

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LES ÉCOSYSTÈMES VOCAUX  
COMME VECTEURS DE REMÉDIATION  
DANS *CITY* D'ALESSANDRO BARICCO

MÉMOIRE  
PRÉSENTÉ  
COMME EXIGENCE PARTIELLE  
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR  
JULES VALIQUETTE

OCTOBRE 2023

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.04-2020). 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.»

*À celles et ceux sans qui je n'aurais jamais conclu ce périple,  
Qui étaient à mes côtés malgré la houle, les marées et les écueils,  
Pour votre support indéfectible et votre patience infinie,  
De sa proue à sa poupe,  
Ce mémoire est pour vous.*

## TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ.....	vi
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I : LA NARRATION, PREMIER REGISTRE.....	8
1.1 <i>City</i> à vol d'oiseau.....	9
1.2 La régulation de l'information narrative.....	13
1.3 L'action verbale dans ses rapports avec le sujet.....	19
1.4 L'autorité narrative et les métalepses.....	27
1.5 La fictionnalisation.....	29
CHAPITRE II : LA VOCALITÉ, SECOND REGISTRE.....	33
2.1 Les limites de la narratologie.....	34
2.2 Vocalité et oralité.....	36
2.2.1 La corporalité et la performativité de la voix.....	38
2.3 L'interaction des voix dans l'écosystème romanesque.....	41
2.3.1 Dialogisme et polyphonie.....	42
2.3.2 Des polyphonies.....	45
2.3.2.1 Polyphonie compositionnelle.....	46
2.3.2.2 La polyphonie selon Bakhtine.....	48
2.4 Prosopopée.....	52
2.4.1 Persona.....	57
2.4.2 Avatars.....	58
2.4.3 Présence acousmatique.....	62
2.5 Un monologue polyphonique.....	65

CHAPITRE III : LA REMÉDIATION DES VOIX.....	68
3.1 La médiatisation de la voix.....	69
3.2 Les transferts et les frontières médiatiques.....	71
3.2.1 Question de remédiation.....	72
3.2.2 Les transformations médiatiques.....	74
3.2.3 Modalités des médias et typologie des procédés de transformations.....	76
3.3 Les remédiations dans <i>City</i> .....	79
3.3.1 Internet.....	80
3.3.1.1 Patchwork.....	81
3.3.1.2 Une boussole.....	84
3.3.2 Musique et théâtre.....	87
3.3.3 Radio, télévision et cinéma.....	89
3.3.3.1 Gould et Larry « Lawyer » Junior.....	90
3.3.3.2 Shatzy et le village western de Closingtown.....	92
3.3.4 Récit Oral.....	94
3.3.4.1 Réception.....	95
3.3.4.2 Performance et corporalité.....	96
3.3.4.3 Médiatisation.....	99
CONCLUSION.....	102
BIBLIOGRAPHIE.....	107

## LISTES DES FIGURES

Figure 1.1 Synthèse infographique de <i>City</i> .....	26
Figure 3.1 Tableau récapitulatif des modalités et des modes.....	79

## RÉSUMÉ

Ce mémoire porte sur le roman *City* d’Alessandro Baricco et explore les possibilités vocales de l’écriture de fiction. Nous partons de l’hypothèse selon laquelle ce roman développe des écosystèmes vocaux qui sont autant de vecteurs de remédiation constituant un ensemble narratif et médiatique original. En effet, des médias comme la radio et le récit oral exercent une influence significative sur la façon dont le lecteur se familiarise avec les protagonistes. Le personnage de Shatzy Shell, central dans le roman, réalise un western, dont la nature est indéterminée. L’autre personnage principal est un jeune génie du nom de Gould. La voix de ce dernier se démultiplie afin de donner vie à une multitude de personnages dont les plus importants sont ses amis imaginaires, Diesel et Poomerang, ainsi qu’un boxeur du nom de Larry « Lawyer » Junior, dont il imagine la description des combats rendue par une voix radiophonique. Les deux protagonistes agissent à la manière d’écosystèmes vocaux permettant à d’autres voix de s’exprimer dans leurs récits métadiégétiques.

En puisant dans les théories narratologiques et intermédiales, nous exploitons deux registres de la voix : la narration et la vocalité. Le premier chapitre s’attarde à la narration. Il clarifie le fonctionnement interne de *City* avant d’examiner les concepts narratologiques essentiels à l’analyse du roman : le mode, la voix, l’autorité narrative, la métalepse et la fictionnalisation (Genette, Cohn, Pavel). Dans le second chapitre, nous nous intéressons à la vocalité dans le roman en nous penchant sur les moyens mis en place par l’auteur pour créer des effets de voix. Nous traitons de la vocalité, de l’oralité, de la polyphonie, des interactions entre les voix dans l’écosystème romanesque et de la prosopopée (Zumthor, Bakhtine, Rabaté, Clément, Perona). Le troisième chapitre est consacré à l’intermédialité intracompositionnelle qui caractérise le roman, c’est-à-dire lorsque la fiction accueille d’autres médias comme l’internet, le théâtre, la musique, la radio, la télévision, le cinéma et le récit oral (Beltrami, Arsac, Chion, Jost, Zumthor). Les théories au sujet des frontières médiatiques et des modalités médiatiques nous permettent d’établir concrètement ce qui est perdu ou gagné lorsqu’un média est remédié par le roman (Elleström, Routhier, Rajewsky). Il s’agit de nous interroger sur l’effet que peuvent produire le transfert et la thématization des propriétés, codes ou structures associées à un autre médium à l’intérieur d’un texte littéraire qui conserve néanmoins les caractéristiques qui lui sont propres.

C’est donc par les deux registres de la voix, soit la narration et la vocalité, que les écosystèmes vocaux se manifestent dans *City*, de même que par l’intégration et la remédiation de formes médiatiques variées.

Mots clés : Alessandro Baricco, *City*, voix dans le roman, narration, vocalité, remédiation, intermédialité, personnage, littérature contemporaine.

## INTRODUCTION

La ville est un idéogramme : le Texte continue. [...] Visiter un lieu pour la première fois, c'est de la sorte commencer à l'écrire.

Roland Barthes, *L'empire des signes*.

Dans l'écosystème médiatique actuel, la coprésence de plusieurs médias à l'intérieur d'une même œuvre est un phénomène courant. Après tout, les formes artistiques qui sont capables de s'enrichir en se connectant aux autres sont nombreuses. Cette culture du lien est un aspect important de notre monde contemporain. C'est assez évident lorsqu'on réfléchit à des médias dont l'hybridité fait partie de leur ADN. Bien qu'elle puisse paraître imperméable aux transferts médiatiques, la littérature est en mesure de renvoyer à d'autres formes artistiques et de mettre de l'avant une culture du lien. Nous nous proposons d'analyser le quatrième roman de l'auteur italien Alessandro Baricco. *City*, publié au tournant du 21<sup>e</sup> siècle, met en place un grand nombre de remédiations, c'est-à-dire qu'il incorpore des caractéristiques d'autres médias et qu'il construit un réseau de médiations interreliées. Plus précisément, nous allons nous attarder aux remédiations qui permettent à l'auteur d'accorder une place importante aux voix. Notre réflexion se fonde sur l'hypothèse selon laquelle l'écriture de fiction a le potentiel d'intégrer symboliquement et structurellement d'autres formes médiatiques, aussi complexes soient-elles, comme l'internet, le cinéma, le théâtre, les enregistrements sonores et la performance orale. En problématisant la façon dont les voix sont remédiées dans le roman, nous voulons démontrer le riche potentiel intermédial de l'écriture de fiction, qui parvient à intégrer des médiations variées en faisant appel à ses propriétés spécifiques sans pour autant perdre de sa force évocatrice.

*City* offre certaines des similitudes avec les œuvres publiées jusque-là par Baricco, dont *Les châteaux de la colère*, *Océan mer* et *Soie*. On y retrouve la même inventivité, celle qui nous emporte dans des univers originaux. Ses personnages sont des marginaux offrant des perspectives uniques et expérimentant le monde de façon singulière. Baricco a aussi tendance à raconter ses histoires en usant des techniques de narration tirées d'autres médias, et *City* ne fait pas exception. C'est d'ailleurs une méthode qu'il enseigne à l'école qu'il a fondée en 1994 à Turin, en Italie, soit la Scuola Holden. En plus d'écrire des romans, Baricco a aussi réalisé un film, publié des pièces de théâtre et des essais, de même que contribué à des émissions télévisuelles et radiophoniques sur des sujets divers. Bien au fait des nouvelles technologies, l'écrivain communique, dans ses créations, sa vision particulière du monde contemporain en insistant sur les changements qui prennent place dans l'écosystème médiatique.

Dès la quatrième de couverture de *City*, l'idée d'un roman construit comme une ville est évoquée : « Plutôt l'empreinte d'une ville quelconque. Son squelette. Je pensais aux histoires que j'avais dans la tête comme à des quartiers. » (Baricco, 2001 [1999], quatrième de couverture<sup>1</sup>) Si la ville n'est pas très présente sur le plan thématique dans le roman, la construction de celui-ci en reprend cependant le modèle. Comme dans une ville, le lecteur déambule d'un lieu à l'autre, rencontre une foule de personnages et se heurte parfois à des impasses. Pour pallier les incomplétudes qui caractérisent la structure fragmentaire de l'œuvre, le lecteur devra parfois rebrousser chemin à la lumière de nouvelles informations qui lui permettront de saisir les enjeux du texte.

*City* déploie un grand nombre de procédés afin de créer des effets de voix. Celles-ci n'appartiennent pas qu'aux personnages principaux, elles sont aussi celles d'une multitude d'autres personnages. La particularité de *City* tient aussi au fait que plusieurs histoires sont données à lire en alternance. Dans l'une d'entre elles, on retrouve Gould,

---

<sup>1</sup> À l'avenir, les références au roman à l'étude porteront seulement la mention « *City* », suivie du numéro de page.

un jeune garçon qu'une grande intelligence permet de décoder finement le monde autour lui. Il rencontre Shatzy, une jeune femme originale qui deviendra sa gouvernante, et dont la présence et la compassion permettront de briser la solitude qui le trouble. Quand il est seul, Gould discute avec ses amis imaginaires et invente l'histoire d'un boxeur extraordinaire. De son côté, Shatzy rêve d'un western qui, à la façon des vieux films, présente des antagonistes immoraux et des héros plus rapides que leurs ombres. Les histoires imaginées par les protagonistes sont des métaphores des défis personnels qu'ils doivent relever. Ces trois trames que sont le récit des deux protagonistes, l'histoire du boxeur et le western se relaient en alternance pour composer *City*. Le lecteur prend contact avec plusieurs sensibilités en faisant la connaissance des voix narratives qui les portent, de même que celles des nombreux personnages qui les habitent.

