont joué un rôle au moins équivalent dans la formation des illusions cognitives. Alors que Gervais décrivait l'illusion cognitive d'origine lectorale comme une situation au cours de laquelle « le mandat du lecteur l'amène à privilégier une compréhension fonctionnelle du texte, et à passer outre l'incompréhension d'une action qui n'est pas essentielle à sa compréhension globale<sup>201</sup> », ce

---

<sup>195</sup> *Ibid.*, p. 96.

<sup>196</sup> *Ibid.*, p. 99.

<sup>197</sup> *Ibid.*

<sup>198</sup> *Ibid.*, p. 96.

<sup>199</sup> *Ibid.*, p. 99.

<sup>200</sup> *Ibid.*, p. 97.

<sup>201</sup> Bertrand Gervais, « Lecture de récits et compréhension de l'action », *op.cit.*

sont cette fois les critères de réussite d'une lecture-en-compréhension qui ont amené les lecteurs à faire fi de certains passages du texte, au profit d'interprétations plus cohérentes. Alors qu'il est probable que le même phénomène se produise lors d'une lecture-en-progression, il est intéressant d'observer qu'un tel phénomène puisse advenir même à la suite de plusieurs relectures du texte.

## CONCLUSION

*LCMS* est souvent considéré comme la première manifestation d'une forme d'écriture qu'on dit propre à Haruki Murakami. Bien que l'on puisse aujourd'hui constater, avec la publication tardive d'*Écoute le chant du vent* et *Flipper 1973*, que plusieurs des éléments propres à son style se trouvaient déjà en germe dans ses deux premiers romans, Murakami considère lui-même que c'est avec la rédaction de *LCMS* qu'il a véritablement forgé la plume que nous lui connaissons<sup>202</sup>. Parmi les changements majeurs qu'il a fait subir à son style, l'auteur remarque un allongement des phrases, qui lui paraissent plus soutenues, ainsi que l'emploi de techniques de *storytelling* ouvertement inspirées des romans de Raymond Chandler<sup>203</sup>. Nous remarquons pour notre part que la question de l'indétermination joue un rôle prépondérant, non seulement dans *LCMS*, mais à travers l'œuvre entière de l'écrivain japonais. Loin d'être confinés au roman que nous avons étudié, plusieurs des procédés que nous avons mis en lumière dans ce mémoire représentent effectivement des caractéristiques invariables de son œuvre.

Un autre aspect de l'écriture de Murakami qui lui est désormais attribué comme une marque de commerce est la manière particulière dont il introduit des éléments surnaturels à l'intérieur d'univers fictionnels autrement réalistes<sup>204</sup>. L'une des phrases les plus éloquentes concernant cet aspect de l'esthétique de Murakami est probablement la suivante, de Yokoo Kazuhiro : « Murakami explores how the world, our insignificant daily lives, might or might not change after introducing one tiny vibration<sup>205</sup>. » Au-delà des frontières du Japon, les romans de Murakami ont attiré une attention internationale, et suscité toute sorte de discussions au sein de plusieurs communautés interprétatives. Bien que plusieurs analystes issus d'horizons théoriques divers se soient intéressés à la question du surnaturel dans son

---

<sup>202</sup> Jay Rubin, *op.cit.*, p. 80.

<sup>203</sup> *Ibid.*, p. 81.

<sup>204</sup> Voir Matthew C. Strecher, « Magical Realism and the Search for Identity in the Fiction of Murakami Haruki », *Journal of Japanese Studies*, vol. 25, n° 2, été 1999, p. 267.

<sup>205</sup> Yokoo Kazuhiro, *Murakami Haruki : kyūjū nendai*, Tokyo, Daisan Shokan, 1994, pp. 31-32. Cité dans Matthew C. Strecher, « Magical Realism and the Search for Identity in the Fiction of Murakami Haruki », *op.cit.*, p. 267.

