UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LA CONSTRUCTION DE L'INDÉTERMINATION DANS LES ROMANS *CITY* ET
LA JEUNE ÉPOUSE D'ALESSANDRO BARICCO

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR
ANNA LITS

SEPTEMBRE 2020

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.10-2015). 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 souhaite remercier Dominique Garand, mon directeur de recherche, pour son enthousiasme et la confiance qu'il a su m'insuffler lorsqu'elle faisait défaut. Son écoute, sa bienveillance et ses conseils furent précieux.

Je remercie également les piliers que sont mes impétueuses sœurs chercheuses. Marie Meuleman, dont l'audacieuse énergie a su m'éviter bien des pièges et déminer l'angoisse. Helena Mayné et Melissa Schneider, dont la complicité, l'amour et l'humour ont allégé ce qui n'a jamais été impossible mais l'a parfois semblé. Quant à mon bien-aimé et fidèle célibat, sans qui ce mémoire aurait sans doute tout de même vu le jour, il m'a accompagné aussi bien que n'importe quel.le partenaire.

Le temps, la confiance et la force nécessaires à l'écriture de ce mémoire ont été tissées de nombreuses voix que je remercie ici : parents, colocataires, ami.es, vidéos Youtube, P!nk. Comme quoi, j'étais capable. Ravie, avec votre soutien, de l'avoir compris.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	v
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I	8
L'INDÉTERMINATION COMME DONNÉE CONSTITUTIVE	8
1.1. La notion d'indétermination en théorie de la réception	8
1.1.1. Les origines	8
1.1.2. Envisager toute chose donnée en son horizon.....	10
1.1.3 Le plaisir de l'indétermination.....	12
1.1.4 La construction auctoriale	14
1.2. L'espace-temps	16
1.2.1. Le statut référentiel.....	16
1.2.2. Tout est relatif	20
1.2.3. En mouvement.....	25
1.3 Les personnages.....	31
1.3.1 La solitude du marginal	31
1.3.2 Une communauté de fous	35
1.3.3. Leur communication.....	38
1.4 Obsessions	43
1.4.1 Le point de vue	43
1.4.2. Le destin	45
1.5. La dimension « méta ».....	49
1.5.1 Lecture.....	49
1.5.2. Écriture	52
CHAPITRE II	56
L'INDÉTERMINATION COMME DONNÉE FORMELLE	56
2.1. La construction formelle de l'indétermination.....	56
2.1.1. Création de l'effet esthétique	56
2.1.2. Motivations de cette construction.....	58
2.2. Le style de Baricco	59
2.2.1. La ponctuation	59

2.2.1.1 L'absence de ponctuation	60
2.2.1.2 Ponctué à outrance	61
2.2.2. Une esthétique éclatée : l'épreuve de l'incertitude.....	64
2.2.2.1 Silences.	64
2.2.2.2 L'italique.....	65
2.2.2.3. La graphie	66
2.2.3. Le vocabulaire	68
2.2.3.1 La répétition	69
2.2.3.2 Des mots qui dénotent.....	70
2.2.3.3 La voix.	71
2.3 La Narration.....	72
2.3.1 Théorie.....	73
2.3.2 Le dialogisme montré (polyphonie)	75
2.3.2.1 Modalités autonymiques	76
2.3.2.2 Délimiter un sujet pluriel	80
2.3.3 Le dialogisme affleurant.....	83
2.3.3.1 Vous pouvez répéter ?.....	84
2.3.4 Le dialogisme constitutif.....	86
2.3.4.1 Informations indéchiffrables	86
2.3.4.2 Basculement des voix.....	87
2.3.4.3 Narr-auteur	90
2.3.5. Les métalepses.....	92
2.3.5.1 L'auteur métaleptique.....	93
2.3.5.2 L'effet fantastique.....	96
CONCLUSION.....	101
BIBLIOGRAPHIE.....	106

RÉSUMÉ

L'indétermination déloge nos automatismes et compose une réalité plurielle. Bien que majoritairement étudiée dans les théories de la réception, elle constitue toutefois un prisme d'analyse pertinent dans l'étude narratologique et thématique des œuvres littéraires. Nous postulons en effet l'intérêt d'interroger les mécanismes mis en place par un.e auteur.e en vue de provoquer ce sentiment d'indétermination inévitable à la lecture. Ce mémoire propose d'en étudier la construction chez Alessandro Baricco, dans ses romans *City* et *La Jeune Épouse*. Nous remarquons qu'il impose à son lecteur une instabilité qui touche à la fois le fond, à travers la construction de l'espace-temps, des personnages et des thématiques abordées, et la forme par une stylistique irrégulière, un dialogisme affirmé et un usage prononcé des métalepses. Nous analysons ces procédés, typiques d'une écriture postmoderne, et la façon dont Baricco les entremêle pour créer une esthétique et une thématique profondément fragmentées et surprenantes. Ce n'est pas là une conséquence de ses choix narratifs mais la source de ceux-ci. Nous analyserons ce que cette indétermination sciemment construite révèle de la notion de réalisme face à la fiction et de sa capacité à étirer notre conception du monde au-delà de toute rationalité pour en redéfinir les frontières. Celles-ci ne constituent plus alors un simple passage à franchir mais bien un lieu en soi, un motif, un canevas fabuleux et insondable. Baricco dépeint l'étrangeté et la pluralité de notre réalité ; il alloue ainsi sa part de magie au quotidien.

Mots clés : Indétermination, Dialogisme, Polyphonie, Alessandro Baricco, Postmodernité, Frontières.

INTRODUCTION

Vraiment, on est prêt à croire, à certains moments, que toute cette vie n'est pas une excitation des sens, un mirage, une tromperie de l'imagination, mais quelque chose de réel, de vrai, d'existant !

Fiodor Dostoïevski

Manier savamment une langue, c'est pratiquer une espèce de sorcellerie évocatoire.

Charles Baudelaire

Faire croître la fragmentation, l'hésitation, l'errance, l'instabilité. Établir des ponts branlants, des palais aux miroirs, des escaliers sans fin, des échos discordants, un capharnaüm de voix et de regards indissociables. Laisser le lecteur se tromper, revenir, tomber, voler, disparaître, revendiquer, abdiquer, se rebeller. Voilà ce à quoi joue Alessandro Baricco dans son œuvre romanesque, voilà ce qu'il fait subir et ce qu'il endure, voilà le truculent abîme qu'il ébauche. En lisant ses récits, nous n'avons pu qu'être happée par ces lieux qui n'existent pas, ce temps qui s'arrête, cette attente sans fin, ces hommes et ces femmes qui portent de l'infini dans leurs yeux, ces histoires qui ne sont ni véridiques ni chimériques : Baricco épouse l'impossible et sculpte des monstres d'antithèses. Ce faisant, il érige des récits intrinsèquement indéterminés. À travers deux de ses romans, *City* et *La Jeune Épouse*, nous nous proposons d'étudier l'indétermination constitutive d'une écriture dont le sentiment prégnant qu'elle suscite nous a poussée à vouloir en comprendre les fondements et les procédés. Nous travaillons sur les textes traduits en français par Françoise Brun et Vincent Raynaud. Notons que Baricco maîtrise le français et travaille en étroite collaboration avec ses traducteurs. Notre postulat de base est que l'indétermination ne découle pas des procédés littéraires mis en place mais en est au contraire la genèse : ni conséquence collatérale, ni hasard heureux, elle prévaut à leur construction textuelle. Nous désignons par indétermination les manquements, volontaires ou non, qui parsèment un texte et peuvent revêtir une multitude de formes et d'intentions : incohérences temporelles, protagonistes à l'identité plurielle, lieux impénétrables, voix anonymes, déficit d'informations, insolubilité narratologique...

Nous entendons déplacer le champ de recherche habituel de ce concept puisque, majoritairement étudiée dans les théories de la réception, l'indétermination n'en demeure pas moins du domaine des techniques d'écriture aménagées pour créer un certain effet de déstabilisation, voire pour proposer un rapport cognitif au réel. Elle serait créée selon Wolfgang Iser par les vides se creusant entre les aspects schématisés d'un texte, elle se loge dans ce qui est passé sous silence. Le lecteur se chargerait de combler ces blancs lorsque l'auteur ne lui en impose pas l'interprétation¹. Elle est donc au fondement d'une structure textuelle qui prend préalablement en compte le lecteur. Dans notre mémoire, nous nous intéresserons justement à la façon dont ce dernier est considéré dès la construction du texte, et ce par la mise en place d'une instabilité constitutive et déroutante. Par une indétermination formelle et thématique, un récit peut produire une esthétique du basculement, du seuil, du franchissement, de l'entre-deux, de l'horizon, dont les vides n'ont pas besoin d'être comblés pour créer du sens. Comme l'écrit Rachel Bouvet : « Le plaisir de l'indétermination, c'est de se laisser happer par le vide, de ne rien offrir en compensation, de se laisser glisser au bord de l'abîme, juste pour avoir la sensation d'être à la dérive, d'avoir perdu pour un temps les repères familiers et rassurants du monde quotidien ». ²

Alessandro Baricco nous offre une magnifique plongée vers ce type d'abîme, que nous allons étudier dans ses romans *City*³ (2001) et *La jeune épouse*⁴ (2017). Commençons par présenter l'auteur, né en 1958 à Turin⁵. Musicologue, journaliste, essayiste, critique, l'homme

¹ Wolfgang Iser, *L'appel du texte : l'indétermination comme condition d'effet esthétique de la prose littéraire*, Paris, Allia, 2012, p. 23.

² Rachel Bouvet, « L'indétermination », in *Étranges récits, étranges lectures. Essai sur l'effet fantastique*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2011, p. 62.

³ Alessandro Baricco, *City*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2001, 486 p. [traduit de l'italien par Françoise Brun]

⁴ Alessandro Baricco, *La Jeune Épouse*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2017 [2016], 256 p. [traduit de l'italien par Vincent Raynaud]

⁵ Fnac, « Alessandro Baricco », *Fnac*, en ligne, < <https://www.fr.fnac.be/Alessandro-Baricco/ia6132/bio> >, consulté le 28 décembre 2019.

revêt de multiples casquettes et se voit de plus en plus reconnu dans le monde culturel et littéraire italien. Baricco a publié depuis son premier roman *Châteaux de la Colère*, en 1991, une vingtaine d'ouvrages. Il s'est révélé un auteur prolifique et éclectique puisqu'il ne s'astreint pas au genre du roman mais produit également des pièces de théâtre et des essais sur la société contemporaine, dont le dernier, *The Game*, est paru en Italie en 2018. La plupart de ses ouvrages sont traduits en français et il a acquis peu à peu une renommée internationale, ce dont témoignent de nombreux prix littéraires qu'il a remportés dans divers pays : Prix des libraires du Québec (1997), prix Viareggio (1993), prix Campiello (1991, finaliste), prix Médicis étranger (1995)⁶. Quant à son roman *Soie*, il a été adapté au cinéma, de même que sa pièce *Novecento : Pianiste*. Se décrivant avant tout comme un narrateur⁷, il fonde en 1994 la Scuola Holden à Turin, une école enseignant les techniques de narration⁸. C'est particulièrement pour son travail de romancier que nous nous intéresserons à lui.

Baricco est donc lui-même une figure éclectique aux pratiques multiples, s'intéressant à un monde en mouvement et à la difficulté d'y faire des choix. Il est une illustration vivante de ce que représente l'indétermination : le dépassement d'un horizon jamais atteint, l'acceptation d'une nature existentielle plurielle, et une recherche infinie s'exprimant par une instabilité riche de sens. Il n'est d'ailleurs pas anodin que les termes « fragmenté », « postmoderne », « instable », « frontière », « mouvement », « infinitude » soient fréquemment mentionnés dans les travaux le concernant. Nombre de ses romans ont fait l'objet d'études approfondies, cependant celles-ci ne font jamais de l'indétermination le pivot de leurs analyses mais l'évoquent plutôt de manière incidente. Ce que nous proposons, c'est de démontrer que ce concept n'est pas une conséquence des choix narratifs de l'auteur, mais bien la source de ceux-ci. Nous nous efforçons ainsi d'en comprendre les origines et les implications.

⁶ Wikipedia, « Alessandro Baricco », *Wikipédia l'encyclopédie libre*, en ligne, < https://fr.wikipedia.org/wiki/Alessandro_Baricco >, consulté le 28 décembre 2019.

⁷ À voix nue, « À voix nue. Alessandro Baricco », *France Culture*, en ligne, < <https://www.franceculture.fr/emissions/voix-nue/alessandro-baricco-25-dabord-je-suis-un-narrateur> >, consulté le 28 décembre 2019.

⁸ Fnac, *op. cit.*, s.p.

Le caractère inédit de nos objectifs n'empêche pas qu'ils puissent rejoindre par moments certains travaux consacrés à Baricco qui se sont approchés de la notion d'indétermination, telle que nous entendons la développer. Par exemple, Éleine Magnan, dans son mémoire « Énonciation Baroque : une forme-sens dans le roman *Océan Mer* d'Alessandro Baricco »⁹, reconnaît la fragmentation, le mouvement, le sentiment d'infinitude présents dans le roman, la multiplication des regards que met en place l'auteur. Cependant, c'est à travers l'histoire et l'esthétique du mouvement baroque qu'elle aborde ces caractéristiques ; c'est là un angle tout à fait intéressant mais qui ne permet pas un même approfondissement de l'instabilité présente dans les romans que nous étudions ici. En effet, de par sa genèse, ce concept d'indétermination, d'abord élaboré par les théories de la lecture, permet une remise en question de l'acte d'écriture lui-même en révélant sa part d'incontrôlable : il résiste même à l'écrivain. Puisque l'indétermination permet avant tout de révéler les blancs sur lesquels butent les lecteurs, en étudiant sa création nous mettons également à jour une nature profondément précaire de l'écriture indéterminée. Le baroque révèle l'irrégularité et le monstrueux mais ne permet pas de dessiner ce que ce mouvement vers l'indicible possède de surprenant : pour l'auteur, et pour le lecteur. Car il ne s'agit pas pour un écrivain demiurge de contrôler chaque facette de la création de son roman ; s'il tient à lui insuffler des blancs, il ne peut pour autant prévoir l'ampleur de leur résonance. C'est pourquoi, bien que nous n'étudions pas la manière dont le lecteur réagit à cette indétermination, sa nature nous permet de poser sur la création un regard neuf, qui accepte de se laisser dépasser et d'admettre ses limites. Le mémoire de Magnan, consacré à l'esthétique baroque d'un roman de Baricco, constitue l'approche ressemblant le plus à notre connaissance de celle que nous proposons.

D'autres travaux présentent des objectifs qui rejoignent en partie les nôtres. Le mémoire de Maryse Dallaire¹⁰ sur la musicalité de l'auteur approfondit, par exemple, la marginalité des

⁹ Magnan, Elaine, « L'énonciation baroque : une forme-sens dans le roman *Océan mer* d'Alessandro Baricco », Mémoire de maîtrise, Département d'études littéraires, Université du Québec à Montréal, 2014, 87 f.

¹⁰ Maryse Dallaire, « Musicalité et écriture dans *Novecento : pianiste* et *Châteaux de la colère* d'Alessandro Baricco », Mémoire de maîtrise, Département d'études littéraires, Université du Québec à Montréal, 2009, 110 f.

personnages et la frontière poreuse entre réalité et fiction chez Baricco, ainsi que son style d'écriture. Geneviève Richer¹¹, dans son mémoire sur l'intertextualité, soulève la complicité que le texte infère entre l'auteur et le lecteur, le jeu qui existe entre ces entités et la prise en compte constante par Baricco de la présence de son lecteur. C'est une notion qui a beaucoup d'importance quant à l'indétermination puisque celle-ci suggère que l'auteur et le lecteur coopèrent pour donner du sens au texte. Il est intéressant de voir comment cela se traduit dans le style narratif, et Richer développe entre autres l'importance des répétitions dans cette optique. Camélia Paquette¹² étudie quant à elle la notion de désacralisation dans l'œuvre de l'écrivain et, à travers elle, la perte de sens à laquelle font face les protagonistes. Tous ces thèmes que d'autres chercheuses ont relevés se retrouvent englobés dans le concept d'indétermination puisqu'il constitue selon nous un outil théorique particulièrement pertinent pour articuler les pratiques narrative, stylistique et thématique de l'auteur. Nous proposons d'aborder ces textes en profondeur à travers un prisme qui, nous le croyons, permet d'éclairer différemment les remarques éparses qui ont été faites à leur propos. Cela nous est d'ailleurs particulièrement possible car nous avons choisi de travailler sur deux romans à propos desquels il n'a pas encore été proposé d'étude de cette envergure, à tout le moins en français.

En effet, *City* et *La Jeune Épouse* n'ont pas encore été sujets à une analyse détaillée et sont particulièrement illustratifs de la fonction que peut jouer l'indétermination dans l'œuvre de Baricco. Dans le premier, on suit principalement l'histoire de Gould, enfant-génie promis à un prix Nobel et dont les seuls amis sont Diesel et Poomerang, l'un géant l'autre muet, tous deux imaginaires. S'y mêlent le récit de Larry Gorman, boxeur de génie, que Gould invente dès qu'il passe un moment aux toilettes, ainsi que le western que Shatzy, sa gouvernante, imagine au fil des ans. On y rencontre les professeurs atypiques de Gould et leurs thèses hors du commun dans un contexte universitaire, on y découvre l'histoire familiale de l'enfant, ses désirs et sa soif

¹¹ Geneviève Richer, « Écriture de la reprise intertextualité et intersémiotité dans l'oeuvre de Alessandro Baricco », Mémoire de maîtrise, Département d'études littéraires, Université du Québec à Montréal, 2001, 124 p.

¹² Camélia Paquette, « Reflet d'un désenchantement chez Alessandro Baricco : De la figure sacrée à la désacralisation », Mémoire de maîtrise, Département d'études littéraires, Université du Québec à Montréal, 2018, 91 f.

de vie. On arpente également la vie de Shatzy, son rapport à son père, à l'amour, au destin. Le récit développera les décisions que le jeune génie sera amené à prendre, jusqu'à décider si oui ou non il ira étudier dans une université prestigieuse, loin de chez lui. Les instances narratives ne cessent de basculer, la focalisation permute sans avertissement, les diégèses s'entrecoupent, les métalepses se multiplient. La narration polyphonique du roman est parsemée de marques d'altérités, qui appuient l'indétermination des mondes évoqués dans le roman : l'imaginaire et le réel n'y ont plus de frontière et la quête de soi ne présente aucune finalité déterminée.

Dans *La Jeune Épouse*, on narre l'arrivée du personnage éponyme dans la famille de son fiancé, alors absent, auquel elle fut promise quelques années auparavant. De retour d'Argentine, elle rencontre alors les membres de cette famille qui n'ont d'autres noms que génériques : la Mère, le Père, la Fille, le Fils... Elle vivra en leur sein une initiation à la séduction et à un quotidien qui n'est qu'une longue journée infiniment répétée, rythmée par des déjeuners gargantuesques et des opérations commerciales. Peu à peu s'installe la nouvelle réalité de la Jeune Épouse dont le fiancé a disparu en Angleterre ; se décline alors le récit de sa longue attente, dans la maison familiale puis au bordel où elle finira par travailler. Le narrateur principal, que l'on voudrait assimiler à l'auteur tant il est équivoque, opère une métaréflexion sur son oeuvre tout en cédant la parole à d'autres locuteurs et ce, sans jamais l'indiquer. Les points de vue des personnages s'entrechoquent et leur parole n'est pas toujours distinguable. Ici encore, les métalepses nous invitent à repenser l'écriture, puisque le récit met en scène sa propre narration. Ainsi, il permet à ces deux diégèses de s'influencer l'une l'autre et de défier la temporalité, de même que les niveaux de narration. Baricco nous entraîne à la dérive dans des récits pluriels, mettant en scène une multitude de voix et de points de vue. La réalité n'étant ni unique, ni stable, elle ne peut être représentée que dans son indétermination constitutive.

Dans le premier chapitre, nous commencerons par présenter l'origine de la notion d'indétermination, née sous la plume d'Ingarden comme donnée constitutive de l'oeuvre littéraire, puis reprise par Iser et utilisée avant tout en théories de la réception. Nous expliquerons ce qu'elle permet de symboliser en matière de pratique littéraire, autant pour l'auteur que pour le lecteur, et le plaisir qu'elle peut susciter. Nous retracerons son évolution et présenterons l'angle selon lequel nous souhaitons l'aborder, c'est-à-dire la façon dont elle peut

être construite par l'auteur plutôt que les mécanismes de lecture qu'elle provoque. Nous démontrerons ensuite sa pertinence dans l'étude de l'œuvre baricchienne. Une étude de fond permet de révéler que, tapie dans les recoins thématiques de ses romans, elle sous-tend la construction de l'espace-temps qui ne peut s'établir que dans la frontière entre l'ici et l'ailleurs, entre le présent et le néant. Ceci, par son statut référentiel ambigu, la relativité de ses constantes et l'omniprésence du mouvement. De même, l'identité des personnages, en marge et en équilibre, ne cesse de basculer : à la fois dans leur altérité, et dans une congrégation aberrante qu'atteste leur communication incongrue. Enfin les obsessions, thèmes récurrents qui semblent habiter l'auteur relèvent elles aussi de l'instabilité illustrée par l'indétermination : les points de vue et le destin constituent des thèmes qui ne cessent de remettre en question la possibilité d'une vie qui soit catégoriquement déterminée. La dimension *méta* dont Baricco saupoudre tout son travail met en scène le refus d'une unique réalité qui vaille, d'un seul degré séparant la réalité de la fiction.

Nous creuserons ensuite, dans le second chapitre, les procédés formels par lesquels l'auteur crée cette indétermination fondamentale, la poétique de l'énonciation déployée dans ses aspects linguistiques. Nous exemplifierons l'effet esthétique que cette notion permet de mettre en place, et questionnerons les motivations qui poussent un auteur à user délibérément de pratiques d'écriture engendrant un fort degré d'indétermination. Nous analyserons ensuite les tactiques propres au style baricchien telles que l'usage détourné de la ponctuation ou du vocabulaire, et l'éclatement formel qu'il sculpte au fil de ses romans. Pour finir, nous nous attèlerons à l'étude de son travail narratologique minutieux. L'indétermination s'y laisse peindre par un dialogisme parfois tonitruant, parfois discret mais dont le sentiment ne s'éteint jamais. La présence non dissimulée de métalepses, figures indéterminées par excellence puisqu'elles refusent le règne des cloisons entre les mondes pour leur préférer une porosité matinée d'évidence, termine d'illustrer la manière dont Baricco crée et revendique son indétermination romanesque.

Ses romans illustrent une quête, sans autre solution peut-être que celle de lire pour n'y voir pas plus clair. Elles offrent l'occasion de tâtonner dans l'obscurité.

CHAPITRE I

L'INDÉTERMINATION COMME DONNÉE CONSTITUTIVE

Dans ce chapitre nous analyserons l'indétermination telle qu'elle est mise en scène dans les thèmes et la trame des romans *City* et *La Jeune Épouse* d'Alessandro Baricco. Nous aborderons donc l'indétermination comme donnée constitutive à travers les thématiques, la logique du discours, la représentation du temps, de l'espace et des modes de communication.

Nous démontrerons ainsi qu'il ne s'agit ni de coïncidences, ni de cas isolés, et que les thématiques liées à l'indétermination se couplent à une esthétique profondément instable que nous aborderons au chapitre suivant. Sur le plan du fond, comme sur celui de la forme, Baricco nous propose des fables peuplées d'irréductibles vides, résistant encore et toujours à l'envahisseuse rationalité. Ceux-ci sous-tendent en effet la construction de l'univers fictif de l'auteur, mais avant d'aborder le texte en lui-même, nous allons commencer par expliquer ce que porte en elle cette notion d'indétermination. Il est important de garder en tête qu'il s'agit là d'une idée conceptuellement chargée dont il est nécessaire, pour comprendre ce qu'elle représente fondamentalement en littérature, d'expliquer les enjeux dans le cadre des théories de la réception. Nous allons donc commencer par présenter plus en détails la notion et son historique, puis nous constaterons le bien-fondé d'en faire le prisme de notre analyse à travers l'étude de l'espace-temps, des personnages, des thèmes obsessionnels et de la dimension métalittéraire des romans concernés.

1.1. La notion d'indétermination en théorie de la réception

1.1.1. Les origines

Bien que nous nous apprêtions à utiliser la notion d'indétermination pour la rapporter à l'esthétique développée par l'auteur, il importe de prendre en considération la place qu'elle

occupe dans les théories de la réception depuis les travaux fondateurs de Hans Robert Jauss. Ce dernier, dans son *Esthétique de la réception*, affirmait qu'une oeuvre littéraire n'existe qu'une fois lue, et que c'était cet acte de lecture qui l'inscrivait dans l'histoire littéraire¹³. C'est donc la réception qui donne à un texte le statut d'une oeuvre, celle-ci s'inscrivant dans le contexte historique, social, linguistique et même individuel d'un lecteur que Jauss qualifie d'« implicite », par facilité méthodologique¹⁴. Il ne s'agit pas ici du réel lecteur mais d'une figure abstraite et impliquée dans le texte. Quoi qu'il en soit, ce lecteur implicite aborde l'oeuvre à travers un « horizon d'attente », concept dont on trouve la genèse chez Husserl, permettant d'interpréter la subjectivité de façon phénoménologique, qui se définit ainsi :

[...] le système de références objectivement formulable qui, pour chaque oeuvre au moment de l'histoire où elle apparaît, résulte de trois facteurs principaux : l'expérience préalable que le public a du genre dont elle relève, la forme et la thématique d'oeuvres antérieures dont elle présuppose la connaissance, et l'opposition entre langage poétique et langage pratique, monde imaginaire et réalité quotidienne.¹⁵

La subjectivité joue effectivement un grand rôle dans la réception, chaque lecteur (même implicite) étant différent, de nature et circonstancielle. Celle-ci subit toutefois une certaine détermination de la part de l'auteur et du contexte de production et de réception :

D'une part, le texte ne peut être considéré comme le monologue d'un écrivain qui répondrait dans son oeuvre à des questions qu'il aurait lui-même posées (il entretient un rapport dialogique avec des textes contemporains ou antérieurs). D'autre part, la signification du texte ne se constitue pas, elle non plus, dans un monologue du lecteur : le texte « parle » lui aussi, il est la limitation concrète apportée à l'arbitraire des interprétations.¹⁶

¹³ Isabelle Kalinowski, « Hans-Robert Jauss et l'esthétique de la réception », *Revue germanique Internationale*, vol. 8, 1997, p. 156.

¹⁴ Rosmarin Heidenreich, « La problématique du lecteur et de la réception », *Cahiers de recherche sociologique*, vol. 12, Montréal, 1989, p. 77.

¹⁵ Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, trad. franç., Paris, Gallimard, coll. « tel », 1990 [1978], p. 49.

¹⁶ Isabelle Kalinowski, *op. cit.*, p. 160.

On voit donc que, malgré la liberté d'interprétation dont peut faire preuve le lecteur face à un texte, son horizon d'attente lui ouvre autant de possibilités qu'il lui en ferme. Ainsi, Jauss propose une « [a]pproche ouverte de l'expérience réceptive qui implique une forme de relativisme, à tout le moins une certaine indétermination, par la pluralité des possibilités qui s'offrent au moment de la rencontre avec une œuvre »¹⁷. Nous allons approfondir cette dynamique.

1.1.2. Envisager toute chose donnée en son horizon

Le phénomène concerne à la fois le lecteur et l'écrivain, qui en sont tous deux les sujets. Ces deux figures ne sont d'ailleurs pas clairement distinctes, puisque l'écriture présuppose la lecture. Chaque écrivain est avant tout un lecteur qui produit un texte à partir de textes lus, et son écriture relève d'une lecture du monde. De même la lecture, en interprétant celle-ci, participe à l'écriture du texte. Ces deux entités ne sont donc que les deux visages d'un même être, qu'il soit abstrait ou non. L'une devine certaines facettes de cet horizon en écrivant, l'autre en lisant. L'interprétation ne peut se faire qu'en progression, en découvrant une à une les facettes que l'auteur a éclairées, mais aussi en mettant en lumière certaines qu'il n'avait pas prévues, tout en acceptant d'en laisser la majorité dans l'ombre. Se dessine alors cette tension particulière entre création et réception : « L'oeuvre, définie comme un "principe vide", naît de l'activité et de la participation du lecteur en réponse aux indéterminations du texte »¹⁸. On voit donc que la lecture reste une réponse au stimulus qu'est le texte ; et que ce sont les indéterminations qui le constituent qui provoquent ce besoin de réponse. Car il ne faut pas oublier que le lecteur accorde sa confiance à l'auteur ; les passages où affleure l'indétermination ne sont pas jugés incohérents mais le conduisent à leur supposer une pertinence. Aussi, c'est au regard de la cohérence globale du texte que peut être « sémantisée » l'indétermination, surtout si autour d'elle se construit un système. Il ne s'agit pas de considérer ce concept comme un ensemble de

¹⁷ Sylvia Girel, « Horizon(s) d'attente », dans Anthony Glinoe et Denis Saint-Amand (dir.), *Le lexique socius, en ligne*, < <http://ressources-socius.info/index.php/lexique/21-lexique/43-horizon-s-d-attente> >, consulté le 9 mars 2020.

¹⁸ Rosmarin Heidenreich, *op. cit.*, p. 77.

cas isolés mais bien comme une structure qui fait sens dans son schéma d'ensemble. Cette indétermination, Wolfgang Iser et Roman Ingarden l'ont longuement théorisée ; nous retiendrons principalement la notion de « blancs » d'Iser, qui nous semble plus intéressante en termes de création. Celui-ci considère un texte comme un ensemble d'aspects schématisés, de points de vue qui se télescopent, éclairant certaines facettes de la réalité qui nous est présentée à travers la lecture. Ces aspects sont déterminés ; mais leur croisement, le vide qui se crée entre eux, Iser les nomme des blancs : c'est là que vient se loger l'indétermination¹⁹. Ces vides peuvent prendre place aux niveaux syntaxique, pragmatique et sémantique.

L'indétermination est irréductible puisque chaque nouvelle détermination amène son lot d'indéterminations. C'est comme avancer avec une lampe torche : chaque mètre carré éclairé en laisse de nouveaux dans la noirceur²⁰. Cependant, « ces vides ne sont pas une lacune ; ils sont les prémisses de l'effet esthétique »²¹. C'est là toute la dynamique qui nous intéresse, la portée réflexive et artistique de la création de ces blancs. Nous disons dynamique, parce que l'indétermination est un mouvement infini : chaque nouvelle information révèle un nouveau manque, et l'horizon est sans cesse repoussé (parce que sans cela il perdrait sa qualité d'horizon). Plus l'objet est déterminé, plus l'on réalise l'irréductible indétermination qui le caractérise, puisqu'il n'existe pas de langage qui puisse embrasser tous les points de vue. L'objet a cela d'intéressant que son nom ne le définit pas : un mot ne peut dire l'infinitude des points de vue et des blancs qui le constituent.

Mais si l'on considère que les choses ne se donnent jamais qu'en horizon, c'est-à-dire sous une apparence et dans une configuration changeantes, qui diffèrent d'un point de vue et d'un moment à l'autre, et selon un rapport du déterminé à l'indéterminé, qui laisse toujours autant à deviner qu'à percevoir, alors on peut comprendre que la « fable du monde » inventée par chaque écrivain ne constitue pas un monde à part, la pure fiction d'un autre monde, mais une réponse à la provocation de notre monde, qui est fabuleux, susceptible d'interprétations multiples, car dans sa structure d'horizon est toujours déjà inscrite la possibilité

¹⁹ Wolfgang Iser, *op. cit.*, p. 23.

²⁰ Rachel Bouvet, *op. cit.*, p. 10.

²¹ Wolfgang Iser, *op. cit.*, p. 26.

d'un dépassement du donné et du visible.²²

C'est en cela qu'il est intéressant d'étudier, non pas uniquement la façon dont les blancs sont comblés, mais également le caractère irréductible de certains d'entre eux.

1.1.3 Le plaisir de l'indétermination

Il s'agira donc de dépasser notre recherche du dit, de la sentence, d'un propos détenteur de vérité et immuable, de ne plus quémander d'axiomes rassurants mais de revendiquer au contraire une démonstration sans évidences et sans conclusion. L'indétermination permet de ne pas céder à l'automatisation qui effrayait tant les formalistes russes : « L'automatisation avale les objets, les habits, les meubles, la femme et la peur de la guerre »²³. L'indétermination, puisqu'elle surprend, provoque un questionnement et désautomatise le langage, la compréhension, la lecture, la narration. Lecteur et auteur réalisent quels sont leurs mécanismes et leurs réflexes, leur vision du monde qui se voit confrontée par ces blancs et leur non-résolution. On comble certains de ces blancs par réflexe, par volonté, pour avancer dans l'histoire, pour générer du sens, pour avoir moins peur (de soi, des histoires, de ses valeurs), la plupart du temps sans même s'en rendre compte. C'est d'ailleurs principalement sur ce mécanisme de détermination que s'attardent les recherches d'Iser, qui pour l'expliquer distingue négations primaires et secondaires. Les négations primaires concernent les incohérences et manquements de contenu, que le lecteur va combler automatiquement. Ce faisant, il se retrouve en équilibre et cherche à comprendre la raison de l'existence de ces vides : c'est cela qui constitue la nature des négations secondaires, dont la résolution ne se fait pas aussi spontanément que pour les négations primaires. Au contraire, celles-ci impliquent une lecture particulière de l'oeuvre, afin de prendre conscience de la manière et de la raison pour lesquelles leur lecture nous déstabilise.