L'importance que Baricco confère aux voix est un aspect central dans *City*, trop souvent ignoré dans les études que nous avons consultées. Abordées çà et là pour appuyer des thèses diverses, les voix ne sont jamais le sujet principal des analyses portant sur le travail de l'auteur. Toutefois, il est assez fréquent d'étudier la tendance, chez lui, à intégrer d'autres médias à ses univers fictionnels (Richer, 2001, Dallaire, 2009, Bertrand-Savard, 2011). Il est aussi courant de réfléchir sur la question de la spatialité à partir de son œuvre (Valentino, 2004, Paquette, 2018, Beltrami, 2020). Les études portant sur *City*, plus rares, traitent de sujets variés, comme la figure du génie imaginatif et solitaire (Arsac, 2017), ou l'indétermination thématique et stylistique à l'œuvre dans le texte (Lits, 2020). Ces études sont éclairantes et nourrissent nos réflexions, qui n'auraient pu voir le jour sans elles. Ajoutons à celle-ci les travaux d'Élisabeth Routhier au sujet du roman *Océan mer* (Routhier, 2013 et 2014). Ses recherches sur la représentation de médias non littéraires dans l'œuvre de l'auteur italien furent décisives dans l'élaboration de ce mémoire.

Comme dans le cas de l'approche choisie par Routhier, la nôtre s'inscrit dans le sillon des études intermédiales et, plus précisément, de l'intermédialité

intracompositionnelle (Wolf, 2011, Routhier, 2013, p. 3). En d'autres termes, nous nous intéressons aux moyens par lesquels la littérature incorpore d'autres médias en modifiant son fonctionnement interne, soit en s'y référant, soit en les imitant. Les modalités du texte romanesque — c'est-à-dire ce qui le caractérise sur les plans matériel, sensoriel, spatiotemporel et sémiotique<sup>2</sup> — sont mises à profit afin de créer des relations interesthétiques entre des médias qui ne peuvent être convoqués de façon concrète dans un roman. *City* est donc la structure enchâssante qui intègre les caractéristiques de formes médiatiques diverses. Cette approche permet de traiter non seulement des effets qu'ont les remédiations sur le roman, mais aussi, plus précisément, des répercussions qu'ont les médias concernés sur les voix romanesques. Dans *City*, les remédiations permettent aux voix d'apparaître sous différentes formes et de prendre de l'ampleur jusqu'à en devenir les vecteurs principaux.

Pour comprendre un média, il faut absolument saisir les relations qu'il entretient avec les autres (Rajewsky dans Fischer, 2015, p. 32). Silvestra Mariniello conçoit l'intermédialité comme « [l]'ensemble des conditions qui rendent possibles les croisements et la concurrence des médias, l'ensemble possible des figures que les médias produisent en se croisant, la disposition potentielle des points d'une figure par rapport à ceux d'une autre. » (Mariniello, 2010, p. 14) Une approche intermédiaire doit porter une attention fine aux effets et aux changements qui adviennent à l'intérieur d'un tel jeu de relations et d'échanges.

Le titre de notre mémoire renvoie à un écosystème, soit un ensemble formé par une communauté d'êtres vivants et le milieu dans lequel ils évoluent. Quant au terme « vocal », il se réfère à la voix dans la matérialité de son émission et de ses registres, mais aussi aux effets qu'elle produit dans le texte. À partir de ces deux termes, « écosystème » et « vocal », nous forgeons cette notion d'écosystèmes vocaux. La communauté d'êtres vivants qui est au centre de la notion d'écosystème est ici

---

<sup>2</sup> Ces catégories correspondent à ce que Lars Elleström appelle les « modalités des médias » (Elleström, 2010 et 2014), un ensemble conceptuel qui sera au cœur de notre troisième chapitre.

remplacée par les voix des créateurs de fiction que le roman met en intrigue, de même que celles de leurs personnages. Ces écosystèmes vocaux établissent des réseaux de relations intermédiaires à la faveur desquels les personnages évoluent. Les voix agissent de façon similaire aux organismes qui composent un écosystème traditionnel, c'est-à-dire en complémentarité avec leur milieu. Nous en traitons en termes d'écosystèmes vocaux, car, dans *City*, les créateurs de fiction développent des réseaux dans lesquels des voix diversifiées se manifestent et se croisent. Le roman se déploie comme une ville, avec ses incomplétudes et sa variété extraordinaire. C'est pourquoi en traiter en termes d'écosystème est approprié : c'est un espace de mise en relation entre des éléments hétérogènes.

Pour traiter de la remédiation des voix dans un contexte littéraire, nous allons donc convoquer deux registres : la narration et la vocalité. Dans notre premier chapitre, nous allons nous concentrer sur la voix narrative. À la lumière de la théorie narratologique, nous allons examiner le fonctionnement narratif du roman en mettant l'accent sur la dynamique relationnelle qui existe entre les divers niveaux du texte : les niveaux extradiégétique, diégétique et métadiégétique. Ce sera aussi l'occasion de clarifier comment les voix se chevauchent et s'alternent pour communiquer l'histoire des protagonistes que sont Shatzy et Gould. L'objectif de ce chapitre est d'offrir une première lecture de *City* qui explicite le fonctionnement de la régulation de l'information narrative. Ce sera aussi l'occasion d'analyser les rapports entre les instances productrices des voix du roman. Il s'agira d'enquêter sur les moyens mis en place par l'auteur pour permettre à ses personnages de traverser les divers niveaux du texte et de devenir, à leur tour, des créateurs de fiction.

Le second chapitre délaissera une approche narratologique des voix narratives pour se consacrer aux effets de voix qui sont produits dans le roman et que nous désignons par la notion de « vocalité ». Nous souhaitons offrir une seconde lecture des voix dans *City*, en concentrant cette fois toute notre attention sur l'oralité et la polyphonie. Dans le roman, les voix sont parfois soumises à la volonté de l'auteur, qui

les met en place pour fournir une opinion tranchée sur un sujet donné. Ce n'est toutefois pas toujours le cas, puisqu'on y élabore également une polyphonie à l'intérieur de laquelle les voix sont appelées à se confronter les unes aux autres. Ces deux polyphonies cohabitent ; elles appartiennent chacune à un type distinct, que nous désignerons par les notions de polyphonies compositionnelle et bakhtinienne. L'étude de chacune d'elles mobilisera les théories de Paul Zumthor et de Mikhaïl Bakhtine. *City* se donnant à lire, pour une grande part, sous la forme de dialogues, les interactions entre les locuteurs y sont particulièrement importantes. Une fois clarifié le fonctionnement régissant les interactions entre les voix de l'écosystème romanesque, nous pourrons identifier les procédés utilisés par l'auteur pour créer des effets de voix dans les récits métadiégétiques imaginés par Gould et Shatzky. Nous verrons comment, à partir de la prosopopée, Baricco donne la voix à des personnages qui n'en sont pas pourvus. Finalement, nous avancerons que l'histoire du boxeur imaginée par Gould prend la forme d'un monologue que nous qualifions, paradoxalement, de polyphonique.

Le troisième chapitre explorera la médiatisation des voix dans *City*. Plus précisément, ce sera l'occasion de traiter des différents médias que les voix remédient. À partir des notions développées par des théoriciens de l'intermédialité au sujet des transferts et des frontières médiatiques, nous nous interrogerons sur les effets que produit l'intégration, par le roman, de propriétés, codes ou structures appartenant à d'autres médias que celui de l'écriture. Les théories de Lars Elleström nous viendront en aide afin de cibler les moyens par lesquels Baricco introduit d'autres médias dans son œuvre. C'est pourquoi nous favoriserons l'étude des médias qui sont convoqués de manière importante dans *City*, plus précisément ceux qui accordent une grande importance aux voix, soit l'internet, la musique, le théâtre, la radio, la télévision, le cinéma et le récit oral. Comme l'écrit Anna Lits : « 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. » (Lits, 2020, p. 71) Même en son absence, la voix demeure une référence essentielle pour la compréhension de *City*. L'adoption de caractéristiques de médias divers s'effectue à partir des écosystèmes vocaux en présence. Il s'agit donc pour nous, dans le cadre de ce mémoire, de présenter la littérature comme un média souple et capable de s'enrichir exponentiellement au contact de formes médiatiques variées.

## CHAPITRE I

### LA NARRATION, PREMIER REGISTRE

Je me mets dans tous les livres qui me tombent sous la main et ne m'en retire que lorsque le rideau tombe. Un livre est un monde, un monde fait, un monde avec un commencement et une fin. Chaque page d'un livre est une ville. Chaque ligne est une rue. Chaque mot est une demeure. Mes yeux parcourent la rue, ouvrant chaque porte, pénétrant dans chaque demeure.

Réjean Ducharme, *L'avalée des avalés*.

Le travail de l'écrivain est semblable à celui du réalisateur ou du metteur en scène en ce qu'il réclame d'opérer une multitude de choix. Tous les aspects de l'œuvre peuvent être personnalisés afin d'épouser une vision esthétique précise ou un objectif artistique particulier. Cette grande liberté qu'ont les créateurs est d'autant plus intéressante lorsqu'ils décident de jouer avec elle, de l'utiliser de façon surprenante et novatrice. Ce phénomène n'est pas rare dans les créations contemporaines, toutes disciplines confondues. En ce qui concerne la voix, qu'elle appartienne à un personnage ou à un narrateur, l'écrivain a un incroyable éventail de possibilités pour en moduler l'expression. Chaque décision a son lot de répercussions, et même le choix qui peut sembler le plus banal a potentiellement une grande incidence sur la réception d'un récit.

La narration faisant l'objet de ce chapitre, nous ferons d'abord appel à la narratologie de Gérard Genette pour en rendre compte. Référence incontournable, la théorie de Genette offre une base à notre projet qui interroge les possibilités vocales

de l'écriture de fiction. *Figure III*, entre autres ouvrages, vient définir ce que sont le mode et la voix dans le récit. Dans ce chapitre, nous nous intéresserons aux enjeux liés aux questions de focalisation, de narration, d'autorité narrative et de fictionnalisation. Mais avant, résumons le roman qui est l'objet de nos analyses afin d'en clarifier le fonctionnement narratif.