œuvre, aucun lien n'a encore été tracé avec la question de l'indétermination. Il semble également que peu d'auteurs se soient intéressés de manière soutenue à la question des effets que produisent ces caractéristiques formelles au niveau de la lecture. Outre le fait que les romans de Murakami ouvrent la porte à des interprétations en tout genre, la question de l'interaction entre la prose de l'écrivain japonais et le sujet singulier, pensant et agissant que constitue le lecteur n'avait jamais été étudiée auparavant.

Notre approche de *LCMS* s'est d'abord développée à partir d'une conception particulière de la lecture. Suivant la voie ouverte par Gilles Thérien, nous avons considéré l'acte de lecture comme une activité sémiotique faisant intervenir « un ensemble de processus interreliés et formant réseaux<sup>206</sup> ». Cette théorie accorde au sujet-lecteur « l'unique responsab[ilitié] de la mise en marche de la sémiosi<sup>207</sup> », ce qui signifie que les interprétances construites à partir du texte dépendent pour une large part de ses habitudes de lecture et de son degré de spécialisation. Contrairement à une construction théorique subissant les effets programmés par les stratégies du texte, le lecteur sur lequel nous avons focalisé notre attention au cours de notre analyse est constitué « de chair et d'os<sup>208</sup> », pour reprendre l'expression de Gilles Thérien. Si l'acte de lecture est soumis à une intention, c'est donc du côté du sujet lisant que nous l'avons placée, en la mettant en relation avec ses compétences, ainsi que les objectifs que celui-ci cherche à atteindre par sa lecture.

Comme nous l'avons souligné, cette approche diffère largement des premières théories de la lecture, dont on retrouve les fondements dans la phénoménologie de Roman Ingarden. Nous avons effectivement observé au cours de notre premier chapitre que les travaux du théoricien polonais l'ont amené à concevoir l'œuvre littéraire comme un objet « dont le caractère de pure intentionnalité est hors de doute<sup>209</sup> ». La lecture était ainsi présentée comme une concrétisation des objets intentionnels du texte, c'est-à-dire une activation du sens à l'intérieur de laquelle disparaissent les lieux d'indétermination qui caractérisent les objets de fiction. Nous avons ensuite démontré que la question d'une intention immanente au

<sup>206</sup> Gilles Thérien, « Pour une sémiotique de la lecture », *Protée*, vol. 18, n° 2, 1990, p. 67.

<sup>207</sup> *Ibid.*, p. 72.

<sup>208</sup> *Ibid.*, p. 71.

<sup>209</sup> Roman Ingarden, *L'Œuvre d'art littéraire*, *op.cit.*, p. 8.

texte se retrouvait également chez Wolfgang Iser, mais appliquée cette fois à un modèle de communication entre le texte et le lecteur.

En nous rapportant à la critique de la théorie de l'effet esthétique qu'a effectuée Gilles Thérien, nous avons mis en évidence que le principe de communication sur lequel se fonde la théorie d'Iser amène celui-ci à considérer que le texte « parlerait » ou « dicterait<sup>210</sup> » les conditions de sa réalisation. Suivant Thérien, la confusion ainsi entretenue par le théoricien allemand entre l'acte de lecture et une situation de communication soumettrait l'activation du sens de l'œuvre à la contrainte « du livre, de son auteur et de l'institution littéraire qui a formé préalablement le lecteur<sup>211</sup> », ce qui revient à considérer que l'acte d'écriture aurait préséance sur l'acte de lecture. Puisque la composante d'indétermination du texte littéraire était considérée chez Iser comme « une condition fondamentale de la communication du texte » permettant « la participation du lecteur à [son] intention<sup>212</sup> », nous avons adopté une conception de l'indétermination davantage orientée vers les processus de lecture qu'elle est susceptible d'affecter.