²² Michel Collot, *La poésie moderne et la structure de l'horizon*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Ecritures », 2005, p. 10.

²³ Tzvetan Todorov, *Théorie de la littérature, textes des formalistes russes*, Paris, Le Seuil, 2001 [1965], p. 83.

Sa position [le lecteur] est intermédiaire entre sa découverte et ses habitudes. [...] Le lecteur recherche un équilibre entre ces deux pôles. L'incompatibilité entre ces deux pôles se résout en général par la production d'une troisième dimension, perçue en tant que configuration sémantique du texte.²⁴

Ces négations nous font comprendre que « nos représentations et nos formes préférentielles ne sont pas toutes puissantes [et que] en restant cloîtré dans notre imaginaire personnel, on ne fait pas usage de notre liberté »²⁵. C'est en fait ce type de négations, qu'Ingarden n'a d'ailleurs pas théorisé dans son concept de « lieu d'indétermination », qui permet de prendre conscience de l'existence de l'indétermination elle-même. Puisque cette fois il s'agit de comprendre sa position face à l'indétermination, celle-ci ne peut plus simplement être comblée automatiquement mais devient au contraire réfléchie ; l'on se demande soudain pourquoi on braque notre lampe torche dans cette direction particulière. Car Iser note cette tendance du lecteur à courir les risques du texte, et ainsi à faire l'expérience de sa propre subjectivité autant que du texte²⁶. Jauss remarquait également dans ce processus « cette expérience de l'autre qui s'accomplit depuis toujours, dans l'expérience artistique, au niveau de l'identification spontanée qui touche, qui bouleverse, qui fait admirer, pleurer ou rire par sympathie, et que seul le snobisme peut considérer comme vulgaire »²⁷. Le lecteur prend donc le parti de ressentir, de sortir de soi pour laisser un peu de l'autre y pénétrer ; et ce degré d'étrangeté peut s'immiscer dans son identité grâce au chemin tracé par l'indétermination.

Si Iser s'intéresse particulièrement à la manière de combler ces interrogations et de les résoudre, il existerait des blancs irréductibles et, comme le postule Rachel Bouvet, un plaisir particulier à ne pas les combler. S'intéressant au genre fantastique, Bouvet rappelle l'importance de la notion d'émotion, en termes de lecture. Si l'indétermination pousse le lecteur au bord d'un abîme, d'une hésitation - doit-il choisir une explication rationnelle, surnaturelle, ou même une

²⁴ Wolfgang Iser, cité par Rachel Bouvet, *op. cit.*, p. 13.

²⁵ *Ibid.*, p. 55.

²⁶ *Ibid.*, p. 60.

²⁷ Hans Robert Jauss, *op. cit.*, p 161.

absence d'explication ? - il est normal que cela provoque chez lui de fortes émotions : de peur, mais aussi pour certains, de plaisir.

Le plaisir de l'indétermination, c'est de se laisser happer par le vide, de ne rien offrir en compensation, de se laisser glisser au bord de l'abîme, juste pour avoir la sensation d'être à la dérive, d'avoir perdu pour un temps les repères familiers et rassurants du monde quotidien.²⁸

Cet abîme au bord duquel il se tient, c'est d'abord et avant tout l'auteur qui l'a construit, en prenant en compte le lecteur dès sa création. C'est à ce brouillage irrésolu qu'aspire Baricco. Par la création de l'indétermination, il lui est permis de restituer aux choses et aux mots leur horizon, de constamment repousser leurs limites et d'accepter, enfin, leur infinitude.

1.1.4 La construction auctoriale

Il existe de nombreuses stratégies d'écriture mettant en place une instabilité constitutive et déroutante. L'auteur est créateur d'univers, desquels il peut lâcher la bride de la prétendue détermination avec laquelle on qualifie habituellement ce qui nous entoure, pour révéler ce que nous soupçonnons d'indéterminé dans notre environnement sans oser et sans pouvoir peut-être le nommer. Pour permettre au lecteur de remettre sa conception du monde et du langage en jeu, l'écrivain doit avant tout avoir bouleversé sa propre syntaxe, sa propre acceptation de ce que constitue un monde. Iser lui-même l'affirme : « ces vides ne sont pas une lacune ; ils sont les prémisses de l'effet esthétique »²⁹. Ils sont donc construits consciemment par l'auteur, qui ne peut cependant pas prévoir chaque détail de l'interprétation du lecteur, celui-ci possédant sa propre subjectivité. Nous allons étudier l'équilibre qui doit être installé entre ces deux entités : « Le répertoire du texte et celui du lecteur ne sont pas coextensifs (sinon, le texte ne communiquerait rien de nouveau), mais l'intelligibilité du texte exige qu'ils se recouvrent en partie »³⁰. L'auteur doit donc créer un jeu d'équilibre subtil, en utilisant ses connaissances sur

²⁸ Rachel Bouvet, *op. cit.*, p. 62.

²⁹ Wolfgang Iser, *op. cit.*, p. 26.

³⁰ Rosmarin Heidenreich *op. cit.*, p. 78.

le lecteur qui partage certains de ses codes linguistiques, culturels, etc. tout en les mettant à mal. En défiant le lecteur, l'écrivain lui fait prendre conscience de ses propres réactions et ainsi l'amène à comprendre ses intentions réelles. Michel Collot, pour décrire une « structure d'expérience de la poésie contemporaine », articule trois étapes : l'appel, l'attente et l'errance³¹. Il nomme l'horizon d'appel la part des choses qui constamment nous échappe, et estime que c'est par cette distance que l'écriture est rendue possible. Ce qui est entrevu dans l'appel est suivi de la réalisation du vide auquel nous faisons réellement face, ce qui « "déclenche" chez le poète l'impérieux besoin de s'exprimer avec des mots d'une nature telle qu'elle soit capable de combler ou de commencer à combler cette vacance »³². C'est là l'attente, qui provoque une recherche langagière tentant de dépasser l'indicible et l'invisible entrevu par l'appel. Or, « écrire (...) n'est-ce pas se laisser attirer indéfiniment en avant par l'appel toujours différé d'un dernier mot? »³³ C'est l'errance du poète, dont la quête ne peut qu'être infiniment indéterminée ; car la poésie ne se comprend qu'en horizon, qui par définition ne peut être atteint. C'est précisément parce qu'il ne s'agit pas de trouver le mot juste, qui n'existe pas de toute façon, mais de choisir celui qui questionne et grandit. Pour atteindre cet objectif il est nécessaire de se poser en équilibre : entre le compréhensible et l'incompréhensible, l'acceptable et l'intolérable, entre une conception sociétale qui ressemble à celle du lecteur et une extravagance à laquelle il ne pourrait s'identifier. Entre ce que l'auteur choisit de révéler et ce qu'il décide de cacher, entre les aspects schématisés qu'il actualise et les blancs qui naissent dans leurs intersections, entre un chemin et un autre. Il n'est pas d'absolu et pourtant il n'est pas de capitulation ; l'écriture, c'est la recherche. C'est exactement pour cela que l'indétermination est absolument nécessaire : elle illustre la sempiternelle et absurde quête qu'est la littérature. À travers l'étude de la façon dont l'auteur construit l'espace-temps et les personnages qui le peuplent, nous remarquerons les obsessions qui habitent ses romans. L'ensemble de ces thématiques participe de l'impossibilité à décider d'une seule interprétation, d'un point de vue unique, d'une vérité absolue ; ce n'est pas uniquement l'unicité du sujet qui est remise en cause mais aussi celle de la conception du

³¹ Michel Collot, *op. cit.*, p. 156.

³² *Ibid.*

³³ *Ibid.*

monde. L'indétermination, bien que portée par la forme, est avant tout un questionnement de fond : puisque la vie est faite de blancs irréductibles, pourquoi la littérature ne le serait-elle pas également ?

C'est ce que nous nous proposons de démontrer à travers l'analyse des romans *City* et *La Jeune Épouse*, en commençant par nous pencher sur la construction de l'espace-temps par l'auteur.

1.2. L'espace-temps

L'espace-temps possède chez Baricco un statut particulier, instable et irréel. « It is a liminal place, the space of fiction, or more generally Art [...] »³⁴ En effet, les lieux semblent représenter des frontières, elles-mêmes éphémères : « The temporal "infinite" within a narrative *continuum* requires ethereal, ephemeral "frontier" locations which could disappear at any moment »³⁵. Ils ne sont jamais totalement réalistes, ni jamais totalement fictifs, se situant dans un entredeux aux allures de rêve, et constituent un seuil se découvrant en mouvement. La temporalité n'est pas en reste puisque sa liminalité se couple à celle de l'espace³⁶. Ainsi, l'univers baricchien refuse les vérités immuables et immobiles, ce qui s'illustre par un statut référentiel ambigu, une temporalité et une spatialité relatives et un balancement constant. Nous allons en étudier la construction pour révéler ce que son indétermination nous communique.

1.2.1. Le statut référentiel

L'espace-temps peut être envisagé comme un seuil d'abord grâce à un usage ambigu de la référence. L'auteur fait appel à notre univers commun, en disséminant des indices permettant

³⁴ Elisabetta Tarantino, « Sailing Off on the Adel: Alessandro Baricco's Metaliterary Trilogy (Part II) », *Romance Studies*, vol. 25, n°4, 2007, p. 324.

³⁵ Inge Ianslots, Inge, « Alessandro Baricco's Infinite Tales », *Spunti e Ricerche*, vol. 14, s. l., 1999, p. 47.

³⁶ *Ibid.*, p. 51.

de dater ou de situer vaguement les lieux³⁷. Cela peut s'opérer par la mention d'une célébrité : « [...] miroirs avec Brigitte Bardot jamais vieillie dans le coeur de Wizwondk » (City, p. 101³⁸), d'une ville comme Vancouver, d'un roman comme le *Don Quichotte*. Par petites touches, Baricco distille un sentiment de réalisme (qui paraît parfois malvenu, ou tout du moins surprenant) dans ses récits en jouant sur le terrain contigu entre lui et ses lecteurs. Il s'agit d'extraire le lecteur d'une conception de la fiction purement fabuleuse pour le rapatrier dans son univers factuel par quelques mentions du quotidien : l'existence du train, de la chute des feuilles en automne, des enfants allant à l'école... Baricco met également en scène des références plus subtiles qui ne font pas partie de manière aussi évidente des connaissances partagées à la fois par l'auteur et le lecteur. Par exemple, la théorie dont Shatzky fait mention à propos des fleuves, à savoir que : « [...] tu prends leur distance par rapport à la mer, tu la multiplies par pi et tu as la longueur du chemin qu'ils font en réalité » (C : 337) a bel et bien été avancée par Hans-Henrik Stølum, chercheur à l'université de Cambridge. Nous reviendrons plus tard sur le sens de cette théorie, l'essentiel pour le moment étant de remarquer qu'il existe un réseau référentiel extrêmement vaste dans les romans que nous étudions, bien qu'il ne soit pas toujours perceptible lors d'une première lecture : « As such they cannot function as opposites to the world known to the reader ; they are just subtle references. »³⁹ En créant un monde fictif proche du nôtre, Baricco défie bien davantage notre perception de la réalité qu'en élaborant un univers fantastique exempt d'ancrages réalistes⁴⁰. Comme nous l'avons vu, l'indétermination s'érige en établissant un équilibre entre les répertoires (linguistiques, culturels, sociaux...) de l'auteur et ceux du lecteur présumé⁴¹ ; ceux-ci doivent forcément se recouper pour permettre de créer du sens, tout en divergeant afin de le remettre en question. Impossible pour l'écrivain de prévoir l'étendue commune de ses connaissances et celles de ses

³⁷ Elisabetta Tarantino, « Sailing Off on the Adel: Alessandro Baricco's Metaliterary Trilogy (Part I) », *Romance Studies*, vol. 25, n°3, 2007, p. 243.

³⁸ Par la suite les citations seront suivies, entre parenthèses, de l'abréviation C, suivie du numéro de pages.

³⁹ Inge Ianslots, *op. cit.*, p. 50.

⁴⁰ Elisabetta Tarantino, « Sailing Off the Adel (Part I) », *op. cit.*, p. 243.

⁴¹ Isabelle Kalinowski, *op. cit.*, p. 159.

nombreux lecteurs ; possible, cependant, de s'assurer qu'elle soit suffisante pour leur permettre une reconnaissance partielle de l'univers présenté. Une fois cette étape assurée, l'écrivain y mêle alors des références qui n'ont aucune prise sur l'univers extradiégétique commun au lecteur et à l'auteur, qui ne renvoient à rien d'avéré. Le lecteur, conduit par le texte, reconnaît sa réalité avant d'en être brutalement éjecté au détour d'un blanc irréductible creusé par l'auteur. Celui-ci maintient donc, couplée à l'espoir de l'abolir, une distance infranchissable⁴².

Ainsi, un premier élément frappant est la difficulté d'identification du lecteur (italien en l'occurrence) avec les personnages des romans, à cause d'un détournement de la réalité par la création d'univers indéterminés, d'une part et, d'autre part, par le refus quasi permanent (voire systématique) de tout référent à « l'italianité », que ce soit par le choix des noms ou par les références littéraires. L'indétermination semble donc régir l'univers spatial et temporel de Baricco, par une sorte de distance « exotique » avec le monde contemporain.⁴³

Plus que de refuser l'italianité de son univers, c'est notre monde au complet qu'il barde d'exotisme en créant ces références vides ; ce sentiment de distanciation est donc valable pour des lecteurs de différentes nationalités. Analysons davantage ce mécanisme référentiel, en commençant par *City* : Vancouver existe, mais pas l'université de Couverney; Stanley Poreda est bien un boxeur américain, mais il n'est pas connu pour s'être fait écraser les bras dans sa porte par des bookmakers revanchards, ni pour avoir affronté Larry « Lawyer » Goodman, qui n'est pas réel. Ce qui est logique, puisque cette histoire est inventée par Gould ; il s'inspire de vrais boxeurs et façonne son récit autour de leur existence, à l'instar de l'auteur, ce qui participe au statut ambigu de l'appartenance du personnage à notre univers. Ces deux plans référentiels, celui du monde extra-diégétique qu'auteur et lecteur partagent en partie, et celui intradiégétique (qui lui-même se décline en plusieurs niveaux métadiégétiques) ne cessent de s'entrecouper. Quant à *La Jeune Épouse*, il est tout à fait possible d'y reconnaître une Europe de la fin du XIXe siècle, le début des automobiles, la bourgeoisie, un quotidien somme toute rassurant appris dans les livres d'histoire. Les images nous sont familières : une maison occidentale, une

⁴² Elisabetta Tarantino, « Sailing Off the Adel (Part II) », *op. cit.*, p. 330.

⁴³ Yannick Gouchant, « Distances et détours : la séduction à l'oeuvre chez Alessandro Baricco », *Cahiers d'études italiennes*, vol. 5, Grenoble, Ellug, 2006, p. 39.

nourriture qu'on consomme dans nos pays, les heures qui s'écoulent. On y compte les années, Baudelaire y a écrit *l'Albatros* et Cervantes *Don Quichotte*.

C'est notre univers, et ça ne l'est pas. Ça ne l'est pas parce que dans cette maison se trouve un homme qui cuisine en dormant, une domestique qui disparaît littéralement lorsqu'on ne souhaite plus sa présence « [par un] geste invisible dans un moment invisible » (*JÉ* : 109⁴⁴), des miroirs qui reflètent des événements déjà passés, des déjeuners pour célébrer la victoire sur la mort au matin. Jouant à travers ces éléments avec les codes du fantastique, l'oeuvre frôle l'appartenance à différents genres sans jamais s'y laisser confondre puisqu'il intègre ces événements fantastiques à d'autres occurrences tout à fait réalistes, bien que fictives. Par exemple, des références à des personnages dont on ne connaissait pas l'existence, advenant sans explication, comme si elles allaient de soi alors même que ceux-ci n'avaient jamais été évoqués dans le roman. « [...] ce sont les soeurs du Bon Conseil, Dieu les porte en Sa Gloire, qui l'ont déniché » (*JÉ* : 100). On nous y conte la publication d'un livre supposément célèbre « (Elle deviendra l'auteure du singulier *Manuel pour jeunes filles endormies* qui eut tant de succès, comme on le sait, peu avant la guerre.) » (*JÉ* : 189), sans qu'il ait une existence avérée dans notre propre monde. L'auteur entremêle les cadres de références de façon problématique⁴⁵. Il semble de cette façon nous rappeler l'hégémonie et l'autonomie du monde fictif, se plaisant à fournir des informations dont le lecteur ne pourra faire aucun usage, et n'ayant donc (apparemment) cure de sa réception. C'est un usage particulier de l'indétermination, grâce à laquelle il interpelle le lecteur et l'empêche d'ignorer les blancs qu'il a mis en place, les négations secondaires avec lesquelles le lecteur va donc devoir dialoguer. En nous refusant l'accès à certains replis de son univers fictionnel, l'auteur nous signifie constamment que nous n'en faisons pas partie puisqu'il nous est impossible d'y accéder sans son aval. C'est en installant au préalable un climat de relatif réalisme que Baricco crée ce double mécanisme de familiarisation/distanciation, fréquent dans les récits fantastiques. Ce faisant, il problématise le

⁴⁴ Par la suite les citations seront suivies, entre parenthèses, de l'abréviation *JÉ*, suivie du numéro de pages.

⁴⁵ Philippe Dionne, « Le plaisir de l'indétermination : Une lecture de l'ambiguïté narrative dans *Le double* de Dostoïevski », Mémoire de maîtrise, Département d'études littéraires, Université du Québec à Montréal, 2006, p. 80.

degré merveilleux de toute existence : il nous permet de « [...] comprendre que la "fable du monde" inventée par chaque écrivain ne constitue pas un monde à part, la pure fiction d'un autre monde, mais une réponse à la provocation de notre monde, qui est fabuleux, susceptible d'interprétations multiples, car dans sa structure d'horizon est toujours déjà inscrite la possibilité d'un dépassement du donné et du visible »⁴⁶. Cette pratique d'écriture permet donc à l'indétermination de faire son travail : permettre un dépassement du réalisme, admettre la multiplicité de la réalité et son caractère merveilleux sans qu'il soit question de la quitter.

Le statut de l'espace-temps est construit dans un entredeux indécidable. Il est donc inconcevable de poursuivre une seule logique d'interprétation ; puisque Baricco ne cesse de changer de pied, il nous faut faire de même pour pouvoir continuer à danser. L'indétermination s'exprime donc dans ce mouvement inqualifiable, auquel le lecteur ne peut que s'adapter et qui lui refuse le droit au confort, à l'évidence.

1.2.2. Tout est relatif

Pour ériger un balancier spatio-temporel, l'auteur n'utilise pas uniquement d'un système référentiel ambigu mais également d'une conception implacablement relative du temps. Commençons par la temporalité : chez Baricco, le temps est toujours relatif. Comme l'explique Inge Ianslot, il y a chez l'auteur une suspension du temps horloger, inhérent à une narration réaliste⁴⁷. Sa narration n'est effectivement pas réaliste, ou peut-être au contraire l'est-elle trop, si l'on considère la réalité malléable ; puisque l'écoulement du temps dans le récit n'est pas stable mais bien relatif aux lieux et aux protagonistes. Il y a là une « [...] perte de tout repère épistémique fixe et univoque »⁴⁸. Il n'est pas d'unité de durée qui vaille, chaque personnage

⁴⁶ Michel Collot, *op. cit.*, p. 10.

⁴⁷ Inge Ianslots, *op. cit.*, p. 52.

⁴⁸ Ilias Yocaris, « Une poétique de l'indétermination : Style et syntaxe dans *La Route des Flandres* », *Poétiques*, vol. 2, n° 146, Paris, 2006, p. 219.

possède sa temporalité propre, un instant peut contenir une éternité, le temps peut être volé. Commençons par des exemples tirés de *City* : Maestro, le boxeur, découpe sa vie en rounds de trois minutes, entrecoupés par une minute de pause. Il a décidé de rythmer sa vie par sa passion et c'est donc en elle qu'il vivra, en marge de ceux qui ne foulent pas le ring. C'est ainsi qu'il déclare d'Atlantic City, où il avait livré un combat interminable : « Bel endroit, j'y ai passé une semaine, autrefois, un dimanche soir. » (C : 104) Bird, le pistolero, affirme : « J'ai vécu des éternités, là où les autres voyaient des instants. » (C : 213) Le temps est donc relatif, se distordant au gré des émotions et de l'inclination de ceux qui l'expérimentent. Cela peut sembler logique, puisque c'est fondamentalement comme cela que nous le ressentons nous aussi : changeant. Mais là où nous avons l'habitude de demeurer réalistes, de simplement déclarer que « c'est passé vite », ou « ça m'a semblé long », les locuteurs des romans présentent cela comme des faits, et non des figures de style. Un dimanche soir ne *semble* pas simplement durer une semaine, il *est* une semaine ; et l'éternité se résume sans équivoque à cet instant. Nous avons tendance à faire de l'espace et de la temporalité des données objectives, scientifiques ; l'absence de marques de subjectivité, d'hésitation ou d'affect est donc surprenante, et c'est là une attitude indéterministe que de secouer nos faits établis. Chez Baricco ces paramètres sont variables, ce sont des notions aux facettes multiples qui, sans prétendre détenir une vérité, s'entremêlent constamment. Fait notable, Ruth, dans *La Jeune Épouse*, décrit sa propre folie à travers une métaphore temporelle : « Ça arrive, que quelque chose déchire le Temps, me dit-il, et on n'est plus à l'heure pour rien. On est toujours un peu ailleurs. Un peu en avant ou un peu après. On a des tas de rendez-vous, avec les émotions, ou avec les choses, et on est toujours à courir derrière ou bien arriver bêtement en avance. Il disait que c'était ça ma maladie, si on voulait. » (C : 398) Ruth vivrait donc dans son propre temps, décalé, inadapté, ce qui représenterait sa démence. Il est intéressant de noter que cette caractéristique est relatée comme étant anormale et malade. Cependant, et c'est cela qui est important, à peu près tous les personnages de Baricco sont considérés comme fous. Il s'agirait donc d'une nouvelle forme de norme que d'avoir un Temps déchiré et d'y être perdu, d'évoluer dans une temporalité insaisissable pour quiconque n'y navigue pas, mais déconcertante de logique pour ses habitants. L'auteur crée ainsi une indétermination à travers laquelle s'exprime une subjectivité qui serait seule maîtresse du récit, et pour donner sens à la temporalité fictionnelle il n'est d'autre choix que d'admettre pertinente la réalité de chacun et non uniquement la sienne propre.

Il s'agit bien d'une nouvelle conformité, toute relative. C'est particulièrement flagrant dans *La Jeune Épouse*, où les membres de la Famille « [...] ignoraient la succession des jours, car ils visaient à n'en vivre qu'un, parfait et répété à l'infini » (*JÉ* : 24). Le temps n'y est plus une suite linéaire, pas même une boucle ; il est un instant arrêté. Chaque matin répète les mêmes rituels, millimétrés, la même suite de gestes, la même table dressée des mêmes mets. Des invités y défilent, sans perturber un ordre dont ils ne feront jamais réellement partie, généreusement accueillis mais à peine remarqués. La Famille évolue dans son temps unique et personnel, dont elle maîtrise les règles à la perfection. C'est cependant une bulle qui parfois se laisse percer pour laisser place à des événements particuliers : l'organisation d'un bal, les escapades à la ville, l'arrivée de Comandini. Il s'agit des *jours différents* (*JÉ* : 38), car les jours normaux sont considérés comme parfaitement identiques. « Il en découlait une sorte d'ordre dynamique qu'en famille on jugeait impeccable. » (*JÉ* : 41) Donc, même lorsque l'on pense avoir enfin compris une règle de l'univers qui nous est présentée — à savoir un temps infini et immobile — on s'aperçoit que celui-ci subit aussi des fluctuations, des soudainetés, un mouvement de balancier ; il n'est parfait que dans son indétermination. En effet,

Envisager le seuil, c'est considérer non seulement la donnée spatiale en soi – espace liminaire, zone frontalière – mais également sa dimension dynamique et temporelle, celle du franchissement, du passage, de l'ingression ou de la transgression. On pourrait postuler que la notion de seuil n'a de sens qu'à partir du moment où il y a franchissement⁴⁹.

Et d'ailleurs, même dans la fiction cette conception du temps n'est pas considérée raisonnable ; la Jeune Épouse doit s'y adapter, les invités également, et il est clairement admis que le Fils aura hérité de sa famille une conception particulière du temps.

Leur logique n'étant propre qu'à la diégèse dans laquelle ils s'inscrivent, l'espace et le temps jouent un rôle primordial d'actants dans le récit. Penchons-nous sur *La Jeune Épouse* : le Fils était parti, devait revenir, et personne ne s'en inquiétait. C'est l'arrivée de la Jeune Épouse

⁴⁹ Marcin Stawiarski, « Rien que des seuils : réflexion sur l'esthétique de l'interstice dans les oeuvres de Gabriel Josipovici », *Conserveries mémorielles*, n° 7, 2010, p. 1.

qui marque le début d'une attente, et qui introduit un élément perturbateur dans l'ordre des choses. Puisque tout est relatif, le Fils « arrive, chaque jour il arrive un peu plus » (*JÉ* : 63), à sa manière, dans son temps personnel. « Arriver » et « attendre » deviennent des actions à part entière, propres à chacun. Elles s'étalent, prennent une place disproportionnée, existent pour elles-mêmes et non pas en vue d'une fin. L'attente peut durer des années comme des semaines, elle est la même, mouvement parfait dont on ne peut connaître l'étendue qu'une fois celui-ci terminé. À l'instar du quotidien familial, suite de jours identiques et qui pourtant avancent inexorablement ; vers le décès du Père lorsque celui-ci commence à mourir, vers l'arrivée prochaine du Fils qui, bien qu'il ait disparu, ne peut pas avoir *réellement* disparu. La fixité du jour n'empêche pas l'expectative d'un jour à venir ; elle lui permet de prendre une place discrète et néanmoins décisive. Elle lui accorde une évidence tranquille qu'il n'est alors même pas nécessaire de nommer. Dans cette temporalité, il est admis que des changements futurs se produiront mais il n'est pas nécessaire de s'en inquiéter déjà. La tension entre immobilité et espérance se forme naturellement, s'imisce dans le récit sans fracas et un couple se forme : celui de l'arrivée et de l'attente. Leur dynamique devient un véritable protagoniste, une fonction absolument nécessaire à l'histoire : les intervenants du récit interagissent avec ces notions de manière à les doter d'agentivité.

Or l'arrivée, associée à des objets que le Fils enverrait à la Famille à intervalles d'abord réguliers, puis sporadiquement, n'est liée à aucun lieu connu ni à aucun temps déterminé. Cette action, habituellement intransitive, ne nécessitant rien d'autre qu'elle-même pour advenir est ici au contraire déclinée en une série de petits événements absurdes que sont les livraisons de whisky, de moutons, de tapis... Baricco transgresse ainsi sa nature avec extravagance. L'on apprend, ensuite, que c'est en réalité Comandini qui envoie ces présents pour adoucir la nouvelle de la disparition du Fils, qui après avoir acheté un bateau n'a plus donné signe de vie. Ce que l'on prend pour un long mouvement se révèle être une mascarade et il n'est alors plus rien qui garantisse un retour filial, ni temps ni lieu qui ne lui soit encore arrimé. Ne persiste que la conviction de la Jeune Épouse qui décide de l'attendre, et de ne faire que cela. Nous avons là à nouveau un mécanisme indéterministe : Baricco transforme notre acceptation de certains concepts pour en révéler les absurdités latentes, qui existent déjà à leur manière dans notre imaginaire puisque nous les intégrons sans trop broncher à la lecture. Ceci dit, si elles

n'étaient pas exprimées dans cette évidence, elles n'auraient sans doute pas provoqué une telle remise en question qui est ici possible parce qu'elles sont suggérées et non démontrées. L'indétermination, parce qu'elle sous-entend avec effronterie, parce qu'elle présente une nouvelle réalité dont les vides sont revendiqués et l'illogisme vénéré, permet d'enrichir des faits et des concepts que nous pensions connaître.

Cette attente est cette fois intimement liée aux lieux dans lesquels elle prend place : la maison et le bordel, et à la temporalité de celle qui la pratique. Lorsque la Jeune Épouse attend son promis seule dans la maison, la Famille étant partie en villégiature, l'arrivée soudaine de l'Oncle rend impossible le retour du Fils, parce qu'il brise la façon parfaite et solitaire dont elle incarnait son attente. Le lieu portait en lui la seule manière possible de permettre ce retour. Le bordel, quant à lui, sera choisi par la jeune femme en vertu d'une logique lui étant propre, et d'une certitude inébranlable : « [...] Il n'y a pas mille destins mais une seule histoire, et [...] l'unique geste exact est la répétition » (*JÉ* : 243). Ainsi, puisque la vie du Fils est intimement liée à celle du bordel (il y fut conçu, et son père y mourut), c'est là qu'elle choisit de l'attendre, ayant quitté la famille. L'arrivée de l'Oncle, soudaine et fortuite, durant la Villégiature (qui représentait donc une durée d'attente précise et finie) a empêché une autre arrivée, immédiate et attendue. Dans la maison close, c'est au contraire par la solitude d'un geste indéterminé et ininterrompu que se mettra en place l'attente, pour permettre au retour indéterminé et ininterrompu d'advenir. C'est en se fiant à une logique temporelle propre à l'univers fictionnel et aux personnages le peuplant que le récit peut atteindre une résolution : « Le retard biblique du Fils et la suspension du temps qu'ils avaient imprimés à leurs jours les avaient rendus inaptes à s'interroger sur la fragile relation qui existe en général entre un départ et une arrivée, entre une intention et un comportement » (*JÉ* : 242). Le mouvement et l'immobilité sont ici perçus sur un continuum, au contraire de l'immédiateté avec laquelle on les dépeint habituellement. Un verbe dont l'aspect est normalement accompli ou inaccompli, sans entredeux, se transforme en un verbe duratif, voire progressif. C'est extrêmement déstabilisant parce que pour nous, le retour est un fait, une date et une heure, pas un sentiment ni un processus enclenché durant des années. Le temps coule donc dans une dynamique surréelle balançant entre l'immobilité et le mouvement, entre l'arrêt et l'infini. Dans les fictions baricchiennes, « People come and go, just like the waves of the sea. The pendulum motion [...] confirms the absence of linear,

undirectional time; it is unlimited ("all infinito"), as though it belongs to eternity (an everlasting "time"). »⁵⁰ La logique spatiotemporelle est ainsi instaurée dans son indétermination : elle nous fait trébucher incessamment sur des concepts que l'on pensait immuables et partagés par tous. Baricco érige ici un espace-temps irrégulier dont on ne peut ignorer les incohérences mais qui fonctionne uniquement à travers elles. De par son travail minutieux il entrelace des réalités spatiotemporelles distinctes, et dans leur croisement se trouvent des informations déstabilisantes qui permettent d'éclairer autrement les différentes diégèses, et qui poussent le lecteur à s'aventurer dans des explications sortant de son ordinaire.

1.2.3. En mouvement

C'est dans le mouvement que semble se trouver la solution pour parvenir à appréhender le temps et l'espace ; si l'on accepte que l'on se trouve sur une frontière, que l'on peut chuter d'un côté comme de l'autre et même qu'il le faut, autant de fois que souhaité, alors on peut poursuivre notre lecture et y comprendre quelque chose. « Ces rouages spatiaux tiennent en puissance une valeur temporelle : elles fixent symboliquement l'instant de basculement, tout en en suggérant le mouvement incessant par la multiplication des seuils. »⁵¹ *City* problématise d'ailleurs cette thématique du mouvement, puisque l'auteur le dit lui-même :

D'abord le titre. Une ville. Pas une ville précise. Plutôt l'empreinte d'une ville quelconque. Son squelette. Je pensais aux histoires que j'avais dans la tête comme à des quartiers. Et j'imaginai des personnages qui étaient des rues, et qui certaines fois commençaient et mouraient dans un quartier, d'autres fois traversaient la ville entière, accumulant des quartiers et des mondes qui n'avaient rien à voir les uns avec les autres et qui pourtant étaient la même ville. Je voulais écrire un livre qui bouge comme quelqu'un qui se perd dans une ville.⁵²

Les lieux sont des microcosmes soumis à un temps indéterminé, que l'on ne quitte jamais

⁵⁰ Inge Ianslot, *op. cit.*, p. 51

⁵¹ Marcin Stawiarski, *op. cit.*, p. 4.