### 1.1 *City* à vol d'oiseau

S'exprimant au sujet de *City*, Baricco déclare, en quatrième de couverture : « Je pensais aux histoires que j'avais dans la tête comme à des quartiers. Et j'imaginai des personnages qui étaient des rues [...]. Je voulais écrire un livre qui bouge comme quelqu'un qui se perd dans une ville. » (*City*, quatrième de couverture) Cette promenade d'un récit à l'autre, comme à travers des quartiers, permet au lecteur de croiser une myriade de personnages offrant des considérations sur un vaste éventail de sujets, allant du passage du temps à la condition médiatique contemporaine, en passant par une critique du consumérisme et l'analyse de matchs de football. *City*, c'est donc le récit de la rencontre extraordinaire entre des voix dont les conditions d'existence varient grandement. Des voix qui sont simplement heureuses de trouver des interlocuteurs prêts à prendre le temps de les écouter malgré le tintamarre assourdissant de la ville. Pour saisir l'ensemble labyrinthique qu'est *City*, il nous semble nécessaire d'en détailler les rues et les quartiers qui le composent. Si on considère le roman de Baricco comme une ville, chacun des deux protagonistes est une avenue qui passe au travers d'un certain nombre de quartiers. Ces derniers abritent des voix variées. La première avenue symbolise ici un jeune garçon à l'imagination débordante du nom de Gould. La seconde symbolise la singulière Shatzy Shell, réceptionniste pour une grande chaîne de télévision. Comme le remarque Baricco lui-même : « Il y a aussi dans *City* deux quartiers, assez vastes, un peu décalés en arrière dans le temps. Il y a une histoire de boxe, et il y a un western. » (*City*, quatrième de couverture) Circulant d'un

quartier à l'autre au fil des chapitres, le lecteur se trouve à déambuler en passant d'un récit à l'autre.

Le roman repose donc sur trois diégèses. Celle de la relation entre Gould et Shatzy et celles que racontent tour à tour les deux protagonistes et qui sont enchâssées dans la première : le western imaginé par Shatzy et l'histoire sur le boxeur racontée par Gould. Elles interviennent chacune à une dizaine d'occasions, ce qui correspond à presque la moitié (44 %) du roman. Le récit premier est constamment interrompu par ces récits métadiégétiques, ce qui a pour conséquence de désarçonner le lecteur et de déplacer constamment ses repères.

La première voix qui s'exprime dans *City* n'est pas celle du narrateur. Elle pose une question anodine : « Alors, monsieur Klauser, est-ce que Mami Jane doit mourir ? » (*City*, p. 9) Cette question concerne un personnage de série télévisée dont le sort repose sur les auditeurs à l'occasion d'un sondage téléphonique. Dès l'incipit, on a affaire à une voix médiatisée par une machine (un téléphone) qui sert de relais entre un locuteur et un auditeur (Zumthor, 2008, p. 174). Comme l'explique Marzia Beltrami : « The narrative opens with four lines of direct speech (initially not recognised as a phone call) that already set up a first contextual frame into which at least two fictional interlocutors (as yet unidentified) are bound. » (Beltrami, p. 28) Dès le début du roman, ce sont des voix médiatisées qui placent le contexte narratif de l'histoire. C'est dans ce contexte particulier que deux personnages provenant d'univers bien distincts font connaissance. Ils parlent longuement au téléphone — si longuement, en fait, que l'un d'eux perdra son emploi de réceptionniste — et sont dès lors intimement liés. L'introduction du récit premier donne le ton au roman et met en place un écosystème vocal dont les interactions et les transferts entre les acteurs sont au premier plan.

Les deux protagonistes qui font ainsi connaissance sont Shatzy Shell et Gould. Ce dernier, âgé de 13 ans seulement, est considéré comme un génie et est promis au prix

Nobel de physique. Assez solitaire, Gould entretient peu de liens avec sa famille : sa mère est internée dans un asile psychiatrique et son père, un général d'armée, n'est qu'une présence au téléphone avec laquelle il échange brièvement une fois par semaine. Pour pallier cette solitude, Gould s'est créé deux compagnons : Diesel et Poomerang. Ces amis imaginaires sont décrits comme des mafiosos, inoffensifs malgré un physique imposant, formant un duo qui l'accompagne dans sa vie quotidienne. Poomerang et Diesel exercent une certaine influence sur le déroulement du récit, Gould s'exprimant parfois à travers eux. Ce dernier parvient ainsi à traverser des barrières qu'il n'aurait pu franchir seul. La présence de ces deux personnages permet à Baricco de justifier la création d'un grand nombre de dialogues internes dont les effets seront étudiés un peu plus loin dans notre mémoire.

Le personnage de Shatzy Shell est l'autre protagoniste du récit principal. Elle devient la gouvernante de Gould après avoir perdu son emploi de réceptionniste et développe une relation affectueuse avec lui. Plutôt excentrique, elle accepte sans trop de difficulté les deux mafiosos que sont les amis imaginaires de Gould ; elle va même jusqu'à les inviter chez le coiffeur et au restaurant. Au fil du roman, Gould et Shatzy se rapprochent alors qu'ils s'impliquent chacun dans la vie de l'autre. La nouvelle gouvernante en vient à prendre le rôle de figure parentale dans la vie de son ami. Elle le défendra contre des camarades de classe malveillants et fera la connaissance de certains de ses professeurs d'université. Parmi eux, Taltomar, Bandini et Mondrian Kilroy s'expriment savamment pour traiter de sujets divers tels que les objets courbes, le football et l'honnêteté intellectuelle. Nous aurons l'occasion d'explicitier la fonction de ces personnages dont Shatzy et Gould font la rencontre. Bien que les interactions des deux protagonistes avec d'autres personnages occupent la majeure partie du roman, chaque protagoniste devient à son tour créateur d'un récit métadiégétique. Ils prennent alors le rôle d'organiseurs de l'action narrative.

Le roman est composé de trois récits, racontés par trois narrateurs différents. Le narrateur premier se trouve au niveau extradiégétique. C'est par lui que le lecteur fait

la connaissance de Shatzy et Gould, entre autres personnages. Ce narrateur premier délègue ensuite ses pouvoirs aux deux protagonistes afin de permettre la création de deux récits métadiégétiques. Shatzy endosse son rôle de narratrice après avoir confié que son plus grand rêve est la création d'un western. Évoquant tantôt la forme d'un film, tantôt celle d'un récit oral, ce western est donné à lire de façon épisodique au cours du roman. Voici comment le narrateur premier introduit la fonction narrative de Shatzy :

Depuis qu'elle avait six ans, Shatzy travaillait à un western. C'était la seule chose qui lui tienne vraiment à cœur, dans la vie. Elle y pensait continuellement. Quand de bonnes idées lui venaient, elle allumait son magnétophone portable et elle les disait dedans. Elle avait des centaines de cassettes enregistrées. Elle disait que c'était un western superbe. [...] Au début elle avait accumulé des idées, puis elle s'était mise à remplir des cahiers de notes. Maintenant elle utilisait un magnétophone. De temps en temps elle l'allumait et elle disait des choses dedans. Elle n'avait pas de méthode précise, mais elle continuait, sans s'arrêter. Et le western grandissait. Il commençait par un nuage de sable et crépuscule (*City*, p. 70-71).

Vers la fin de ce passage, la voix médiatisée de Shatzy s'empare du rôle d'organisatrice d'une fiction. D'abord écrivaine, puis conteuse sans public et, ensuite, devant public, son rapport avec les médias évolue. Dans le village de Closingtow, où prend place le western créé par Shatzy, le temps semble s'y être arrêté. Les gens qui l'atteignent s'en trouvent transformés et peu y parviennent par hasard. Chasses à l'homme et fusillades ponctuent la vie des habitants, dont le quotidien nous est rapporté par Shatzy sous la forme de scènes, parfois très violentes et souvent pleines d'action, toujours racontées de manière très explicite.

Du côté de Gould, ses gardes du corps ne sont pas les seuls à qui il prête sa voix : il la confie aussi à un grand nombre d'autres personnages afin de raconter la vie du boxeur Larry « Lawyer » Jr. Par la bouche de Gould, nous apprenons l'histoire incroyable de ce sportif en quête de gloire. Nous sommes témoins de son ascension, de ses interactions avec son intraitable coach Mondini, de ses combats avec des rivaux

sans pitié ainsi que de sa chute brutale des nues. Ce récit nous est donné à lire tandis que le jeune garçon se trouve aux toilettes. Gould n'est cependant pas seul, Diesel et Poomerang viennent ponctuellement entretenir un dialogue avec lui, comme des invités dans une émission de radio. La situation d'énonciation introduit un récit relaté à voix haute, mais dont le destinataire n'est pas clairement indiqué. Voici comment est présentée la situation d'énonciation du récit sur le boxeur pour la première fois :

Étant donné que la salle de bains était juste en haut des escaliers, quand Shatzy monta à l'étage du dessus pour aller se coucher, elle passa devant la salle de bains. À l'intérieur il y avait Gould. Et ce qu'on entendait de l'extérieur, c'était sa voix. Sa voix qui faisait des voix (*City*, p. 95).

On remarque que c'est Shatzy qui *entend* Gould. Loin d'être anodin, ce détail met en évidence le fait que Gould ne fait que réfléchir, il raconte à haute voix l'histoire du boxeur. Nous aurons l'occasion d'y revenir dans le troisième chapitre en traitant des remédiations.

Si Shatzy s'exprime à haute voix afin d'entrer en contact avec un auditoire, c'est le phénomène inverse qui caractérise l'énonciation chez Gould. Le style radiophonique de son récit métadiégétique ne doit pas dissimuler le fait que ses voix émanent d'un soliloque interne dont l'objectif est de rendre intelligible le monde qui l'entoure. La transmission de l'histoire sur le boxeur est rendue possible par l'implosion de l'unité du personnage de Gould. Ce dernier assume pleinement son rôle d'auteur lorsqu'il se trouve aux toilettes et construit une fiction audible, mais dans laquelle sa voix se perd parmi celles de ses personnages, dans un effet kaléidoscopique singulier.

## 1.2 La régulation de l'information narrative

Dans la narratologie de Genette, le mode est ce qu'on pourrait désigner comme la régulation de l'information narrative. Comme l'écrit l'auteur de *Figure III* : « On peut en effet raconter plus ou moins ce que l'on raconte, et le raconter selon tel ou tel point de vue ; et c'est précisément cette capacité, et les modalités de son exercice, que vise

notre catégorie du mode narratif [...] » (Genette, 1972, p. 223). Le narrateur a la tâche de régler la quantité d'informations qu'il transmet à son lecteur, ce qu'il fait à partir de la gestion de la perspective et de la distance. Genette cible deux catégories de récit pour le traitement de la distance narrative : le récit de paroles et le récit d'évènements. Un récit d'évènement est une transcription du non verbal en verbal où la présence de l'informateur, c'est-à-dire du narrateur, est réduite au minimum. C'est le cas du récit premier dont Gould et Shatzy sont les protagonistes. Un récit de parole, quant à lui, est caractérisé par la prise en charge du discours rapporté par le discours narratif. Le western raconté par Shatzy et l'histoire sur le boxeur imaginée par Gould sont des récits de parole. On y distingue différents états du discours : rapporté direct, indirect ou narrativisé. Lorsque Genette écrit au sujet des états du discours, il précise qu'ils ne se distinguent pas nettement et que la présence de l'un n'invalide pas à coup sûr la présence d'un autre. Nous pouvons tout de même souligner des tendances.