Nous avons remarqué que le passage de la lecture-en-progression à la lecture-en-compréhension, tel que théorisé par Bertrand Gervais, s'organisait autour de la perception d'agrammaticalités, dont la définition recouvrait les concepts de disjonction et de négation formulés par Iser. Nous avons ainsi posé l'hypothèse que la perception d'indéterminations dans le texte de Murakami était susceptible de donner lieu à une lecture littéraire, c'est-à-dire une relecture, dont le mandat consisterait à « investiguer les facteurs qui ont joué un rôle lors de la première lecture<sup>213</sup> ». En suivant la comparaison effectuée par Rachel Bouvet entre les éléments textuels responsables du déclenchement d'une interprétation chez Riffaterre et Todorov, nous avons ensuite démontré que certaines indéterminations pouvaient être perçues comme des lacunes dans le sens immédiat du texte invitant le lecteur à révéler la pertinence de l'œuvre par la formulation d'une interprétation. La distinction entre les économies de la progression et de la compréhension nous a également permis d'observer que les

<sup>210</sup> Gilles Thérien, « Pour une sémiotique de la lecture », *op.cit.*, p. 69.

<sup>211</sup> *Ibid.*, p. 71.

<sup>212</sup> Wolfgang Iser, *L'acte de lecture*, *op.cit.*, p. 55.

<sup>213</sup> Bertrand Gervais, *À l'écoute de la lecture*, *op.cit.* p. 136

indéterminations de *LCMS* jouent non seulement un rôle crucial dans l'avènement d'une relecture, et l'amorce du processus interprétatif, mais aussi au niveau des processus affectif et argumentatif, lors de la première lecture. Alors que plusieurs théoriciens considèrent qu'une relecture permet généralement un déploiement supérieur de l'ensemble des processus de l'acte de lecture, nous avons constaté avec Raphaël Baroni que les principaux effets de la tension narrative sur l'acte de lecture dépendent fondamentalement d'une incertitude liée à l'« opacité ontologique du futur<sup>214</sup> », laquelle disparaît au cours d'une relecture.

Notre analyse du code énigmatique du roman de Murakami a ensuite permis de mettre en évidence la forte influence au niveau cognitif des indéterminations repoussées, lesquelles se rapportent, lors de la première lecture, aux appréhensions du lecteur face à l'horizon futur du texte. Nous avons observé que les indéterminations repoussées avaient pour effet principal lors de la première lecture d'inviter le lecteur à émettre un *diagnostic*, c'est-à-dire une « hypothèse incertaine anticipant le dénouement et portant sur l'état actuel ou passé de la fable<sup>215</sup> ». Contrairement aux indéterminations provisoires, qui projettent le lecteur dans l'horizon futur du texte et se résolvent généralement à la fin d'un récit à énigme, les indéterminations repoussées du texte de Murakami installent une tension narrative fondée sur l'attente d'un éclaircissement concernant des situations narratives qui resteront lacunaires, même après le dévoilement final. En programmant ainsi une déception des attentes du lecteur, le texte de Murakami est susceptible de donner lieu à des réactions variées. Si le lecteur choisit d'accepter le nouveau mandat qui lui est imposé par les indéterminations repoussées, cette défaillance au niveau de la résolution de l'intrigue risque de donner lieu à une lecture littéraire, au cours de laquelle son attention pourra se focaliser sur des passages qui sont peut-être passés inaperçus lors la première lecture. Nous avons ainsi démontré que la recherche d'une pertinence aux procédés d'opacité disséminés à travers *LCMS* pouvait donner lieu à une nouvelle compréhension du récit de Murakami, à l'intérieur de laquelle les indéterminations repoussées participent d'un jeu d'autoréflexivité, par lequel le lecteur est amené à prendre conscience des conventions narratives ainsi que des codes implicites qui assurent la transparence du discours narratif.

---

<sup>214</sup> Raphaël Baroni, *La tension narrative*, p. 270.

<sup>215</sup> *Ibid.*, 210.