⁵² Alessandro Baricco, *City*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2001, 4e de couverture.

ou bien pour toujours⁵³, un univers irréel qui n'est pas régi par les mêmes règles que le nôtre et que le réalisme rendrait inopérant, car il ne peut fonctionner que dans son extravagance. Dans *La Jeune Épouse*, les endroits que la Famille ne visite pas semblent ne pas exister : la ville n'est décrite qu'à travers son bordel, l'Argentine qu'à travers la pampa dans laquelle vit la jeune fille. Odette Fortin, à propos d'un autre roman de Baricco, le problématise ainsi :

Fantaisie d'un roman, enfin, où la question "Où sommes-nous" n'obtient de réponse que dans le va-et-vient d'un ici et d'un là, d'un point A devenu B, et vice-versa, par la force d'un texte qui refuse toutes assises qui empêcheraient son mouvement, nous prémunissant par là, peut-être, de l'ultime illusion qui nous ferait croire que quelqu'un, quelque part, peut se réapproprier le sens par avance perdu, et donc pour toujours à redécouvrir, de la modernité.⁵⁴

Les espaces se découvrent donc en mouvement : « Every story is a travel story, "a spatial practice" and, as such, stories constantly transform places into spaces and vice versa. »⁵⁵ Les personnages oscillent d'un lieu à un autre, jamais totalement dedans, jamais totalement dehors. C'est d'ailleurs ce qui obsède la plupart des personnages : trouver *son* lieu, *son* chemin, et d'ailleurs faut-il que nous ayons un chemin, ne pouvons-nous pas être une place, ou un carrefour, quelque chose qui ne s'en va pas, qui ne fuit pas ? Et puis une fois qu'on l'a trouvé, s'y installer. Shatzy l'expérimente ainsi : enfant, elle visite cette exposition présentant des « maisons idéales ». Elle y rencontre la sienne, de maison, ce qui la frappe comme une vérité indéniable, particulièrement parce que cette demeure ne sera jamais sienne : « Quand ça t'arrive de voir l'endroit où tu serais *sauvé*, c'est toujours *du dehors* que tu le regardes. Jamais tu n'es dedans. C'est *ton* endroit, mais toi, tu n'y es jamais. » (C : 65) Le professeur Bandini lui, en fait une métaphore : « Nous avons des maisons, mais nous sommes des vérandas. » (C : 233) Selon lui, les hommes ne peuvent jamais être profondément eux-mêmes, honnêtes (ce qui reviendrait à habiter leur maison) parce qu'alors ils n'auraient plus de refuge contre la vie qui les dévore,

⁵³ Inge Ianslots, *op. cit.*, p. 52.

⁵⁴ Odette Fortin, « *Châteaux de la colère* d'Alessandro Baricco: pratiques topographiques inédites de la modernité », Mémoire de maîtrise, Département d'études littéraires, Université du Québec à Montréal, 2004, f. 122.

⁵⁵ Laura Rorato, Simona Storchi, « Città versus City: The Globalized Habitat of Alessandro Baricco », *Romance Studies*, vol. 22, n°3, 2004, p. 254.

contre le néant, contre « [...] la grande vague de l'Ouvert » (C : 233). Nous serions toujours arrêtés un pas avant nous-même, sur notre véranda, en dehors de, face à, incapables d'être enfin *dedans*. D'être enfin *vrais* : « [...] as we can no longer hope to discover our true identity but can only become aware of our sheer externality from ourselves and our origin »⁵⁶. Alors forcément on cherche, on continue de chercher, et c'est pourquoi le roman de Baricco a l'air d'une quête, d'une oscillation constante. Entre le réel, l'imaginaire, le faux, le juste, le *vrai*, l'honnête, le mouvement, l'immobile. Vers le bonheur, si c'est permis. « Tout serait plus simple si on ne t'avait pas inculqué cette histoire d'arriver quelque part, si seulement on t'avait appris, plutôt, à être heureux, en restant immobile. Toutes ces histoires à propos de ton propre chemin. » (C : 282) On se cherche un monde, le sien, et on s'y accroche. Comme le père de Gould, qui a abandonné son fils pour cette raison : « Je voulais seulement dire que Gould, c'est un monde, cet enfant est un monde, et Ruth et moi un autre. Et j'ai pensé que j'avais le droit de vivre dans *mon* monde. » (C : 379) L'espace-temps chez Baricco ne s'offre qu'en mouvement parce qu'il en va de même pour notre existence. Le roman problématise l'instabilité propre à l'homme, qui en cherchant constamment sa place poursuit son identité. Certains théoriciens considèrent les espaces de *City* comme des non-lieux, entre autres Laura Rorato et Simona Storchi qui émettent l'hypothèse que c'est justement ce statut qui permet aux personnages de faire de ces mondes une quête de soi :

The attitude towards the 'non-place' is ambiguous. On the one hand it provokes social critique, as the container of an ideology which annihilates difference, suffocates the individual, creates artificial needs and dreams, and obliterates the power of choice. On the other hand, however, the anonymity of the place of transit appears to provide the ideal environment where individuals can express their own identity.⁵⁷

C'est typique d'une écriture postmoderne que de mettre en scène des personnages éclatés, mâtinés d'incertitudes et recherchant leur place dans une société en mouvement. L'espace-temps est d'ailleurs littéralement lié à la question du destin, et ce, plus explicitement dans le western raconté par Shatzy. Il y est question, dans la ville de Closingtown, d'un homme ayant

⁵⁶ *Ibid.*, p. 257.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 253.

volé le temps. Depuis ce larcin le vent souffle sans arrêt, les montres sont arrêtées et les vieux ne meurent plus.

Ils disent que quand le vent se lève cela signifie que le grand manteau du temps s'est déchiré. Alors tous les hommes perdent leur propre piste, et aussi longtemps que soufflera le vent ils ne pourront pas la retrouver. Ils restent sans destin [...] Elle disait qu'il fallait s'imaginer Closingtown comme un homme penché par la fenêtre d'une diligence, avec tout le vent dans la figure. La diligence c'était le Monde, qui se faisait son beau voyage dans le Temps ; [...]. (C : 397)

Sans Temps, pas de destin⁵⁸. Une vie arrêtée, sans rendez-vous ; finalement, une existence immobile, et chez Baricco c'est intolérable. Le mouvement inhérent à l'identité spatio-temporelle du récit est nécessaire à l'existence des protagonistes, qui interrogent l'attitude à adopter face à un tel environnement, face à un lieu et un temps qui semblent parfois cesser d'exister et engloutir tout ce qui y vit. Ils y sont constamment à la recherche d'un équilibre, de leur identité⁵⁹, d'un quotidien viable (et donc, pour eux, mobile). Ils inventent des stratagèmes, préservent l'instabilité de leur espace-temps par leur folie : ils survivent. En ne s'arrêtant jamais, pourquoi pas.

« Salvarsi » : c'est ce qu'essaient de faire tous les personnages (ou presque) imaginés par Baricco. « Je ne suis pas fou, mon frère. On n'est pas fou quand on trouve un système qui vous sauve. On est rusé comme un animal qui a faim. La folie, ça n'a rien à voir. C'est le génie, ça. »⁶⁰

C'est le mouvement qui les sauve. Ainsi donc il n'est jamais d'arrivée, de point fixe, et exact, ainsi donc la quête est-elle constante. Ainsi donc l'univers est en vacillation permanente : entre réalisme et merveilleux, entre des lieux et des temps relatifs à chacun, entre une immobilité synonyme d'inexistence et un mouvement infini qui refuse toute résolution exclusive.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 156.

⁵⁹ Marcin Stawiarski, *op. cit.*, p. 12.

⁶⁰ Brigitte Urbani, « Musique, génie et folie : *Novecento* : pianiste d'Alessandro Baricco », *Théâtres du monde*, n° 8, 1998, p. 159.

Prenons pour exemple final la tradition de la villégiature dans *La Jeune Épouse*, qui illustre les différentes facettes de l'espace-temps que nous avons évoquées. Une fois par an durant deux semaines, la Famille quitte la maison pour se rendre en vacances dans un lieu maintenu inconnu, quelque part dans les Alpes. Nous sommes donc ici nourris d'un référent connu, mais nous devons nous contenter d'une indication vague. L'auteur refuse de nous procurer une information complète, il nous offre une ombre de tableau mais nous prive de la possibilité de nous représenter le lieu précisément. Nous avons là un premier élément d'indétermination. Cette tradition est considérée dans la Famille comme une obligation quelque peu ennuyante, mais à laquelle tous acceptent de se plier. Si eux ne s'organisent en rien (à l'exception de l'Oncle qui fait ses valises, les autres membres de la famille emportent des objets absurdes et passablement inutiles, et achètent le reste sur place), la maison, elle, est apprêtée de fond en comble en vue du JOUR DU DÉPART. Les meubles sont recouverts de draps, les pièces nettoyées et condamnées, les denrées remplacées par des produits non périssables, la table du déjeuner dressée (comme si l'on attendait des convives), les tableaux décrochés sans que l'on ne se souvienne de la raison. Un arsenal de préparatifs absurdes est effectué et, « souvent, il devenait nécessaire de laisser à la maison de précieux fragments de la folie commune » (*JÉ* : 183). La Famille, quant à elle, s'emploie à « laisser partout dans la maison des gestes inachevés : c'était, semble-t-il, la garantie absolue qu'on viendrait les terminer » (*JÉ* : 184). C'est là un deuxième élément : l'identité exacerbée des lieux et du temps, imprégnés des caractéristiques des personnages. Ils deviennent aussi aberrants, imprévisibles et instables qu'eux, aussi présents et aussi indéterminés.

Tout cela crée une atmosphère de folie douce, à travers la narration d'évènements pour le moins merveilleux, qualifiés dans le roman lui-même de « dissymétries surréalistes » (*JÉ* : 186). Par exemple, la capture par Modesto de bruits persistants, flottant dans l'air, que le domestique finit par ranger dans un tiroir où quiconque l'ayant perdu peut venir le récupérer. Entre autres, de nombreuses réponses égarées atterrissent dans les tiroirs de la maison, à jamais séparées de leurs questions, ce qui provoque une incertitude pour certains intolérable. Une jeune fille en perd d'ailleurs la tête, à force de quérir la question correspondant à une réponse entendue un jour dans le tiroir ; la folie chez Baricco peut revêtir les plus surprenantes des formes. C'est là un troisième élément important : l'espace-temps devient fantastique, mais d'une

manière que l'on peut qualifier de réaliste dans la mesure où rien n'est présenté dans ces faits comme étant surprenant ou merveilleux. Ces événements font partie du quotidien, de manière tout aussi naturelle que le lever du jour chaque matin, et tous s'en accommodent. C'est là l'aveu qu'il est dans la réalité plus de merveilles que ce qu'un esprit trop terre à terre pourrait admettre. Il y a dans ces miroirs qui reflètent des actions déjà passées, ces « invités qui arrivaient en retard à des manifestations encore à venir » (*JÉ* : 186) une forme de réalisme instinctif. L'indétermination est ici construite de manière à nous faire ressentir cet espace-temps comme profondément juste, vrai, et ce malgré toute son extravagance⁶¹.

Puis arrive LE JOUR DU DEPART, enfin, et la famille quitte la maison. C'est alors comme s'ils quittaient l'univers romanesque au complet : pendant les deux semaines de villégiature, ils n'existeront plus pour nous. C'est là que nous comprenons comment le temps et l'espace gouvernent la fiction : une fois le microcosme leur étant associé laissé derrière eux, le roman quitte les protagonistes et s'agrippe à ce qu'ils ont abandonné. Ne reste plus alors que la Jeune Épouse, demeurée dans la maison. C'est un lieu puissant, une frontière que l'on ne peut traverser sans conséquences et qui n'existe que dans sa marginalité, son immobilité et sa solitude. Condition essentielle au retour du Fils, la jeune fille doit y rester seule, et ne faire que l'attendre : comme nous l'avons vu, le retour de l'Oncle brisera ce sort établi entre les deux entités que sont la Jeune Épouse et la demeure. Après des pages de description d'une attente parfaite, imperturbable, l'auteur nous refuse le droit à une vérité qu'on croyait immuable. Le Fils, finalement, ne reviendra pas. Rien n'est donc inviolable. C'est aussi en cela que Baricco crée un univers indéterminé : il laisse croire au lecteur qu'il est régi par certaines lois, dont la nature déjà remet en doute notre conception du monde tel qu'on le connaît et provoque une instabilité. Ensuite, il récusé ce qu'il semblait avoir établi et nous empêche de nous conforter dans ce que nous pensions avoir saisi de la fiction dans laquelle nous avons accepté de nous plonger. Il nous refuse le droit à quoi que ce soit d'établi et nous pousse à ne voir que ce qui bascule, que ce qui s'altère. En façonnant un univers d'une telle indétermination et des personnages imprégnés des mêmes caractéristiques, Baricco nous enjoint à remettre en question leur

⁶¹ Cristina Perissinotto, « In the land of the pueri sapientes. Magical caprices in two novels by Alessandro Baricco », *Romance Languages Annual X*, vol. 10, n°1, 1998, p. 342.

existence, et la nôtre. Chaque lieu, merveilleux de marginalité, n'est habitable que par des personnages fous maîtres d'un temps qui n'est pas le nôtre. Étudions à présent la façon dont ceux-ci sont construits.

1.3 Les personnages

Les protagonistes baricchiens se caractérisent principalement par leur marginalité. Nous allons détailler celle-ci et l'isolement qu'elle peut déclencher, tout en remarquant qu'ils constituent malgré tout une communauté d'exclus, et qu'en cela ils parviennent tout de même à communiquer les uns avec les autres. Et de ce fait, avec nous, également.

1.3.1 La solitude du marginal

Les personnages de Baricco sont donc en quête identitaire, dans un monde qui leur semble rarement adapté. Et pourtant, ils évoluent peu, mis à part Gould et la Jeune Épouse, les protagonistes principaux des deux romans. Ceux-ci sont justement en pleine initiation et c'est d'ailleurs pour cela que le récit se concentre principalement sur leur trajectoire ; les autres personnages sont bien souvent d'ores et déjà installés en eux-mêmes et traités de fous. Nous avons vu qu'ils étaient très liés à leur espace-temps, et que celui-ci leur était propre ; ils évoluent dans leur microcosme personnel⁶², qu'ils peinent parfois à partager. C'est pourquoi beaucoup souffrent de solitude : les seuls amis de Gould sont imaginaires, le professeur Taltomar meurt seul, à peu près tous les professeurs de Gould sont maintenant célibataires, Shatzy est « une fille qui n'avait personne » (C : 130). Ils créent chacun leur propre univers en s'inventant des histoires comme Gould ou Shatzy, ou en s'aliénant complètement de la réalité comme l'Oncle, que toute la famille pense endormi. Ce sont des personnages profondément marginaux, qu'on dit fous parce qu'instables, illogiques, fuyants, étranges⁶³. C'est parce qu'ils sont toujours situés dans un espace intermédiaire, comme nous l'avons vu à travers notre étude de l'espace-temps,

⁶²Inge Ianslots, *op. cit.*, p. 55.

⁶³Brigitte Urbani, *op. cit.*, p. 151.

mais c'est également le cas de par leur identité. Bien ancrés en eux-mêmes, ils évoluent pourtant dans leur propre no man's land intérieur car leur nature est bien celle de l'entre-deux. Ils ne sont ni des enfants ni des adultes : Gould est né « déjà vieux » et son vœu le plus cher, selon Shatzy, serait de redevenir un enfant. « Lorsque le génie comprend à la fin du roman que la fragilité qu'il associe à l'enfance et qu'il redoute n'est que l'écran d'une fragilité ontologique, inhérente à l'homme – même grandi et assagi –, il cesse de (se) fuir. Entre deux âges, entre réalité et imaginaire, entre aspiration à la liberté, à l'infini, en quête d'une maison protectrice [...] »⁶⁴ Les protagonistes ne sont ni complètement isolés, ni jamais totalement compris. Leurs caractéristiques sont souvent antonymiques : Arne Dolphin, par exemple « [C'] était un homme doux, gai et féroce » (*C* : 417). Kilroy devient dépressif parce qu'il en arrive à la conclusion que « [...] la souffrance était la seule voie capable de conduire au-delà de la surface du réel » (*C* : 156). Lui-même n'ayant pas suffisamment souffert, il se noie dans un malheur profond. De même leurs attitudes : « Je me dis que la voix bienveillante de la Fille – sa voix méchante – était un cadeau du sort » (*JÉ* : 58). Ce sont, surtout, des personnages de l'extrême, qui ne parviennent à s'ancrer totalement nulle part. Leurs qualités sont si extravagantes qu'elles en deviennent insoutenables, comme Gould que le génie rend irrémédiablement seul. Le professeur Kilroy se met à vomir à chaque démonstration d'intellectualisme. Shatzy est si honnête qu'elle s'accroche à ses convictions jusqu'à l'absurde, jusqu'à la violence. Diesel est si grand qu'il ne peut entrer dans une voiture. Dans *La Jeune Épouse*, des personnages sans noms évoluent dans une maison sans adresse. La Mère est si belle qu'elle en rend les hommes et les femmes déments. Le Fils « [...] dissimulait dans les plis de ces traits si fragiles et de ces gestes convalescents une envie de vivre insatiable et même effrayante, ainsi qu'une imagination d'une rare prodigalité [...] » (*JÉ* : 63).

Ces personnages sont donc des êtres de frontières, qui ne peuvent basculer d'un côté ou de l'autre du réalisme et de la fantaisie sans disparaître, et qui y vivent donc en équilibre. Démesurés, ils ne semblent pouvoir évoluer dans le monde tel qu'on le connaît, mais leur monde échappe en partie à celui que l'on connaît, comme s'ils faisaient entrer ce dernier dans

⁶⁴ Marie Arzac, « Il giovane genio in fuga Gould dans le roman *City* d'Alessandro Baricco », *Italies*, vol. 21 n°1, 2017, p. 122.

une autre dimension. Il est fait de blancs incomplets, d'indéterminations irrésolues, de merveilleux, tout comme eux. « What I am after, [...], is a work which tries to be generous to all contradictions, to place them against each other and let the reader decide [...]. »⁶⁵ Les protagonistes sont décrits de manière incisive, ce qui met en lumière des traits si distinctifs qu'ils en perdent leur réalisme. Parce qu'ils nous sont présentés dans un fracassant excès, il nous est impossible de ne pas remarquer qu'éclairer si puissamment ces facettes de leur personnalité repousse les autres dans l'ombre. Premièrement, pour reprendre l'exemple de *La Jeune Épouse*, les personnages principaux n'ont pas de noms : il s'agit de la Mère, du Père, etc. Même Modesto, qui semble pourtant nommé, est un majordome, c'est à dire « un homme qui n'existe pas » (*JÉ* : 133). Et d'ailleurs son nom semble le désigner par le même mécanisme que le reste de la Famille : non pas par sa fonction cette fois, mais de par la qualité inhérente à celle-ci, à savoir la modestie, la discrétion. Cette désignation crée une nouvelle batterie d'interrogations : un homme ne peut être uniquement modeste, uniquement père, uniquement génie, uniquement géant. Ces protagonistes restent donc extrêmement mystérieux, indéterminés ; le lecteur peut tenter d'en combler les blancs mais ils le surprendront toujours, au détour d'un discours ou d'un destin. Car les personnages ne sont pas décrits physiquement, ou très peu, ni même psychologiquement. « Les actants sont "faibles", selon la coutume baricchienne : aucun ou très peu de détails physiques, peu d'informations sur leur passé, un portrait psychologique indiciaire, privilégiant le dialogue laconique et l'assertion épiphanique au monologue introspectif. »⁶⁶ Ils se découvrent peu à peu à travers leur discours et leurs interactions avec autrui. Comme l'indique Marie Arsac à propos de Gould :

Les blancs de sa construction identitaire sont d'une certaine manière remplis par un jeu spéculaire avec les autres personnages, figures participant à une identité plurielle en se renvoyant l'une à l'autre, échos d'une réalité contemporaine incertaine, fragmentaire et infiniment duplicable.⁶⁷

C'est donc à travers les autres qu'ils se construisent, en pluralité, pour combler l'absence de leur

⁶⁵ Josipovici, cité dans Marcin Stawiarski, *op. cit.*, p. 9.

⁶⁶ Marie Arsac, *op. cit.*, p. 116.

⁶⁷ *Ibid.*

description ; ils se découvrent, eux aussi, en mouvement. C'est à travers les différents points de vue narratifs que nous devinons peu à peu leurs traits, révélons les parts d'ombre rendues si évidentes par l'éclat de leur extravagance.

Les personnages de Diesel et de Poomerang sont particulièrement révélateurs de cette dynamique identitaire plurielle. Ce sont les amis imaginaires de Gould, comme le confirme ce dialogue entre son père et Shatzy :

- Il aurait besoin d'avoir des amis.
- Euh... Il a Diesel et Poomerang.
- Je voulais dire de vrais amis.
- Ils l'aiment beaucoup tous les deux, vraiment.
- Oui mais ils ne sont pas vrais, mademoiselle.
- Et il y a une différence ?
- Bien sûr qu'il y a une différence. (C : 382)

Et pourtant, ils semblent tout de même avoir une existence bien à eux. Shatzy d'ailleurs affirme qu'ils lui manquent, ces deux-là. Et le père de rétorquer : « Histoire de fous » (C : 384), car cette confusion de niveaux de réalité paraît bien tenir de la folie. « S'il s'agit bien de personnages imaginaires, d'illusions palliatives de Gould, ils sont de fait considérés comme des actants des points de vue extra et intradiégétiques, et agissent en apparente autonomie ou aux côtés de l'enfant. »⁶⁸ C'est que Diesel et Poomerang ont l'air de pouvoir interagir avec certains personnages, conversent avec Shatzy, avec Kilroy, peuvent engueuler un père au resto chinois. Bien sûr, l'hypothèse la plus simple serait de dire qu'il s'agit simplement de Gould, interagissant en leur nom, leur donnant corps, ou simplement imaginant ces scènes. Mais ils apparaissent bien distincts de sa personnalité : « [Kilroy] Après l'épisode de la purée de Vancouver, ils étaient devenus amis, Gould et lui. Et le professeur aimait aussi beaucoup les autres, Shatzy, le géant et le muet » (C : 296). S'ils sont simples rêves éveillés de l'enfant, il serait difficile d'affirmer qu'ils puissent manquer aux autres personnages. Et si Gould les personnifie, pourquoi la journaliste n'est-elle pas capable de les entendre ? En effet, lors d'une interview, la plupart des réponses sont données par Poomerang et Diesel, que leur interlocutrice

⁶⁸ *Ibid.*

n'entend ni ne voit. Faut-il se trouver soi-même sur une bordure, une couture de réel et d'imaginaire, de folie et de génie, pour les percevoir ? N'y a-t-il que les êtres de frontières qui puissent exister dans le roman ?

Ils paraissent en tout cas privilégiés. De fait, puisque les personnages des récits seconds, enchâssés dans le récit premier, sont inspirés des personnages « réels » de ce dernier (car nés de leur imagination), ils semblent tous entremêlés dans leur identité. D'autant que Baricco ne nous donne jamais les indices dans le même ordre, de sorte que parfois on ne sait plus qui s'inspire de qui, créant une délicate confusion des mondes. Par exemple, la première occurrence des sœurs Dolphin apparaît dans le récit premier lors du Salon de la maison idéale. Lorsque celles-ci débarquent dans le western de Shatzy on comprend donc (si l'on a été très attentif) qu'elle s'en est inspirée. En revanche, la scène du talon noir a lieu très tôt dans le roman, où Diesel et Poomerang « trouvèrent devant leurs yeux, au milieu du trottoir, le talon aiguille d'une chaussure noire » (C : 31). Ce n'est que plus tard que nous comprenons que cette découverte s'est faite dans l'esprit de Gould suite à un cours magistral dispensé par le professeur Martens, qui utilise cette même image pour réfléchir à l'authenticité des mondes : « Il n'y a dans aucune femme toute la femme qu'il y a dans un talon aiguille perdu dans la rue [...] C'est l'authentique qui balafre le réel. » (C : 88-89). Ainsi les personnages s'entre-crésent, d'une manière qui apparaît parfois presque merveilleuse car ils naissent à la frontière d'univers irrémédiablement distincts : l'esprit de chacun. Ils posent un pied dans un univers imaginaire et un pied dans la réalité telle qu'on la connaît. Ce faisant, ils remettent en question notre acception même de la réalité et de ses limites : ils sont extra-ordinaires. Et pourtant, ils sont fonctionnels. Et pourtant ils vivent, à leur manière.

1.3.2 Une communauté de fous

C'est ainsi que, bien que marginaux, ils restent liés par leur étrangeté. D'abord à travers les rapports qu'ils entretiennent entre eux, déconcertants et révélateurs. Commençons par la Famille : le Père et la Mère ne se sont jamais aimés, la Fille souhaite épouser l'Oncle, le Fils est en réalité le frère du Père. Quant à leur intimité, elle a de quoi étonner, étant donné que la Jeune Épouse vivra un éveil à sa sexualité au sein de la Famille. Elle apprendra la masturbation

avec la Fille, et vivra ses premiers rapports sexuels avec la Mère, sans que cela ne choque ni ne gêne personne. Plus tard, elle couchera avec l'Oncle sans qu'il soit question ni d'amour ni de tromperie, elle embrassera et se laissera caresser par un inconnu au bordel, puis deviendra elle-même prostituée en attendant son fiancé. De même dans *City*, où Shatzy embrasse Gould bien qu'elle soit sa gouvernante, qu'il y ait entre eux une différence d'âge plus que significative, et qu'elle le considère comme l'enfant qu'il est. Dans cet univers la sexualité et les corps ne sont pas sujets aux mêmes tabous que dans le nôtre (en tout cas, on les dépasse allègrement et sans culpabilité). L'inceste y est certes problématisé, la Jeune Épouse trouvant impossible l'union de la Fille et de l'Oncle avant de savoir que celui-ci n'était pas du même sang. Le fait de mourir dans un bordel reste un secret. La tromperie, un vice. Le désir d'autrui pour la mère une folie. Autour de ces interdits, à la frontière de la bienséance flottent les rapports entre ces personnages inadéquats et magnifiques qui entremêlent leurs solitudes respectives pour se donner corps les uns aux autres. Dans leur quête du *vrai*, les protagonistes se rencontrent, se créent, se questionnent. Inatteignables pour tous sauf pour les autres fous, les autres incompris, les personnages baricchiens ont tout de même beaucoup en commun.

Prenons comme exemple la Famille qui partage, on l'a vu, une même conception étrange du temps, mais également une même peur démesurée. Chaque membre de la Famille a appris à craindre la nuit, bien que chacun à sa manière, parce qu'elle a toujours apporté la mort : tous leurs ancêtres sont décédés la nuit. C'est avec cette peur que le Père veut rompre, afin de sauver sa famille, en mourant de jour. Il s'est octroyé à lui-même la mission de réparer l'ordre du monde : celui de sa maison, de sa famille, et il s'y attelle à sa manière. Il s'agit donc bien d'une communauté, unie malgré les solitudes de ses membres. Ceux-ci sont liés par un secret, celui de la naissance du fils, qui n'est autre que le frère du Père. Il est né de la Mère et du Père du Père, au bordel. Ainsi la peur, la nuit, leur conception du temps immobile et leur maison font de cette Famille un tout dont les membres fonctionnent dotés d'une liberté sauvage, mais interconnectée.

Cette communauté s'établit davantage, dans *City*, à travers une sensibilité exacerbée et une émotivité débordante partagées par les protagonistes, qui les aliènent pourtant du reste du monde. Au début du roman, Shatzy évoque un moment de sa vie pour ainsi dire banal, c'est-à-

dire un repas dans un self d'autoroute. Elle décrit l'endroit, l'ennui des gens qui y mangent, la difficulté de l'employé à comprendre les commandes, un homme qui pleure, les toilettes hors service, du ketchup versé. Ce qui aurait dû être dégoûtant, elle le trouve magnifique, et Gould parvient à comprendre cela :

[...] c'est que j'ai pensé *Dieu que c'est beau*, avec même quelque part une petite envie de rire, zut alors ce que c'est beau tout ça, mais tout, jusqu'à la dernière miette de trucs écrasés par terre [...]

- Ça fait honte de raconter ça.
- Pourquoi ?
- Je sais pas... Les gens ne les racontent pas, d'habitude, ces choses-là...
- Moi j'ai bien aimé.
- Arrête...
- Non, vraiment, surtout l'histoire du ketchup. (C : 17)

Les personnages réussissent à partager leur manière particulière de voir la vie, leur douce folie, mais uniquement entre eux, tout en restant hermétiques à la majorité. Shatzy comprend Gould et inversement, mais ils se protègent parce qu'ils savent que ça leur est exclusif. Elle le prévient d'ailleurs que ce sera difficile de s'intégrer dans sa future université :

[...] et ça ne va pas être facile de leur expliquer que tu vas te balader avec un géant et un muet pour coller du chewing-gum sur les guichets automatiques [...] tu peux toujours essayer de leur dire que tu vas voir les parties de foot parce que le muet a perdu une action il y a des années et qu'il faut qu'il la retrouve, ça, c'est vaguement plus raisonnable [...] s'ils se hasardent à te faire du mal moi je vais là-bas et je les étends sur un câble à haute tension [...] ta force me manquera, Gould petit môme bizarre [...] (C : 333- 339).

Baricco crée des personnages doublement indéterminés parce que même une fois leur marginalité établie (qui, nous l'avons vu, constitue un premier degré d'indétermination) ils parviennent à instaurer une connexion particulière entre eux, ce qui éclaire différemment leur particularisme. Puisque leur folie, leur extravagance peut être vécue à plusieurs, puisqu'ils se comprennent, c'est qu'ils ne sont pas simplement étranges, exclus. C'est que ce qui les définit dans leur excentricité peut également agir comme un système, qui leur est propre certes mais qui n'est pas idiot (au sens d'unique). L'auteur joue donc à nouveau sur plusieurs niveaux et refuse les vérités qui ne sont pas plurielles : ils sont et ne sont pas seuls, fous, à part,

inconcevables. Leur solitude n'est pas irrémédiable puisqu'elle se pare d'autres marginalités. Il s'agit cependant bien d'une congrégation de fous pour la majorité, perdus dans leur propre espace-temps et à jamais inatteignables pour les sains d'esprit. Comment donc parviennent-ils à s'entendre ?

1.3.3. Leur communication

La tension entre l'exclusion et l'union des personnages s'exprime dans leur façon de communiquer. Ils incarnent tantôt une incompréhension totale, tantôt une clairvoyance tenant du miracle. Dans *City*, il arrive étrangement que les personnages se comprennent bien plus profondément qu'ils n'en ont l'air, alors qu'il s'agit d'un roman plein de répétitions et de silences.

Il dit

- Excusez

Mais en vérité on n'entendit rien. Shatzy comprit qu'il avait dit

- Excusez

mais qui sait, finalement : on ne peut jamais dire. (*C* : 380)

Shatzy est capable de saisir ce qui reste de l'ordre de l'implicite, ce que son interlocuteur tait et que, pourtant, dans son silence, il prononce. L'acte communicationnel s'incarne aussi dans l'inexprimé. Bien sûr, il subsiste une part d'indétermination puisque « on ne peut jamais dire », mais il n'en demeure pas moins qu'ils s'écoutaient là réellement, jusqu'à deviner le non-dit. Terme qui renvoie d'ailleurs à Poomerang, l'ami imaginaire de Gould, dont il est spécifié qu'il *nondit* :

- On y va, dit Diesel.

- On y va, nondit Poomerang. (*C* : 37)

Ce personnage s'exprime, bien sûr, mais ne parle techniquement pas. « Cet attribut métaphorise un rapport au réel qui échappe à – ou précède – la sphère du verbal. »⁶⁹ La parole n'est ici jamais actée, Poomerang n'utilise pas des mots que nous lisons dans le roman. Autre exemple, d'un autre genre, lorsque Shatzy assiste au cours du professeur Bandini et qu'elle en

⁶⁹ *Ibid.*

déduit elle-même : « [...] Les hommes ont des maisons, mais en réalité ils sont des vérandas » (*C* : 237), celui-ci n'en revient pas, puisqu'il n'osait lui-même proférer cette conclusion qu'il considère pourtant comme une vérité. Il s'agit aussi parfois de rapports communicationnels moins littéraux que des dialogues. La Jeune Épouse, à son arrivée dans l'univers familial, ne comprend pas les divers codes régissant la maison. Modesto, le majordome, communique avec la famille à l'aide de quintes de toux très particulières, constituant un véritable langage qu'ils sont les seuls à comprendre. De même, beaucoup de paroles semblent faire sens pour la Famille uniquement, comme lorsque l'Oncle accueille la Jeune Épouse d'un « Nul doute que là-bas, vous avez beaucoup dansé. Je m'en félicite. » (*JÉ* : 25) et qui semble à tous la parfaite explication des changements imperceptibles qu'elle portait en elle à son arrivée. Que ce soient des interventions particulièrement étranges, chacun en convient, mais cela n'avait plus lieu de les étonner : « [Il prend] part à la conversation, avec une pertinence que nous étions désormais tous habitués à trouver normale et qui, bien sûr, était bien au contraire illogique » (*JÉ* : 25). Les propos de l'Oncle sont considérés au sein de la Famille comme quasi prophétiques et sa sagesse particulière, à peu près indiscutable. La Mère, quant à elle, est connue pour tenir des propos sibyllins. Elle opère des liens logiques qu'elle seule peut comprendre, et cela n'inquiète plus personne. Le père, lui, communique également à sa manière, avec une forme de pudeur que lui impose sa condition, car chaque émotion forte risque de l'emporter. C'est pourquoi, lorsqu'il souhaite faire part de l'histoire familiale à la Jeune Épouse, il la conduit au bordel et demande à une prostituée de lui en faire le récit, plutôt qu'il ne le conte lui-même. Le Fils, lui, parle à peine, envoie comme seules nouvelles (avant sa disparition) un simple télégramme : *Tout va bien*, signifiant qu'il a survécu à la nuit (*JÉ* : 24). Ils ont développé une telle compréhension les uns des autres, dépassant toute logique, qu'ils comprennent en un regard que la Jeune Épouse a fait l'amour pour la première fois. Lorsque Modesto souhaite exprimer son inquiétude envers le Fils, c'est inconcevable qu'il le fasse littéralement, et c'est d'ailleurs cette manière détournée de la communiquer qui permet au Père d'en comprendre toute l'étendue :

Par conséquent, si monsieur m'en donnait l'autorisation, j'envisagerais d'entamer les préparatifs en vue de l'arrivée du Fils, auxquels je tiens à apporter tout le soin possible, compte tenu de l'affection que j'ai pour lui et de la joie que son retour suscitera dans toute la maison.