Dans le cas des deux récits métadiégétiques, les narrateurs vont littéralement feindre de céder la parole à leurs personnages, créant ainsi une illusion d'immédiateté. Il s'agit donc de discours immédiats où la distance modale entre personnages et narrateurs est maximale. Cette distance est due à l'indépendance de Gould et Shatzy par rapport au narrateur premier. On pourrait croire qu'il s'agit là de discours indirect libre, mais ce n'est pas exactement le cas. Au sujet des différents états du discours, Genette apporte des nuances essentielles : « [...] dans le discours indirect libre [...] le personnage parle par la voix du narrateur, et les deux instances sont alors confondues ; dans le cas du discours immédiat, le narrateur s'efface et le personnage se substitue à lui. » (Genette, 1972, p. 234) Le passage qui suit est tiré de l'avant-dernière occurrence du récit imaginé par Gould dans le roman. Il s'agit de l'ouverture du combat final. Le phénomène de substitution décrit précédemment y est manifestement à l'œuvre :

Une cigarette qui s'allume — bande-son au maximum, bruit de tabac fiévreux, fort comme le froissement d'une feuille de papier qui ferait des kilomètres — les joues se creusent pour tirer la fumée, des joues sous des yeux comme des huitres à barboter dans un visage tourné vers [...] les

autres rangées d'hommes et de femmes alignées tous assis, corps au contact, esprits qui volent, sur des rangées et des rangées, depuis les plus hautes jusqu'aux plus basses, en pénétrant l'air sabré par les rafales de rock que soufflent les grandes caisses installées tout là-haut, et poignardé par les cris qui se mettent debout et appellent des noms d'un bout à l'autre de la salle, voyageant dans la lumière par plaques et par éclairs FLASH dans les odeurs de tabac, parfums de luxe, lotions après-rasage, dessous de bras, blousons de cuir et pop-corn, se traçant un chemin dans le grand hurlement collectif, ventre et giron de millions de paroles excitées saoules sales imbéciles ou bien des mots d'amour qui grouillent comme des vers dans ce terreau de corps et d'esprits, champ labouré de têtes alignées, descendant de manière concentrique et fatale vers le puits aveuglant qui recueille au centre de tout ça les regards les frissons les pulsations du sang, recueillant tout ça sur le bleu du tapis où une inscription rouge hurle PONTIAC HÔTEL et hurlera pendant toute cette nuit incendiée que dieu la bénisse elle qui est enfin arrivée, venue de loin et chevauchant jusque  
 ... ici sur le ring du Pontiac Hotel,  
 où au micro de Radio KKJ Dan De Palma vous souhaite la bienvenue pour cette merveilleuse soirée de boxe (*City*, p. 348-349).

Comme l'indique la dernière phrase, la voix de Gould laisse place à celle de Dan De Palma, un commentateur sportif qui prend la relève pour le reste du chapitre. Gould décrit l'amphithéâtre où aura lieu le combat de boxe, mais il prête surtout attention aux sons qui emplissent le lieu. Le roman brouille la distinction entre récit de parole et d'évènement, car, même si la présence du narrateur est réduite au minimum pour transcrire le non verbal en verbal, le discours rapporté est pris en charge par le discours narratif. Afin d'éviter d'assimiler, au point de vue de leur traitement narratif, le discours et la pensée, il faudrait parler de récit de pensée.

C'est pour intégrer des formes non verbales de vie intérieure au monologue interne théorisé par Genette que Dorrit Cohn conceptualise le monologue autonome. Elle prend comme exemple la fin de *Ulysse* de James Joyce, qu'elle considère être l'exemple le plus fameux et le plus achevé du monologue intérieur (Cohn, 1981, p. 245). Selon elle, l'autonomie structurelle du monologue de Molly Bloom est due à sa structure même : « [...] c'est le seul chapitre dans lequel la voix du personnage recouvre totalement et d'un bout à l'autre la voix du narrateur. » (Cohn, 1981, p. 246)

C'est le même effet qui est à l'œuvre dans le récit métadiégétique de Gould. Le lecteur de *City* est dans la même situation que Shatzy qui surprend Gould dans la salle de bain : il arrive au milieu d'un récit *in media res*. Cela met en lumière le fait que le monologue autonome donne l'illusion d'enregistrer une conscience qui s'adresse à elle-même. Nul besoin pour le narrateur de faire la description de faits dont il a déjà conscience ou de décrire des éléments qu'il a déjà intégrés, comme le lieu dans lequel il se trouve. Si on en apprend sur le passé d'un personnage, c'est par des allusions indirectes ou implicites. Gould, à l'instar de Molly Bloom, n'a pas besoin de prendre des détours pour se justifier auprès d'auditeurs. La dimension temporelle du monologue autonome fait partie de ses caractéristiques structurelles. En effet, Cohn écrit que « [...] tout monologue intérieur continu se fonde en effet sur une correspondance absolue entre le temps et le texte, entre le temps de l'histoire et le temps du récit. » (Cohn, 1981, p. 248) Cette correspondance vient du fait que, dans le monologue autonome, il n'y a pas de narrateur pouvant intervenir dans la structure temporelle, en créant des ellipses et des effets de ralentissement ou d'accélération, par exemple. Le temps avance donc au même rythme que l'articulation du récit. Toutefois, une grande différence entre les monologues de Molly et de Gould est que, dans le cas de ce dernier, sa voix est audible et demeure enchâssée dans une narration première, ce qui n'est pas le cas pour le personnage de Joyce.

Un autre point commun entre le monologue de Molly Bloom et le récit métadiégétique de Gould est que les deux protagonistes sont contraints à l'immobilité. Tandis que leurs esprits sont effervescents, les corps, eux, sont plutôt passifs : Molly est couchée dans son lit et Gould est assis aux toilettes. La fonction explicative de la narration n'est donc plus de mise et les lieux ne peuvent être rendus qu'en tant que perception brute. C'est exactement ce que suppose le passage cité plus haut, lorsque Gould prête sa voix à Dan De Palma pour dépeindre l'intérieur de l'amphithéâtre de boxe. Voici ce que dit Cohn de l'aspect ambulatoire de la description au sein du monologue :

Ces variations dans le mouvement peuvent correspondre à des variations dans la focalisation de la subjectivité, de l'introspection la plus approfondie à l'extrospection, si l'on peut dire, quand le monologue rend compte de ce qui se passe à l'extérieur. Quand ce deuxième cas prédomine sur le premier, le monologue intérieur tombe presque dans la relation simultanée, donnant lieu à une sorte de film verbal de tout ce que le personnage voit et de tout ce qui se passe (Cohn, 1983, p. 269).

On notera que le « film verbal » auquel s'adonne Gould est une fiction métadiégétique inventée de toute pièce et ne rend pas compte de ce qui se passe à l'extérieur. Gould feint de céder la parole à d'autres locuteurs et donne l'impression que son récit métadiégétique est une création à mi-chemin entre un programme télévisuel et une émission radiophonique. Revenons à Genette et voyons ce que l'auteur de *Figure III* écrit au sujet du récit de pensée et du monologue autonome théorisés par Dorrit Cohn :

[...] je conclurai plutôt que le récit de pensée (puisque c'est bien de cela qu'il s'agit) se ramène toujours et sans reste, soit, comme j'ai fait trop brutalement, à un récit de paroles, soit, comme j'aurais dû faire pour les cas où il ne pose pas *par son procédé même* ces pensées comme verbales, à un *récit d'évènements* (Genette, 1983, p. 42).

Dans le roman à l'étude, le récit métadiégétique de Gould est explicitement posé comme verbal. On le sait dès sa situation d'énonciation avec Shatzy qui entend la voix du jeune garçon *faire* des voix (*City*, p. 95). À d'autres moments cependant, le dialogue interne n'est pas posé comme verbal. Dans ces cas, nous avons davantage affaire à ce monologue autonome dont traite Cohn dans son livre. Entre paroles et pensées, le récit sur le boxeur joue avec la modalité de la distance narrative. Qu'on le nomme « monologue autonome » ou « discours immédiat », cette façon de mettre en œuvre la voix de Gould accentue la prise d'autonomie du personnage. Cela vient renforcer l'affirmation proposée en introduction : *City* fait partie de ces romans accordant une grande importance à l'effet des voix.

La seconde modalité essentielle de la régulation de l'information narrative est la perspective, donc le choix du point de vue. Dans le cas du récit premier, on dira qu'il

est non focalisé (ou à focalisation zéro), c'est-à-dire que le narrateur n'a virtuellement pas de restriction de champ et peut nous faire voir ce qu'il veut. Le cas du western est un peu différent de par sa focalisation externe : Shatzy conte son récit comme s'il était un film donné à voir ; et lorsqu'elle explique comment un personnage se sent, elle ne peut que le faire sous le mode de la supposition. Son point de vue est semblable à celui d'une caméra invasive dont la fonction est de rapporter ce qu'elle perçoit. Cette mise en scène des codes du cinéma ainsi que la notion d'ocularisation seront développées dans le troisième chapitre. Quant à Gould, son récit sur le boxeur est à focalisation interne, ce qui, selon Genette, ne se réalise pleinement qu'au sein d'un monologue intérieur (*Genette, 1983, p. 251*). En effet, ce mode narratif implique que le personnage focal ne soit jamais décrit ou désigné de l'extérieur. Le point de vue sur lui s'efface, ne laissant que ses perceptions, lesquelles ne sont jamais analysées objectivement par le narrateur. Nous souhaitons ici préciser que, même si nous utilisons le terme *récit* à de nombreuses reprises, celui-ci n'est pas tout à fait exact pour rendre compte de la dynamique dialogale à l'œuvre dans *City*. C'est ici une faiblesse de l'approche narratologique étant donné qu'elle ne permet pas de rendre compte des caractéristiques des productions vocales. Après tout, les narrateurs délégués de *City* sont locuteurs, et non pas purement narrateurs au sens genettien du terme, d'autant plus que le récit métadiégétique de Gould n'est composé que de dialogues fictifs. Pour l'instant, conservons le terme *récit*, quitte à y revenir dans la suite de notre analyse.

Le monologue produit par Gould n'est pas tant intérieur que dialogique, voire polyphonique, ce qui rend ardue la réponse à la question de la focalisation (qui voit ?). La totalité des informations qui nous parviennent, nous les recueillons à travers des échanges entre Diesel, Poomerang et Gould, ou lors de soliloques émanant de ce dernier. Le passage qui suit est un exemple des soliloques auxquels Gould s'adonne et exemplifie bien la dynamique dialogale qui est à l'œuvre :

[Dan de Palma] — *Elle est comment la vie maintenant, Larry ? /*  
 [Larry] — *La vie ? / — Oui, je veux dire, comment ça va pour toi ? / — Ça*

c'est une question d'ordre privé, Dan, c'est pas des questions à poser à la radio. / — *Non, sincèrement, c'était une curiosité de ma part, j'aimerais bien le savoir, comment ça va pour toi ?* / — Okay mais alors éteins ce magnétophone, quel intérêt le public... / — *Peut-être qu'eux aussi aimeraient bien savoir...* / — Allez, dis pas de conneries, éteins ce truc. / — *Okay, okay...*  
 — Après tu le rallumes, non ? / — *Okay, si tu veux je le*  
 Clic (*City*, p. 484-485).