Notre posture d'analyse nous a cependant amené à constater que plusieurs des procédés permettant d'accéder à une telle interprétation du récit risquent de passer inaperçus lors d'une première lecture, alors que ce sont plutôt les dédales du code énigmatique qui devraient monopoliser l'attention du lecteur. Le fait que *LCMS* joue d'autoréflexivité en subvertissant la structure narrative du roman à intrigue n'empêche donc pas pour autant une lecture à l'intérieur de laquelle intervient au moins un certain niveau d'illusion esthétique. Dans un tel régime de lecture cependant, nous avons mis en perspective une problématique en lien avec la question du surnaturel. Le processus de détermination du *topic* du texte de Murakami est effectivement affecté par l'introduction d'une hypothèse mettant en cause un phénomène surnaturel à l'intérieur d'un monde fictionnel correspondant par ailleurs au monde de référence du lecteur. Bien que la logique que celui-ci est en mesure de déduire du texte semble ainsi le conduire dans une impasse, les indéterminations liées à la question du surnaturel nous ont donné l'occasion de mettre à l'épreuve certains des scénarios intertextuels susceptibles d'être mis à contribution pour rétablir la cohérence du récit.

En nous inspirant de la théorie de l'hésitation fantastique de Todorov, nous avons présenté deux possibilités d'appréhension de la question du surnaturel dans le récit de Murakami, lesquelles correspondaient essentiellement à deux attitudes opposées face à la perspective du narrateur. Nous avons en premier lieu relevé plusieurs éléments textuels permettant de rapporter les étranges événements mis en scène dans la *fabula* à la disposition psychologique du narrateur. En second lieu, nous avons présenté une posture de lecture dans laquelle l'acceptation des phénomènes surnaturels du roman suscitait une expérience de décentrement, caractérisée par une surnaturalisation du monde de référence du lecteur. Les répercussions historiques du phénomène du mouton permettent en effet d'élaborer une vision alternative du monde, dans laquelle intervient une nouvelle interprétation des ambitions impériales à l'origine de la guerre sino-japonaise de 1937-1945. L'opposition entre la rationalité de la machine coloniale et la pensée traditionnelle des peuples du continent nous a permis d'interpréter l'écart observé entre l'espace urbain de la situation initiale du récit et l'espace fictif dans lequel le narrateur semble s'enfoncer au fil de la narration comme une

confrontation entre deux interprétations du monde, laquelle aboutit en fin de compte à une « re-spiritualisation<sup>216</sup> » de l'imaginaire du narrateur.

Ces deux interprétations possibles de la question du surnaturel dans le roman de Murakami tiennent donc à une expérience cognitive à l'intérieur de laquelle le statut fictionnel de la narration n'est pas remis en cause. Il est intéressant de remarquer que les stratégies d'opacité que nous avons relevées au cours de notre analyse n'ont jamais donné lieu à une interprétation. La très grande majorité des critiques ont en effet adopté une perspective réaliste magique de *LCMS*, à l'intérieur de laquelle les incohérences narratives, la convocation de documents hétérogènes, l'introduction d'un dessin de l'homme-mouton, ou même les ruptures au niveau de l'action et de l'intrigue n'ont pas suffi, semble-t-il, à bousculer l'illusion esthétique<sup>217</sup>. Ainsi, les seuls liens qui aient été tracés entre la prose de Murakami et la littérature postmoderne concernent soit l'identification du réalisme magique à la postmodernité<sup>218</sup>, ou le rejet des thèmes et du style qui caractérisent la modernité littéraire japonaise (*junbungaku*)<sup>219</sup>. Pourtant, le recours de Murakami à divers procédés qui caractérisent son récit d'une « forte métafictionnalité<sup>220</sup> » nous amène à prendre position par rapport aux interprétations de *LCMS*, et à proposer une explication lectorale de ce phénomène de réception en nous référant à un jeu au second degré sur l'autoréflexivité de la lecture.

Nous avons d'abord vu qu'en situant la séquence actancielle la plus importante du récit à l'extérieur de la perspective du narrateur, et en usant de divers procédés permettant de maintenir un certain niveau d'incertitude encyclopédique, Murakami plaçait le lecteur dans une position où il lui était rendu extrêmement difficile d'appréhender les entraves du texte à

---

<sup>216</sup> Claude Le Fustec, *op.cit.*

<sup>217</sup> Nous reprenons ici quelques-uns des procédés métafictionnels énumérés par Bertrand Gervais dans « La mort du roman : d'un mélodrame et de ses avatars », *Études littéraires*, vol. 31 n° 2, 1999, p. 53.