Le Père en fut presque ému. Il connaissait cet homme depuis toujours, de sorte qu'en cet instant il était parfaitement en mesure de comprendre ce que ce dernier venait réellement de dire derrière ces mots, avec une générosité et une élégance impeccables. Il lui avait dit que quelque chose n'allait pas, s'agissant du Fils, [...] Sans doute lui avait-il également rappelé que son attachement au Fils était tel qu'aucune tâche ne lui paraîtrait inappropriée dès lors que l'objectif serait d'adoucir son destin. (*JÉ* : 127)

De même, ils devinent les questions avant qu'elles ne soient posées : « Puis il donna une réponse floue à une question que Modesto n'aurait jamais eu le courage de poser. » (*JÉ* : 134) C'est d'ailleurs grâce à cet entendement particulier que Comandini est en mesure d'apaiser la famille par l'envoi d'objets tous plus absurdes les uns que les autres, d'abord tous les jours, ensuite de manière plus éparse, afin de faire comprendre à ceux-ci la disparition du Fils sans leur en imposer la brutalité et la soudaineté. Chacun connaît son rôle : « Quoi qu'il arrive, le Fils saura comment se comporter. » (*JÉ* : 134) Il y a une sorte d'évidence, chez eux, qui tient de la folie, ils semblent connaître des vérités qui les dépassent. Par exemple dans *City*, Shatzy décrète que le père de Gould ne tentera pas de retrouver son fils disparu, alors que lui-même n'avait pas encore pris sa décision :

- Vous ne le chercherez pas, général.
- Ah non ?
- Non.
- Et comment savez-vous ça ?
- Avant je n'en étais pas sûre, maintenant je le suis. (*C* : 385)

Larry, quant à lui, est frappé par la révélation qu'il ne veut plus boxer, en plein match pour le mondial, et il quittera le ring soudainement, certain que c'est ce qu'il doit faire. C'est bien sûr l'image fantasmée de la reddition de Gould face à sa carrière universitaire, lorsqu'il décide brutalement de ne pas aller à étudier à Couverney. C'est bien plus que de l'instinct : la Fille est persuadée qu'elle épousera l'Oncle. Le Père, certain qu'il mourra en plein jour et qu'ainsi il brisera le sortilège de peur qui pèse sur sa famille. Cette certitude, il se sent obligé de la proférer à voix haute à chaque fois qu'il la pense, mais il la garde pourtant secrète et souhaite que personne ne l'entende. La parole n'est pas ici directement liée à la communication, c'est un acte comme un autre qui n'attend pas particulièrement de destinataire, comme nous l'avons évoqué à travers l'exemple de Poomerang. C'est pourquoi la Mère ne s'adresse presque jamais à

quelqu'un en particulier et ne tente pas d'expliquer ses propos : « Elle va chez les soeurs ? Avait-elle demandé à son voisin de table, sans remarquer qu'il s'agissait de Mgr Pasini. Mais quand il fallait parler, elle ne perdait pas de temps à choisir son interlocuteur : sans doute pensait-elle s'adresser au monde, en parlant, une erreur que beaucoup commettent. » (*JÉ* : 139)

La présence d'un interlocuteur en particulier n'est donc pas absolument nécessaire, tant qu'elle peut en supposer un. Quant à l'Index de Barette, il le récite environ deux fois par an, toujours à partir de minuit, mais sans jamais préciser quel jour, et ce de manière complètement imprévisible. C'est pourquoi, une année, il le récite pour lui seul, sans aucune audience (*JÉ* : 80). C'est aussi l'attitude qu'adopte La Jeune Épouse lors de sa première visite au bordel, lorsqu'elle raconte sa vie à l'homme qui souhaite se l'offrir et qui n'a aucune idée qu'il ne s'agit pas d'une prostituée. Après lui avoir raconté son horriante histoire familiale et s'être laissée caressée, elle lui demande de bien vouloir la laisser seule, sans aucune explication. Elle ne se soucie ni du contexte, ni de la bienséance ou des attentes de son interlocuteur. C'est là une conversation à sens unique, une communication qui n'a pour but que de se raconter sans s'inquiéter d'être comprise, et d'une telle absurdité qu'elle provoque chez l'homme une confusion indélébile. « Plus tard, dans sa vie, il s'efforcera d'oublier cette rencontre, mais sans jamais y parvenir, ou encore de la raconter à quelqu'un, sans trouver les mots justes. » (*JÉ* : 173) Quant à City, cela se décline dans des dialogues de sourds :

- Tout va bien là-bas ?
- Pas exactement.
- Bien.
- J'ai dit : pas exactement.
- Pardon ? (*C* : 345).

Bien souvent ils ne s'écoutent pas, se répètent, doutent. Particulièrement entre certaines personnes (ici, Gould et son père), ils ne semblent jamais sûrs de ce qu'ils peuvent comprendre.

- Ta maman sera contente.
- Comment ?
- Ta maman sera contente, Gould.
- Tu vas lui dire ?
- Oui, je vais lui dire.
- Pour de vrai ?
- Oui.
- Pour de vrai ?

- Oui.
- Elle sera contente. (C : 267)

Et pourtant, dans le fond, père et fils savent ce que signifie pour Gould de mentionner sa mère, ils saisissent l'importance de cette conversation. Il faut, pour donner sens à leur manière de communiquer, une sensibilité particulière. L'Oncle reste cependant un cas particulier, puisque toute la famille le pense endormi ; or, il n'en est rien, comme le découvrira la Jeune Épouse. Il ne dort pas à proprement parler, il ne s'agit là que d'une façade, un concept accessible à tous pour représenter un comportement concevable. Et encore, concevable seulement dans un tel monde fictionnel où il est imaginable qu'un homme soit constamment assoupi et continue d'agir dans son sommeil. La Famille accepte cette réalité, à tort. L'Oncle ne dort pas, il est réfugié dans son monde, « inaccessible, sans nom, parallèle au nôtre et immuable – et je [la Jeune Épouse] sus que j'y avais été admise ce soir-là en vertu de ma folie. Il avait dû falloir beaucoup de courage à cet homme pour se décider à imaginer une telle invitation. Ou beaucoup de solitude, pensai-je » (*JÉ* : 221). Et lorsqu'il souhaite partager son monde, ou tout du moins faire comprendre son état véritable, il invite la Jeune Épouse à dîner. Celle-ci, en mangeant face à l'Oncle apparemment endormi, en parlant et en se sachant écoutée malgré les apparences, comprend enfin dans quel sortilège vit cet homme. Parce qu'elle fut capable du même abandon, de la même folie, elle est enfin témoin de ce qui l'emprisonne et le libère à la fois, de ce « vide adorable, sans direction ni but, exilé de tout passé et incapable de tout avenir [...] » (*JÉ* : 221). Aucun mot n'aurait sans doute pu le lui expliquer mais sa capacité à diffuser sa folie lui aura permis d'enfin partager sa solitude. Nous voyons donc que ces personnages, bien que cloisonnés par leur marginalité, parviennent à créer une communauté de folies douces ballotées par les mêmes questionnements.

Cette façon de communiquer illustre une autre facette de l'indétermination que met en place Baricco : elle entremêle instants de compréhensions profondes et manquements absurdes, les uns permettant sûrement l'avènement des autres. À travers leur instabilité ils trouvent un terrain d'entente, dans leurs failles et leurs silences ils perçoivent la nature profonde de ce qu'ils voulaient se transmettre. Les vides que nous pouvons percevoir dans leur discours sont comblés par leur nature éclatée ; c'est grâce à elle qu'ils les perçoivent pour ce qu'ils sont, pour leur richesse sémantique. L'écho entre leur identité et leur propos (qu'ils soient ou non d'ordre

langagier) permet leur communication, celle-ci est donc de nature complètement indéterminée et ne peut fonctionner qu'en ce sens. C'est là où leurs messages se croisent, dans ce qui ne semble que conduire à un échec, que se tapit leur discours.

1.4 Obsessions

Certains questionnements, ou obsessions, sont typiques des romans de Baricco. Ils relèvent d'un positionnement face à l'instabilité constitutive de l'existence, que l'indétermination de ses romans permet d'illustrer. Nous aborderons la question du point de vue, que l'auteur problématise longuement. Nous étudierons aussi son souci du destin, qui semble régir ses récits. Enfin, nous nous intéresserons à la dimension métalittéraire de ses œuvres et à ce qu'elle traduit de l'indétermination.

1.4.1 Le point de vue

Les êtres peuplant ces différentes diégèses nous obligent à porter un regard neuf sur ce que représente la réalité, de par leur statut frontalier. La question du point de vue, d'ailleurs, revient fréquemment dans le roman, c'est l'une des obsessions de l'auteur. Ce qui n'est guère surprenant, étant donné que c'est ce que l'indétermination problématise, comme nous l'avons précédemment établi. Dans *City*, Martens et Kilroy évoquent tous deux ce regard *exact*, impossible mais pourtant réel, que nous pouvons porter sur les choses. Là où pourtant nous pensions avoir compris que tout ne se déclinait qu'en possibles, jamais en vérité unique, le roman présente ici la possibilité de porter un regard juste, le seul qui vaille. Prenons l'exemple des *Nymphéas* : ce qu'ils racontent, c'est un regard. Puisque Monet a voulu peindre le rien, le réel sujet de son tableau ne peut qu'être le spectateur, or une seule visiteuse a réussi le geste de regarder les tableaux : « [...] elle était le regard que les Nymphéas racontaient – le regard qui depuis toujours les avait vus – elle était l'angle exact, le point de vue précis, l'œil impossible [...] » (C : 155). Tous les autres n'ont fait que capituler en les prenant en photo. Et la clé, semble-t-il, est dans le mouvement : « Elle tombait comme un pendule, oscillant avec des mouvements contradictoires et harmonieusement contorsionnés [...] » (C : 153) Ainsi donc cette femme éclopée, grâce à l'instabilité de sa démarche, à ses malformations, est capable de

voir le *rien*. C'est un œil impossible, et pourtant bien réel ; c'est peut-être le seul mais c'est la promesse d'une indétermination résolue, d'un sujet éclairé de tous côtés, d'un regard vrai de par sa fragmentation. Une promesse insupportable puisque ce regard Kilroy ne peut pas l'atteindre et par conséquent, nous non plus. Puisqu'il ne peut l'expérimenter il en fait un cours magistral, notre professeur, un récit, il raconte le regard qu'il ne peut être. Tout comme Bandini, qui expose la rencontre d'un homme et d'un talon aiguille noir sur le pavé, homme qui s'en trouverait ensorcelé, qui verrait enfin ces chaussures, authentiquement, pour tout ce qu'elles sont, pour toutes les femmes qu'elles sont.

Les yeux qui voient les lueurs sont les terminaux uniques d'un monde [...] Chaque lueur est un surgissement d'objectivité. C'est l'authentique qui balafre le réel, pense à ces yeux-là, capables d'être uniquement réels, et c'est tout, des yeux sans histoire / après, seulement après, alors c'est de l'histoire [...] dans l'ambition de rendre éternelle cette lueur on la transforme en histoire, pour autant qu'on le peut [...]. (C : 89)

Il y aurait donc une vérité imaginable, un seul instant qui soit vrai et qu'on ne peut que transformer en histoire. C'est pour cela sans doute que les romans de Baricco présentent tant de points de vue différents, parce qu'ils sont la tentative de se rapprocher d'une certaine forme d'honnêteté, jamais atteinte mais au moins avouée fragmentaire et multiple. Car il s'agit d'une quête constante d'authenticité⁷⁰, de sincérité. Kilroy, qui postule pourtant l'honnêteté intellectuelle comme étant un oxymore, considère Gould comme un génie honnête ; Gould qui se décline en Diesel, Poomerang, Larry. Gould qui voit la vie à travers les yeux d'un petit garçon qui n'a jamais eu d'enfance, Gould qui cesse d'être fou lorsqu'il frappe enfin dans un ballon. Lorsque ce faisant il crée du mouvement, et qu'il comprend que dans cette action il voit les pensées « [...] quand elles sont vraies et qu'elles pensent dans la forme de l'interrogation » (C : 289), il réalise alors que la vérité est une quête constante, sans solution, une interrogation qui engrange autant de réponses que de points de vue⁷¹. Il décide de quitter sa vie et son destin pour s'en créer un autre : en route vers l'université de Couverney, il change de trajectoire, s'enfuit et commence à travailler dans les toilettes d'un supermarché. C'est finalement là qu'il

⁷⁰Laura Rorato, Simona Storchi, *op cit.*, p. 260.

⁷¹ Marie Arsac, *op. cit.*, p. 125.

sera vivant, en existant à travers la vie de Larry Lawyer Gorman, qui dit de la boxe que : « C'est pendant ces années-là que j'ai appris à être vivant. Après c'est une maladie qui ne s'en va plus. » (C : 464)

Les romans de Baricco sont donc une quête paradoxale : atteindre l'inaccessible étoile de l'authenticité, de la vérité, d'une vie vraie. Une poursuite jamais achevée, sous peine de se trahir ; alors on se raccroche à ce qu'on y trouve en chemin, à la beauté. Les personnages sont particulièrement sensibles à l'élégance des perdants ; et qui n'est pas vaincu dans une recherche perpétuelle ? Le professeur Bandini en tout cas le reconnaît ; nous sommes incapables de vivre dans notre maison, dans ce qui serait notre *endroit*, notre vérité, notre identité. Nous lui disons adieu parce qu'il est intolérable d'habiter dans toute cette honnêteté. On quitte notre maison et on s'installe sur notre véranda, « [...] il s'agit là au contraire d'un phénomène qui moi me rend dingue, et qui, après une analyse approfondie, apparaît émouvant, mais également répugnant, et, tout compte fait, épiphanique. Du grec *epiphaneia* : révélation » (C : 229-230). L'honnêteté serait donc encore une révélation qui nous dépasse, une vérité qu'on ne peut saisir, mais *belle* tout de même. Cette émotion de la recherche est finalement la seule route possible, avec la folie peut-être, pour accepter l'indétermination de notre condition, l'irréductibilité des blancs qui nous composent. La folie n'est qu'un point de vue sur un regard, l'affirmation qu'il s'agit d'yeux malades, d'un temps en retard, d'une maison déformée. Le professeur Bandini pense que le monde est plein de fous, en rencontrant Shatzy, mais est lui-même un professeur de physique quantique enseignant la rencontre entre un homme et un talon aiguille. La folie n'est qu'une excuse, la vision prétentieuse des « sains d'esprit » qui ont des convictions. La seule certitude finalement c'est qu'il faut chercher, toujours, et qu'il n'est jamais rien qui soit déterminé⁷².

1.4.2. Le destin

L'une des manières de chercher, c'est de s'interroger sur son destin. Celui-ci constitue une réalité tangible dans la vie de la plupart des personnages, en quête constante d'un ancrage face

⁷² Inge Ianslots, *op. cit.*, p. 54.

aux multitudes de possibilités que présente l'existence⁷³. Le parcours n'est évidemment pas linéaire, ni évident. Les protagonistes tâtonnent, comme nous tous, errent, se perdent et tentent de donner du sens à leur chemin. Shatzy, plus particulièrement, problématise ces trébuchements et tente de leur donner une exactitude scientifique, rassurante. Nous l'avons déjà mentionné plus tôt, elle considère nos vies comme les méandres d'un fleuve qui, selon une théorie à ce jour non vérifiée (l'échantillon de données n'étant pas assez large), parcourent exactement 3,14 fois la longueur qu'il leur faudrait à vol d'oiseau pour atteindre la mer.

[...] il y aurait une règle pour eux et tu voudrais qu'il n'y en ait pas pour nous, je veux dire, le moins qu'on puisse attendre c'est que pour nous aussi ce soit plus ou moins pareil, et que tout ce truc d'aller d'un côté et ensuite de l'autre comme si on était fous, ou pire, perdus, en réalité ce soit notre manière d'aller droit [...] ça ressemble à une séquence désordonnée d'erreurs, ou de changement d'avis, mais en apparence seulement parce qu'en réalité c'est simplement notre manière d'aller là où nous devons aller, la manière qui est spécifiquement la nôtre [...] (C : 337).

Il s'agit là d'une recherche désespérée de sens au milieu du chaos. C'est, comme toujours, une question de mouvement. Les protagonistes avancent, péniblement, et ne semblent que s'évertuer à trouver la juste manière de s'arrêter, et de regarder. De choisir une vie pour pouvoir contempler, sereinement, toutes les autres⁷⁴. Si les lieux se découvrent en un balancier incessant, ces allers-retours ne constituent finalement qu'un sur-place déguisé, qu'une piste circulaire qui se mord la queue⁷⁵. Un ouroboros absurde, dramatique et magnifique, dans lequel sont coincés les personnages qui n'ont d'autres choix que de tenter de s'en proclamer les maîtres. Et ce, à travers la conviction qu'ils ont tous une destinée, que cette course sans fin pour revenir vers leurs pas est la *leur*, que s'ils s'écartent de la piste c'est qu'il était écrit un jour qu'ils fonceraient vers les gradins, vers la sortie, vers la collision. Car comme l'affirme l'Oncle, « [...] en réalité on progresse beaucoup, avec courage, intuition et passion, et chacun suit son chemin sans faire d'erreur » (JÉ : 232).

⁷³ Brigitte Purkhardt, « L'infini entre proue et poupe : Novecento », *Hamlet-Machine et (Oncle) Vania*, n°102, Montréal, Jeu, 2002, p. 29.

⁷⁴ Alessandro Baricco, *Océan Mer*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2002, p.188

⁷⁵ Inge Ianslots, *op. cit.*, p. 54.

Parce que si les enfants ont besoin de certitudes, d'une promesse destinale, ils ne sont pas les seuls. Les adultes aussi cherchent une sécurité, un ancrage, un point de chute, une arrivée, une mission, bref : du sens. Prenons l'exemple du Père, dans *La Jeune Épouse*, malade d'une inexactitude du cœur :

Quelque chose d'irréparable s'était fissuré dans son muscle cardiaque alors qu'il n'était encore qu'une hypothèse en devenir dans le ventre maternel, et il était donc né avec un cœur en verre, que les médecins d'abord, puis lui-même, avaient fini par accepter, résignés. Il n'existait pas de thérapie, seulement une manière précautionneuse et ralentie de côtoyer le monde. A en croire les manuels de médecine, un soubresaut particulier ou une émotion non préparée auraient pu l'emporter en un instant. (*JÉ* : 31)

C'est pourquoi le père accueille toute nouvelle avec retard, prudence et détachement si possible, en acceptant leur inéluctabilité. Il est par nature précaire, instable, et il combat cela par une robustesse et un terre-à-terre exacerbé. Mais lorsque la nouvelle de la disparition du Fils lui parvient, et qu'il comprend que Comandini n'avait cette fois pas réponse à tout, « Il y eut alors un craquement dans son cœur de verre, un parfum douceâtre qui lui était familier, et il sut avec certitude qu'il avait commencé à mourir en cet instant précis. » (*JÉ* : 97) C'est le fait que l'une de ses certitudes se soit brisée qui cause sa mort : l'omniscience de son responsable commercial, et par là le retour de son fils, ne sont plus assurés. Il remplace alors cette intolérable découverte par une nouvelle certitude : « Puis il décida qu'il mourrait sans hâte, méticuleusement, et que ce ne serait pas vain. » (*JÉ* : 99). Il est, là encore, question d'une indétermination temporelle. Le Père décide de la manière dont il mourra, tout comme il sait que cela arrivera en plein jour, qu'il souhaite être aux côtés de la Jeune Épouse et que ce faisant il brisera le sortilège de peur enserrant sa famille. Le romancier déclare ainsi qu'une conviction peut relever de la prémonition, et que si nous savons que nul ne peut connaître la date et l'heure de sa mort pour le Père ça n'est pas impossible, c'est même la seule vérité qui soit. De manière irréaliste il se fait maître de son propre destin, demiurge, narrateur. Il modèle sa condition en décision, et son sort en quête. Car le Père s'est doté d'une mission,

[...] bien des années plus tôt, il avait commencé à faire un geste et que, depuis, jamais il n'avait cessé de caresser l'illusion de pouvoir le conclure. De façon plutôt mystérieuse, il dit qu'il avait hérité de sa famille une pelote emmêlée dans laquelle nul ne semblait plus en mesure de distinguer le fil de la vie et celui de la mort, et

qu'il avait décidé de le démêler, lui, que tel était son projet (*JÉ* : 132).

Tous, dans la famille, sont persuadés d'être esclaves d'une réalité immuable : ils mourront la nuit. Ils organisent leur vie, leur temps, leurs désirs en fonction de cette fin prédéterminée qui les fait vivre avec, agrippée à eux, l'empreinte de la mort. La mission du Père est alors de délivrer sa famille de la piste inextricable sur laquelle elle avance et de briser ce que tous pensent être leur destinée. Il veut ramener du sens et avec lui la sécurité ; la possibilité d'être heureux. Parce que comme le disent les sœurs Dolphin, la vie est un duel ; les personnages de Baricco veulent en sortir vainqueurs. Ça signifie en sortir heureux, comme on peut.

Il semble que tous ces thèmes s'accordent à trouver un moyen de *se sauver*, d'une manière ou d'une autre, du mieux qu'on le peut⁷⁶. Les personnages du roman auraient donc décidé de combattre cette peur existentielle avec des histoires. Car pour empêcher le Père de mourir de nuit, la Jeune Épouse lui lira un livre, du début à la fin, pour le conduire jusqu'au jour. Livre, d'ailleurs, qui avait causé la fuite de l'Oncle dans un monde fictionnel qui n'appartient qu'à lui. C'est également, nous l'avons vu, ce que fait Gould : détruire le destin qu'on lui avait promis pour s'en modeler un nouveau⁷⁷. C'est ainsi qu'il peut passer la journée à rêver la carrière de Larry Goodman, qui nous livre dans sa dernière interview :

[...] je suis en sécurité, précisément ça, je suis en sécurité, moi je suis en sécurité, tout en sautant, je pensais ça, moi je suis en sécurité... ça, quoi.

- ...

- J'imagine que c'est ça, se sentir heureux. (*C* : 484)

L'obsession de la sécurité, d'un ancrage, est reflétée dans tout le roman en opposition à l'indétermination par laquelle il est construit. L'auteur peut ainsi renforcer cette recherche d'une destinée balisée, ce désir de ne pouvoir se tromper, cet espoir d'avoir la certitude d'être arrivé. Il construit une structure qui est l'opposé de cette évidence, et par là même en réaffirme le caractère central dans son œuvre. Par ce contraste entre le caractère indéterminé de l'existence reflété dans l'écriture et l'expression de ce désir de détermination destinale de la part des

⁷⁶ Brigitte Urbani, *op. cit.*, p. 159.

⁷⁷ Marie Arsac, *op. cit.*, p. 124.

personnages, Baricco exprime avec emphase l'irrésolution des vides existentiels que nous rencontrons. C'est bien de cela dont il s'agit dans son oeuvre : d'une illustration de l'instabilité constante dans laquelle nous évoluons, et qui n'a sans doute pas d'autre solution que d'accepter son indicibilité. A travers la littérature, pourquoi pas.

Même les livres, ou les films, c'est la même chose. Plus toc que ça tu meurs, et si tu vas voir qui est derrière ça, tu peux parier que tu trouveras des sacrés fils de pute mais en attendant tu vois là-dedans des choses que tu ne risques pas de voir en allant te promener dans la rue, et dans la vraie vie jamais tu ne les trouveras. La vraie vie ne parle jamais. (C : 66-67)

1.5. La dimension « méta »

La littérature tient donc un rôle important dans l'oeuvre de Baricco, qui y crée une toile métaréflexive, en lien avec les thèmes que nous avons déjà abordés :

The importance of the metaliterary aspect is enhanced by its parallelism with what could be considered the main thematic thread running throughout Baricco's work: destiny, or the dichotomy between destiny and individual happiness [...]. The linear dimension along which a story unfolds, and « the dreary trap of linearity » the presence of a controlling agent (or lack thereof): these are themes that could be seen to apply to both the field of narrative and of human existence.⁷⁸

Interprétant la lecture et l'écriture comme une fuite nécessaire et magnifique, l'auteur propose à travers son travail une quête qui n'a pas d'autre trésor que le plaisir de n'y voir pas plus clair.

1.5.1 Lecture

Comme nous l'avons vu, l'indétermination a d'abord été posée comme un problème de réception, dans une étude de la façon dont les lecteurs comblaient les blancs rencontrés dans une oeuvre. La lecture est aussi problématisée par Baricco, puisqu'il ne cesse d'empêcher le lecteur de pouvoir combler ces blancs sans en avoir conscience, en lui rappelant sans cesse qu'il

⁷⁸ Elisabetta Tarantino, « Sailing Off the Adel (Part I) », *op. cit.*, p. 242.

est en train de lire. Ne fut-ce que par la figure du narrateur externe, qui empêche de complètement céder au pacte de lecture et nous extirpe du roman, nous l'avons vu. De plus, dans tous ses romans, l'auteur considère la lecture comme une fuite, une manière de pouvoir appréhender le monde en se protégeant de la trop grande violence de la réalité : « Dans les trains, pour échapper à ça, ils lisaient. Le baume parfait. L'exactitude fixe de l'écriture comme une suture d'une terreur. [...] Un livre ouvert c'est toujours la présence assurée d'un lâche [...] »⁷⁹ Les personnages fuient toujours, si ce n'est dans la littérature, tout de même dans un monde parallèle relevant de la fiction, car le réel est intolérable et son absurdité meurtrière. Gould choisit de quitter l'université et de vivre exclusivement à travers le récit de Larry Goodman ; pour lui, c'est une forme de bonheur. L'Oncle, lui, choisit un monde parallèle, le sommeil comme une vitre entre lui et la vie. La fiction est toujours un refuge, une voie moins douloureuse⁸⁰. Or, dans *La Jeune Épouse*, la Famille interdit littéralement la présence de livres dans la maison, parce que s'enfuir dans la fiction serait obscène : « Tout est déjà dans la vie, si l'on prend la peine de l'écouter, et les livres nous distraient inutilement de cette tâche, à laquelle tous se consacrent avec une sollicitude telle, dans cette maison, qu'un homme plongé dans la lecture ne manquerait pas d'apparaître comme un déserteur. » (*JÉ* : 36) Et pourtant, presque tous désertent.

Premièrement, la présence de livres dans le roman est indéniable : on y fait mention de *Don Quichotte* de nombreuses fois, la Mère lit de la poésie, Modesto cache ses livres aux toilettes. Ils sont de plus institués d'un pouvoir souvent décisif : c'est l'arrivée du *Don Quichotte* comme présent du Fils (en réalité de Comandini) qui donnera sa force de conviction à la Jeune Épouse, l'assurance que son fiancé reviendra. Il y a là l'aveu que la littérature possède un pouvoir plus grand que celui qu'ils lui ont accordé. Lorsque la Mère éduque la Jeune Épouse à propos de la beauté, elle lui murmure : « L'albatros de Baudelaire. Lis-le, puisque tu lis. » (*JÉ* : 111. L'auteur souligne) Le fait que celle-ci lise des poèmes semble d'ailleurs, pour la Jeune Épouse, une explication à ses raisonnements sibyllins ; la personnalité des personnages est donc influencée par leurs lectures, et les poèmes eux-mêmes ont le pouvoir d'éveiller et

⁷⁹ Alessandro Baricco, *Châteaux de la colère*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2003, p.80-81.

⁸⁰ Elisabetta Tarantino, « Sailing Off the Adel (Part I) », *op. cit.*, p. 251.

d'éduquer. C'est aussi grâce à un livre, lu par la Jeune Épouse, que le Père maintiendra la mort à distance assez longtemps pour ne lui céder qu'une fois le jour levé. Ce livre, c'était celui de l'Oncle, *Comment abandonner un navire*. Un petit manuel ennuyant, précis, parfait, offert par une femme et dans lequel était inscrit une dédicace pour un enfant malade. « C'est ce genre de beauté que je trouvais déchirante. Et que cette femme tant aimée était capable de voir. » (*JÉ* : 227) C'est le livre qui déclenchera l'isolement définitif de l'Oncle dans son monde parallèle, lorsqu'il s'en servira pour séduire une autre femme que celle qui le lui avait offert. Il comprend alors l'inexorable neutralité des objets, qui ne comprennent ni les souvenirs ni la trahison, et sur lesquels nos sentiments n'ont aucune portée : ce livre avait été investi de tant d'amour et n'en avait gardé aucune trace. C'est alors qu'il comprend « [...] notre défaite dans toute sa portée tragique [...] » (*JÉ* : 229) ; cette vérité l'écrase dans une fatigue sans fin. L'oncle, s'il ne lit pas, s'est définitivement échappé dans un monde fictionnel, celui de son présumé sommeil, de par lequel il lui est possible de mettre une distance salutaire entre lui et la réalité. C'est comme s'il était finalement constamment en train de lire, en train de préférer la fiction - qui n'est d'ailleurs qu'une réalité parallèle à la nôtre, ni plus ni moins vraie – et donc le retrait inexorable du monde des éveillés. Notons tout de même qu'après la nuit passée avec la Jeune Épouse, « [...] nuit étrange passée dans une faille du monde, introuvable dans le grand **livre** des vivants [...] » (*JÉ* : 236, c'est nous qui soulignons) l'Oncle est rendu dans notre réalité puisque, paradoxalement, il peut enfin dormir et rêver pour de bon. C'est la vie qui gagne.

Ainsi donc la lecture est-elle d'abord présentée comme une fuite avant d'être avouée nécessaire. Baricco ne nous laisse pas nous arrêter à une seule vision de la pratique de lecture ni ne nous laisse l'oublier. Nous sommes constamment rappelés au fait que nous sommes en train de lire et surtout, au caractère absurde que cette pratique possède en elle. Nous sommes invités à buter sur le concept, que dans son indétermination l'auteur nous interdit d'assimiler sans le questionner. Dans *City*, un discours intéressant à ce propos est celui du professeur Mondrian Kilroy à propos des Nymphéas, que nous avons déjà abordé à travers la question du point de vue, le concluant inatteignable sauf pour cette dame éclopée. Tous les autres, lorsqu'ils tentaient de regarder un regard qui n'existe pas, avouaient leur échec. N'est-ce pas exactement

ce que nous essayons de faire face aux romans indéterminés⁸¹ de Baricco, dans lesquels nous nous perdons, cherchons-nous aussi le secours de béquilles, jusqu'à comprendre qu'il s'agit de lire en *mouvement*, blessés, claudicants, au rythme de cette écriture difforme et éclatée. Si Monet peint un regard, peut-être Baricco dans son indétermination écrit-il une lecture.

1.5.2. Écriture

Ce choix d'une narration inaccessible si ce n'est par une lecture tout aussi fragmentée et impossible est typique d'une esthétique postmoderne, de même que les métaréflexions. C'est que Baricco ne s'épargne pas en tant qu'auteur, il problématise l'écriture, son rôle démiurge, et l'influence que la fiction peut exercer sur son créateur. Et surtout, il s'intéresse aux limites auxquelles l'écriture fait face, et il choisit de les dépasser grâce à cette indétermination⁸².

Commençons par un exemple de *City*, toujours avec notre professeur Kilroy mais cette fois avec sa thèse sur les idées. Il y avance que les idées sont « des apparitions provisoires d'infinis » (*C* : 297). C'est un grand bordel, en somme. Un magma. Inextricable, et surtout inexprimable. C'est un monde des possibles que rien ne restreint, il n'est pas encore question d'y apposer la moindre valeur de vérité, le moindre jugement, pas encore question de l'actualiser, ni même d'y référer. Une idée, c'est une infinité de possibilités. Mais, dès qu'elle est mise en paroles, elle devient une réalité seule, unique, et donc une seule version de tous ses possibles. Elle perd alors ce qui faisait d'elle une idée, c'est-à-dire sa nature infinie ; la mise en parole restreint les possibles et dénature donc l'idée. Cependant, Kilroy affirme que ce monde des idées existe même s'il n'est pas exprimable, et il estime qu'il s'agit d'une tragédie que nous avons oublié son existence à travers une pâle et frauduleuse copie de ce qu'il était. Les symboles, pour lui, en plus de leur insuffisance, singent ce qu'ils tentent de représenter. Ce qu'il reproche aux mots, c'est de se prétendre précis quand ils ne sont qu'approximation. Ou de créer un ordre là où trônait, à juste titre, un merveilleux bordel. C'est ainsi qu'on en arrive à la troisième partie de sa thèse : « Les hommes expriment des idées qui ne sont pas les leurs. » (*C*

⁸¹ Marcin Stawiarski, *op. cit.*, p. 12.

⁸² Michel Collot, *op. cit.*, p. 163.

: 300) Le piège, c'est qu'on oublie vite que ce que l'on parvient à exprimer est en fait une idée mutilée, et qu'on la représente comme une vérité. Kilroy éprouve un réel dégoût envers ce refus de capituler face à l'impossible, cette volonté de se battre, d'écraser notre infini ainsi que celui des autres, tout ça pour pouvoir *affirmer* et, ainsi, se donner l'illusion d'exister. Et pourtant malgré son dégoût il convient qu'il s'agit d'une tragédie nécessaire, de quelque chose de juste, et d'humain, quoique répugnant. Coste se pose d'ailleurs la question : « quel langage (dont il va de soi que je le partage nécessairement avec d'autres) pourrait-il donc communiquer ce dont je suis le seul à faire l'expérience ? »⁸³. Il postule que « [l]e langage est l'environnement où nous vivons et agissons : faute de pouvoir le transcender, nous y aménageons, avec les ressources qu'il nous fournit et les formes de solidarité qu'il autorise, une vie commune. »⁸⁴ Nous pensons que la création de l'indétermination par l'écriture agit de même avec le langage : en jouant à la fois d'un terrain commun, pour permettre la lecture, tout en admettant le caractère ineffable de l'existence à travers une fiction parsemée de blancs irréductibles. C'est à cela que joue Baricco, à nous rappeler que tout roman n'est qu'une tentative d'exprimer une réalité, dont l'éclatement ne peut être reflété que par un abîme indéterminé.