Ce passage, durant lequel Larry donne une entrevue à Dan De Palma à la radio, est la dernière occurrence du récit sur le boxeur. Les voix des personnages sont en fait assumées par Gould, lequel dialogue avec ses amis imaginaires. Comme c'est le cas dans toutes les occurrences au sujet du boxeur, la forme dialogale est *la* seule qu'emprunte le récit. Le discours immédiat rend possible ce phénomène de substitution dont nous avons traité plus tôt. Les voix de Gould, Diesel et Poomerang se confondent pour créer un soliloque énoncé à haute voix, lequel prend tantôt la forme d'une polyphonie intérieure, tantôt celle d'une polyphonie extériorisée.

Chacun des trois récits à l'intérieur de *City* accorde donc une grande importance à l'utilisation des voix, même s'ils en font un usage assez différent. Afin d'en traiter, la bonne question à poser n'est plus celle de la focalisation, mais bien celle de l'énonciation : qui parle ?

### 1.3 L'action verbale dans ses rapports avec le sujet

Dans *Figure III*, Genette analyse l'action verbale dans ses rapports avec le sujet. C'est la question du mode, laquelle exige de passer de l'analyse des énoncés à celle des rapports entre les instances productrices des énoncés. Le concept d'énonciation suppose plusieurs éléments, qui fonctionnent simultanément et s'influencent les uns les autres. Ces éléments sont : le temps de la narration, le niveau narratif ainsi que les relations entre le narrateur et l'histoire qu'il raconte. Le choix du temps de la narration est l'un des premiers indicateurs du traitement de la voix dans le roman. En effet, chaque narrateur doit absolument se situer dans le temps par rapport à son acte narratif.

Dans *City*, il arrive que le récit métadiégétique fasse une pause, comme lorsque Gould se fait interrompre par un contrôleur de train, ou lorsqu'une femme de l'auditoire de Shatzy lui pose une question. Dans les deux cas, les producteurs de fictions au second degré doivent improviser. Ce phénomène de théâtralisation du récit, où *mimèsis* et *diègèsis* sont mis sous tension, appartient à la remédiation du théâtre, comme nous le verrons dans notre troisième chapitre. Le lecteur a accès à des récits dont le temps de la narration est synchronisé au temps de l'histoire. Tandis que le récit au niveau diégétique est écrit à la forme verbale du passé, les récits métadiégétiques donnent l'impression de se faire à mesure et de se calquer temporellement sur le récit premier. Voyons comment Genette explique le fonctionnement des niveaux narratifs :

Nous définirons cette différence de niveau en disant que tout événement raconté par un récit est à un niveau diégétique immédiatement supérieur à celui où se situe l'acte narratif producteur de ce récit. [...] L'instance narrative d'un récit premier est donc par définition extradiégétique, comme l'instance narrative d'un récit second (métadiégétique) est par définition diégétique, etc. (Genette, 1972, p. 287).

Ainsi, nous disions que le récit premier racontant les aventures de Shatzy et Gould se déroule au niveau diégétique et est pris en charge par un narrateur extradiégétique. Les fictions dont les personnages sont les créateurs — le western et l'histoire au sujet du boxeur, respectivement — se trouvent au niveau métadiégétique.

Genette circonscrit trois types de relations liant un récit métadiégétique à son récit premier. La relation peut être explicite, thématique ou implicite. Le premier type de relation est une sorte de *voici pourquoi* qui présente une causalité directe entre les événements de la métadiégèse et ceux de la diégèse. Le second type consiste en un lien d'ordre thématique qui, sans impliquer de continuité spatio-temporelle, présente une relation de contraste ou d'analogie (Genette, 1972, p. 290). À certains moments, c'est ce type de relation qui est à l'œuvre entre le récit premier et le western ou l'histoire sur le boxeur. C'est le cas lors de la scène se déroulant chez le barbier (*City*, p. 101-117). Alors que Gould, ses amis imaginaires et Shatzy sont chez le barbier, un autre

client commence à souffrir des symptômes de ce qui semble être une crise d'épilepsie. Le jeune homme en crise, au lieu de recevoir l'aide qu'il mérite sûrement, se fait injurier et violenter par un autre client qui ne tolère pas de le voir se tortiller sur le sol, bavant et urinant. Le client en question se met à frapper sans relâche l'homme en crise jusqu'à ce qu'il rende son dernier souffle. Le barbier tente de mettre fin à la scène et plante ses ciseaux dans le corps de l'assassin, le tuant à son tour.

Ce passage particulièrement violent est entrecoupé de dialogues internes entre Gould et ses amis imaginaires. Ils font progresser l'histoire sur le boxeur afin d'extraire Gould de ce qui se déroule sous ses yeux. Ils relatent un entraînement où Larry ne veut pas frapper son adversaire, qui est effrayé par lui, par crainte de lui faire mal (*City*, p. 114). Ils discutent aussi du fait que Larry n'a pas vraiment de raison de boxer, ce qui déplaît à son coach, car, selon ce dernier, « pour boxer il faut avoir faim » (*City*, p. 112) À un moment, la réalité rattrape Gould et le récit métadiégétique cesse. Le jeune garçon tente de nouveau de s'évader en se concentrant sur la photo d'une équipe de football locale, mais il ne peut rester longtemps indifférent face à la brutalité de la scène qui se déroule autour de lui, comme en témoigne le passage suivant :

Il commença à peiner quand il se lança à la recherche des arrières. Ils avaient tous des têtes d'arrières. Il essaya d'étudier les jambes, quand on les voyait. Mais il y avait un grand bordel autour de lui, des gens qui poussaient, quelqu'un qui hurlait, il n'arrivait pas à se concentrer. Il renonça un instant avant de comprendre que le type en survêtement, mais en sueur, était de l'arrière gauche, bien évidemment expulsé. Il ferma les yeux. Et il commença à vomir (*City*, p. 116-117).

Lorsque Gould se retrouve avec les deux corps inertes devant lui, il ne peut pas s'empêcher de vomir en revenant brutalement à la réalité. Outre le caractère traumatisant de cette expérience, le récit métadiégétique contraste avec le monde réel. Le récit interne du jeune garçon n'a pas pour fonction de décrire la réalité à l'aide de métaphores et d'analogies, mais au contraire, de lui permettre d'échapper à cette réalité, ce qui, visiblement, échoue.

Bien que le texte ne rende pas compte de la réaction de Shatzy face aux événements décrits précédemment, son western, qui reprend peu après s'inscrit, lui aussi, dans un rapport analogique avec le récit premier. La scène du menu, comme la désigne Shatzy à son auditoire, présente, elle aussi, des actes d'une extrême violence physique et sexuelle (*City*, p. 124-136). Elle débute avec la description de la « putain » du village de Closingtown, une certaine Fanny. Anciennement institutrice, celle-ci s'est éprise d'un jeune homme de 17 ans du nom de Pat Cobhan. Un autre personnage, nommé Young, va la voir pendant que Pat attend au bar qu'elle termine avec son client. Malheureusement, leur rapport sexuel devient malsain après quelques minutes seulement. En effet, Young la pénètre en utilisant le canon de son arme et finit par tirer à cinq reprises. À la suite de cet homicide, l'amant de Fanny, Pat Cobhan, chevauche jours et nuits jusqu'à atteindre un autre village. Là, il entre dans le saloon, boit un coup et accuse un homme de tricher aux cartes afin de provoquer un duel. Voyons comment se termine son altercation avec le joueur :

Pat Cobhan crache par terre. Se lève. Regarde la pointe de ses bottes, comme s'il y cherchait quelque chose. Puis lève les yeux vers l'homme. / Crétin, dit l'homme. / Pat Cobhan empoigne brusquement son pistolet. Mais ne le sort pas de l'étui. Et entend le sixième coup, alors. Puis plus rien, pour toujours. / Silence. / Quel silence (*City*, p. 135).

Shatzy nous apprend ensuite que Fanny est vengée par nul autre que le père de son meurtrier, un pasteur. Au moment d'une visite en prison, le pasteur abat son fils en lui tirant une balle en plein visage. Certains éléments viennent confirmer que la scène du menu s'inscrit dans un rapport thématique et analogique avec la scène du barbier. Cette dernière s'achève par un double homicide et un emprisonnement, tout comme celle du western. Les deux scènes sont bien sûr liées par la violence, mais aussi par le manque de considération de certains personnages pour la vie humaine et, bien entendu, par l'importance du thème de la vengeance.

Soulignons que cette relation analogique entre les deux niveaux de la narration n'est pas quelque chose de typique dans le roman. En effet, généralement, la relation

entre les différents récits est implicite, étant donné qu'il n'existe pas de lien clair entre les niveaux diégétique et métadiégétique. C'est l'acte de narration lui-même qui vient remplir une fonction dans la diégèse, indépendamment de son contenu (Genette, 1972, p. 291). Les récits des narrateurs ont alors d'autres fonctions ; ils peuvent entre autres être distractifs ou obstructifs, comme pour Gould lors de la scène du barbier. C'est le cas illustre de Schéhérazade, qui raconte durant mille et une nuits des histoires au roi de Perse. Ce dernier a fait la promesse de la tuer au matin pour être certain de ne pas être trahi. Elle raconte alors des histoires palpitantes, sans jamais les terminer, pour conserver l'attention du roi, qui attend la fin des récits avant de l'assassiner. Les récits incomplets s'enchaînent alors les uns aux autres jusqu'à ce que le sultan, reconnaissant l'esprit de sa femme, décide de l'épargner. L'importance de l'acte énonciatif se trouve alors au-delà du contenu : c'est la performance narrative, la prise de parole de l'énonciatrice, qui lui sauve la vie.