<sup>218</sup> Voir Wendy B. Faris, « Sheherezade's Children : Magical Realism and Postmodern Fiction », dans Lois Parkinson Zamora et Wendy B. Faris (dir.), *Magical Realism : Theory, history, community*, Durham/London, Duke University Press, 1995, pp. 163-191.

<sup>219</sup> Matthew C. Strecher, « At the critical Stage : A Report on the State of Murakami Haruki Studies », *Literature Compass*, vol. 8, n° 11, 2011, p. 856.

<sup>220</sup> Bertrand Gervais dans « La mort du roman : d'un mélodrame et de ses avatars », *op.cit.*, p. 53.

la « vraisemblance empirique<sup>221</sup> ». Nous avons effectivement démontré qu'en louvoyant entre des désignations qui imprèneraient le surnaturel d'une forme ou d'une autre de connotation, *LCMS* parvient à maintenir l'incertitude du lecteur en regard du cadre de référence auquel se rapportent plusieurs actions essentielles à la compréhension du récit. La question de l'action pose ainsi un obstacle majeur à la compréhension du lecteur, mais offre en même temps une marge de manœuvre quasi illimitée au déploiement de l'imagination. Dans le contexte d'une interprétation réaliste magique, où le surnaturel est généralement considéré comme un outil permettant à l'écrivain japonais de donner à sa fiction un sens allégorique, le lecteur est effectivement laissé libre de s'imaginer le mode d'accomplissement des actions que le récit se contente de suggérer afin de rétablir la cohérence de l'ensemble. Se pourrait-il donc que la plupart des lecteurs tendent à favoriser une interprétation surnaturelle du récit précisément parce que c'est elle qui fait intervenir le plus haut niveau d'indétermination? Que l'on apprécie le roman de Murakami pour le sentiment d'étrangeté qu'il procure, comme Jay Rubin, ou qu'on ne puisse résister à l'envie de « lire les feuilles de thé à la recherche d'une image<sup>222</sup> », ainsi que l'exprime Matthew C. Strecher, l'interprétation surnaturelle est certainement celle qui permet au lecteur d'expérimenter le plus haut niveau de résistance à l'interprétation, et à l'intérieur de laquelle intervient par conséquent le plus grand plaisir dans les deux cas.

Cette adéquation entre plaisir de lecture et indétermination nous amène pour notre part à prendre du recul, et à constater la circularité du chemin sur lequel nous a finalement conduit la lecture du texte de Murakami. Notre posture d'analyse nous a effectivement donné l'occasion de constater que les indéterminations du texte mettent en crise la recherche d'une signification permettant de rétablir la cohérence et la complétude du texte narratif. En nous attachant à la perspective du lecteur, nous avons démontré que la résolution de l'énigme aurait dû donner lieu à une réduction des possibilités du récit, mais que c'est le contraire qui s'est produit : les indéterminations de *LCMS* ont donné libre cours aux interprétations du

---

<sup>221</sup> Audrey Camus, *op.cit.*, p. 97.

<sup>222</sup> Matthew C. Strecher, « At the critical Stage : A Report on the State of Murakami Haruki Studies », *op.cit.*, p. 862. « [C]onnecting the dots, reading the tea leaves in search of an image, is almost irresistible when dealing with Murakami's fiction, rich with potential symbols and allegorical associations. » (Traduction libre)

lecteur, faisant des hypothèses formulées par ce dernier le principal matériau à partir duquel s'élabore la signification du récit. Ces considérations nous amènent ainsi à donner un « tour d'écrou supplémentaire<sup>223</sup> » aux interprétations de ce texte, en formulant l'hypothèse selon laquelle le sens du récit de Murakami résiderait dans la recherche « d'une métaphore fondatrice<sup>224</sup> », qui n'est autre que celle de la lecture littéraire. Notre analyse nous a effectivement amené à rendre compte d'un ensemble de procédés assurant le repliement du texte sur lui-même, une « reconfiguration de la lecture sur le mode de la réflexivité<sup>225</sup> ». Les indéterminations du texte pourraient ainsi être comprises comme un jeu sur « les *habitus* herméneutiques<sup>226</sup> » des lecteurs, et le mouton du récit, comme une « image dans le tapis<sup>227</sup> », destinée à mettre en évidence le rôle que le lecteur est appelé à jouer en donnant vie aux caractères imprimés qui constituent la fiction.