Dans *La Jeune Épouse*, particulièrement, le narrateur ne cesse de commenter son propre travail, et la façon dont son écriture reflète sa compréhension de l'existence.

Je peux en arriver à croire qu'il y a un écho entre le glissement momentané de narrateur dans mes phrases et ce que j'ai dû découvrir durant ces mois, à propos de moi-même et des autres, c'est à dire le possible surgissement dans la vie d'évènements qui n'ont pas de direction, qui ne sont donc pas une histoire et qu'on ne peut pas raconter, mais qui demeurent des énigmes sans forme distincte, destinées à nous faire éclater le cerveau, comme mon cas le prouve. (*JÉ* : 69-70)

Ainsi il reconnaît l'indétermination constitutive de la vie et le fait qu'il la reflète dans son travail. Le narrateur reconnaît la porosité des frontières entre son oeuvre et sa propre vie, et sa tentative de rendre compte de cette instabilité. L'indétermination est donc reconnue

⁸³ Florent Coste, *Explore : investigations littéraires*, Paris, Questions théoriques, coll. « Forbidden Beach », 2017, p. 152.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 173.

littéralement dans cette dimension métalittéraire. D'autant que l'auteur mêle sciemment notre réalité de lecteur et celle de son roman, étant donné le niveau diégétique premier qui conte la rédaction de celui-ci. Plus particulièrement, y est décrit l'oubli dans un bus de l'ordinateur contenant le texte : le roman est donc perdu, le narrateur en poursuit l'écriture uniquement dans sa tête et, pourtant, nous l'avons entre les mains. Lui qui nous avait fait croire tout le long du livre que ce niveau diégétique correspondait au nôtre, il dément malicieusement dans les dernières pages en nous mettant face à cette impossibilité : nous lisons un livre disparu, existant uniquement dans l'esprit de son auteur, lui-même fictif. C'est que nous n'avons pas besoin de l'objet-livre ; nous n'avons besoin que de l'esprit du créateur. Ce n'est même pas problématique dans le roman : lorsque l'auteur fictif est en train d'écrire dans sa tête et qu'on lui adresse la parole, il indique à son interlocuteur qu'il était en train de rédiger. Celui-ci ne s'en étonne pas, « [...] comme si c'était une chose qu'il avait faite lui aussi, des années plus tôt, quand il était jeune » (*JÉ* : 241). Le merveilleux devient réalisme, il peut être traité sur son mode si l'on le laisse s'exprimer, et c'est ce qui advient dans les romans de Baricco. L'auteur mêle tous les niveaux possibles, rappelle sa présence et nous fait remettre en question son statut ; « [...] the assumed boundaries between the fictional world and the author's world are magically transgressed »⁸⁵. Merveilleux bordel qui, comme les idées, sera toujours réticent à l'endroit de l'ordre et à la vérité. L'ultime obsession de Baricco se révèle ici. Trouver la sincérité dans l'art, ou si ce n'est la justesse, au moins la beauté. La vérité n'existe pas, mais ça ne signifie pas qu'on ne peut pas courir après une forme d'honnêteté, qui n'existe sans doute que dans une indétermination toujours irrésolue.

[...] alors que le sens le plus vrai de ce que nous pouvons accomplir m'a toujours paru être le geste de mettre entre notre vie et ce que nous écrivons une distance magnifique, d'abord produite par l'imagination puis comblée par le savoir-faire et l'abnégation, qui nous conduit à un ailleurs où l'on découvre des mondes jusqu'alors inexistantes, dans lesquels ce qui est nôtre de la façon la plus intime et la plus inavouable se remet à exister, mais en demeurant presque inconnu à nos yeux, touché par la grâce de formes infiniment délicates, comme celles des fossiles ou de papillons (*JÉ* : 68).

⁸⁵ Cristina Perissinotto, *op. cit.*, p. 344.

C'est en se détachant de sa propre vérité, d'une création comme un aveu, d'une écriture intime que l'on touche peut-être au plus près ce qui nous constitue. L'auteur postule que c'est en se quittant soi-même que l'on débusque les mots qui nous traduisent le mieux. Sans doute faut-il se laisser dépasser par son œuvre pour en prendre pleine mesure.

CHAPITRE II

L'INDÉTERMINATION COMME DONNÉE FORMELLE

Nous avons donc remarqué la pertinence de la notion d'indétermination dans l'étude des romans baricchiens, plus particulièrement à travers le fond idéologique et philosophique qu'elle permet d'exprimer. Nous pensons que ce concept est tout aussi adéquat à décrire les choix narratifs et stylistiques que l'auteur met en place dans son écriture. Il nous permet ainsi d'étudier la poétique de l'énonciation qui s'y érige dans ses aspects linguistiques. La structure énonciative du texte, tout comme son illustration linguistique, relève également d'une instabilité non plus thématique mais esthétique. C'est pourquoi nous nous proposons maintenant d'analyser l'indétermination dans la perspective de la mise en forme d'une voix narrative. Nous présenterons d'abord la façon dont la notion d'indétermination peut être utilisée dans une étude de l'esthétique et de la construction linguistique. Ensuite, nous plongerons dans l'analyse proprement dite en étudiant le style de Baricco et les procédés narratifs qu'il déploie.

2.1. La construction formelle de l'indétermination.

Nous allons dans cette section présenter la façon dont l'indétermination peut être construite consciemment ou non par un auteur, et les raisons pour lesquelles il s'y attelle.

2.1.1. Création de l'effet esthétique

Les auteurs parviennent à forger l'indétermination par un effet esthétique obtenu à l'aide de diverses méthodes. « Il s'agit tout simplement d'inventer une syntaxe nouvelle. On attend de cette syntaxe qu'elle puisse rendre compte d'un univers non réductible à un "ordre" déterministe quel qu'il soit parce qu'il est proprement informe, indéterminé »⁸⁶. L'auteur

⁸⁶ Ilias Yocaris, *op. cit.*, p. 218.

imagine donc une langue qui lui est propre pour refléter un univers instable, et cette indétermination peut se refléter sur tous les niveaux du récit : thématique, énonciatif, narratif⁸⁷, etc. Un jeu de présence et d'effacement de la figure auctoriale peut par exemple témoigner de sa présence, ou la mise en place de leurre narratifs, la confusion volontaire des voix narratives, la transgression des niveaux diégétiques, etc. Quant à la langue, l'utilisation des déictiques, des modalisateurs, de certaines figures de style comme la métaphore, y joue un grand rôle. « Le mot possède une marge d'indétermination, propice à toutes sortes d'emplois inédits. C'est notamment grâce à cette réserve que la langue peut faire, à partir de moyens finis, un usage infini »⁸⁸. Cependant, il s'agit surtout d'une impasse, la langue ne pouvant rendre compte parfaitement du réel et ne constituant, comme nous l'avons vu, qu'une errance perpétuelle. Elle modèle donc une impression d'infini, illustrée par les failles repérables dans la forme. Ces fissures textuelles sont d'ailleurs typiques de l'écriture fictionnelle postmoderne. Marie-Laure Ryan recense cinq procédés la caractérisant :

1) les commentaires métafictionnels (afin de briser toute illusion de vrai) ; 2) les représentations complémentaires (différentes versions d'un même fait, présentées comme valables) ; 3) l'incertitude sur les événements (rendant douteuse la cohérence de l'intrigue) ; 4) les impossibilités logiques (des possibilités impossibles sont présentées simultanément) ; 5) l'incomplétude (narration discontinuée, usage du fragment).⁸⁹

Nous remarquons donc que le concept d'indétermination partage des accointances avec la postmodernité. Celle-ci, née de l'émergence d'une société considérée instable, relève d'un éclectisme et d'une fragmentation affirmés⁹⁰. Suite à « l'incertitude ontologique » dans laquelle

⁸⁷ *Ibid.*, p. 219.

⁸⁸ Michel Collot, *op. cit.*, p. 224-225.

⁸⁹ Marie-Laure Ryan, citée dans Sébastien Wit, « Littérature et postmodernité », *Collectif LIPOTHÉTIQUE, 2017, en ligne*, < <https://lgcdoc.hypotheses.org/activites/publications-en-ligne/journees-detudes/litterature-et-postmodernite#2> >, consulté le 22 décembre 2019.

⁹⁰ *Ibid.*

la théorie quantique a fait plonger le monde⁹¹, la littérature se fait le reflet de ce tourment par son esthétique instable.

C'est donc dans ces failles, construites par l'auteur, que nous pouvons entrapercevoir le monde tel que nous l'expérimentons. Pour chaque gouffre rencontré le lecteur doit s'imaginer un pont et parmi les milliards de chemins possibles il en choisit un, guidé par l'auteur qui le conduit pourtant parfois face à un mur. Au lecteur de décider s'il détruira le mur, fera demi-tour, apprendra à voler. C'est un jeu qui se joue à deux et pourtant l'une des parties se voit fortement déterminée par la volonté de l'autre : c'est l'auteur qui dessine le terrain. Il n'est pourtant rien qui soit entièrement prévisible et c'est en pleine conscience de cet aveu que l'écrivain construit l'indétermination qu'il peut : il ne peut que subir celle que ses lecteurs imposeront à son texte en l'interprétant et doit composer avec les limites du langage.

2.1.2. Motivations de cette construction

Pourquoi s'appliquer à construire une telle indétermination ? Parce qu'elle seule permet un tel accès à la poésie. L'écrivain découvre un monde autant qu'il en crée un, car si tout n'est qu'horizon il se laisse surprendre tout autant que le lecteur face à son univers fictif. Et ce, dans les silences qu'il façonne et dans ceux qu'il aura lui-même oublié de combler - par silences nous entendons manquements, ruptures, omissions : indétermination. C'est la recherche du dépassement de la réalité *stricto sensu*, des faits, pour atteindre une vérité plus subtile qui ne peut s'écrire qu'en silences. Cela permet une remise en question de la fonction référentielle du langage, et de son rapport au couple mythique formé de la fiction et de la réalité. « On se rappelle la définition lacanienne du Réel comme ce qui est destiné à toujours être manqué ; c'est dans sa résistance à toute nomination que la chose affirme son irréductible altérité : "ce qui nous fait reconnaître une chose comme chose, c'est exactement le sentiment qu'elle est différente de son nom" »⁹². L'indétermination permet donc une recherche en titillant les limites du dit et du non-dit, en acceptant le caractère ineffable d'une réalité somme toute multiple que

⁹¹ *Ibid.*

⁹² Michel Collot, *op. cit.*, p. 183.

nous n'avons pas la prétention de décrire. « Le langage est l'environnement où nous vivons et agissons : faute de pouvoir le transcender, nous y aménageons, avec les ressources qu'il nous fournit et les formes de solidarité qu'il autorise, une vie commune. »⁹³ Cette vie commune n'a d'autre choix que de prendre en compte l'irréversible indétermination que constituent l'art, la fiction, l'existence. Pour communiquer il faut accepter sa part de blancs et leur donner autant de force que possible, en les catapultant figures de proue du refus d'un déterminisme factice. Il est donc indéniablement pertinent d'étudier la façon dont Baricco construit une indétermination formelle, de par son style et ses choix narratifs, dont nous allons détailler les méthodes.

2.2. Le style de Baricco

Baricco crée dans son œuvre une esthétique éclatée, en ce sens qu'il se refuse à un style cohérent dans l'ensemble du roman. Nous allons étudier la façon dont il surprend constamment le lecteur⁹⁴ en brisant un code de lecture établi tacitement, de par un usage fantaisiste de la ponctuation, des majuscules, de l'italique, et en façonnant un style étonnamment oral. C'est également à l'aide de son utilisation particulière du vocabulaire qu'il crée une indétermination formelle permettant d'appuyer les mécanismes narratifs mis en place.

2.2.1. La ponctuation

Nous analyserons sa pratique particulière de la ponctuation. L'auteur s'en prive totalement parfois, y recourt à outrance d'autres fois. Fidèle à son esthétique instable, il se refuse à une logique constante et brise les règles (y compris les siennes) avec allégresse. C'est pour cela qu'il est difficile de tirer une conclusion univoque concernant son usage de la ponctuation, si ce n'est qu'il est hautement insolite et changeant.

⁹³ Florent Coste, *op. cit.*, p. 173.

⁹⁴ Yannick Gouchant, *op. cit.*, p. 42.

2.2.1.1 L'absence de ponctuation

Débutons en relevant des occurrences où la ponctuation se fait absente. La plupart des discours rapportés ne sont pas indiqués par des guillemets mais débutent tout simplement par une majuscule, comme pour admettre la présence de l'altérité tout en la rendant la plus discrète et intuitive possible : « Alors il dit Va te faire foutre, acquittées. » (C : 94) Le discours est introduit par un verbe déclaratif, il ne s'agit donc pas là d'une tentative d'effacement narratif comme on peut trouver dans le discours direct libre (DDL) qui n'est, lui, pas subordonné à un verbe introducteur⁹⁵. Nous avons ici un exemple de discours direct mais introduit par une esthétique typographique plus fluide, couplée à un effet de surprise qui brise tout de même la cohésion textuelle. Puisque le lecteur est habitué à la présence de guillemets, normalement requis dans cette situation énonciative, leur absence peut provoquer un trébuchement dans la lecture, une remise en question ; mais uniquement s'il la remarque. Il s'agit en effet d'une altération discrète qui ne crée un sentiment d'indétermination que si elle est problématisée par un lecteur attentif. Ce manquement intentionnel joue donc sur une double dynamique : fluidisation du style, la phrase n'étant plus découpée par l'apparition abrupte de guillemets, et rupture de l'automatisation de la lecture par le détournement des règles de ponctuation : « Nous considérons les marqueurs typographiques comme participant d'un accord tacite entre auteur (au sens ici de producteur d'un texte écrit) et lecteur, comme marques d'un code de lecture particulier. »⁹⁶ Baricco brise donc ce code en toute impunité, et avec élégance.

L'auteur fait de même avec les dialogues, particulièrement dans *La Jeune Épouse* où ceux-ci ne sont pas automatiquement introduits par des tirets, mais parfois simplement par un retrait et un retour à la ligne.

Oui, dit-elle, tu n'es pas vilaine, il a dû t'arriver quelque chose. [...] es-tu venue
me demander quelque chose, mon ange ?
Oui
Et quoi donc ?

⁹⁵Laurence Rosier, « Le discours direct libre : béquille théorique ou objet d'étude grammaticale ? », *Revue de linguistique romane*, n°57, Bruxelles, 1993, p. 363.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 364.

Comment on fait. (*JÉ* : 101-103)

À nouveau, l'auteur introduit une nouvelle forme de discours sans respecter le code attendu. Le discours direct est ici greffé à la narration de manière subtile, tout en restant appréhendable facilement. Baricco opère la transvocalisation, c'est-à-dire « la passation [...] de la prise en charge de récits »⁹⁷ sans la problématiser⁹⁸, semblant plaider pour son caractère naturel et évident : un roman se tisse de plusieurs voix et il n'est pas nécessaire de les épinglez par des tirets et des guillemets, c'est au contraire bien plus intéressant de les laisser se fondre dans la masse discursive. Puisqu'il est naturel qu'une histoire forge un entrelacs de locuteurs (en effet, elle est composée d'énoncés polyphoniques), il paraît finalement plus réaliste de permettre leur intégration au discours sans les dénoter. C'est là le reflet d'une approche de la polyphonie comme étant absolument nécessaire à une narration ; mais nous aborderons cela plus en détail dans le chapitre suivant.

2.2.1.2 Ponctué à outrance

L'absence ou la présence à outrance de certaines marques de ponctuation permet également d'influer sur le rythme textuel, l'accélération ou le ralentissement considérablement⁹⁹. Cela permet au lecteur une plus grande liberté d'interprétation, la possibilité d'imaginer lui-même les variations¹⁰⁰. Baricco ne fait pas que surprendre par le retrait, il joue aussi de l'ajout, comme lors de cette utilisation immodérée des barres obliques : « [...] les souvenirs / la mémoire / diurèse de l'âme / impardonnable lâcheté / [...] » (*C* : 89). Les récits de boxe, dans *City*, sont un bon exemple : ils débordent de virgules mais ne contiennent pas un seul point, ce qui provoque une urgence de lecture à laquelle il est impossible d'échapper. En modifiant la

⁹⁷ Gabrielle Gourdeau, *Analyse du discours narratif*, Paris, Editions Magnard, 1993, p. 43.

⁹⁸ Elaine Magnan, « L'énonciation baroque : une forme-sens dans le roman *Océan mer d'Alessandro Baricco* », Mémoire de maîtrise, Département d'études littéraires, Université du Québec à Montréal, 2014, p. 18.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 46.

¹⁰⁰ Pierre Cahné, « La syntaxe du poétique », *Les formes du sens*, Louvain-La-Neuve, De Boeck Supérieur, coll. « Champs linguistiques », 1997, p. 56.

typologie textuelle, Baricco permet d'imbriquer les différentes voix d'un récit par nature polyphonique (n'oublions pas en effet que Larry n'est qu'un personnage imaginé par Gould lorsqu'il est aux toilettes). Le récit intérieur de Larry est délimité par des parenthèses, les paroles du Maestro par l'italique. Quant au présentateur, ses cris sont matérialisés par de nombreuses majuscules, qui participent encore davantage à ce sentiment impératif de vitesse. Ainsi Baricco mêle ces voix sans provoquer de rupture syntaxique mais par un jeu typographique subtil. À charge pour le lecteur de décoder l'instance assumant les propos dans ce tourbillon agressif que constitue la narration des combats de boxe : « LAWYER RECULE DE DEUX PAS, Poreda respire, tout le public debout, *MAINTENANT VA T'EN, LARRY, VA T'EN*, les nerfs à fleur de LAWYER, UN ÉCLAIR, DIRECT DU DROIT ET CROCHET, UN VRAI MITRAILLAGE (tombe donc, salaud), [...] » (C : 362-363). Cette méthode s'étale sur plusieurs pages quand soudain Baricco décide de changer de rythme et de code : de longs espaces disjoignent maintenant les énoncés. Les parenthèses indiquent encore lorsqu'il s'agit du monologue interne de Larry mais il s'intègre au discours du présentateur sans autre rupture syntaxique :

Lawyer a la bouche en sang, Poreda a désormais un œil à moitié fermé, ils se déplacent lentement, à présent, ils s'étudient encore au centre du ring, (tout est tellement lointain tout va plus lentement, Poreda est plus lent mes gants rouges comme ceux d'un autre flash comme des aiguilles dans les mains vram vram c'est la douleur qui me tient réveillé [...] viens en enfer maintenant) CROCHET DU GAUCHE DE LAWYER, UN COUP DE MASSUE [...] LAWYER, LAWYER
TOUT LE PUBLIC DEBOUT
Gould vit le loquet de la serrure et la porte s'ouvrir. (C : 367-368)

On est extrait de son esprit de manière abrupte, sans point final, par un retour à la ligne et un retrait soudain. Baricco s'amuse ainsi à désorienter le lecteur, à briser un rythme haletant qu'il avait minutieusement mis en place et à le rapatrier à un autre niveau diégétique, sans pincettes : « C'est toujours un lecteur qui doit partager avec l'auteur avant tout une démystification ironique (et idéologique, politique) du langage et de la textualité (mise en page comprise) celui auquel s'adresse la ponctuation s'écartant de la norme. »¹⁰¹ Ainsi le lecteur ne peut que réaliser qu'il s'était laissé emporter par le style et qu'il avait comblé grâce à ses

¹⁰¹ Elisa Tonani, « Traces opaques d'imaginaires de la ponctuation dans la littérature italienne contemporaine », *Littératures*, vol. 72, 2015, p. 169.

variations les blancs que constituait l'attribution des discours. Car la ponctuation, lorsqu'elle se fait visible et opaque, joue un rôle actif dans la conception de la littérature ; elle remet en question une approche normative du discours et de l'écriture¹⁰².

Et si celle-ci n'est pas engagée, elle permet tout de même un travail de la langue déstabilisant, et une recherche poétique. Baricco, grâce à elle, nous entraîne à sa guise en créant un rythme si particulier qu'il ne peut que happer le lecteur ; il faut accepter d'y prendre part si l'on veut poursuivre. Par exemple ce monologue, dans lequel les virgules permettent une grande accélération du rythme ainsi que l'imitation de l'oralité :

Voilà, merci, rassieds-toi donc, c'est clair, la réponse est non, tu n'es pas scandaleusement désirable, je regrette de te le dire, je regrette beaucoup de choses, d'ailleurs, tu as certainement remarqué combien de choses on regrette si seulement on... [...] es-tu venue me demander quelque chose, mon ange ? (*JÉ* : 102-103).

Après tout, « Le premier signe qui produit un sens de déplacement par rapport aux attentes habituelles est la virgule, [...] qui exhibe la mise à nu de ses retours sur soi-même, changements d'avis, autocorrections, en se posant contre une tradition rhétorique de la transparence qui a opté pour l'effacement des traces subjectives de la lutte incessante et névrotique d'où naît la parole. »¹⁰³ Baricco décide donc dans son travail textuel de refléter les errances, les balancements qui s'opèrent dans cette bataille linguistique qu'est l'expression. Il refuse les codes mais ne les abolit pas toujours avec fracas ; il est parfois difficile de percevoir leur fêlure. Ceci dit, le sentiment d'instabilité qui en résulte est indéniable. Remarquons qu'il n'est pas complètement impossible de savoir qui prend la parole ici, il s'agit plutôt d'effets de déstabilisation. Malgré tout, si un travail de relecture permet de démêler les voix imbriquées, l'auteur force tout de même le lecteur à un surcroît d'attention, à une appropriation du texte qui ne se fait pas automatiquement. Il exige un retour en arrière et une problématisation de la ponctuation. C'est un flirt indéterministe, entre instauration et perte de repères.

¹⁰² *Ibid.*

¹⁰³ *Ibid.*

2.2.2. Une esthétique éclatée : l'épreuve de l'incertitude

Ce travail de la ponctuation et cette volonté auctoriale de remise en question stylistique participe à la création d'une esthétique éclatée. Celle-ci se traduit également par une grande présence de l'oralité, qui nous l'avons vu fait part intégrante de l'écriture baricchienne ; c'est en effet une expression de l'immédiateté et d'une langue non normative.

2.2.2.1 Silences.

Cette oralité, Baricco la façonne particulièrement dans l'écriture des silences, qui sont nombreux à parsemer ses textes. Ceux-ci peuvent être dessinés de nombreuses manières, par exemple par des points de suspension intégrés aux dialogues :

- Ça vous paraît une bonne réponse ?
- Je n'en avais pas d'autre.
- ...
- ...
- Mais c'est quoi ? un film ? (C : 120)

Mais également par des retraits, des espaces, ou l'agencement paginal :

C'est l'authentique qui balafre le réel
 Pense à
 Ces yeux-là, capables d'être uniquement
 réels, et c'est tout, des yeux sans histoire. (C : 89)

Lors de ce genre de disposition il est d'ailleurs difficile de déterminer ce que signifient réellement ces espacements : sont-ce des silences ? Ils provoquent en tout cas instinctivement une manière particulière d'appréhender le récit, en hachures et en suspensions. Par un jeu subtil, Baricco joue des codes typographiques pour moduler les mélodies de son texte : le lecteur s'adapte donc, consciemment ou non, à une forme remettant en question la logique d'une langue codée et monotone. C'est une pratique disruptive qui « [...] marque le passage à une poétique qui tend vers les origines, les sources d'où jaillit le langage, qui sont figuratives, illustratives de l'idée au moyen de l'image, dans une nouvelle fusion de l'aspect pictural ("moment visuel")

et de l'aspect musical ("moment phonique") »¹⁰⁴. La façon dont Baricco modélise les silences se fait figurative et porteuse de sens ; tout comme les variations typographiques. L'écriture se fait peinture, musique ; image de ce qu'on peut voir, et entendre, lorsqu'on laisse à la langue toute liberté. Libérer la langue des carcans qu'on lui impose habituellement relève de l'indétermination. Donner libre cours aux silences et ne plus uniquement les suggérer mais leur accorder la place qu'ils prennent réellement, se faire reflet de notre réalité communicationnelle sans user de codes linguistiques pour omettre ces blancs, tout cela extirpe le lecteur de sa pratique habituelle où il peut simplement se les imaginer. Accorder à l'écriture des paroles leur dimension orale c'est mettre en danger une pratique d'écriture classique dans laquelle les rapports sont fluidifiés. Baricco en révèle ici les accroc et refuse ainsi de combler automatiquement les hésitations par une écriture lissée, il met en lumière la part d'indétermination dans tout acte langagier et dénonce notre habitude à la nier dans l'écriture.

2.2.2.2 L'italique

Une autre manière de créer de l'instabilité stylistique, que Baricco affectionne particulièrement, est l'italique. Celui-ci survient fréquemment, appuie l'oralité de son écriture, témoigne d'un changement de ton, d'une mise en évidence de certains termes, d'une répétition, ou de quoi que ce soit d'autre que le lecteur peut interpréter à sa guise : « Soudain, il fut frappé par l'idée que Comandini put *ignorer* quelque chose [...] » (*JÉ* : 96). Ici l'italique semble appuyer l'état de choc que provoque cette découverte chez le Père, l'incongruité pour lui d'une telle pensée attestant de l'importance de l'étendue de sa confiance envers Comandini, du caractère éclairé de ce personnage... Enfin, il peut signifier beaucoup, simplement en mettant un mot en évidence, et crée ainsi l'opportunité d'une multitude d'interprétations et surtout l'impossibilité à ignorer certains termes : « Quand elle te serre entre ses jambes elle te chuchote : *amour*. [...] Fanny travaille, là-haut, le fils du pasteur entre les jambes. *Amour*. » (*C* : 124-127) C'est la mise en évidence de l'amour qui rend la finale de cette histoire d'autant plus troublante : Fanny qui chuchote *amour* se fera violer et assassiner par son client. L'italique permet de transmettre une résonance particulière à une situation, et ce de manière discrète :

¹⁰⁴ *Ibid.*

l'horreur n'en devient que plus troublante mais il faut sans doute relire pour repérer concrètement l'une des sources de l'exacerbation de ce malaise. L'utilisation subtile de cette irrégularité graphique la rend d'autant plus efficace ; la création de l'indétermination joue sur les instincts de lecture et l'assimilation inconsciente du ton narratif. Les accroc qui constituent les mots en italique modèlent donc une profondeur supplémentaire dont l'auteur semble conscient, puisque ce qui est ainsi mis en évidence se révèle d'autant plus poignant dans la suite du récit (comme nous l'avons vu à travers cet exemple). C'est donc un travail de longue haleine, qui fait buter le lecteur sans que sa finalité soit apparente directement, et qui joue donc à la fois de surprise et de mise en évidence d'écarts pour installer cette indétermination.

2.2.2.3. La graphie

De par l'italique, l'écrivain joue donc avec la graphie dans son texte. Ce n'en est pas la seule illustration. Par exemple, il modifie l'orthographe des mots à loisir pour leur donner l'intonation qu'il souhaite, et use de majuscules pour marquer graphiquement l'oralité : « Déboucher par la porte et immédiatement se sentir perdus, comme DESARCONNÉS de la tâche familière de voir, ÉJECTÉS de l'habitacle d'un point de vue défini et devEEEEersés dans un espace dont ils cherchent en vain le début. » (C : 148) Il envisage son texte de manière extrêmement graphique. Au lieu de décrire l'action oratoire des protagonistes il la dessine, comme par un refus de dissocier ces deux pratiques langagières que sont la parole et l'écriture. Cela participe également à une plus grande familiarisation des personnages, à un sentiment de réalisme teinté d'étrangeté car leurs discours sont bien souvent excentriques. En leur donnant la parole il les rend appréhendables de manière bien plus naturelle tout en appuyant leur marginalité. Celle-ci n'est plus supportée par l'explication auctoriale que pourrait constituer un commentaire sur le propos, ou un simple verbe introducteur : les protagonistes sont seuls face au lecteur et leur personnalité se façonne de leurs propos.

Quant aux majuscules, elles ont dans *La Jeune Épouse* une autre fonction, puisque la désignation de la Famille débute par l'une d'entre elles, de même que le Père, la Mère, etc. Ils n'ont pas d'autres noms, mais la majuscule mythifie leur rôle qui devient alors une dénomination naturelle. Baricco abandonne le lecteur dans l'indétermination des prénoms de

ses personnages mais leur fournit tout de même un nom dont il officialise la nature propre. Il n'est donc pas dit que les personnages sont privés de patronymes ; leur désignation s'intègre au contraire au texte de façon logique quoique spécifique. La dynamique créée est à nouveau celle d'une altération stylistique non problématisée et donc intégrée inconsciemment dans la lecture. Les majuscules peuvent également jouer un rôle similaire à l'italique, comme par exemple pour « LE JOUR DU DÉPART ». La graphie lui confère une existence plus tangible, une valeur d'influence sur le récit au même titre que tout ce qui possède un nom. Il devient alors un évènement dont l'arrivée ne pourra que modifier le cours de toute chose. Baricco, à nouveau, brise ainsi l'équilibre stylistique.

Par ces pratiques scripturales, l'auteur démontre la fonction mimétique que peut revêtir la graphie, et l'importance de rappeler l'instabilité constitutive de l'écriture comme de l'histoire. Le langage poétique de Baricco reflète sa perception du monde : « Les rapports unissant les mots à l'intérieur du poème réfèrent métaphoriquement aux relations existant entre les choses : "la structure de l'espace du texte devient un modèle de la structure de l'espace de l'univers". »¹⁰⁵ C'est pour cela que l'auteur ne se gêne pas pour passer d'un style éclaté, enfouis sous les digressions, à un paragraphe extrêmement structuré et même numéroté. Puisque la structure de son univers est chaotique, changeante, soudain claire, ensuite incomplète, ainsi sera son roman :

Gould lui attribuait, non sans raison, une connaissance illimitée du règlement, et allait chercher, auprès de lui, ce qu'il n'arrivait pas à trouver chez les universitaires éminents qui l'entraînaient quotidiennement pour le Nobel : la certitude que l'ordre était une propriété de l'infini. Ainsi, entre eux, il se produisait ceci :

1. Gould arrivait [...]
2. Pendant des dizaines de minutes, ils n'échangeaient même pas un mot et pas un regard.
3. A un moment donné, Gould, [...]. (C : 52)

Le brusque changement de rythme et de disposition sert le propos : puisqu'il y est question d'ordre, Baricco ordonne. Il décrit la manière dont Gould cherche à se rassurer face au chaos

¹⁰⁵ Michel Collot, *op. cit.*, p. 178.

avec la même logique que l'action en elle-même, et finalement avec la même absurdité. Dans un roman où l'aveu semble fait que la nature chaotique de la vie ne peut que s'accepter, une numérotation des événements semble une barrière bien dérisoire face à la débâcle. Ainsi, même lorsque l'auteur introduit ce passage par des didascalies, là où d'habitude nous sommes projetés sans protection dans un nouveau récit, il prend tout de même soin de le débiter par un mot incomplet : « (*Gould va rendre visite au professeur Taltomar. [...] Il regarde Taltomar. Il attend.*) ...deur de soupe. Et de petits pois. » (C : 271) Parce qu'il n'est jamais de certitudes intactes, de vision complète, d'histoire univoque. Ce n'est pas anodin que le seul garant des certitudes de l'enfant finisse sa vie à l'hôpital, incapable de répondre à Gould qui lui demande son avis sur une nouvelle situation footballistique dans laquelle l'arbitre siffle pour signifier qu'il est désolé mais qu'il est fatigué, et qu'il rentre chez lui. Face au silence de Taltomar, trop faible pour parler, ce sont Diesel et Poomerang qui arbitreront : « Les deux capitaines se consultent, puis les deux équipes recommencent à jouer. Et ne s'arrêtent plus de jouer jusqu'à la fin de l'éternité. » (C : 280-281). C'est ce que semble vouloir signifier ce changement constant de style et de pratiques scripturales que pratique l'auteur ; c'est malgré lui qu'il faut lire, malgré lui qu'il faut vivre : « Dans ce contexte, la lecture devient une épreuve de l'incertitude. [...] Elle fait appel à la remise en question constante de l'activité de lecture elle-même, engageant un questionnement sur le besoin humain de construire le sens. »¹⁰⁶ Baricco construit ainsi un style débordant d'indétermination puisque brisé et interpellant.

2.2.3. Le vocabulaire

Baricco joue également sur le plan du vocabulaire pour explorer les moyens de construction d'un sens finalement plurivoque. Il s'emploie à créer un effet de désautomatisation, refuse au langage un usage qui le restreigne. Pour cela, il use de répétitions, d'un choix de mot acéré et de la création de champs sémantiques plus porteurs de sens qu'ils ne le semblent. La langue est au service du locuteur et non l'inverse, arme toujours plus aiguisée dans une quête de l'indicible et du beau¹⁰⁷.

¹⁰⁶ Marcin Stawiarski, *op. cit.*, p.12.

¹⁰⁷ Astrid Von Busekist, « L'indicible », *Raisons politiques*, vol. 2, n° 2, 2001, p. 99.