Dans *City*, un bon exemple de cette relation implicite est la scène de l'entrevue (*City*, p. 169-183). Shatzy vient interrompre Gould tandis qu'il est aux toilettes à faire progresser l'histoire sur Larry « Lawyer » Jr. Elle vient lui rappeler qu'une équipe de la chaîne de télévision locale est là pour faire une entrevue avec lui au sujet de son admission à l'université. Excessivement mal à l'aise durant l'entrevue, Gould ne répond pas à la plupart des questions de la journaliste. Ce sont plutôt Diesel et Poomerang qui prennent la parole, mais à l'intérieur de l'esprit du jeune homme, comme en une sorte de régie interne. Ils formulent des réponses que Gould n'aurait pas le courage d'énoncer à haute voix, comme c'est le cas ici :

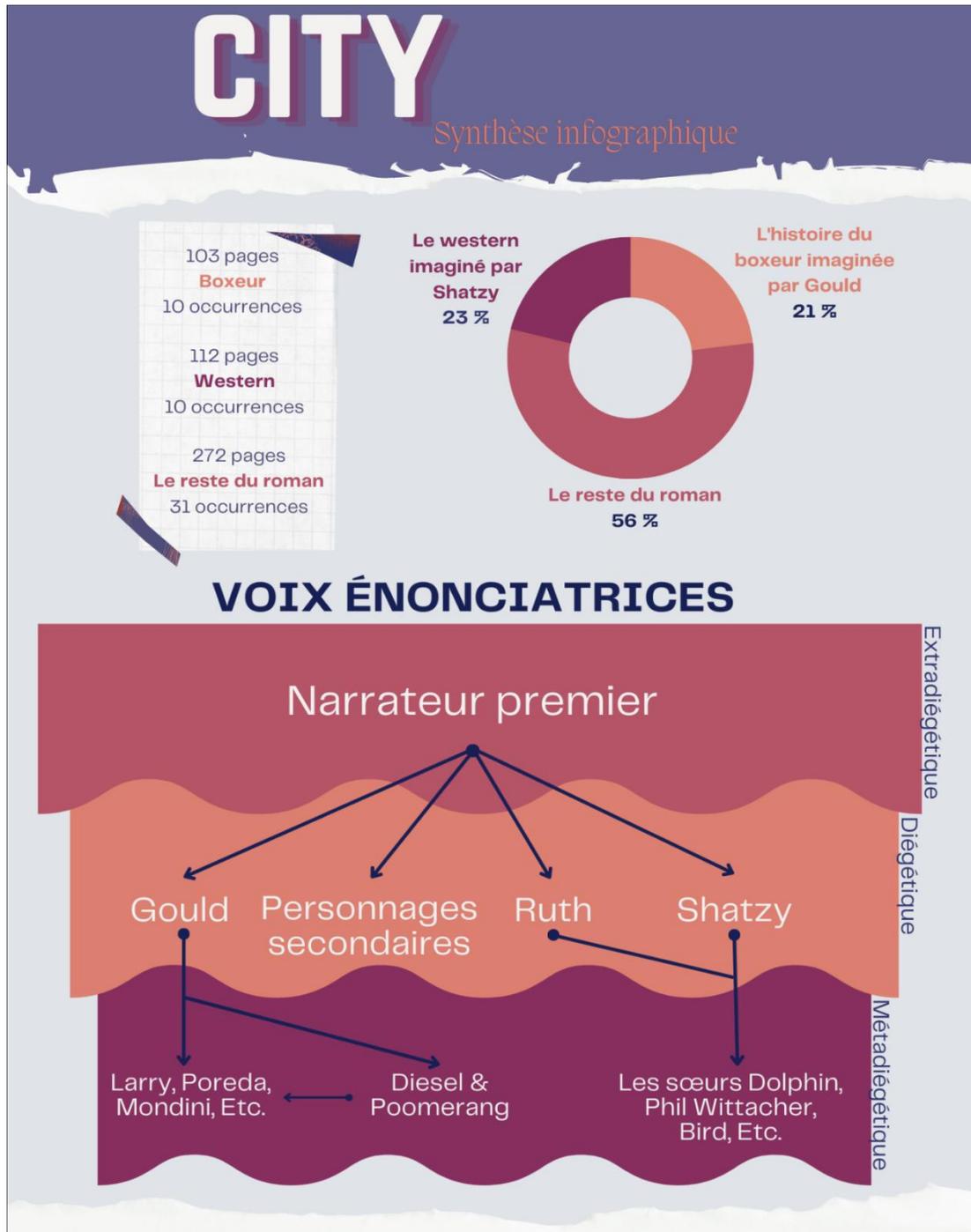
— On va dire simplement Gould, d'accord. Écoute, Gould, quand t'es-tu aperçu que tu n'étais pas un petit garçon comme les autres, je veux dire, que tu étais un génie ? / POOMERANG (nondisant) — Ça dépend. Vous, par exemple, quand est-ce que vous vous êtes aperçue que vous étiez une conne ? C'est arrivé d'un coup ou vous l'avez découvert peu à peu, d'abord en comparant vos notes avec celles de vos camarades, et ensuite en remarquant qu'aux fêtes personne ne voulait faire équipe avec vous quand on jouait au portrait chinois ? — Gould ? (*City*, p. 170-171)

Dans ce passage, l'intervention de Poomerang se trouve au niveau métadiégétique, car la diégèse contient une autre diégèse dont Gould est le maître d'œuvre. On en vient alors à se demander *qui parle et de quelle façon ?* Rappelons que pour Genette, le narrateur est hétérodiégétique lorsqu'il fait un récit dans lequel il ne figure pas. Au contraire, un narrateur est homodiégétique lorsqu'il est un personnage de l'histoire qu'il raconte. S'il se situe au niveau intradiégétique, c'est qu'il appartient à la fiction du monde diégétique, alors que c'est le contraire s'il est extradiégétique. Dans *City*, le narrateur premier, celui qui nous présente les protagonistes, se situe au niveau extradiégétique. Sa narration ultérieure correspond à ce que l'on attend d'un récit conventionnel. Il occupe la fonction narrative, c'est-à-dire que la régulation de l'information (le mode) passe par lui. Il a aussi une fonction de régie puisque c'est lui qui orchestre les discours (Genette, 1972, p. 312). Les fonctions du narrateur ne sont pas pures et toutes, sauf la fonction narrative, ne sont pas indispensables au fonctionnement d'un récit. Les cinq que voici se retrouvent toutes à différents degrés dans *City* : fonction narrative, de régie, de communication, idéologique et émotive.

Dans *City*, nous savons que Shatzy et Gould se situent au niveau intradiégétique. Ce sont des personnages du roman. Par ailleurs, ils sont les auteurs d'histoires les excluant. Ils se retrouvent donc dans la même catégorie que Schéhérazade en tant que producteurs de fiction au second degré. La question de l'identité du narrateur se complexifie dans le cas de Gould en raison des jeux de vocalisation auxquels il s'adonne. En effet, Gould prend la voix d'une multitude de personnages afin de raconter, au niveau métadiégétique, une saga sportive. Comme nous l'avons indiqué plus tôt, le récit sur le boxeur prend la forme d'un dialogue entre plusieurs voix. Gould prend la voix de tant de personnages qu'il en arrive à perdre son individualité. C'est l'exemple parfait d'un narrateur qui souhaite disparaître derrière les personnages de son récit. En plus de la fonction narrative, Gould s'empare aussi de la fonction de régie, mais il assume complètement les voix au lieu de simplement les introduire. Il ne va cependant jamais commenter ou se positionner par rapport à son propre contenu. Le

cas de Shatzy est très différent. En tant que conteuse, elle ne s'efface pas, mais s'empare de toutes les fonctions du narrateur. En effet, si elle est la source des informations qui nous sont données sur le western (fonction narrative), c'est aussi elle qui introduit les dialogues (fonction de régie), qui s'assure du contact avec le public (fonction de communication) et qui le commente (fonctions idéologiques et émotives).

Dans *Figure III*, Genette précise que la question que pose la focalisation (qui voit ?) ne doit pas être confondue avec celle de l'énonciation (qui parle ?). La focalisation désigne « [...] le phénomène selon lequel un narrateur restreint — ou non — son champ de vision et sélectionne l'information narrative perçue par un ou des personnages dans le but de construire un récit cohérent. » (Bédard, 2016, p. 43) Ce n'est pas à confondre avec l'énonciation, qui concerne l'identité et le rôle de l'instance narrative. Afin de synthétiser le fonctionnement narratif du roman, nous proposons le schéma suivant (fig. 1). Dans le tableau des voix énonciatrices, la fonction de régie des narrateurs est indiquée par une flèche. Le narrateur premier prend donc en charge l'ensemble des voix des personnages, mais Gould et Shatzy, de même que Ruth, se voient déléguer par lui la responsabilité d'en introduire d'autres. Ruth est la mère de Gould et prendra la relève de Shatzy dans le récit de western. D'abord auditrice lorsqu'elle est à l'asile psychiatrique, elle prendra à son tour le rôle de conteuse afin de compléter les histoires de la jeune femme. Cette participation active à la construction des récits métadiégétiques est réservée à Ruth seulement, les autres personnages secondaires n'étant que de simples locuteurs. Le cas des amis imaginaires de Gould est intéressant, car ils se manifestent tant au niveau diégétique que métadiégétique. Ils sont pourvus d'une autonomie qui est habituellement caractéristique des personnages se trouvant au niveau supérieur. Finalement, le tableau présente les personnages principaux des fictions métadiégétiques, dont Mondini, le coach du boxeur et Poreda, son rival. On y trouve également les sœurs Dolphins, ainsi qu'un pistolero du nom de Bird, tous habitants du village western de Closingtown.



(Fig. 1) Synthèse infographique

#### 1.4 L'autorité narrative et les métalepses

Traiter d'autorité narrative dans *City* est d'autant plus pertinent que le narrateur laisse sa place à deux autres instances. En effet, autant Gould que Shatzy ont, avec leurs personnages, un lien semblable à celui que l'auteur du roman entretient avec les siens. Tout comme l'auteur de *Figure III*, nous précisons que le caractère fictif ou réel d'un narrateur ne modifie pas nécessairement son statut. Ainsi, un récit second peut être un récit intérieur et son énonciateur n'a pas à se situer au même niveau que le lecteur réel. En fait, chaque œuvre présentant un récit métadiégétique vient moduler les conditions d'apparaître de ce dernier.

Le roman débute par un narrateur extradiégétique ayant pleine autorité sur la fiction, mais qui abandonne ses prérogatives une à une au profit de ses personnages, Gould et Shatzy, lesquels deviennent des narrateurs délégués, mais également les créateurs des univers dont ils relatent les histoires. Ils ont plein pouvoir sur la création de mondes métadiégétiques dont l'influence se fait sentir tant au niveau intradiégétique que sur le lecteur. C'est ce que Dominique Rabaté appelle « le reflux du diégétique sur l'extradiégétique » (Rabaté, 1991, p. 47). Les personnages ont le pouvoir de mettre à leur tour en scène, à travers leurs voix, d'autres énonciateurs :

Ceci tient à ce que nous avons déjà noté, à savoir : la possibilité pour le locuteur de faire parler à part entière d'autres locuteurs à la façon dont le narrateur général peut laisser la plume à une multiplicité d'autres écrivains, mais de manière plus grave pour la préservation des limites hiérarchiques, au niveau même des énonciateurs (Rabaté, 1991, p. 48).