---

<sup>223</sup> Laurence Dahan-Gaida, « Kafka, Pynchon et Maxwell : Le procès du sens, la comédie de l'interprétation », dans Angelo Colombo (dir.), *Mélange de littérature en l'honneur de Gérard Brey*, Besançon, Presses Universitaires de Franche-Comté, p. 368.

<sup>224</sup> Bertrand Gervais, *Lecture littéraire et explorations en littérature américaine*, Montréal, XYZ, coll. « Théorie et littérature », 1998, p. 41.

<sup>225</sup> Bertrand Gervais, « La mort du roman : d'un mélodrame et de ses avatars », *op.cit.*, p. 62.

<sup>226</sup> Laurence Dahan-Gaida, *op.cit.*, p. 368.

<sup>227</sup> Henry James, *L'image dans le tapis*, traduit de l'anglais par Fabrice Hugot, Paris, du Rocher, 2009, 93 p.

## BIBLIOGRAPHIE

### Œuvres citées

COOPER, James Fenimore, *Le dernier des Mohicans*, Paris, Gallimard, 1974 [1826], 256 p.

FIELDING, Henry, *Romans*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèques de la Pléiades », 1964, traduit par F. Ledoux, 1606 p.

JAMES, Henry, *L'image dans le tapis*, traduit de l'anglais par Fabrice Hugot, Paris, du Rocher, 2009, 93 p.

JAMES, Henry, *Le tour d'écrou*, Paris, Le livre de poche, coll. « Classiques », 2014, 216 p.

MURAKAMI, Haruki, *La course au mouton sauvage*, traduit du japonais par Patrick de Vos, Paris, Seuil, 2009 [1990], 324 p.

MURAKAMI, Haruki, *Écoute le chant du vent* suivi de *Flipper 1973*, traduit du japonais par Hélène Morita, Paris, Belfond, 2016, 300 p.

### Ouvrages et articles théoriques

BARONI, Raphaël, « Surprise et compétences intertextuelles des lecteurs », *Vox-Poetica*, 2004, p. 4. [En ligne] <http://www.vox-poetica.org/t/baroni.html>. Page consultée le 6 juin 2017.

BARONI, Raphaël, *La tension narrative : Suspense, curiosité, surprise*, Paris, Seuil, 2007, 437 p.

BARONI, Raphaël, « Réticence de l'intrigue », dans J. Pier et F. Berthelot (dir.), *Narratologies contemporaines*, Paris, Éditions des Archives contemporaines, 2010, pp. 198-213.

BARTHES, Roland, *S/Z*, Paris, Seuil, Coll. « Points », 1970, 251 p.

BOUVET, Rachel, *Étranges récits, étranges lectures : essai sur l'effet fantastique*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2007, 239 p.

BRINKER, Menachem, « Two Phenomenologies of Reading : Ingarden and Iser on Textual Indeterminacy », *Poetics Today*, vol. 1, n° 4, pp. 203-212.

CALINESCU, Matei, *ReReading*, New Haven & London, Yale University Press, 1993, 327 p.

CAMUS, Audrey, « Les contrées étranges de l'insignifiant : Retour sur la notion de fantastique moderne », *Lettres françaises*, Vol. 45, n° 1, 2009, pp. 89-107.

CHANADY, Amarryll, *Magical Realism and the Fantastic: Resolved Versus Unresolved Antinomy*, New York et Londres, Garland Publishing, 1985, 183 p.