2.2.3.1 La répétition

Une des tactiques de poétisation de la langue est l'usage de la répétition. Baricco s'emploie à reprendre les mêmes mots pour donner un effet de rythme et un ton particulier à certains passages, de même qu'une profondeur de sens supplémentaire : « - Mignonne -, remarqua le professeur qui *en l'occurrence* s'appelait Martens. Puis il reprit sa leçon, qui *en l'occurrence* était la leçon n°14. » (C : 85, nous soulignons.) Dans cet extrait, la répétition crée un effet d'absurde, encore renforcé par l'usage de mots atypiques tels que « articula », présent dans un autre passage de cette même scène, et qui semble exprimer la difficulté d'expression de Martens. En effet, deux pages plus loin, dénotant d'autant plus qu'il est l'antonyme des termes le précédant, nous trouvons : « [...] - désarticula le professeur Martens dans sa leçon n°14 » (C : 87). En résulte un sentiment de relatif ridicule face à la leçon du professeur, fascinante mais également insolite puisqu'il enseigne la rencontre entre un homme et une chaussure à talons noire. Précisons tout de même qu'à la fin des cinq pages relatant le cours magistral, il nous est spécifié que « Le professeur Martens était le professeur de Gould pour la mécanique quantique. » (C : 90) L'ensemble de cet extrait, appuyé par les répétitions, crée donc une atmosphère de franche dérision. Cependant, ce mécanisme peut à l'inverse créer un effet dramatique : « Belle la putain de Closingtown, belle. Noirs les cheveux de la putain de Closingtown, noirs. [...] Il fait glisser le canon sur la peau de Fanny. Blanche la peau de la putain de Closingtown, blanche. » (C : 124) Cette fois la répétition accentue le sentiment de malaise et d'horreur, puisque nous assistons au viol et au meurtre de Fanny. La répétition attire l'attention du lecteur sur le discours, laisse entrevoir l'acte d'écriture qui le sous-tend de manière subtile ; le lecteur, déjà apostrophé par le propos, y devient donc autrement plus sensible et perméable. Par un même procédé, Baricco crée des ambiances drastiquement divergentes ; c'est que sa capacité à basculer constamment de ton et à jouer des ruptures provoque une indétermination laissant place à tant d'instinct chez le lecteur que toute interprétation, toute émotion devient envisageable et qu'une signification intime se crée. Grâce à cette pratique indéterministe, l'auteur élargit le monde de sens auquel les lecteurs ont accès puisqu'il brise des automatismes qui ferment habituellement certaines frontières d'interprétation.

2.2.3.2 Des mots qui dénotent.

Le vocabulaire, lorsqu'il détone, permet d'éclairer des facettes de son récit qui sans cette extravagance seraient restées vacantes. Pour surprendre, Baricco n'hésite pas à produire des néologismes, à créer des mots-valises. Poomerang, muet, « nondit » et « nonpense ». Une femme ressemble à une phalène « splendidépuisée » (*C* : 154). L'auteur crée de nouveaux mots comme pour élargir la langue, il la laisse s'étirer autour de la réalité, s'affranchir des règles pour devenir plus honnête. Car chez Baricco, chaque terme est élu scrupuleusement, ce qui lui donne une force propre. Prenons cet extrait : « Nous ne sommes pas en mesure de savoir où il est, précisa Comandini. C'est impossible, décida le Père, son sourire envolé. » (*JÉ* : 93) Le choix du mot « décida », alors qu'il n'est objectivement pas en mesure de décider quoi que ce soit quant à la disparition de son fils, si ce n'est qu'il refuse d'y croire, nous donne des indices importants quant à la vision de la vie du Père. Nous faisons là face à un mécanisme similaire à celui de la mise en évidence par l'italique, mais qui nous délivre d'autres sortes de pistes : la capacité du Père à vivre dans la certitude, à se revêtir d'une réalité lui étant propre, son attachement à son fils dont il ne peut accepter la disparition, sa conception du futur comme d'un chemin déjà tracé... Enfin, tout cela est sujet à interprétation, mais ce choix de vocabulaire permet à Baricco de soulever la curiosité chez le lecteur quant à la nature de son protagoniste. En vue d'une même fin il lui arrive également de combiner des mots dont le sens, oxymorique, leur procure une résonance et une signification bien plus puissantes que celle dont on aurait pu les investir si on ne les avait pas comparés : « Je me dis que la voix bienveillante de la Fille – sa voix méchante – était un cadeau du sort. » (*JÉ* : 58) L'indétermination ne refuse pas les contradictions mais les épouse, les dotant d'une élasticité sémantique permettant, d'instinct, d'en comprendre les richesses : « Le mot possède une marge d'indétermination, propice à toutes sortes d'emplois inédits. C'est notamment grâce à cette réserve que la langue peut faire, "à partir de moyens finis, un usage infini". »¹⁰⁸

¹⁰⁸ *Ibid.*

2.2.3.3 La voix.

Baricco revêt le lexique d'une fonction importante dans son oeuvre. Comme nous l'avons vu, il n'hésite pas à jouer de sa rigidité mais il en fait aussi un indicateur des thèmes qui taraudent ses fictions. Par exemple, certains champs sémantiques reviennent de manière frappante, et ce dans les deux romans : la folie, le réel, l'imaginaire, l'exactitude, sont repérables de nombreuses fois et sous toutes leurs formes. Nous voudrions nous attarder sur l'une de ces notions en particulier : la voix, dont le mot ainsi que le concept sont invoqués fréquemment. D'abord, par celles de Diesel et Poomerang, que certains semblent percevoir tandis que d'autres, non. En effet, les amis imaginaires de Gould parviennent à communiquer directement avec certains personnages (Kilroy ou Shatzy, par exemple) tandis que d'autres sont incapables de les entendre. Poomerang « nondit ». Muet, il est techniquement inaudible, ce qui ne le prive pas de sa loquacité pour nous, lecteurs, lors de ses nombreux monologues ou interventions. La parole, chez Baricco, ne semble pas avoir besoin de constituer un phénomène physique pour être effective ; mais c'est par son vecteur que nous découvrons certaines spécificités du récit, comme le western de Shatzy dont nous ne savons si c'est un film, un livre, ou tout autre chose. C'est une histoire orale, dont elle mime la musique avec la bouche et qu'elle raconte dans son magnétophone ou pour une audience. Dans *City*, la voix fait aussi appel à l'imaginaire de la *radio* : « Musique de chasse d'eau. Robinet du lavabo *on*. Robinet du lavabo *off*. » (*C* : 169) C'est par l'allégorie de la voix que le récit est façonné, et ce par l'intermédiaire d'un vocabulaire choisi minutieusement. Parce qu'il est moins intéressant, voire impossible d'exprimer littéralement tout ce que contiennent ces récits, Baricco les poétise, les métaphorise : « L'indicible n'est pas un au-delà ou un en deçà de la voix, il est au contraire la figure du discours et son contenu. »¹⁰⁹ Ce sont des indices subtils parsemés dans le texte qui démontrent l'entrelacement de la langue avec les thèmes qu'elle illustre. Par exemple, ce dernier extrait révèle que le récit inventé par Gould s'inspire des matchs écoutés avec son père à la radio, information qui ne nous est pas donnée directement. Nous apprenons bien après leurs premières occurrences que c'est là leur origine. Les voix de Gould, de Larry, évoquées différemment, détonent pourtant lorsqu'il en est fait mention. Puisque le champ sémantique se fait plus précis,

¹⁰⁹ Astrid Von Busekist, *op. cit.*, p. 101.

le sentiment d'étrangeté s'imisce et c'est ainsi que le lecteur réalise qu'il y a sans doute davantage à percevoir.

In Baricco's view this is our task, because it is only by focusing on what is different or has so far been ignored that we can discern alternatives and eventually create new « grammars » for interpreting reality. Once again, it is a question of language: « vocabulary has a central role [...] because it is what weaves the tissue of habits, educates the gaze, informs the landscape ». ¹¹⁰

À l'aide du vocabulaire et de sa pratique stylistique de manière générale, Baricco met en place un terrain fertile à l'élaboration de son extravagance narrative. Son style participe de l'indétermination en cela qu'il surprend constamment, que son incessant balancement ne cesse de provoquer des émotions divergentes et une compréhension instinctive débridée¹¹¹. Ce faisant, il modèle des fondations formelles appuyant l'indétermination constitutive de sa narration. Nous avons insisté sur le thème de la voix parce que l'auteur a créé deux romans dont tous les aspects déjà abordés soutiennent une construction narrative complexe et surtout, polyphonique. Nous allons à présent étudier celle-ci plus en détails.

2.3 La Narration

L'approche narratologique de Baricco est indéniablement constructrice d'indétermination, dont le sentiment se fait sentir d'emblée. Ne fut-ce que par le découpage en chapitres de *City*, qui semble complètement arbitraire : certains d'entre eux peuvent faire des dizaines de pages, d'autres quelques lignes. S'ils permettent parfois de faire la transition entre différentes diégèses, il arrive également qu'ils brisent une narration qui aurait pu se poursuivre sans cette interruption. Ils sont indiqués par un simple numéro, discret, sans titre ; ils coïncident parfois avec un changement de page bien que ce ne soit pas systématique, et contribuent à propulser le lecteur dans un univers narratif saccadé. Quant à *la Jeune Épouse*, dès les premières pages la focalisation narrative bascule de phrase en phrase sans avertissement : « Puis ils se glissent

¹¹⁰ Marc Auge, cité dans Laura Rorato, Simona Storchi, *op. cit.*, p. 261.

¹¹¹ Pierre Cahné, *op. cit.*, p 57.

hors des chambres, sans enfiler le moindre vêtement ni même s'offrir le bien-être d'un peu d'eau dans les mains et sur les yeux. Les odeurs du sommeil dans les cheveux et entre les dents, nous nous croisons dans les couloirs [...]. » (*JÉ* : 13) C'est qu'une grande part de la construction de l'indétermination narrative se déploie à travers une multitude de voix et de discours, puisque leur décuplement permet de dévoiler le caractère fragmenté de la langue et sa subjectivité intrinsèque. Le texte se faisant manifestement pluriel et donc créateur de vides entre les différentes instances le prenant en charge, il nous semble pertinent de l'étudier à travers le concept du dialogisme. Dans ce chapitre nous résumerons d'abord l'apport du concept à la narratologie et présenterons les travaux sur lesquels nous baserons notre analyse.

2.3.1 Théorie

Bien que le terme polyphonie lui ait été davantage associé, Bakhtine théorise avant tout le dialogisme¹¹² et bien que les deux notions aient été longtemps distinctes, des ouvrages récents tentent de les considérer sur un continuum. C'est le cas entre autres d'Authier-Revuz¹¹³, dont nous retiendrons les travaux. Commençons par présenter le principe premier du dialogisme, tel qu'établi par Bakhtine (inventeur de la notion) : « Toute énonciation, quelque signifiante et complète qu'elle soit par elle-même, ne constitue qu'une fraction d'un courant de communication ininterrompu »¹¹⁴. Le linguiste envisage donc la langue comme un tout, et l'émetteur ne peut être considéré comme seul responsable du sens. En effet, chaque prise de parole se fait en situation de dialogue : d'une part elle est en interaction avec les énoncés l'ayant précédée, d'autre part elle prend en compte son interlocuteur¹¹⁵. Le dialogisme portant sur ce qui le précède est appelé interdiscursif, tandis que celui s'intéressant à ce qui pourrait éventuellement le suivre (c'est à dire l'anticipation des réactions et interprétations face au

¹¹² Robert Vion, « Dialogisme et polyphonie », *Linha d'Água*, vol. 2, n° 4, 2011, p. 236.

¹¹³ *Ibid.*, p. 238.

¹¹⁴ Mikhaïl Bakhtine, *Le marxisme et la philosophie du langage. Essai d'application de la méthode sociologique en linguistique*, Paris, Éditions de Minuit, 1977, p. 136.

¹¹⁵ Laura Calabrese-Steimberg, « Esthétique et théorie du roman : la théorie dialogique du Bakhtine linguiste », *Slavica bruxellensia*, vol. 6, 2010, p. 62.

propos) est nommé interlocutif¹¹⁶. Il est important de noter qu'il ne s'agit pas forcément de dialogues effectifs entre deux locuteurs, mais bien de la dialogisation interne au langage¹¹⁷. « Cette diversité de voix dans le discours illustre l'existence d'un dialogue à vaste échelle avec des opinions et des points de vue existants. La voix du locuteur s'articule alors à ces autres voix, de sorte que la référence à la notion musicale de polyphonie ne paraît pas déplacée. »¹¹⁸ La notion d'unicité du locuteur est donc forcément remise en question puisqu'il ne peut être l'unique origine de son discours. L'illusion du sujet comme étant porteur de sens exclusif est cependant nécessaire à sa construction identitaire¹¹⁹ ; il reste malgré tout important de ne pas perdre de vue qu'il ne s'agit que d'un leurre, les filiations interdiscursives étant omniprésentes même lorsqu'elles ne sont pas repérables de manière évidente¹²⁰ : « Face à la prétention - spontanée ou reconduite sur le plan théorique - du sujet à être source autonome d'un sens qu'il communique par la langue, des approches théoriques diverses ont mis à jour que toute parole est *déterminée* en dehors de la volonté d'un sujet, et que celui-ci est "parlé plutôt qu'il ne parle" »¹²¹. Le sujet est donc, par nature, tissé d'altérité et d'hétérogénéité, et son extériorité est constitutive de son intériorité¹²². À ce sujet, il est important d'évoquer les travaux d'Alain Rabatel qui récuse l'idée d'un sujet unique et étudie en profondeur la présence du narrateur dans le discours : « on ne saurait oublier que l'effacement énonciatif, comme l'effacement argumentatif d'ailleurs, ne sont que des simulacres [...] C'est pourquoi on ne peut pas ne pas rencontrer la question du dialogisme, y compris à travers les phrases sans paroles que sont les

¹¹⁶ Robert Vion, *op. cit.*, p. 237.

¹¹⁷ Jacqueline Authier-Revuz, « Hétérogénéité montrée et hétérogénéité constitutive : éléments pour une approche de l'autre dans le discours », *DRLAV*, n° 26, Paris, 1982, p. 100.

¹¹⁸ Robert Vion, *op. cit.*, p. 242.

¹¹⁹ Jacqueline Authier-Revuz, *op. cit.*, p. 101.

¹²⁰ Robert Vion, *op. cit.*, p. 242.

¹²¹ Jacqueline Authier-Revuz, *op. cit.*, p. 99.

¹²² *Ibid.*, p. 102.

PDV [points de vues] représentés et racontés objectivants ou doxiques »¹²³. Il y a donc, dans tout discours, la présence de l'autre ; c'est ce que théorise le dialogisme. Nous allons considérer les divisions apportées à ce concept, découpé par Authier-Revuz en « constitutif » et en « montré », tandis que Vion lie ces deux subdivisions par la catégorie du dialogisme « affleurant ». L'hétérogénéité constitutive s'appuie sur le postulat général de la permanence des filiations interdiscursives et interlocutives, même lorsque celles-ci ne sont pas repérables¹²⁴. L'hétérogénéité montrée, quant à elle, inscrit de *l'autre* dans le fil du discours, permet d'en repérer les coutures¹²⁵. Ces formes peuvent être marquées (discours direct, etc) ou non (discours indirect libre, etc). Il s'agirait de ce que Ducrot, Genette et surtout Vion (qui relie les concepts d'Authier-Revuz à ceux de Ducrot) appellent la polyphonie. Nous allons débiter par étudier les romans de Baricco à travers le prisme de cette notion.

2.3.2 Le dialogisme montré (polyphonie)

Dans cette première partie nous remarquerons la dimension polyphonique des romans étudiés, en nous concentrant sur les énoncés en eux-mêmes. Tout d'abord, en repérant les formes marquées ou non de l'hétérogénéité montrée, à travers les catégories d'Authier-Revuz : un autre registre discursif, un autre discours, une autre langue, etc. Ensuite, en nous intéressant de plus près aux analyses de Ducrot, qui réfute l'idée que « [...] on ne peut pas, dans un énoncé que l'on présente comme le sien, exprimer un point de vue qui ne serait pas le sien »¹²⁶, et en analysant divers cas de polyphonie dans les énoncés. Nous traquerons également, guidés par Rabatel, la présence du narrateur lors de procédés d'effacement énonciatifs, grâce à la distinction entre énonciateur et locuteur : « La mise en avant de ces traces est possible dès lors que l'on disjoint le locuteur et l'énonciateur : le silence du locuteur n'implique pas le silence

¹²³ Rabatel, Alain, *Homo narrans. Pour une analyse énonciative et interactionnelle du récit*, Limoges, Lambert-Lucas, 2008, p. 582.

¹²⁴ Robert Vion, *op. cit.*, p. 242.

¹²⁵ Jacqueline Authier-Revuz, *op. cit.*, p. 108.

¹²⁶ Oswald Ducrot, *Le dire et le dit*, Paris, Éditions de Minuit, 1984, p. 173.

de l'énonciateur »¹²⁷. De même, Rabatel fait du lecteur « un troisième dans le dialogue », ce qui permet encore d'enrichir notre analyse polyphonique.

2.3.2.1 Modalités autonomiques

Authier-Revuz s'emploie à lister différentes marques d'hétérogénéité, d'altérité renvoyant à un « "ailleurs" par rapport au discours »¹²⁸, dont nous avons relevé quelques occurrences dans les romans étudiés, de même que Vion et Ducrot dont nous avons intégré les remarques :

1. Une autre langue (Baricco use souvent de mots en français, en italique) :

- « Dans un étang de *Nymphéas*, hélas hélas. » (C : 150).
- « Chaque chose en elle était splendide, mais si nous parlons de *décolleté* [...] (JÉ : 79). »

2. Un autre registre discursif. Baricco va par exemple mettre dans la bouche d'un professeur, qui jusqu'ici s'exprimait dans un registre de langue relativement soutenu, ou du moins courant, des paroles indéniablement vulgaires et inattendues :

- « *VOUS VOULEZ LA FERMER VOTRE SALE BOUCHE DE MERDE ?* » (C : 326).
- [...] Peut-être marié à une Anglais à la peau de lait et aux jambes somptueuses, vous savez, car après s'être montré incapable de leur donner des nichons décents, le Créateur les as dotées de jambes incroyables. (JÉ : 97). (Ici, le mot « nichon » semble fort décalé et sera d'ailleurs relevé par son interlocuteur.)

3. Un autre discours. Par exemple, le récit principal est fréquemment entrecoupé de cours magistraux assurés par les professeurs de Gould, comme par exemple la leçon numéro 11 de Mondrian Kilroy :

- (Diapositive n°421) Il n'y a pas un seul centimètre des *Nymphéas* qui ne soit une surface courbe, mesdames et messieurs. (C : 147)

¹²⁷ Alain Rabatel, *op. cit.*, p. 581.

¹²⁸ Jacqueline Authier-Revuz, *op. cit.*, p. 104.

Ou par exemple lorsqu'il s'agit de l'Index, une compilation des accidents impliquant la poitrine de la Mère, qu'un certain Baretti déclame chaque année et dont certains extraits nous sont offerts :

➤ « Il ne faut surtout pas oublier qu'en 1898, au cours du bal des débutantes, la Mère retira son châle et dansa seule au milieu de la salle [...]. » (*JÉ* : 86)

4. Une autre modalité de prise de sens pour un mot, recourant explicitement à l'ailleurs d'un autre discours spécifié :

➤ *Tu en as eu d'autres ? ... de Maestros, je veux dire.* (*C* : 470). Un interviewer interroge ici Larry en utilisant le terme de *Maestro* comme son interlocuteur l'entend et comme il nous a été décrit tout au long du récit : il désigne un coach qui soit plus qu'un entraîneur.

➤ « Temporairement à l'étranger, le Fils. Sur l'Ile. » (*JÉ* : 15) Ici, on ne peut comprendre que l'île est l'Angleterre qu'une fois arrivés à ces précisions dans le récit)

5. Un autre mot, potentiel ou explicite dans les figures de la réserve, de l'hésitation et de la rectification :

➤ « [...] et où, aujourd'hui encore, il serait permis au public de les voir si les voir n'était pas un terme absolument inadapté au geste, impossible, de les regarder » (*C* : 147).

➤ « [...] et je me demande maintenant si tu es scandaleusement adorable, mais peut-être avais-je dit *désirable*, oui, j'ai probablement dit *désirable*, c'est plus juste » (*JÉ* : 102).

6. Un autre, l'interlocuteur, différent du locuteur et donc susceptible de ne pas comprendre, ou de ne pas admettre :

- - Vous avez une voiture, professeur ?
- J'en avais une.
- Dommage.
- Pour être plus précis, c'était mon frère qui l'avait.
- Ça arrive.
- D'avoir un frère ?
- **Également.** (*C* : 322. Nous soulignons)

7. L'italique non glosé :

➤ « Ils étaient rien, mais il *étaient*. » (*C* : 144)

➤ « Par conséquent, me voir me lever d'une chaise puis avancer, pour un salut ou un geste de courtoisie, est une expérience insolite, dont le terme *désillusion* peut donner une vague idée. » (*JÉ* : 29)

Nous venons de présenter de nombreux exemples de ce qu'Authier-Revuz appelle des modalités autonymiques, qui sont ici repérables dans le discours. Ces formes « [...] spécifient les paramètres, angles, points de vue par rapport auxquels un discours pose explicitement une altérité par rapport à lui-même »¹²⁹. Elles révèlent des points d'altérité dans le discours et permettent ainsi de le démultiplier, d'en reconnaître sa nature plurielle. La polyphonie s'exprime ainsi par l'impossibilité à ignorer que dans ces énoncés trône un *autre*, posant des limites à l'intériorité du discours et à son unicité. Elle constitue un facteur d'indétermination, contribue à son élaboration, plus particulièrement lorsque l'identification des voix n'est pas assurée.

8. Un commentaire sur le propos :

➤ « T'as le cul bordé de nouilles, Larry
Chasse d'eau.

Un peu facile, celle-là, pensa Gould.» (*C* : 195) Le protagoniste commente sa propre narration.

➤ « C'est ainsi que l'Index de Barette vit le jour [...] unique récit liturgique que certains appelaient *Saga*, d'autres *Catalogue* et Barette, **avec une pointe de mégalomanie**, *Poème épique*. » (*JÉ* : 83, nous soulignons) Le narrateur se permet ici une incursion pour commenter l'attitude des protagonistes.

Il semblerait qu'il y ait ici un énonciateur qui porte sur son propre propos un jugement extérieur, ce qui provoque un dédoublement énonciatif et donc, une situation polyphonique¹³⁰. Loin de s'effacer, il marque sa présence et son autonomie par rapport à son discours. Dans le premier exemple, Gould critique le dénouement qu'il a lui-même imaginé pour le combat de Larry. Ce faisant, il rappelle au lecteur sa nature de locuteur (puisque'il narre lui-même ses récits intérieurs), mais aussi celle d'énonciateur, puisque'il

¹²⁹ *Ibid.*, p. 104.

¹³⁰ Robert Vion, *op. cit.*, p. 249.

émet une opinion quant au récit dont il endosse pourtant la responsabilité. Ceci dit, nous avons accès à cet avis par un locuteur extradiégétique, ce qui fait intervenir dans cette situation énonciative une troisième instance : nous faisons donc bien face à une énonciation polyphonique. Quant au second exemple, il met en scène le ressenti du narrateur externe face au personnage qu'il met lui-même en scène. N'oublions pas que « [...] construire les personnages, c'est aussi, du même mouvement, construire une voix qui les fait être, et s'interroger sur les enjeux de cette construction »¹³¹. Il est ainsi rappelé au lecteur qu'il n'est rien d'objectivement construit et certainement pas les protagonistes et leurs actions : au locuteur d'en faire ce qu'il en veut, de le remettre en question, de le moquer. En se distanciant d'une attitude un tantinet mégalomane, qu'il choisit de pointer du doigt, le locuteur crée donc un énonciateur surplombant son propre acte de narration.

9. Le phénomène de reprise, où sont répétés ou reformulés des fragments de discours qui viennent d'être produits. C'est très présent chez Baricco, par exemple dans cet extrait, dans lequel il aurait pu simplement indiquer « répéta Gould » :

➤ « - C'est trop —, dit le professeur Mondrian Kilroy.
- C'est trop —, dit Gould. » (*C* : 209)

➤ « C'est le plus beau son du monde, affirma la Fille, qui attendit et laissa passer un oiseau après l'autre. Puis elle répéta : Le plus beau son du monde. » (*JÉ* : 119)

La reprise provoque un phénomène de contraste, ou d'équivalence, entre les deux énoncés se répétant : « Il s'agit [donc] d'une forme particulière de polyphonie due à la mise en relation d'énoncés »¹³². Dans ces exemples plus particulièrement, puisque la répétition n'est pas strictement nécessaire elle interpelle le lecteur. C'est comme si nous avions ici accès, en plus de la voix du narrateur, à celle de l'auteur qui provoque cette réflexion. Puisque cette mise en place narrative est repérable elle permet d'articuler les différents locuteurs ayant abouti à cette altération du discours, et à ainsi produire un énoncé polyphonique.

10. L'ironie :

¹³¹ Alain Rabatel, *op. cit.*, p. 488.

¹³² Robert Vion, *op. cit.*, p. 250.

- Il y a aussi un congélateur de 300 litres en offre spéciale. Pour conserver les cheesebaconburgers.
- Évidemment.
 - Si vous prenez celui de 500 litres, on vous offre aussi un micro-ondes avec.
 - Splendide.
 - Si vous en avez déjà un vous pouvez prendre un sèche-cheveux professionnel à quatre vitesses.
 - Au cas où je voudrais faire un shampoing au 500 cheesebaconburgers ? (C : 154-165)

L'expression narratologique de l'ironie est un exemple polyphonique longuement théorisé par Ducrot qui y voit la preuve de la pertinence de la notion d'énonciateur¹³³. Pour lui,

Parler de façon ironique revient, pour un locuteur L, à présenter l'énonciation comme exprimant la position d'un énonciateur E, dont on sait par ailleurs que le locuteur L n'en prend pas la responsabilité et, bien plus, qu'il la tient pour absurde. Tout en étant donné comme le responsable de l'énonciation, L n'est pas assimilé à E, origine du point de vue exprimé dans l'énonciation.¹³⁴

Dans notre exemple, lorsque Shatzy demande à l'employé si c'est « au cas où elle voudrait se faire un shampoing au 500 cheeseburgers », elle met en scène un point de vue assimilé à l'opinion du vendeur. La locutrice est bien Shatzy mais l'énonciateur est l'homme qui lui fait face, dont elle reprend des propos qu'il aurait supposément pu prononcer. Elle s'en distancie, puisqu'elle considère l'ensemble de la situation absurde et refuse de prendre part à un discours surconsommateur auquel elle n'adhère pas.

2.3.2.2 Délimiter un sujet pluriel

Nous avons là des traces extrêmement concrètes de cette altérité, que les marquages dans le discours nous permettent de relever de manière évidente (suite à une lecture attentive). Comme Authier-Revuz l'explique, cette location de l'hétérogénéité permet, en délimitant l'extérieur du discours, d'en révéler également l'intériorité : « Au niveau du fil du discours,

¹³³ Oswald Ducrot, *op. cit.*, p. 210.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 211.

localiser un point d'hétérogénéité, c'est circonscrire celle-ci, c'est-à-dire poser par différence, pour le reste de la chaîne, l'homogénéité ou l'unicité de la langue, du discours, du sens, etc. »¹³⁵

Ce qui est intéressant c'est la relation de l'un à l'autre : l'hétérogénéité énonciative est donc un sujet d'étude pertinent dans nos recherches sur l'instabilité constitutive de l'oeuvre de Baricco. En effet c'est un travail de repérage qui danse sur deux pieds : la recherche de l'autre et la reconnaissance du soi, dans un même mouvement. De même, ces marques démontrent la capacité du sujet à se placer comme commentateur de son propos, à prendre la distance nécessaire pour observer sa propre pratique langagière¹³⁶. Elles donnent « *corps au discours* - par la forme, le contour, les bords, les limites qu'elles lui dessinent - et en *donnant figure au sujet énonciateur* - par la position et l'activité métalinguistique qu'elles mettent en scène »¹³⁷. Elles contribuent donc à l'élaboration d'un sujet par nature multiple, qui se révèle à travers les diverses voix qu'il incarne. Figure profondément indéterminée et postmoderne, le narrateur ne peut être compris que polyphoniquement et forgé d'un ailleurs. C'est aussi le propos tenu par Rabatel, pour qui « Le sujet, responsable de la référenciation de l'objet, exprime son point de vue tantôt directement, par des commentaires explicites, tantôt indirectement, par la référenciation, c'est-à-dire à travers les choix de sélection, de combinaison, d'actualisation du matériel linguistique. »¹³⁸ Il n'a pas la toute puissance dans cette expression puisque, nous l'avons mentionné, il est davantage parlé que parlant, mais il opère tout de même des choix discursifs. Ces points de vue expriment une altérité puisqu'ils ne peuvent que représenter une multitude d'énonciateurs, même lorsqu'un seul locuteur se fait entendre. Expliquons cette distinction par les recherches de Ducrot : le locuteur est « [...] un être présenté comme responsable d'un énoncé »¹³⁹, qui a tout de même une capacité de dédoublement¹⁴⁰, dans le cas

¹³⁵ Jacqueline Authier-Revuz, *op. cit.*, p. 105.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 105.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 107.

¹³⁸ Alain Rabatel, *op. cit.*, p. 21.

¹³⁹ Oswald Ducrot, *op. cit.*, p. 193.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 196.

par exemple du rapport en style direct (RSD)¹⁴¹. Prenons cet exemple, où Gould relate un événement impliquant Taltomar et son discours : « Lui il a craché par terre un peu de tabac puis il a dit : Ou tu regardes ou tu joues. » (C : 180) Ici, nous avons pour locuteurs Gould et Taltomar, qui assume la deuxième section de l'énoncé. Pour accepter cela, il ne faut pas non plus confondre locuteur et sujet parlant : le premier est un être de discours, le second un être empirique¹⁴². Quant à l'énonciateur, il est celui dont on rend le point de vue, c'est lui qui est exprimé à travers l'énonciation mais pas forcément celui qui la produit¹⁴³. Pour comparer à Genette, on aurait donc l'auteur (chez Genette) qui équivaldrait chez Ducrot au sujet parlant, le narrateur au locuteur, et le centre de perspective à l'énonciateur¹⁴⁴. Grâce à ces distinctions, il est possible d'analyser de manière polyphonique un discours qui peut ne pas y paraître d'un premier abord, comme nous l'avons vu à travers l'exemple de l'ironie. C'est donc le cas des énoncés barrichiens, nous en avons relevé les marques évidentes. Il est intéressant de faire le lien entre ce concept et celui, plus large, de dialogisme : « Dès lors que l'on aborde les phénomènes de polyphonie et de dialogisme dans une perspective interactionnelle du récit (entre l'auteur et le monde, entre l'auteur et ses personnages et entre le lecteur et le texte), le lecteur peut être considéré comme « un troisième dans le dialogue » qui, par le processus de *dialogisation*, brouille les frontières entre dialogisme et polyphonie. »¹⁴⁵ Rabatel s'attache en effet à théoriser ces relations, ce qui permet d'abord de repérer la présence narrative même lorsqu'elle tente de se faire oublier, et ensuite de légitimer le jugement du lecteur sur ce propos, qui fait alors lui aussi partie du processus énonciatif. C'est ce que nous tentons de mettre en place, une réflexion sur l'acte de narration comme étant avant tout une construction sur laquelle, en tant que lecteurs, nous avons le droit d'apposer une interprétation et des sentiments. Or, nous avons jusqu'ici noté des preuves tangibles de l'existence d'un dialogisme montré. Elles nous

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 197.

¹⁴² *Ibid.*, p. 199.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 204.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 208.

¹⁴⁵ Victor Ferry et Benoît Sans, « Rabatel, Alain. 2008. Homo Narrans, pour une analyse énonciative et interactionnelle du récit. (Limoges : Lambert-Lucas) », *Argumentation et Analyse du Discours*, vol. 4, 2010, p. 6.

permettent d'amorcer l'interprétation du dialogisme constitutif, dont nous éprouvons le sentiment à la lecture sans que nous en repérons particulièrement les stigmates. Or, il existe entre ces deux notions une sorte de pont plus subtil que le dialogisme montré et plus concret que le sentiment qu'il illustre. Pour Rabatel, « Il faut comprendre ce concept [le dialogisme] comme une volonté, sans cesse réaffirmée, de retrouver l'homme (être de pensées et de paroles, usant du langage comme un outil de co-construction vis-à-vis du monde qui l'entoure) derrière ses écrits. »¹⁴⁶ Dans sa version affleurante, cet homme se fait discret mais il y est bien présent.

2.3.3 Le dialogisme affleurant

Ce dialogisme affleurant, théorisé par Vion, constitue une sorte d'intermédiaire entre le dialogisme montré (polyphonie) et le dialogisme constitutif. Les marques linguistiques de l'énoncé y présupposent l'existence de discours antérieurs sans qu'ils soient réellement explicités¹⁴⁷. Les modalisateurs y jouent souvent ce rôle, et cette forme de dialogisme est sujette à de nombreuses interprétations (puisqu'on peut supposer des filiations dialogiques divergentes). C'est une parfaite illustration d'indétermination, dont nous avons un exemple simple ici :

- *Benson celui qui ?*
- *Celui qui.*
- *Merde. (C : 239)*

Cet extrait implique la supposée connaissance de Benson et de ce qu'il a bien pu faire, ou être, pour s'attirer cette célébrité. Or, le lecteur n'a obtenu aucune information quant à ce protagoniste, seulement que le vaincre est la voie rapide pour accéder au Mondial de boxe. Cette interaction révèle donc le dialogisme interdiscursif que nous avons évoqué plus tôt : il existe des discours auxquels nous n'avons pas forcément accès. Même s'ils sont fictifs et ne concernent que des êtres de papier, ils ont une identité bien avérée dans le roman. Benson est

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 5.

¹⁴⁷ Robert Vion, *op. cit.*, p. 251.

celui qui, et si nous ne savons pas compléter cette phrase c'est que Baricco se joue de l'indétermination, place à travers notre compréhension des blancs irréductibles et ambigus.