Ces « limites hiérarchiques » sont ignorées constamment dans le roman de Baricco, et l'impression donnée en est une de perte de contrôle sur l'organisation du récit. En effet, ce n'est pas toujours évident, pour le lecteur, de savoir à quel niveau diégétique l'évènement a lieu ou si le personnage qui s'exprime est en fait Gould ou Shatzy déléguant leurs voix. Ce phénomène de reflux correspond à ce que Genette appelle une métalepse. L'auteur consacre un ouvrage entier à cette figure complexe,

qu'il définit comme une « [...] transgression délibérée du seuil d'enchâssement [...] ». (Genette, 2004, p. 14) De façon conventionnelle, le passage d'un niveau narratif à un autre est introduit par la narration. Lorsque ce n'est pas le cas, nous pouvons parler de métalepse narrative. Cela revient à raconter en changeant de niveau diégétique, mais sans passer par un narrateur pour le justifier.

La scène qui se produit au restaurant lors de l'anniversaire de Gould consiste en une métalepse (*City*, p. 202-211). Shatzy invite Gould, Poomerang et Diesel à souper dans un restaurant asiatique. À la table d'à-côté, un père s'efforce d'apprendre à sa petite fille comment manger avec des baguettes. La petite Mélania éprouve de grandes difficultés et son père se fâche, hurlant dans le restaurant. Ne pouvant ignorer la situation, Gould décide d'intervenir par le truchement de son ami imaginaire, ce personnage qu'il a lui-même créé :

Alors Diesel se leva. C'était une fatigue pour lui, toujours, mais il le fit. Il s'approcha de la table de la petite famille, prit dans une main les deux baguettes de la petite fille et, serrant la main, les cassa en petits morceaux exactement au-dessus du plat de canard laqué du père. Mélania cessa de pleurer. Le restaurant avait sombré dans un silence qui sentait la friture et le soja. Diesel parla doucement, mais on pouvait l'entendre même dans la cuisine. Il se contenta de poser une question. / — Pourquoi vous faites des enfants ? —, dit-il. — Pourquoi ? (*City*, p. 206).

La scène débute avec Diesel qui se lève et qui, ce faisant, franchit un niveau diégétique pour atteindre celui où se trouvent Gould et Shatzy. Il prend littéralement la place de Gould comme le ferait un avatar. En effet, le corps propre de Gould s'efface au profit de celui, provisoire, de Diesel. D'ailleurs, le corps de Diesel est impressionnant et diffère de celui de l'enfant : c'est un véritable géant de deux mètres quarante-sept. La voix de l'ami imaginaire permet au garçon de formuler un mécontentement causé par la colère et la frustration qu'il garde en lui. Cette voix à laquelle Gould donne corps lui permet de traverser la barrière de la communication. Son ami imaginaire lui confère la force d'agir dans la réalité, mais à distance. Il est certain que la personne réservée et polie qu'est Gould ne serait jamais intervenue de la

sorte, mais nous pouvons aussi déduire que la question qui clôt ce passage n'est pas vraiment destinée au père de la petite Mélanie. Lorsqu'il demande, « Pourquoi faites-vous des enfants ? », Diesel exprime la détresse fondamentale que ressent Gould, un enfant qui n'a pas ses parents à ses côtés : c'est donc, en quelque sorte, par procuration, aux parents de Gould qu'il s'adresse. L'expression de cette tristesse profonde est rendue possible par la manifestation de la voix de Diesel qui toutefois, à la différence d'un simple porte-parole, vit activement à l'intérieur de Gould. Ce passage d'un niveau à l'autre est subverti, « textuellement masqué », car l'auteur ne donne pas d'explication concrète qui viendrait expliquer une telle transgression, signe supplémentaire qu'il s'agit là d'une métalepse.

La multiplication de métalepses comme celle-ci contribue à réduire l'autorité de l'auteur. Le lecteur devient insensible aux jeux sur l'identité du narrateur, ce qui contribue à flouter les frontières entre les différents niveaux narratifs et mine la vraisemblance du récit. Ce sont les voix des narrateurs délégués qui remplissent l'espace énonciatif du récit. Comme l'écrivait Genette : « Franchir le seuil de cet enchâssement, c'est du même coup franchir le seuil de cette représentation. » (Genette, 2004, p. 14) En affaiblissant l'autorité de l'auteur, on donne davantage d'importance à l'expression des personnages. On permet à leurs voix de traverser la mince démarcation entre le fictionnel et le non fictionnel.

### 1.5 La fictionnalisation

La théorie de Genette a donné lieu à de nombreuses critiques et propositions, dont celles formulées par Mieke Bal au sujet de la voix. Selon cette dernière, la voix « établit le texte narratif comme réseau », lequel serait à l'image d'une toile d'araignée arborescente plutôt qu'un inflexible rail de chemin de fer (Bal, 2001, p. 32). Cette toile participe de la culture du lien qui est au fondement même de notre écosystème médiatique, le Net. *City* semble construit d'après le même modèle arborescent et résiste à toute tentative de simplification abusive et d'atomisation du sens. Le roman

est une construction cumulative où des mondes fictionnels sont enchâssés les uns dans les autres. Ces mondes communiquent d'ailleurs entre eux, dans un réseau complexe de relations et d'échanges qui mettent de l'avant l'omniprésence des transferts entre médias. Le statut fictionnel des amis imaginaires de Gould, Diesel et Poomerang, est un exemple de cette dynamique visant à faire coexister fiction et réalité.

En intervenant dans le récit premier comme dans le cas de la scène au restaurant, Diesel acquiert une corporalité qui n'est pas si différente de celle des personnages du roman. Cela est d'autant plus vrai que Gould n'est pas le seul à considérer ses amis imaginaires. En effet, Shatzy ira jusqu'à faire l'achat d'une caravane afin d'assurer le confort de Diesel sur la route malgré sa grande taille. On peut alors sincèrement se demander si on ne devrait pas placer Diesel et Poomerang au même niveau que les protagonistes tant leurs statuts peuvent devenir indiscernables.

Les univers fictionnels enchâssés dans *City* ont tendance à se confondre, ce qui contribue à affaiblir l'autorité du narrateur premier, à miner la confiance que le narrataire a en lui. Plusieurs approches existent pour concilier la fiction avec l'autorité narrative. Comme le rappelle Thomas Pavel, tandis que certains considèrent la fiction comme un pur produit de l'imagination sans aucune valeur de vérité, d'autres « [...] adoptent en revanche une position plus tolérante, voire intégrationniste, et soutiennent que nulle véritable différence ontologique ne sépare la fiction des descriptions non fictives de l'univers. » (Pavel, p. 24) Les théoriciens auxquels nous faisons appel participent de cette vision intégrationniste. Les récits de fiction possèdent une certaine unité discursive du point de vue du lecteur, étant donné que rien de clair ne sépare un énoncé fictionnel d'un autre qui ne le serait pas (Pavel, 1988, p. 32). Le texte littéraire met sur le même pied d'égalité tous les énoncés qu'il contient, et la tâche revient au lecteur de différencier le vrai du faux, le fictionnel du non fictionnel. Devant l'ampleur de la tâche, le lecteur ne va pas s'attarder à tout catégoriser et recevra le roman comme il se doit : un récit qui se déploie devant lui. Pavel l'affirme clairement : « [...] l'image cartésienne d'un locuteur bien individué et qui contrôle parfaitement l'émission de sa

voix ne s'accorde guère avec la production de la fiction littéraire [...] » (Pavel, 1988, p. 43).

Les fictions enchâssées dans *City* n'ont pas toujours comme source une instance clairement définie. Le lecteur a alors affaire à des énoncés produits par un personnage de fiction « [...] dont le point de vue et la situation spatio-temporelle commandent toute l'énonciation du récit, jusque dans le détail grammatical de ses phrases [...] ». (Genette, 1991, p. 18) Ces personnages deviennent alors créateurs d'actes de langage, lesquels sont aussi authentiques que s'ils provenaient de sources non fictionnelles. Le caractère locutoire, le point de vue et la force de la prise de parole demeurent. La différence ne réside alors que dans le caractère fictionnel de la prise de parole. À ce sujet, voyons ce que propose l'auteur de *Fiction et diction* : « [...] il faut au moins garder à l'esprit que le "discours de fiction" est en fait un patchwork, ou un amalgame plus ou moins homogénéisé, d'éléments hétéroclites empruntés pour la plupart à la réalité. » (Genette, 1991, p. 48) Pavel regarde le texte littéraire comme une masse rocheuse dont les strates ont des origines diverses (Pavel, 1988, p. 118-119). Ce *patchwork* est d'autant plus visible dans *City* en raison des nombreuses références qu'il contient. Après tout, Gould ne cache pas avoir été inspiré par un film pour la création de l'épopée de son boxeur (*City*, p. 272). Shatzy, elle, puise son inspiration dans la réalité, emprunte des idées à d'autres personnages en plus de s'inspirer des grands westerns américains. C'est là un aspect définissant la fiction, comme l'exprime d'ailleurs Genette en guise de conclusion à son ouvrage *Métalepse* :

En vérité, la fiction est, de part en part, nourrie et peuplée d'éléments venus de la réalité, matériels ou spirituels [...] et d'autres œuvres dramatiques et romanesques. Cette transfusion perpétuelle, et réciproque, de la diégèse réelle à la diégèse fictionnelle, et d'une fiction à une autre, est l'âme même de la fiction en général, et de toute fiction en particulier. Toute fiction est tissée de métalepses (Genette, 2004, p. 131).

En somme, tout acte de langage puise dans une panoplie de références qui sont elles aussi fictionnelles et non fictionnelles. Toile arborescente, *patchwork* ou masse

rocheuse aux innombrables strates ; autant de métaphores pour exprimer la mise en contact d'éléments hétérogènes au sein de romans comme *City*. L'espace énonciatif considère le narrateur « [...] non plus comme l'origine du discours du récit, mais comme son produit. L'espace littéraire, avec sa dynamique dialogique, est le noyau vital du récit qui porte avec lui son narrateur. » (Garnier, 2018, p. 22) Ce genre de réflexion commande d'établir le lien d'implication entre le narrateur, le récit et son espace. Lequel, entre les trois, est la matrice ? Dans les romans les plus connus de Baricco, *Soie* et *Océan mer*, c'est l'espace qui organise la fiction. Dans *City*, les espaces sont générés par les discours produits par les personnages dans une dynamique qui dépasse la narration.

## CHAPITRE II

## LA VOCALITÉ, SECOND REGISTRE

Une ville ressemble à un animal. Elle possède un système nerveux, une tête, des épaules et des pieds. Chaque ville diffère de toutes les autres : il n'y en a pas deux semblables. Et une ville a des émotions d'ensemble.

John Steinbeck, *La perle*.