CHARTIER, Roger (dir.), *Pratiques de la lecture*, Marseille, Rivages, 1985, 242 p.

CHELEBOURG, Christian, *Le surnaturel. Poétique et écriture*, Paris, Armand Colin, 2006, 267 p.

DAHAN-GAIDA, Laurence, « Kafka, Pynchon et Maxwell : Le procès du sens, la comédie de l'interprétation », dans Angelo Colombo (dir.), *Mélange de littérature en l'honneur de Gérard Brey*, Besançon, Presses Universitaires de Franche-Comté, pp. 359-370.

ECO, Umberto, *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Grasset, 1979, 315 p.

FARIS, Wendy B., « Sheherezade's Children : Magical Realism and Postmodern Fiction », dans Lois Parkinson Zamora et Wendy B. Faris (dir.), *Magical Realism : Theory, history, community*, Durham/London, Duke University Press, 1995, pp. 163-191.

FARIS, Wendy B., *Ordinary Enchantments : Magical Realism and the Remystification of Narrative*, Nashville, Vanderbilt University Press, 2004, p. 323 p.

FAYOL, Michel, *Le Récit et sa construction*, Neuchâtel, Paris, Delachaux & Niestlé, 1985, 159 p.

FISH, Stanley, *Is there a text in this class? : The Authority of Interpretive Communities*, Cambridge, Harvard University Press, 1980, 394 p.

GERVAIS, Bertrand, « Lecture de récits et compréhension de l'action », *Recherches sémiotiques/Semiotics Inquiry*, vol. 9, n° 1-2-3, 1989, pp. 151-157.

GERVAIS, Bertrand, *Récits et actions*, Longueuil, Le Préambule, 1990, 411 p.

GERVAIS, Bertrand, *Lecture littéraire et explorations en littérature américaine*, Montréal, XYZ, coll. « Théorie et littérature », 1998, 231 p.

GERVAIS, Bertrand, « La mort du roman : d'un mélodrame et de ses avatars », *Études littéraires*, vol. 31 n° 2, 1999, pp. 53-70.

INGARDEN, Roman, *Cognition of the Literary work of Art*, traduit de l'allemand par Ruth Ann Crowley et Kenneth R. Olson, Evanston, Northwestern University Press, 1973, 436 p.

INGARDEN, Roman, *L'Œuvre d'art littéraire*, traduit de l'allemand par Philibert Secrétan, avec la collaboration de N. Lüchinger et B. Schwegler, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1983, 341 p.

ISER, Wolfgang, *L'acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, Traduit de l'allemand par Evelyne Sznycer, Bruxelles, Mardaga, coll. Philosophie et Langage, 1985 [1976], 405 p.

IWAMOTO, Yoshio, « A voice of postmodern Japan », *World Literature Today*, vol. 67, n° 2, Spring 1993, pp. 295-300.

JAUSS, Hans Robert, « La jouissance esthétique. Les expériences fondamentales de la *poiesis*, de l'*aistheisis* et de la *catharsis* », *Poétique*, vol. 10, n° 39, 1979, pp. 261-274.

JOUVE, Vincent, *La lecture*, Paris, Hachette supérieur, coll. « Contours littéraires », 1993, 110 p.

KAZUHIRO, Yokoo, *Murakami Haruki : kyūjū nendai*, Tokyo, Daisan Shokan, 1994, pp. 31-32.

LANDRY, Pierre-Luc, « Le jeu réaliste magique de la fiction. Le réalisme magique narratif comme posture de lecture paradoxale (étude) », Thèse de doctorat, département d'études littéraires de l'Université Laval, 2013, pp. 191-353

LE FUSTEC, Claude, « Le réalisme magique : vers un nouvel imaginaire de l'autre? », *Amerika*, n° 2, 2010, [En ligne] <http://amerika.revues.org/1164> (Page consultée le 23 août 2017)

MARTEL, Kareen, « La notion d'intertextualité et d'intratextualité dans les théories de la réception », *Protée*, vol. 33, n° 1, printemps 2005, pp. 93-102.