2.3.3.1 Vous pouvez répéter ?

Ce dialogisme affleurant peut également se repérer dans certains usages de la répétition, plus particulièrement lorsque celle-ci est sujette à modulation. Par exemple, lors de toutes ses premières apparitions, lorsque la Mère tient des propos sans queue ni tête, l'auteur répète cette phrase : « [...] (car nombre de ses raisonnements étaient plutôt sibyllins) » (*JÉ* : 17). C'est pourquoi, lorsque plus tard dans le roman, il n'en est pas fait mention, le lecteur en est instinctivement perturbé. « Viens quand tu veux. A sept heures précises, par exemple. Puis elle ajouta quelque chose au sujet des marmelades anglaises. » (*JÉ* : 90) La structure est exactement identique aux occurrences précédentes, hormis le commentaire le ponctuant habituellement. Ce qui provoque de nombreuses réflexions : ce manquement est-il destiné à nous faire comprendre qu'il ne s'agissait pas cette fois d'un raisonnement sibyllin ? Ou simplement à attirer notre attention, à nous faire réaliser que lorsqu'on croit avoir compris un code, il ne tient toujours qu'à lui de l'abroger ? Il pourrait aussi être simplement question de créer un effet comique, ou d'appuyer le sentiment de connivence qui se développe entre l'auteur et le lecteur, puisque ce dernier reconnaît une structure sans que le narrateur ait besoin de la lui expliquer de nouveau. L'une des caractéristiques du dialogisme affleurant est justement la démultiplication des interprétations possibles, la seule condition étant que le lecteur puisse s'imaginer que le discours antérieur existe¹⁴⁸. Par la modification que nous avons soulignée via cet exemple, qui n'est pas problématisée par le narrateur mais frappe le lecteur de par son inconstance, l'auteur nous indique que l'on est à la merci de son texte, et qu'il n'est rien qui soit immuable. Tout puissant, l'écrivain peut nous priver de l'assurance des habitudes ou des conventions qu'il paraissait avoir mis en place. La répétition met en relation des énoncés et ce lien témoigne de la polyphonie du récit¹⁴⁹. Là où elle peut être signalée par des connecteurs, Baricco ne s'y emploie pas, bien au contraire : il laisse le lecteur remarquer ce dispositif par

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 252.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 250.

lui-même, ce qui renforce encore le sentiment d'indétermination. Un mécanisme similaire se met en place lorsqu'un dialogue de Modesto se répète avec le Père d'abord, à la page 135, et la Jeune Épouse ensuite, septante pages plus loin. Il est si identiquement décrit, jusqu'à l'attitude même du majordome, que nous nous attendons à la même résolution de la discussion. Et pourtant là où Modesto s'est tu avec le Père, il se confiera à la Jeune Épouse, lorsque ceux-ci s'enquière de ce qu'il fait lorsque la maison est fermée et que tous en sont partis. Le dialogue débute ainsi dans les deux scènes :

Je me saoule, répondit Modesto avec un étonnant empressement et une authentique désinvolture.
 Pendant deux semaines ?
 Oui, chaque jour pendant deux semaines.
 Où donc ?
 J'ai quelqu'un qui s'occupe de moi en ville.
 Puis-je aller jusqu'à vous demander de quelle sorte de personne il s'agit ? (*JÉ* : 135 et *JÉ* : 205)

Mais là où à la page 135 il évite la question : « Si c'est absolument nécessaire, Monsieur. » (et le Père jugera que ça ne l'est pas), à la page 205 il accepte enfin de lever au moins cette indétermination : « C'est un homme sympathique. L'homme que j'ai aimé toute ma vie. » Ici encore l'on mesure la capacité qu'a l'auteur de ne nous révéler que ce qu'il souhaite, quand il le souhaite, peu importe ce à quoi l'on s'attend ou ce que nous avons accepté comme explication auparavant. Par la référence à un discours le précédant, une simple déclaration peut entrer en résonance avec tout le texte, et avec la dimension métalittéraire du roman. L'auteur ne s'y laisse jamais oublier, et dans ce rappel constant de son existence se crée une indétermination puissante. Puisque le lecteur, ayant accepté certains blancs (l'endroit où Modesto s'en va lors de la Villégiature, ou une répétition particulière toujours identique) se voit soudain bouleversé, il s'opère dans sa lecture un balancement et une insécurité qui révèle bien qu'il n'est jamais de vérité absolue, de discours indépendant ni de sujet unique.

2.3.4 Le dialogisme constitutif

Certaines de ces marques (ou de ces effleurements) se repèrent particulièrement lors d'une lecture-en-compréhension, comme la nomme Bouvet¹⁵⁰. Mais le *sentiment* d'hétérogénéité est, lui, bien présent dès la première lecture puisque pensé et articulé par l'auteur. En effet, les différents narrateurs parsèment le texte d'indices qui sont soit trop discrets pour être notés, soit disséminés trop tôt pour être compréhensibles. Quant à leurs voix, elles s'imbriquent de manière à rendre difficile leur distinction. C'est aussi à cela que joue Baricco lorsqu'il crée des confusions entre les différents narrateurs, et lui-même en tant qu'auteur : il œuvre à établir une indétermination fondamentale dans sa structure narrative.

2.3.4.1 Informations indéchiffrables

Commençons par les indices assumés par le narrateur externe à focalisation zéro¹⁵¹. Il effectue à plusieurs reprises des sortes de brèves prolepses, qui ne donnent pas beaucoup d'informations au lecteur mais suffisamment pour le dérouter, et ce dès le début du roman :

[...] et cela permet à la belle métaphore du recteur, en dehors de toute logique, de demeurer intacte dans l'imagination de Gould, telle une icône sacrée rescapée d'un bombardement. C'est ainsi qu'il la retrouva, inchangée, en lui-même, des années plus tard, le jour où il choisit soudain de dévaster sa vie (*C* : 46).

Nous obtenons donc dès le début du roman la promesse que Gould choisira de détruire ce qu'il avait construit dans son existence ; nous ne savons ni comment, ni pourquoi, et n'en sommes qu'au début de l'intrigue, cet avertissement semble donc à peine nous concerner. C'est uniquement à la fin du récit que nous comprendrons de quoi il en retourne, et cette prémonition ne nous aura donc été d'aucune utilité. D'autres informations, incompréhensibles lors qu'une

¹⁵⁰ Rachel Bouvet, « L'indétermination », in *Étranges récits, étranges lectures. Essai sur l'effet fantastique*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2011, p. 18.

¹⁵¹ Nous avons conscience des objections de Rabatel quant à la notion de narrateur externe à focalisation zéro, car l'idée d'un sujet « unique, immanent, vide de contenu et omniscient » (Victor Ferry et Benoît Sans, *op. cit.*, p. 2) ne lui semble pas judicieuse. Malgré la pertinence de ces observations, nous utiliserons cette notion ponctuellement et sous toutes réserves, dans ce contexte précis où elle permet de mettre en reliefs des aspects importants de notre recherche.

première lecture, sont disséminées dans le roman par l'intermédiaire des protagonistes. Par exemple, nous apprenons à la page 99 que le récit que Gould crée avec Larry Goodman n'est pas « de la télévision », mais bien une radio. Cela peut sembler une information sans importance, jusqu'à ce qu'il nous soit révélé à la page 378 que Gould écoutait la boxe avec son père uniquement via la radio ; l'on comprend ainsi peu à peu comment se construisent ces histoires internes. C'est au fil de ces indices, trop discrets pour être interprétés correctement d'entrée de jeu, que nous percevons les mécanismes de création qu'effectue l'enfant dans son esprit. De même que la sœur de Larry Goodman, capable d'imiter Marilyn Monroe à la perfection, s'inspire du même talent que possédait la mère de Gould. Il se crée donc une forme d'intertextualité entre les différentes diégèses du roman. Le récit premier, dans lequel Gould et Shatzy évoluent, nous donne peu à peu des clés pour comprendre les récits qui y sont enchâssés mais dans un ordre qui ne nous permet pas forcément de les exploiter lors d'une première lecture ; c'est également de cette manière que l'on peut ressentir l'indétermination du roman.

2.3.4.2 Basculement des voix

Il en va de même pour comprendre l'enchaînement des voix narratives ; celles-ci ne cessent de basculer, la plupart du temps sans avertissement, et il n'est pas rare de devoir lire plusieurs pages avant de comprendre qui en est le narrateur. D'une phrase à une autre, sans ponctuation ou disposition particulière, le récit change d'instance narratrice. Prenons pour exemple *La Jeune Épouse*, dans lequel ce phénomène est particulièrement évident. Un épisode du roman présente le passé de la Jeune Épouse à travers la figure de sa grand-mère. La narration de cet extrait débute par un narrateur externe : « La grand-mère parlait à voix basse. » (*JÉ* : 52), se poursuit brusquement à travers la focalisation de la grand-mère : « Parce que ça ne fonctionne pas, répondis-je. » (*JÉ* : 54, c'est la grand-mère qui parle) avant de rebasculer vers une narration externe, et d'enfin se terminer par le point de vue de la Jeune Épouse : « La Jeune Épouse se leva et resta un instant immobile à côté du lit. Une question me vint à l'esprit, mais je ne voyais pas trop comment la poser. Mon père, commençai-je. » (*JÉ* : 57) Il s'agit alors pour le lecteur de revenir sur ses pas, de tenter de comprendre où l'altération s'est opérée, pour finir par saisir qu'il n'est pas de logique apparente à ce changement brutal. Ici l'on passe d'une narration assumée par un locuteur extradiégétique à une narration intradiégétique, à focalisation interne,

et ce à répétition. S'ensuit une recherche d'indices pour appréhender ce nouveau locuteur et comprendre de qui il s'agit dans le récit, et ce jusqu'au prochain déplacement. Ainsi une même scène nous est offerte sous divers points de vue, sans qu'il soit besoin de la répéter ; Baricco nous prodigue simultanément plusieurs éclairages, tout en prenant soin de laisser une immense part d'ombre qu'on ne peut ignorer. Car ce changement de voix brusque prend aussi souvent soin de taire celle qui pourrait nous fournir le plus d'informations, ou qui nous semblerait la plus logique. Par exemple, lorsque Gould décide de quitter sa vie déjà tracée, de prendre un train qui ne se rend pas à l'université, jamais ce choix ne nous est présenté à travers sa voix ; seul un narrateur externe s'en charge, qui se garde bien de nous renseigner sur son état d'esprit : « Gould se leva, remonta son pantalon. Se regarda un instant dans la glace. [...] Il revint vers sa place. La campagne glissait sans surprise derrière les fenêtres. Le train filait. » (C : 368) Si la focalisation est bien celle de Gould, puisque c'est lui qui observe le paysage (ce qui illustre un nouvel exemple d'énoncé polyphonique), le locuteur ne nous donne en aucun cas accès aux pensées du protagoniste, ce qui serait pourtant nécessaire à une compréhension effective de la situation.

Ces voix narratives sont donc revêtues d'une grande part de mystère ; il existe des indices permettant de les identifier, mais ceux-ci ne peuvent pas toujours être compris à la première lecture. Prenons un long exemple, car ce sont des mécanismes qui se mettent parfois en place sur plusieurs pages. A la page 394 de *City* commence le « chapitre » n° 29. Le lecteur peut comprendre directement qu'il est plongé dans le western de Shatzy : « Sans pistolets – sur le cœur, dans la poche de poitrine, des cartes de visite [...] ». Nous poursuivons ainsi dans cette diégèse, sans nous inquiéter de savoir qui en assume la responsabilité, jusqu'à cette indication : « Il fallait l'entendre, Shatzy, quand elle expliquait la chose. » (C : 397) Il existe donc quelqu'un, un locuteur, une voix, nous rapportant l'énonciation de Shatzy en tant que témoin. Serait-ce le même narrateur externe que depuis le début, une entité omnisciente nous indiquant les conditions entourant la narration de Shatzy ? Eh bien non. L'indice apparaît plus tard, à la page 398, où l'on nous informe que « C'était une image pas très simple à comprendre, mais elle plaisait beaucoup à tout le monde, elle avait fait le tour de l'hôpital [...] ». Seul un lecteur extrêmement attentif pourra comprendre dès sa première lecture qu'il s'agit de Ruth, la mère de

Gould (car nous savons qu'elle fut internée dans un hôpital psychiatrique). Elle n'est d'ailleurs nommée qu'à la page 401.

Suite à cet exemple, la question se pose : sommes-nous, depuis le début, menés par la voix de Ruth qui nous dévoile ce que Shatzy lui conte depuis l'hôpital (car nous apprenons plus tard qu'elle est venue y travailler) ? Il est pourtant impossible qu'elle ait eu accès à toutes les informations qui nous sont parvenues. La seule conclusion plausible (mais en faut-il une ?) étant alors qu'il existe bien un narrateur extradiégétique. Un narrateur qui se joue de nous, qui donne la parole à qui la veut quand il la veut, sans règles et sans logique, sans explications. Il faut faire attention, comme nous le rappelle Rabatel, à ne pas considérer cette entité comme un sujet vide de contenu et omniscient ; nous l'avons vu dans nos exemples, il constitue une multitude de points de vue subjectifs et trahit la présence de l'auteur¹⁵². Il s'agit tout de même d'une entité qui rompt ses récits de manière brutale, qui change de style soudainement, qui émet des commentaires quant à son propre récit, qui prend la peine de nous situer parfois, de nous perdre complètement d'autres fois, qui décide de nous donner des informations inutiles et d'en omettre d'autres : « Puis le père de Gould lui dit qu'elle était une fille bien. Et il la remercia, d'être une fille bien. Il dit autre chose encore. Puis à la fin il lui demanda s'il y avait quelque chose qu'il pouvait faire pour elle. » (C : 388) Nous ne saurons jamais ce dont il est question, l'instance narrative assume son rôle démiurge et nous rappelle littéralement notre condition de lecteur. C'est une attitude nécessaire à une narration problématisant l'indétermination universelle : « Il s'agit tout simplement d'inventer une syntaxe nouvelle. On attend de cette syntaxe qu'elle puisse rendre compte d'un univers non réductible à un "ordre" déterministe quel qu'il soit parce qu'il est proprement informe, indéterminé. »¹⁵³

Ce jeu narratif semble conscient du flux continu que constitue le discours, puisqu'il en mêle tous les niveaux, et se joue de la temporalité (analepses, prolepses, récits simultanés). Il crée une indétermination qui se construit certes à travers un dialogisme montré mais dont le sentiment de dialogisme constitutif est extrêmement fort. Cette sensation est également

¹⁵² Victor Ferry et Benoît Sans, *op. cit.*, p. 1.

¹⁵³ Ilias Yocaris, *op. cit.*, p. 218.

renforcée par ce que nous percevons comme une forme d'intertextualité avec les autres romans de Baricco. Par exemple, lorsqu'il est question « [...] des bains de mer, à propos desquels monseigneur avançait des réserves [...] » (*JÉ* : 16), ce pourrait être une référence à *Océan Mer*, dans lequel le Père Pluche avait exprimé ses doutes quant à l'efficacité d'une telle thérapie. De même, le fait que le narrateur révèle qu'il écrit face à la mer, qu'il ne quittera jamais plus (*JÉ* : 250), alors que dans *Océan Mer* la dimension métalittéraire du roman provient grandement de l'apparition d'un auteur, résidant dans la pension accrochée au bord de l'océan, tentant de *dire* la mer. Il est fort possible que ce genre de considération soit trop tiré par les cheveux, mais toujours est-il qu'elles surgissent parce que le sentiment dialogique est bel et bien présent dans ce roman. Il est donc normal pour un lecteur attentif de combler inconsciemment quelque indétermination qu'il repère, ou qu'il croit repérer.

2.3.4.3 Narr-auteur

Cette interprétation intertextuelle naît également d'un jeu auquel se prête Baricco, à savoir laisser sa présence percer dans son œuvre et nous la faire confondre avec celle de l'être fictif qu'est le narrateur. En effet, bien que l'auteur multiplie les perspectives et joue de l'effet de surprise pour ériger une narration se balançant sans cesse, il existe cependant toujours dans ces deux romans un narrateur extradiégétique, semble-il, car ses caractéristiques sont sujettes à changement elles aussi. Ce narrateur pourtant externe n'est d'ailleurs même pas objectif quant à l'histoire qu'il est en train de conter : il use de l'italique pour appuyer ses propos, semble s'adresser de temps en temps au lecteur ou en tout cas être constamment conscient de sa présence, et donne son avis sans scrupules : « D'autres collègues certainement mieux autorisés que moi — notait le professeur Mondrian Kilroy avec une fausse modestie à vomir — [...]. » (*C* : 145), comme nous l'avons remarqué en repérant les marques d'hétérogénéité dans le discours. Cette entité apparaît constamment dans toute sa subjectivité, et c'est particulièrement choquant dans *La Jeune Épouse*, car y régit dans la diégèse première un personnage présenté comme l'auteur de la diégèse seconde :

Par exemple, j'aurais dû signaler à mon vieil ami qu'en parlant de la Jeune Epouse il m'arrive de changer plus ou moins brusquement de narrateur, pour des raisons qui, sur le moment, me paraissent rigoureusement techniques et tout au plus banalement esthétiques, avec pour résultat manifeste de compliquer la tâche du

lecteur [...] comme si le solide appui d'un narrateur clair et distinct était une chose à laquelle je ne croyais plus ou qu'il m'était devenu difficile d'apprécier, une fiction pour laquelle j'avais perdu l'innocence nécessaire. (*JÉ* : 69)

Il existe effectivement dans le roman une diégèse mettant en scène un narrateur, supposément l'auteur du roman que nous sommes en train de lire, mais qui n'est bien sûr pas Baricco (puisque narrateur et auteur n'incarnent jamais la même entité). Ce narrateur ne cesse de commenter la narration du récit qu'il conte, c'est à dire les péripéties de la Jeune Épouse et de la famille qui l'accueille, tout en relatant l'histoire de l'écriture de celle-ci. Il agit comme s'il était celui qui dirigeait l'évolution du récit, les digressions, le ton, les changements de voix. Ce faisant, il problématise lui-même l'indétermination constitutive du récit, tout en y participant.

(Naturellement, lorsque mon éditeur les lira dans quelques mois, de telles digressions lui paraîtront tout à fait superfétatoires et tristement peu utiles à l'avancée du récit. [...] C'est pourquoi je vais maintenant refermer quatre parenthèses et le faire avec une tranquille assurance, bercé par le mouvement de ce train régional qui me conduit dans le Sud.)))) Et voilà. (*JÉ* : 190-191)

Agissant comme auteur démiurge, il problématise l'acte d'écriture comme celui de la création d'un monde. Commentant ses choix narratifs, l'évolution de ses personnages, la temporalité qu'il décide de mettre en place, n'hésitant pas à nous avouer qu'il nous contera certains détails plus tard, lorsque la tristesse ne l'écrasera plus : « [...] pour des raisons que j'aurai peut-être l'occasion d'exposer, si cet état de tristesse veut bien se desserrer » (*JÉ* : 20). En tant que lecteur, on se retrouve donc aux prises avec ce narrateur qui brise constamment le fil de son propre récit et rompt supposément l'illusion de la fiction. Cependant, son propre récit est également fictif, puisqu'il ne faut pas confondre auteur (Baricco) et narrateur présenté comme auteur (personnage de fiction) ; bien que certains indices parsemés dans le roman semblent vouloir nous les faire se méprendre, nous conduire à associer auteur et personnage, énonciateur et locuteur. Il s'agit là d'un leurre, ce qui est une technique familière à l'écriture indéterminée : ceux-ci n'apparaissent que lors d'une relecture, l'auteur supposant l'existence d'un lecteur « non averti » pour qui il crée des énigmes¹⁵⁴. Ils sont ici mis en place avec subtilité par Baricco, qui ne cesse de faire des clins d'oeil à son travail : « Vous arrive-t-il de faire des

¹⁵⁴ Rachel Bouvet, *op. cit.*, p. 32.

gestes répétitifs ? M'a demandé le docteur [...] Ça m'arrive quand j'écris, ai-je précisé » (*JÉ* : 87). C'est une caractéristique plus que reconnaissable du style de Baricco que les répétitions. De plus il est souvent fait référence à la mer, thème qu'il a abordé dans son oeuvre phare *Océan Mer*. De même, il affirme : « Il y en a presque toujours, du sexe, dans mes livres. » (*JÉ* : 163), ce qui est effectivement le cas de ses romans.

Il existe cependant également des pistes allant à contre-sens, comme par exemple le récit de son altercation avec un docteur (il lui aurait lancé un objet par la tête), pour lequel Baricco n'est pas connu. De plus, même ce plan métanarratif recèle d'une telle indétermination qu'il est impossible de considérer son univers comme étant le nôtre, et donc celui de l'auteur comme être empirique. En effet, il admet l'influence de l'histoire qu'il conte sur sa propre vie, et ce dans une temporalité qui n'a rien de logique. Nous voyons donc, entre autres à travers l'usage des métalepses, que l'écrivain dote son récit d'une aura fantastique qui remet en question le bien-fondé d'une narration uniquement réaliste. La figure du narrateur implante donc elle aussi de l'indétermination dans le récit puisqu'elle problématise sa fonction, les univers qu'elle dépeint et sa relation à l'auteur. Imposant au lecteur une réflexion particulière quant à son statut elle ne lui laisse pas le loisir de se laisser guider par ce qui pourtant devrait s'effacer et devient une voix puissante, vectrice de doutes et d'interpellations. Cette entité et sa confusion volontaire avec l'auteur ou avec ses personnages sèment de nombreuses embûches et brouillent la logique narrative dans un jeu conscient et savamment orchestré.

2.3.5. Les métalepses

Via ce narrateur, l'on se retrouve donc avec plusieurs niveaux de narration s'influençant les uns les autres et se mélangeant presque par magie. Genette définit ainsi la métalepse :

[...] au plan du récit, c'est-à-dire de l'intrigue et de ses actants (diégétique), il oppose un plan métanarratif (extradiégétique ou métadiégétique) qui est celui de l'auteur, de celui qui construit et gère le cours du récit, y compris son dénouement. Précisément, sont métaleptiques les va-et-vient, glissements ou transgressions opérés entre ces deux plans distincts : soit le narrateur s'introduit de façon manifeste dans le récit dont il n'est habituellement qu'un conducteur – régisseur invisible ; soit, au contraire, le cours du récit ou l'un de ses actants s'évade du

plan littéraire pour intervenir dans la vie de l'auteur, comme s'il échappait aux conventions de la littérature ou de l'art pour se mêler à la réalité.¹⁵⁵

2.3.5.1 L'auteur métaleptique

Poursuivons avec l'exemple de *La Jeune Épouse*. Les personnages dont l'auteur (intradigétique) est supposé être l'inventeur ont une vie qui leur est propre et qui dépasse son travail d'écrivain. Par exemple, dans cette scène, la grand-mère de la Jeune Épouse prodigue des conseils à cette dernière, que le narrateur rapporte : « Si absurde que cela puisse paraître, je sais exactement quels furent les premiers mots qu'elle lui dit [...] » (*JÉ* : 52). Il reconnaît donc le fait qu'il y ait quelque chose d'insensé dans sa position d'auteur « omniscient », ceci dit c'est son statut depuis le début du roman, et c'est le fait qu'il en fasse la remarque qui rend cela absurde. On fait face à une « [l]ittérarisation fantastique de ce qu'on ne prenait que pour une façon de parler et qui devient manière d'être, d'occuper l'espace et le temps »¹⁵⁶. Sans commentaire de sa part, nous aurions simplement admis cette focalisation et accepté ce pacte de lecture. Maintenant, il en pointe du doigt les mécanismes, nous interroge quant à notre lecture. Car il y a quelque chose de merveilleux dans tout acte de narration, mais nous en avons tellement intégré les codes en tant que lecteur que nous ne le relevons plus. Le fait que Baricco ait décidé de créer deux plans de narration dans son roman, et de les faire interagir et se questionner l'un l'autre participe à la révélation de l'indétermination. De négations primaires, comblées automatiquement, l'on passe à des négations secondaires, à une indétermination irrésolue qui oblige le lecteur à se poser davantage de questions sur son acte de lecture¹⁵⁷. Il existe de nombreux autres exemples de commentaires dans ce roman, qui font apparaître les mécanismes d'écriture dont on comble normalement les blancs sans s'interroger :

[...] mon métier consiste précisément à voir tous les détails et à en choisir quelques-uns. [...] le geste de narrer. Qui consiste au contraire à choisir. Par conséquent, je jette volontiers par-dessus bord tout le reste de ce que je sais pour

¹⁵⁵ Daniel Jacobi, « Gérard GENETTE, Métalepse. De la figure à la fiction », *Questions de communication*, vol. 6, 2004, p. 366.

¹⁵⁶ Gérard Genette, *Métalepse*, Paris, Le Seuil, 2004, p. 31.

¹⁵⁷ Rachel Bouvet, *op. cit.*, p. 13.

ne sauver que le mouvement par lequel Comandini s'installe mieux dans son fauteuil [...]. (*JÉ* : 92).

Impossible pour le lecteur, dans ces conditions, d'ignorer qu'il n'a effectivement pas accès à l'ensemble des facettes de l'histoire qui lui est racontée, et qu'il se fait guider constamment par le responsable de l'énonciation – responsable dont nous obtenons d'autres indices quant à son caractère fictif. C'est là aussi ce que problématise la métalepse, qui semble nous inquiéter parce qu'elle nous murmure que peut-être nous partageons cette même condition, que peut-être nous faisons nous aussi partie d'un roman : « Un livre, donc – sacré, je ne sais, infini, j'en doute un peu -, où quelqu'un (mais qui?) sans cesse nous écrit, et parfois aussi, et toujours finalement, nous efface. »¹⁵⁸ En réalisant la nature fictive des instances narratives nous guidant et même nous régissant, il est difficile de ne pas s'interroger quant à notre propre statut. C'est d'autant plus avéré dans un récit multipliant ces métalepses de manière évidente : elles y sont si palpables que le lecteur ne peut plus ignorer le traquenard dans lequel il est embarqué.

En effet, le niveau diégétique du narrateur ne cesse de se mêler à celui qu'il produit, et ce de manière irréaliste. Les personnages faisant partie de son récit semblent inspirer les personnages du récit qu'il est en train de raconter (celui de la Jeune Épouse), mais dans une temporalité totalement irréaliste. Par exemple, à ce stade du récit, L. (dont le nom nous restera inconnu mais qui est probablement son ex) visite notre auteur, et lit son roman, encore inachevé. Nous nous sommes arrêtée, dans la diégèse secondaire, à un épisode dans lequel le Père emmène la Jeune Épouse en train, sans lui révéler sa destination. Dans le récit primaire, lorsque L. termine de lire le manuscrit, elle demande à l'auteur où le Père emmène la Jeune Épouse : le roman n'en est donc pas encore arrivé à ce stade lorsqu'elle le lit.

Où diable l'emmené-t-il ?
Elle parlait du Père et de la Jeune Épouse.
Je lui ai dit où il l'emmenait.
Dans un bordel ? a-t-elle répété, guère convaincue. (*JÉ* : 148)

¹⁵⁸ Gérard Genette, *Métalepse*, *op. cit.*, p. 131.

Admettons alors que l'écrivain lui raconte la suite de son roman ; il n'est tout de même pas possible que les interventions de L. se retrouvent mêlées directement au récit dont nous poursuivons la lecture, et qui n'est pas encore écrit. Or, c'est exactement ce qui se produit.

Elle parlait lentement et disait le nom des choses sans embarras, cela faisait partie de son métier.

Quel métier ? m'a demandé L.

La Femme élégante éclata d'un beau rire cristallin. Comment ça, *quel métier*, jeune fille ? Le seul qu'on puisse exercer ici. (*JÉ* : 150)

Les temporalités des diégèses ne correspondent donc pas, les frontières qui les séparent n'ont rien de logique ni de stable. Ici, la question posée par L. dans la diégèse primaire à l'auteur fictif se voit répondre par une prostituée s'adressant à la Jeune Épouse, dans la diégèse seconde. C'est d'autant plus frappant que cette partie du roman est supposée ne pas être encore écrite par le protagoniste à ce stade. Or, c'est loin d'être la seule occurrence de ce genre de phénomène. Par exemple, le narrateur extradiégétique confirme avoir été témoin de l'Index de Baretti, événement prenant place dans le niveau diégétique dont il ne fait normalement pas partie : « Je peux moi-même confirmer qu'y assister était une expérience singulière, rarement ennuyeuse et toujours agréable. Je veux dire : j'ai vu au théâtre des choses bien plus inutiles et, chaque fois, j'avais payé ma place. » (*JÉ* : 85). Il est tout à fait possible qu'il s'agisse là d'un changement de voix (inconnue) soudain, mais jamais cette hypothèse ne sera confirmée ou infirmée, il est donc possible pour le lecteur de choisir l'interprétation qu'il désire : combler l'incohérence ou laisser la métalepse advenir. De même, le récit que cet auteur est en train d'écrire influence sa propre vie. C'est comme s'il en était parfois dépossédé, et que celui-ci avait une vie propre en dehors de son acte de narration. Tout en nous partageant les hésitations qu'il a pu rencontrer face à l'écriture d'une phrase clé du roman : « Je ne mourrai pas la nuit, je le ferai à la lumière du jour », il reconnaît que cette phrase l'a influencé, modifié, comme s'il n'en était pas l'auteur.

Elle ne venait pas de moi, elle était là, c'est tout : je me suis aperçu que je n'aurais pas su la formuler, mais qu'elle disait une chose que je reconnaissais à présent sans hésitation. Elle me concernait. [...] et donc, avec une détermination qui continue de m'étonner aujourd'hui, je me suis levé du divan pour monter dans ce bateau, tout en étant parfaitement conscient de la suite complexe de gestes qu'impliquerait le passage de l'un à l'autre (à l'inverse, il est remarquable que les mots *divan* et *bateau* soient pratiquement collés l'un à l'autre dans la simplicité

d'une phrase écrite). Je me rappelle avoir mis une vingtaine de minutes avant de laisser derrière moi mon appartement. (*JÉ* : 178-182)

On remarque ici une réflexion sur le statut de la lecture et de l'écriture, qui fait partie des thèmes soutenus par l'indétermination constitutive de l'écriture. En effet, Baricco note la facilité déconcertante avec laquelle l'on peut écrire que l'on passe de son divan à un bateau, acte qu'il peut ainsi effectuer dans un récit sans éprouver les difficultés normalement rencontrées dans la réalité. Et pourtant, il est lui aussi fictif, malgré qu'il ne soit pas présenté comme tel, et cette opération relève du fantastique. Il ne fait en effet que se lever de son salon pour monter dans le bateau, et son appartement s'éloigne de lui si rapidement qu'il ne semble pas question d'une simple ellipse de ses actions qui auraient pu être : faire ses bagages, quitter sa maison, rejoindre le port, etc. Au contraire il nous est suggéré qu'un pas aura suffi à franchir cette frontière entre l'espace figé qu'est son salon et l'espace en mouvement qu'est le bateau. Les incohérences sont donc d'autant plus inévitables qu'elles sont problématisées par le narrateur, qui refuse de laisser ces blancs se combler automatiquement mais au contraire les épingle. À travers la figure de l'auteur, Baricco met en place une indétermination évidente, si ce n'est grossière en tout cas criante.

2.3.5.2 L'effet fantastique

Tout comme le décrit Rachel Bouvet¹⁵⁹, ces mélanges de diégèses constituent une négation secondaire irrésolue, dont le paroxysme s'exprime à travers ce dernier exemple : nous lisons, en fait, une histoire dont l'auteur a perdu le manuscrit en voyage ; voyage d'ailleurs sur lequel, nous le rappelons, il a embarqué de manière complètement fantastique en quittant son canapé pour un bateau en quelques enjambées. « C'est plus ou moins à ce stade que j'ai oublié mon ordinateur sur le siège d'un minivan. [...] Et il y avait mon livre à l'intérieur. » (*JÉ* : 237) Bien qu'il soit capable de connaître son roman par coeur et donc de le réécrire, il affirme également ne pas le vouloir, et poursuit l'écriture du roman dans sa tête, à laquelle nous avons manifestement accès. « Quatre ans plus tard – comme je l'ai écrit ultérieurement dans ma tête,

¹⁵⁹ Rachel Bouvet, *op. cit.*, p. 16.

tandis que mon regard était fixé sur une mer que je n'abandonnerais jamais plus -, un homme au charme insolite, [...] fit son apparition au bordel. » (*JÉ* : 250)

C'est là un enchaînement très complexe de temporalités. Il y a en effet le temps de rédaction (4), se produisant ultérieurement au moment de l'écriture « dans sa tête » (3), lui-même se produisant après l'événement relaté (1) et la première phase d'écriture de ces événements (2). Nous avons ici le récit d'un récit de récit, et nous réalisons qu'il existe au moins quatre temporalités, numérotées ci-dessus. La temporalité de la diégèse, la temporalité du récit écrit, la temporalité du récit qui n'existe que dans la tête du narrateur et la temporalité du récit à nouveau écrit mais par après, et dont nous pouvons donc logiquement nous demander si elle contient toutes les autres, c'est-à-dire si l'ensemble du récit est relaté à travers cette quatrième temporalité. L'écriture première du récit fait figure d'histoire seconde (elle-même se déclinant en divers épisodes), celle de l'élaboration de la narration même de l'histoire que nous lisons.