MATTHIEU, Jean-Baptiste, « L'œuvre littéraire selon Roman Ingarden », [En ligne] <http://www.fabula.org/atelier>. Page consultée le 24 mai 2016.

MELLIER, Denis, *La Littérature fantastique*, Seuil, Paris, 2000, 62 p.

MIYOSHI, Masao, *Off Center : Power and Culture Relations Between Japan and the United States*, Cambridge, Harvard University Press, 1994 [1991], 289 p.

MULLER, Marcel, « Incohérence narrative et cohérence mythique dans "À la recherche du temps perdu" », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 36, 1984, pp. 35-51

RICŒUR, Paul, *Temps et récit 3 : Le temps raconté*, Paris, Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 1985, 426 p.

- RIFFATERRE, Michael, *Sémiotique de la poésie*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1983, 253 p.
- RIFFATERRE, Michael, « L'illusion référentielle », dans Roland Bathes, (dir.), *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1982, pp. 91-118.
- RUBIN, Jay, *Haruki Murakami and the Music of Words*, London, Random House/Vintage, 2005, 362 p.
- RYAN, Marie-Laure, « Impossible Worlds and Aesthetic Illusion », dans Walter Bernhard et Werner Wolf (dir.), *Aesthetic Illusion in Literature and Other Media*, Amsterdam/New York, Rodopi, 2013, pp. 129-146.
- SAINT-GELAIS, Richard, *L'empire du pseudo. Modernité de la science-fiction*, Québec, Nota Bene, 1999, 399 p.
- SEATS, Michael, *Haruki Murakami : The Simulacrum in Contemporary Japanese Culture*, Plymouth, Lexington Books, 2009, 364 p.
- STRECHER Matthew C., *Dances with Sheep. The quest for Identity in the Fiction of Murakami Haruki*, Ann Arbor, Center of Japanese Studies, 2002, 234 p.
- STRECHER, Matthew C., « Magical Realism and the Search for Identity in the Fiction of Murakami Haruki », *Journal of Japanese Studies*, vol. 25, n° 2, summer 1999, pp. 263-298.
- STRECHER, Matthew C., « At the critical Stage : A Report on the State of Murakami Haruki Studies », *Literature Compass*, vol. 8, n° 11, 2011, pp. 856-869.
- STRECHER, Matthew C., *The Forbidden Worlds of Haruki Murakami*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2014, 275 p.
- THÉRIEN, Gilles, « Pour une sémiotique de la lecture », *Protée*, vol. 18, n° 2, 1990, pp. 67-80.
- THÉRIEN, Gilles, « L'exercice de la lecture littéraire », dans Bertrand Gervais et Rachel Bouvet (dir.), *Théories et pratiques de la lecture littéraire*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2007, pp. 11-42.
- TODOROV, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1970, 187 p.
- TODOROV, Tzvetan, *Symbolisme et interprétation*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1978, p. 165 p.

VALENTI, Jean, « Lecture, processus et situation cognitive », dans Bertrand Gervais et Rachel Bouvet (dir.), *Théories et pratiques de la lecture littéraire*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2007, pp. 43-92.

VALENTI, Jean, « Toposémie, topos et figure imaginaire : à propos de *La route d'Altamont* de Gabrielle Roy », *Cahiers franco-canadiens de l'Ouest*, vol. 25, n° 1-2, 2013, p. 59-108.

VIALA, Alain, « L'enjeu en jeu : rhétorique du lecteur et lecture littéraire », dans M. Picard et D. Anzieu (dir.), *La lecture littéraire*, Paris, Clancier-Guénaud, 1987, pp. 15-31.

WOLF, Werner, « Illusion (Aesthetic) », *The living handbook of narratology*, Hambourg, Hamburg University Press, [En ligne] [http://wikis.sub.uni-hamburg.de/lhn/index.php/Illusion \(Aesthetic\)](http://wikis.sub.uni-hamburg.de/lhn/index.php/Illusion_(Aesthetic)) (Page consultée le 16 août 2017)