Nous avons donc sur papier ce roman, qui après n'avoir existé que dans la tête de son auteur, comprenez, le locuteur de cette diégèse, se retrouve dans nos mains. Alors même que ce dernier affirme avoir perdu le manuscrit et n'évoque jamais ce temps de rédaction ultérieur, nous laissant donc dans l'indétermination de la temporalité principale du récit et de la nature du livre que nous tenons. Nous y avons accès seulement si nous acceptons qu'il ne s'agit pas ici de Baricco mais bien d'un personnage fictionnel. De par cette impossibilité fondamentale, nous avons accès à une forte dimension métaréflexive : réflexion sur une écriture en mouvement, profondément indéterminée et assumée, dont l'auteur semble être parfois un simple passager. Cependant il s'agit là à nouveau d'un leurre, cette indétermination étant construite avec savoir et précision. C'est d'ailleurs ainsi que son personnage l'explique :

[...] il s'agit d'une question strictement technique ou tout au plus esthétique, très claire pour ceux qui exercent le même métier que moi. Il s'agit de dominer un mouvement semblable à celui des marées : quand on connaît bien ces dernières, on peut joyeusement permettre au bateau d'accoster puis, pieds nus, faire le tour des plages [...] il suffit de ne pas se faire surprendre par la marée, de remonter à bord et d'attendre tranquillement que la mer vienne avec douceur s'emparer de la quille du bateau, puis qu'elle l'emporte de nouveau vers le large (*JÉ* : 88).

Baricco met en place un univers qui, bien que parsemé de référents à notre monde quotidien, présente sans aucun doute une aura mystérieuse et fantastique, d'ailleurs complètement adoptée par les personnages. Ces événements surnaturels, s'ils peuvent provoquer une légère surprise, ne sont cependant jamais appréhendés avec la terreur propre au fantastique mais plutôt avec la légèreté propre au réalisme magique. Car « Qu'est-ce donc que le merveilleux sinon l'imagerie dans laquelle un peuple enveloppe son expérience, reflète sa conception du monde, et de la vie, sa foi, son espoir, sa confiance en l'homme, en une grande justice, et l'explication qu'il trouve aux forces antagonistes du progrès? »¹⁶⁰ La frontière même entre réalisme et merveilleux est brouillée, nébuleuse. Il est admis qu'il ne s'agit pas d'événements ordinaires, mais ils ne sont pas non plus en train de remettre en cause l'entièreté de leur univers tel qu'ils le connaissent, les personnages acceptent cette réalité comme étant la leur.

Je me suis endormi sans même pencher la tête. Dans mon sommeil, j'ai fini mon pastis et ça a été la première fois. Quand je me suis réveillé et que j'ai vu le verre vide, j'ai compris que désormais, il en irait toujours ainsi. [...] Eh bien, les serveurs : personne n'est venu vous réveiller ?
C'était un Café un peu suranné, les serveurs étaient très vieux. A cet âge, on comprend beaucoup de choses. (*JÉ* : 225)

Ce qui est particulièrement intéressant ici c'est que la « maladie » de l'oncle, qui ne vit plus mais dort, ou en tout cas isole toute sa solitude dans un monde qui n'appartient qu'à lui et qu'il traduit par du sommeil pour les autres, n'est pas présentée comme complètement irréaliste. Les vieux ont compris de quoi il s'agissait, cet isolement volontaire qui tout de même signifie qu'il puisse vivre, agir, parler dans son sommeil (et ce n'est pas du simple somnambulisme). S'ils ont décodé ce phénomène sans nécessiter d'explications, instinctivement, c'est parce qu'ils l'ont expérimenté car dans notre monde une préséance surréaliste contribue à notre lucidité. C'est qu'on peut saisir ce que signifie cette maladie, ce refus du monde commun, et en accepter toute la dimension surréelle.

¹⁶⁰ Charles W. Scheel, *Réalisme magique et réalisme merveilleux: Des théories aux poétiques*, Paris, L'Harmattan, 2005, p. 77.

C'est tout à fait propre à un univers indéterminé, puisque la frontière se fait palpable, et seule ajustée à une réalité entre fantastique, merveilleux et réalisme : « [...] the kind of surreal logic that one encounters, sometimes, in dreams »¹⁶¹. Le tout est d'accepter de se laisser porter par cette magie, de se laisser conduire par le texte et ses blancs qui ont cela d'intéressant que l'impossibilité à les combler révèle leur richesse.

Je peux en arriver à croire qu'il y a un écho entre le glissement momentané de narrateur dans mes phrases et ce que j'ai dû découvrir durant ces mois, à propos de moi-même et des autres, c'est-à-dire le possible surgissement dans la vie d'évènements qui n'ont pas de direction, qui ne sont donc pas une histoire et qu'on ne peut pas raconter, mais qui demeurent des énigmes sans forme distincte, destinées à nous faire éclater le cerveau, comme mon cas le prouve (*JÉ* : 69-70).

On est face ici à une problématisation littérale de l'indétermination : et dans sa narration, et dans ce qu'elle témoigne de la vision auctoriale de l'art et de l'existence. Cette intrusion soudaine, d'une nouvelle voix d'un nouvel œil d'un nouvel ordre des choses, de l'irréel, fait partie intégrante de la vie, qui ne serait pas une histoire et qu'on ne pourrait donc pas raconter... Car la réflexion de Baricco à propos de la littérature est toujours un aveu d'échec ; un magnifique et vibrant échec. L'art ne résout rien, ne peut raconter ce qu'est, en soi, la vie. Mais il embarque tout de même, fait découvrir les horizons de son indétermination et de son refus des frontières ; il les rend poreuses, et fait d'elles des lieux à part entière. C'est sur les frontières que tout se joue ; non pas la vérité qui n'existe pas mais peut-être une recherche d'honnêteté, d'émotions, d'un ailleurs qui serait davantage un ici.

C'est en s'éloignant de la représentation littérale, de ce que l'on croit être notre monde « véritable » que l'on découvre notre sentiment profond quant à ce qui nous semble réel ou non, quant à ce qui nous semble important. C'est une illustration de l'indétermination, parce que c'est l'aveu qu'il n'est pas d'histoire, pas de mots qui puissent raconter tout ce qu'un blanc, et une distance, peut dire.

La poésie garde la nostalgie d'une proximité absolue ; le monde est sa patrie, mais il lui faut s'en exiler dès lors qu'elle veut le dire : « tout grand poème est frappé de

¹⁶¹ Cristina Perissinotto, *op. cit.*, p. 342.

mélancolie ; car il porte à titre négatif et comme une sorte de deuil le souvenir du monde quotidien dont il s'est détaché, mais sans lequel il ne pourrait même pas se préférer ». Pourtant c'est peut-être dans cet échec même à rejoindre son objet que consiste la *vérité* du poème. Car « la vérité n'est rien d'autre que ce à quoi les mots manquent ».¹⁶²

C'est dans l'indétermination de son récit que Baricco conte réellement ; tout le reste n'est que, comme il le dit, technique et esthétique. L'émotion est ailleurs, dans la liberté d'un horizon jamais atteint.

¹⁶² Michel Collot, *op. cit.*, p. 183.

CONCLUSION

Un type s'invente de grandes histoires, et il peut continuer pendant des années à y croire, peu importe si elles sont folles, il les a en lui. On peut même être heureux comme ça. Et puis un jour quelque chose se casse, un doute.¹⁶³

C'est que nous nous inventons, tous, de grandes histoires. Nous en lisons. Nous en écoutons. Nous en rêvons. Baricco, par son travail d'écrivain, ne fait pas exception : il tisse des contes de merveilles et de drames, de folies et d'espoirs, et nous y plongeons. Pourtant ses récits sont faits de cassures et de doutes, pourtant il y admet et y révèle l'hésitation, la pluralité, la fragmentation, l'instabilité, le chaos qu'incarne ce que nous mal nommons réalité. C'est alors dans ces brisures que nous percevons ce que, réellement, il nous est donné de croire. Il représente, à travers la fiction et ses moyens d'expression, une possible reddition face à notre volonté de réduire le monde à une acceptation unique pour en embrasser la pléthore de possibles. Il nous invite à refuser le caractère idiot du réel et à le laisser exploser ; à travers la langue, à travers des histoires, à travers une réflexion, à travers une pratique. C'est dans leur caractère indéterminé que les romans d'Alessandro Baricco se racontent le plus honnêtement, c'est dans l'humilité et l'aveu d'une impossibilité à dépeindre le réel dans son entièreté qu'ils s'exhibent dans leur complexité.

Nous avons débuté notre analyse en mettant en lumière ce qu'il y avait de fondamentalement indéterminé dans ses romans, à commencer par l'espace-temps. Nous en avons remarqué le système de référencement double, jouant avec les codes à la fois du réalisme et du fantastique. La conception du temps et de l'espace se fait toute relative, méprisant l'ordre rationnel et scientifique de ces données pour les rendre malléables à la perception humaine. Il faut alors décrypter différemment le monde fictionnel dans lequel nous évoluons à travers notre

¹⁶³ Alessandro Baricco, *Océan Mer*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2002, p. 117-118.

lecture. Nous proposons le mouvement comme voie : c'est dans l'indétermination d'un balancier perpétuel et irrégulier que l'espace-temps devient appréhendable et nous offre son fonctionnement interne, illogique et pourtant soudain atteignable. Habitant cet univers, les personnages ne sont eux aussi saisissables que dans leur indétermination puisqu'ils ne sont, même honnêtement installés en eux-mêmes, qu'incarnés par un entre-deux instable. Profondément marginaux, leurs solitudes intrinsèques sont cependant elles aussi relatives, puisqu'ils parviennent à les entremêler et à leur donner corps. Ils forment alors une communauté d'exclus, une congrégation d'incompris qui se sont devinés. Ensemble ils communiquent leur folie tenant du génie ; silences et paroles ne sont pas antonymes mais amants, compréhension et incompréhension ont irrémédiablement déteint l'une sur l'autre. C'est dans leurs failles que les protagonistes vivent et se font exister, dans leurs aspérités qu'ils se rencontrent et se racontent. Dans la grande tapisserie bariolée ainsi fréquentée qu'est son récit, Baricco tisse les fils de ses obsessions : les points de vues qui se télescopent, la recherche d'un destin qui ne soit pas une chaîne mais un envol¹⁶⁴ et le méta-regard que l'on peut porter sur toute chose. Puisque l'indétermination, d'un même mouvement, éclaire et assombrit, il est naturel qu'elle soit exprimée à travers la thématique d'un regard porté sur les choses qui ne peut être que partiel, fragmenté, clopinant. La scène de ses romans est illuminée par une multitude de régisseurs dont les spots s'entrecroisent, se réfléchissent et se débusquent et c'est l'auteur lui-même qui le problématise au sein de son discours. Il transforme alors ses romans en une quête sans fin dans laquelle il n'est qu'un regard fou qui puisse en embrasser chaque étape pour n'atteindre aucun but. Il serait cependant faux d'affirmer que les personnages baricchiens ne sont à la recherche de rien ; obsédés par leur destin, ils remettent en question l'idée qu'il soit linéaire. Fait d'hésitations, de creux et d'irrégularités, il n'est peut-être finalement qu'une piste qui tourne en rond et dont on doit accepter l'irrémédiable absurdité. Reste à se sauver, d'une manière ou d'une autre ; en lisant ou en écrivant, par exemple.

Nous survivrons. Nous continuerons de survivre, en créant, à chaque circonstance, de nouvelles mythologies. Tant que nos voix orchestreront les bruits multiples de notre terre. Tant que nous placerons ces bruits, hauts et forts, dans l'immense

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 180.

clameur du monde. Dans la superbe aventure du « Dit ».¹⁶⁵

En mettant en place une métaréflexion sur le travail de l'écrivain et celui du lecteur, sur la place qu'occupe la littérature dans notre acception du monde, Baricco défie l'image d'une réalité ordinaire pour lui céder sa part de magie. Puisque nous sommes capables de goûter l'évidence que procurent des récits qui n'appartiennent ni au réalisme ni au fantastique, mais à une frontière indéchiffrable et infranchissable, c'est qu'il n'est pas de réalité idiote, c'est qu'il est possible d'étirer ce que l'on a cru constituer les limites de notre monde et d'y restituer la part de merveilleux qui existe en toute chose. Encore faut-il l'observer en laissant libre cours à ses vides et ses gouffres.

Dans la deuxième partie de notre mémoire, nous avons étudié les procédés stylistiques et linguistiques mis en place pour incarner l'indétermination ainsi problématisée. Baricco crée un squelette formel d'indétermination qui articule sa réflexion et en fait saillir la portée esthétique. D'abord, dans le travail de son style. La ponctuation, parfois absente là où on l'attendait pourtant, parfois débordante et hystérique, appuie une approche déstabilisante de la langue et du rythme. L'auteur joue des codes et refuse le systématisme auquel on peut faire face dans la plupart des structures phrastiques. Il travaille également l'oralité de son style et ponctue son texte d'aspérités qui s'intègrent au texte naturellement tout en dénotant une libération des normes linguistiques. Les silences ne se laissent plus oublier, l'italique s'exhibe, la graphie trébuche, le vocabulaire déplace, la voix laisse entrevoir ses couleurs. Les voix, dirons-nous plutôt, puisque la construction narratologique de Baricco se fait tout en dialogisme et en polyphonie. En considérant ces deux notions sur un continuum, nous en avons révélé les marques et le sentiment général qu'elles provoquent à la lecture. Nous avons ainsi remarqué que pointer du doigt l'hétérogénéité présente dans tout discours et dans tout sujet, ainsi qu'en jouer de manière évidente dans ces textes, participe de la création de l'indétermination en en démontrant l'inévitabilité. Même lorsque ce dialogisme se fait constitutif et non plus marqué, tissé donc plus subtilement dans la trame narrative, il reste inéluctable. Baricco prouve ainsi que la langue est intrinsèquement plurielle et titubante, tout comme les histoires qu'elle permet

¹⁶⁵ Jean-Claude Fignolé, « Réalisme merveilleux ! Métamorphose du réel ? », *Journal of Haitian Studies*, vol. 16, n°1, 2010, p. 38.

de raconter. Loin d'effacer les mécanismes qu'il met en place pour laisser cette multitude de voix s'exprimer et se croiser, l'écrivain les problématise littéralement. À travers la création d'un auteur intradiégétique, il se permet des commentaires quant à ses propres romans et joue de la confusion des entités narratives. Mêlant les différents niveaux diégétiques, il modèle un entrelacs métalectique qui empêche le lecteur d'ignorer le caractère illusoire de toute fiction.

L'indétermination chez Baricco se fait donc criante et interpellante. Pas question d'en laisser les vides se combler sans broncher : l'impossible se rendra visible ou ne sera pas. Et bien qu'il ne puisse maîtriser tous les tenants et aboutissants de sa pratique scripturale, tout texte se construisant dans le dialogue établi entre un auteur et un lecteur, il pose tout de même des actes forts. Le sentiment prégnant d'instabilité que dégagent ses livres n'est pas un produit hasardeux mais un travail conscient qui s'érige à la fois dans les thématiques abordées et dans la langue qui leur permet d'exister.

Nous avons, avant d'en arriver à la notion d'indétermination, considéré d'étudier l'œuvre d'Alessandro Baricco sous l'angle du réalisme magique. Il nous semblait en effet que cet entre-deux systématique, entre autres à la frontière du réalisme et du fantastique, participait à cet élargissement de la conception du réel propre à ce mouvement. De même, l'esthétique typiquement postmoderniste semblait appuyer cette thèse. Nous avons perçu dans son travail cette exaltation, ce bouillonnement qui donne la parole aux merveilles de notre univers, et nous y avons lu ce cri d'Alexis : « Vive un réalisme vivant, lié à la magie de l'univers, un réalisme qui ébranle non seulement l'esprit mais aussi le cœur et tout l'arbre des nerfs »¹⁶⁶. Nous croyons toujours que la pratique scripturale baricchienne nous amène à reconsidérer notre approche de la réalité, à écouter un « chant multiplié du monde »¹⁶⁷. Cependant, d'une part le réalisme magique porte en lui un bagage culturel et conceptuel significatif, notamment lié au postcolonialisme, qu'il nous paraissait malvenu d'apposer maladroitement à notre auteur. D'autre part, il nous a semblé au fur et à mesure de notre étude qu'il se dégageait de ses romans,

¹⁶⁶ Jacques Stéphen Alexis, cité dans Jean-Claude Figolé, « Réalisme merveilleux ! Métamorphose du réel ? », *Journal of Haitian Studies*, vol. 16, n°1, 2010, p. 28.

¹⁶⁷ Jean-Claude Figolé, *op. cit.*, p. 34.

outre une conception merveilleuse de la réalité, une volonté de restituer au quotidien également sa valeur purement ordinaire.

Chacun a le monde qu'il mérite. J'ai peut-être compris que le mien, c'est celui là. Ce qu'il a d'étrange, c'est qu'il est normal. Jamais rien vu de ce genre, à Quinnipak. Mais c'est peut-être pour cette raison là que j'y suis bien. A Quinnipak, on a l'infini dans les yeux. Ici, si tu veux regarder vraiment loin, tu regardes dans les yeux de ton fils. Et c'est différent.

Je ne sais pas comment te le faire comprendre, mais ici on vit à l'abri. Et ce n'est pas une chose méprisable. C'est beau. Et puis, qui a dit qu'il fallait vivre exposé, penché au bord des choses, à chercher l'impossible, à guetter tous les chemins de traverse pour s'extirper de la réalité ? Est-il vraiment obligatoire d'être exceptionnel ?

[...]

On regardait toujours l'infini, à Quinnipak, toi et moi. Mais ici, l'infini, il n'y en a pas. Alors nous regardons les choses, et ça nous suffit. De temps en temps, aux moments les plus inattendus, nous sommes heureux.¹⁶⁸

L'univers de Baricco est profondément indéterminé mais il est également la promesse d'une paix, quelque part. D'un merveilleux qui ne fasse pas mal, d'une étrangeté qui n'isole pas, de vides bienveillants, d'un gouffre qui ne soit pas une douleur. Nous avons relevé dans ses romans ce qui démultipliait la réalité pour lui restituer son immensité insondable, nous avons traqué l'irrégulier, le merveilleux. Nous nous en voudrions d'oublier que sa beauté réside aussi dans son évidence quelconque, dans sa spontanéité, dans sa finitude. Dans quelques mots, sur quelques pages, pour quelques-un.e.s.

¹⁶⁸ Alessandro Baricco, *Châteaux de la colère*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2003, p. 259-260.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus étudié

Baricco, Alessandro, *City*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2001 [1999], 486 p. [traduit de l'italien par Françoise Brun]

—, *La Jeune Épouse*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2017 [2016], 256 p. [traduit de l'italien par Vincent Raynaud]

Corpus secondaire

—, *Châteaux de la colère*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2003 [1991], 336 p. [traduit de l'italien par Françoise Brun]

—, *Océan Mer*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2002 [1993], 288 p. [traduit de l'italien par Françoise Brun]

Corpus critique et théorique

Articles sur Alessandro Baricco

À voix nue, « À voix nue. Alessandro Baricco », *France Culture*, 2017, en ligne, < <https://www.franceculture.fr/emissions/voix-nue/alessandro-baricco-25-dabord-je-suis-un-narrateur> >, consulté le 28 décembre 2019.

Arsac, Marie, « Il giovane genio in fuga Gould dans le roman *City* d'Alessandro Baricco », *Italies*, vol. 21 n°1, 2017, p. 111-125.

Chassay, Jean-François, « Quand la voix tient à un fil », *Etudes françaises*, vol. 39, n°1, 2003, p. 81-97.

De Angelis, Gabriella, « Castelli di rabbia d'Alessandro Baricco, un train d'histoires », *Cahiers d'études romanes*, vol. 10, 2004, p. 389-485.

Gouchan, Yannick, « Distances et détours : la séduction à l'œuvre chez Alessandro Baricco », *Cahiers d'études italiennes*, vol. 5, Grenoble, Ellug, 2006, p. 33-44.

Ianslots, Inge, « Alessandro Baricco's Infinite Tales », *Spunti e Ricerche*, vol. 14, s. 1., 1999, p. 47-57.

Perissinotto, Cristina, « In the land of the pueri sapientes. Magical caprices in two novels by Alessandro Baricco », *Romance Languages Annual X*, vol. 10, n°1, 1998, p. 341-344.

Purkhardt, Brigitte, « L'infini entre proue et poupe : Novecento », *Hamlet-Machine et (Oncle) Vania*, n°102, Montréal, Jeu, 2002, p. 26-33.

Rorato, Laura et Storchi, Simona « Città versus City: The Globalized Habitat of Alessandro Baricco », *Romance Studies*, vol. 22, n°3, 2004, p. 251-262.

Tarantino, Elisabetta, « Sailing Off on the Adel: Alessandro Baricco's Metaliterary Trilogy (Part I) », *Romance Studies*, vol. 25, n°3, 2007, p. 241-255

—, « Sailing Off on the Adel: Alessandro Baricco's Metaliterary Trilogy (Part II) », *Romance Studies*, vol. 25, n°4, 2007, p. 323-337.

Urbani, Brigitte, « Musique, génie et folie : *Novecento* : pianiste d'Alessandro Baricco », *Théâtres du monde*, n° 8, 1998, p. 149-159.

Mémoires sur Alessandro Baricco

Bertrand-Savard, Sarah, « Alessandro Baricco : littérature, musique, peinture, cinéma, etc. », Mémoire de maîtrise, Département des Lettres et Communications, Université de Sherbrooke, 2011, 99 f.

Dallaire, Maryse, « Musicalité et écriture dans *Novecento* : pianiste et *Châteaux de la colère d'Alessandro Baricco* », Mémoire de maîtrise, Département d'études littéraires, Université du Québec à Montréal, 2009, 110 f.

Fortin, Odette, « Châteaux de la colère d'Alessandro Baricco : pratiques topographiques inédites de la modernité », Mémoire de maîtrise, Département d'études littéraires, Université du Québec à Montréal, 2004, 128 f.

Longval - Laverdière, Gabrièle, « La réécriture filmique du roman d'Alessandro Baricco par François Girard : Une réflexion sur l'altérité », Mémoire de maîtrise, Département d'études littéraires, Université du Québec à Montréal, 2010, 124 f.

Magnan, Éline, « L'énonciation baroque : une forme-sens dans le roman *Océan mer d'Alessandro Baricco* », Mémoire de maîtrise, Département d'études littéraires, Université du Québec à Montréal, 2014, 87 f.

Métivier, Fabrice, « La représentation du XIXe siècle dans Châteaux de la colère d'Alessandro Baricco : conception de l'innovation et société », Mémoire de maîtrise, Département d'études littéraires, Université Laval, 2018, 92 f.

Paquette, Camélia, « Reflet d'un désenchantement chez Alessandro Baricco : De la figure sacrée à la désacralisation », Mémoire de maîtrise, Département d'études littéraires, Université du Québec à Montréal, 2018, 91 f.

Richer, Geneviève, « Écriture de la reprise intertextualité et intersémiotité dans l'œuvre de Alessandro Baricco », Mémoire de maîtrise, Département d'études littéraires, Université du Québec à Montréal, 2001, 124 p.

Routhier, Elisabeth, « L'intermédialité du texte littéraire : Le cas d'Océan mer, d'Alessandro Baricco », Mémoire de maîtrise, Département d'études littéraires, Université de Montréal, 2012, 115 f.

Valentino, Karine, « La mer et le désert : crise de représentation de l'immensité dans Océan mer d'Alessandro Baricco et Moon Palace de Paul Auster », Mémoire de maîtrise, Département d'études littéraires, Université du Québec à Montréal, 2004, 108 f.

Approches théoriques : L'indétermination

Bouvet, Rachel (dir.), Gervais, Bertrand (dir.), *Théories et pratiques de la lecture littéraire*, Québec, Presses de l'université du Québec, 2007, 290 p.

—, « L'indétermination », in *Étranges récits, étranges lectures. Essai sur l'effet fantastique*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2011, p. 7-62.

Collot, Michel, *La poésie moderne et la structure de l'horizon*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Écritures », 2005, 264 p.

Dionne, Philippe, « Le plaisir de l'indétermination : Une lecture de l'ambiguïté narrative dans *Le double* de Dostoïevski », Mémoire de maîtrise, Département d'études littéraires, Université du Québec à Montréal, 2006, 135 p.

Girel, Sylvia, « Horizon(s) d'attente », dans Anthony Glinoe et Denis Saint-Amand (dir.), *Le lexique socius*, en ligne, < <http://ressources-socius.info/index.php/lexique/21-lexique/43-horizon-s-d-attente> >, page consultée le 09 mars 2020.

Heidenreich, Rosmarin, « La problématique du lecteur et de la réception », *Cahiers de recherche sociologique*, vol. 12, Montréal, 1989, p. 77-89.

Heinich, Nathalie, « Les formes de l'indétermination », *Etre écrivain*, Paris, La Découverte, coll. « Armillaire », 2000, p. 61-94.

Iser, Wolfgang, *L'appel du texte : l'indétermination comme condition d'effet esthétique de la prose littéraire*, Paris, Allia, 2012, 60 p.

Jauss, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, trad. franç., Paris, Gallimard, coll. « tel », 1990 [1978], 336 p.

Kalinowski, Isabelle, « Hans-Robert Jauss et l'esthétique de la réception », *Revue germanique Internationale*, vol. 8, 1997, p. 151-172.

Mortier, Daniel, « Des perspectives de recherche pour les études de réception », *L'Esprit Créateur*, vol. 49, n°1, Baltimore, 2009, p. 56-69.

Ricœur, Paul, *Le conflit des interprétations. Essais d'herméneutique*, Paris, Seuil, 1969, 512 p.

Yocaris, Ilias, « Une poétique de l'indétermination : Style et syntaxe dans La Route des Flandres », *Poétiques*, vol. 2, n° 146, Paris, 2006, p. 217-235.

Approches théoriques : Narratologie, stylistique et polyphonie

Authier-Revuz, Jacqueline, « Hétérogénéité montrée et hétérogénéité constitutive : éléments pour une approche de l'autre dans le discours », *DRLAV*, n° 26, Paris, 1982, p. 91-151.

Bakhtine, Mikhaïl, *La poétique de Dostoïevski*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Essais », 1998 [1970], 366 p.

—, *Le marxisme et la philosophie du langage. Essai d'application de la méthode sociologique en linguistique*, Paris, Éditions de Minuit, 1977, 232 p.

Bougault, Laurence (dir.), Wulf, Judith (dir.), *Stylistiques ?*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2010, 504 p.

Cahné, Pierre, « La syntaxe du poétique », *Les formes du sens*, Louvain-La-Neuve, De Boeck Supérieur, coll. « Champs linguistiques », 1997, p. 51-57.

Calabrese-Steimberg, Laura, « Esthétique et théorie du roman : la théorie dialogique du Bakhtine linguiste », *Slavica bruxellensia*, vol. 6, 2010, p. 60-64.

Ducrot, Oswald, *Le dire et le dit*, Paris, Éditions de Minuit, 1984, 237 p.

Ferry, Ferry et Sans, Benoît, « Rabatel, Alain. 2008. Homo Narrans, pour une analyse énonciative et interactionnelle du récit », *Argumentation et Analyse du Discours*, vol. 4, 2010, en ligne, < <https://journals.openedition.org/aad/839> >, consulté le 23 septembre 2019.

Fromilhague, Catherine, Sancier, Anne, *Introduction à la stylistique*, Paris, Bordas, 1991, 262 p.

Genette, Gérard, *Figures III*, Paris, Le Seuil, 1972, 288 p.

—, *Nouveaux discours sur le récit*, Paris, Le Seuil, 1983, 119 p.

—, *Métalepse*, Paris, Le Seuil, 2004, 144 p.

Huglo, Marie-Pascale, *Le sens du récit : Pour une approche esthétique de la narrativité contemporaine*, Villeneuve-d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2007, 184 p.

Hutcheon, Linda, *Narcissistic Narrative. The metafictional paradox*, Waterloo, Ontario, Wilfrid Laurier University Press, 1980, 176 p.

Jacobi, Daniel, « Gérard GENETTE, Métalepse. De la figure à la fiction », *Questions de communication*, vol. 6, 2004, en ligne, <<http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/5855>>, consulté le 19 avril 2019.

Kerbrat-Orecchioni, Catherine, *L'énonciation : de la subjectivité dans le langage*, Paris, Armand Colin, 2009, 272 p.

Macé, Marielle, *Styles. Critique de nos formes de vie*, Paris, Gallimard, coll. « NRF Essais », 2016, 368 p.

Maingueneau, Dominique, *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, Paris, Dunod, 1993, 173 p.

Marnette, Sophie, *Narrateur et point de vue dans la littérature du français médiéval*, Berne, Peter Lang, 1998, 262 p.

Rabatel, Alain, *Homo narrans. Pour une analyse énonciative et interactionnelle du récit*, Limoges, Lambert-Lucas, 2008, 698 p.

Rosier, Laurence, « Le discours direct libre : béquille théorique ou objet d'étude grammaticale ? », *Revue de linguistique romane*, n°57, Bruxelles, 1993, p. 361-371.

—, *Le discours rapporté. Histoire, théories, pratiques*, Louvain-la-Neuve, Duculot, 1999, 325 p.

Schaeffer, Jean-Marie, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Le Seuil, 1999, 346 p.

—, « De l'imagination à la fiction », *Vox Poetica*, 2002.

Serça, Isaëlle, *Esthétique de la ponctuation*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 2012, 320 p.

Stawiarski, Marcin, « Rien que des seuils : réflexion sur l'esthétique de l'interstice dans les oeuvres de Gabriel Josipovici », *Conserveries mémorielles*, n° 7, 2010, 15 p.

Todorov, Tzvetan, *Mickhaïl Bakhtine. Le principe dialogique*, Paris, Le Seuil, coll. « Poétique », 1981, 320 p.

—, *Théorie de la littérature, textes des formalistes russes*, Paris, Le Seuil, 2001 [1965], 336 p.

Tonani, Elisa, « Traces opaques d'imaginaires de la ponctuation dans la littérature italienne contemporaine », *Littératures*, vol. 72, 2015, p. 155-171.

Vion, Robert, « Dialogisme et polyphonie », *Linha d'Água*, vol. 2, n° 4, 2011, p. 235-258.

Wagner, Frank, « Glissements et déphasages. Note sur la métalepse narrative », *Poétique*, n°130, 2002, p. 235-253.

Approches théoriques : Thématiques

Alexandrescu, Sorin, *Logique du personnage*, Paris, Mame, 1974.

Alexis, Jacques Stéphen, « Où va le roman ? », *Présence Africaine*, vol. 2, n°13, 1957, p. 81-101.

Apothéloz, Denis, Grobet, Anne, Pekarek Doehler, Simona, « Séquentialité et temporalité du discours », *Cahiers de praxématique*, n° 48, 2007, p. 23-56.

Auge, Marc, *Non-lieux : Introduction à une anthropologie de la Supermodernité*, Paris, Seuil, coll. « La librairie du XXIe siècle », 1992, 160 p.

Bachelard, Gaston, *La dialectique de la durée*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige/ Grands textes », 2006 [1950], 150 p.

—, *La poétique de l'espace*, Paris, Les Presses universitaires de France, 1961, 215 p.

Barthes, Roland, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1973, 98 p.

Chambers, Iain, *Border Dialogues. Journeys in Postmodernity*, Londres et New York, Routledge, 1990, 146 p.

Cohn, Dorrit, *La transparence intérieure. Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, trad. franç., Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1981, 310 p.

Coste, Florent, *Explore : investigations littéraires*, Paris, Questions théoriques, coll. « Forbidden Beach », 2017, 368 p.

De Certeau, Michel, *L'invention du quotidien. 1. Arts de faire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 349 p.

Detambel, Régine, *Les personnages de roman*, Régine Detambel, en ligne, < http://www.detambel.com/f/index.php?sp=liv&livre_id=1770# >, consulté le 29 mai 2019.

Eco, Umberto, *Lector in fabula*, trad. franç., Paris, Grasset, coll. « Figures », 1985, 315 p.

Figolé, Jean-Claude, « Réalisme merveilleux ! Métamorphose du réel ? », *Journal of Haitian Studies*, vol. 16, n°1, 2010, p. 23-39.

Goffman, Erving, *La mise en scène de la vie quotidienne*, trad. franç., Paris, Minuit, coll. « Le Sens commun », 1973, 256 p.

Huyssen, Andreas, *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism*, Londres, Macmillan, 1988, 256 p.

Jouve, Vincent, *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quadriges », 1998, 272 p.

Lefebvre, Henri, *La production de l'espace*, Paris, Economica, coll. « Ethno-sociologie », 1974, 512 p.

Mauriac, François, *Le romancier et ses personnages*, Paris, Corrêa, 1933, 125 p.

Moeschler, Jacques, « Aspects pragmatiques de la référence temporelle : indétermination, ordre temporel et inférence », *Langages*, vol. 112, 1993, p. 39-54.

Molino, Jean, Lafhail-Molino, Raphaël, *Homo fabulator. Théorie et analyse du récit*, Montréal et Arles, Leméac/Actes Sud, 2003, 381 p.

Picard, Michel, *Lire le temps*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1989, 192 p.

Polti, Georges, *L'art d'inventer les personnages*, Paris, Eugène Figuière, 1912, 312 p.

Propp, Vladimir, *Morphologie du conte*, trad. franç., Paris, Seuil, coll. « Points », 1970, 256 p.

Scheel, Charles W., *Réalisme magique et réalisme merveilleux: Des théories aux poétiques*, Paris, L'Harmattan, 2005, 258 p.

Von Busekist, Astrid, « L'indicible », *Raisons politiques*, vol. 2, n° 2, 2001, p. 89-112.

Wit, Sébastien, « Littérature et postmodernité », *Collectif LIPOthétique*, 2017, en ligne, < <https://lgcdoc.hypotheses.org/activites/publications-en-ligne/journees-detudes/litterature-et-postmodernite> >, consulté le 09 mars 2020.