Vers la fin de *City*, le père de Gould discute avec Shatzy au sujet de son fils qui a quitté la ville depuis peu pour étudier dans une université à l'autre bout du pays. On apprend aussi que l'esprit de Gould est à la fois un refuge et une prison, que c'est un espace à la fois sécuritaire et contraignant :

[Père de Gould] — Ça ne vous a jamais fait un peu peur de vivre à côté d'un enfant comme Gould ? / [Shatzy] — Une fois seulement. / — Une fois quand ? / — Une fois où il s'est mis à parler de sa mère. Il disait que sa mère était devenue folle, et il s'est mis à raconter toute l'histoire. Ce n'était pas tellement ce qu'il disait, c'était *la voix* qui faisait peur. On aurait dit la voix d'un vieux. De quelqu'un qui savait tout depuis toujours, et qui savait aussi comment ça se terminerait. Un vieux. / — ... / — Lui il avait besoin de quelqu'un qui l'aide à être petit. / — ... / — Il ne croyait pas qu'on puisse être petit dans la vie réelle sans que quelqu'un en profite et vous tue, ou quelque chose de ce genre. / — ... / — Il pensait que c'était une chance d'être un génie parce que c'était un moyen de sauver sa vie. / — ... / Un moyen de ne pas avoir l'air d'être un enfant. / — ... / — Je ne sais pas. Je crois que c'était son rêve, d'être un enfant. / — ... / — Je veux dire : je crois que *c'est* son rêve. Je crois que maintenant qu'il est grand, il va pouvoir finalement être petit, toute sa vie (*City*, p. 386-387).

Au cours de cette discussion, les silences du père en disent long, et lorsque Shatzy parle de la *voix* de Gould, c'est pour dire à quel point elle ne semble pas lui appartenir. Shatzy a l'intuition que le rêve de Gould, celui d'être un enfant et de pouvoir vivre comme tel, explique son comportement parfois étrange. Forcé de vieillir prématurément, il a été confronté au monde des adultes sans avoir eu le temps de faire les apprentissages nécessaires. La voix de Gould et celles de ses amis imaginaires, par la même occasion, sont donc porteuses du rêve du jeune homme, mais aussi de ses traumatismes et de ses manques.

Ce rapport qu'entretient Gould avec sa propre voix déborde le cadre de la narratologie. Dans une entrevue, Baricco déclarait : « [...] mes livres sont des romans expérimentaux, puisqu'ils ne participent pas des clichés les plus traditionnels de la littérature. [Ils] ont plusieurs dimensions, ils possèdent une logique qu'il faut réorienter sans arrêt, ils sont construits à partir de plusieurs points de vue. » (Gambaro, 1998, p. 80) Une chose transparaît dans cette affirmation de l'auteur : il faut analyser sous un nouvel angle les objets polymorphes que sont ses romans. À l'approche narratologique convoquée dans notre premier chapitre, une lecture intermédiaire de *City* s'impose afin de mieux en comprendre la complexité.

## 2.1 Les limites de la narratologie

Les études intermédiales sont nées de l'enchaînement de diverses théories associées, elles aussi, au préfixe *inter* : l'intertextualité et l'interdiscursivité. Sans en être un dépassement, l'intermedialité réaffirme cette tendance à privilégier les « [...] mouvements de désappropriation et d'appropriation, [les] continuités tacites ou affirmées, [les] restes obstinés et [les] recyclages diserts. » (Méchoulan, 2003, p. 27) Après tout, l'intertextualité conçoit que chaque objet littéraire, loin d'être isolé, s'inscrit dans une longue tradition qui formerait une mosaïque de textes. Si on en croit Frank Wagner, « [l']intertextualité a favorisé l'invention de l'intermedialité en élargissant sa perspective. On passe de l'espace entre les textes à l'espace entre les

médias. » (Wagner, 2016, p. 1) Dans son ouvrage *Palimpsestes*, ce que Genette développe pour traiter des relations entre plusieurs textes contient les germes d'une réflexion sur l'intermédialité. C'est particulièrement le cas de la transmodalisation, qu'il définit comme « [...] toute espèce de modification apportée au mode de représentation caractéristique de l'hypotexte. » (Genette, 1982, p. 323) L'auteur note deux formes de transformations modales : d'abord celles qui concernent le passage du mode narratif au mode mimétique, et ensuite, celles qui affectent le fonctionnement interne d'une œuvre. Ces transformations modales viennent effleurer des questions qui passionnent les études intermédiales telles que l'adaptation, le réemploi, la remédiation, etc. Comme nous l'explique Wagner, le plus grand apport de Genette fut d'avoir mis de l'avant la dynamique de transfert qui est si importante aux yeux des chercheurs en études intermédiales :

Certes, en tant que tel, *Palimpsestes* ne propose évidemment nulle théorie de l'intermédialité, mais nombre des catégories qui y sont élaborées demeurent opératoires dans cet autre champ, moyennant parfois certains réajustements, impliqués par la prise en compte de l'hétérogénéité sémiotique. La narratologie structurale, en particulier dans sa « version » genettienne, peut contribuer à l'étude de l'intermédialité, dont elle constitue une manière de « préhistoire », ou de préfiguration à la fois partielle et potentielle — à condition, bien sûr, que l'on sache en sortir... (Wagner, 2016, p. 18-19)

La narratologie a développé un lexique souvent utilisé comme une boîte à outils pour produire des analyses. À d'autres moments, on fait appel à elle afin d'enquêter sur l'objet même qu'est le récit. Ces deux réalités, soulignées par Jan Baetens, mettent de l'avant le fait qu'il n'existe pas de théorie générale de la narratologie (Baetens, 2017, p. 12). Certes, nous utilisons les outils de Genette pour analyser les transferts textuels ayant cours dans *City*. Mais c'est parce que nous concevons le récit comme « [...] une structure matérielle médiatiquement façonnée [...] », dont les paramètres ne sont pas indépendants des propriétés formelles du médium littéraire (Baetens, 2017, p. 12). Selon Raphaël Baroni, utiliser la narratologie à la manière d'une boîte à outils la confine à servir uniquement à la description de structures narratologiques (Baroni,

2016, p. 220). C'est pourquoi sortir des limites de la narratologie et faire appel à d'autres théories semble nécessaire pour analyser des objets littéraires complexes. Pour Baroni, si la narratologie veut conserver sa pertinence face aux nouvelles tendances, elle doit se renouveler. C'est pourquoi il formule la proposition suivante :

À une époque où les grands récits de notre culture se déclinent sur une vaste gamme de supports médiatiques, souvent coordonnés, au sein desquels les narrations bédéiques, filmiques, télévisuelles ou vidéoludiques occupent une place de plus en plus centrale, il est devenu urgent de développer une théorie du récit capable d'embrasser cette diversité (Baroni, 2017, p. 155).

Cette injonction n'est pas sans rappeler ce que Tzvetan Todorov écrivait au sujet de la narratologie : « [...] l'étude de ces moyens d'accès ne doit se substituer à celle du sens, qui est sa fin. » (Todorov, 2007, p. 23) En effet, il ne faut pas seulement s'attarder sur les moyens mis en place par un auteur pour organiser techniquement un récit, il faut aussi se pencher sur les effets produits par l'organisation de ces modalités.

## 2.2 Vocalité et oralité

Par « vocalité », nous n'entendons pas l'énonciation au sens narratologique, mais bien la parole, l'effectuation des énoncés tels qu'ils sont portés par une voix. La vocalité sous-entend alors le rapport au corps, au monde sonore, à l'appareil vocal et à la performativité. Étudier la vocalité dans un contexte littéraire, c'est s'attarder aux différents effets que produisent les mots pour imiter la voix. C'est aussi se questionner sur l'effet qu'ont les voix lorsqu'elles se manifestent dans l'écosystème romanesque. Il est alors possible d'analyser les caractéristiques de la vocalité à partir de la manifestation des voix dans le texte littéraire.

Au sens large, « oralité » désigne ce qui s'énonce de vive voix, c'est le caractère oral d'un discours que profère un locuteur. En nous attardant à l'oralité dans le texte littéraire, nous cherchons à traiter des marques et des effets d'oralité que produit le texte. Paul Zumthor rappelle que « [c]e mot abstrait a été formé il y a peu d'années,

sur l'adjectif *oral*, dans les emplois où celui-ci qualifie un fait littéraire. » (Zumthor, 2008, 169) Zumthor cible la fonction d'extériorisation comme l'une des plus essentielles de l'oralité. Par extériorisation, il entend la perpétuation d'un groupe et de sa culture (Zumthor, 2008, p. 170). Il n'y aurait donc pas d'oralité en soi, mais bien de multiples manifestations particulières. *City*, comme la plupart des textes dans notre société de l'écriture, appartient à l'oralité seconde. Selon Zumthor, l'oralité est seconde quand « [...] elle se recompose à partir de l'écriture, au sein d'un milieu où celle-ci tend à affaiblir (jusqu'à éliminer) les valeurs de la voix dans l'usage [...] ». (Zumthor, 2008, p. 189) Dans ce cas, l'oralité existe du fait de sa confrontation avec la culture lettrée, une culture où toute expression est marquée par la présence de l'écrit.

Un des traits caractéristiques de l'oralité est l'absence d'unité du texte, lequel apparaît multiple, bariolé ou contradictoire (Zumthor, 2008, p. 199). On retrouve cette caractéristique dans *City*, dont la construction en strates donne l'effet d'un *patchwork*, comme nous l'avons expliqué dans le chapitre précédent. Ajoutons que *City* est un texte sciemment indéterminé et que sa construction évoque l'instabilité pour mieux refléter cet aspect spécifique de la poésie orale. Comme le souligne Anna Lits à propos du travail de Baricco : « La structure énonciative du texte, tout comme son illustration linguistique, relève également d'une instabilité non plus thématique mais esthétique. » (Lits, 2020, p. 62) Son esthétique a aussi tendance à réintégrer des matériaux divers, ce qui constitue un autre des traits caractéristiques de l'oralité (Zumthor, 2008, p. 199).

L'oralité est un élément indispensable à la compréhension de la littérature moderne. Selon Dominique Rabaté, le phénomène oral doit être étudié dans la multiplicité de ses effets, car il vient bouleverser jusqu'à l'idée même du style (Rabaté, 1991, p. 23). L'oralité nous fait assister au travail de la narration en accordant plus d'importance au processus qu'au produit (Rabaté, 1991, p. 26). *City* met en récit la création d'un western par Shatzy. Cette dernière enregistre ses idées au magnétophone ; elle s'inspire du monde qui l'entoure et collecte des histoires au cours

de conversations avec d'autres personnages. Le western se crée à mesure qu'elle en fait la narration, qu'elle soit seule avec son magnétophone ou devant un public. De manière similaire, le roman fait entendre Gould qui dialogue avec ses amis imaginaires quand il se trouve à la salle de bain. Il y crée de toute pièce l'histoire d'un boxeur qu'il imagine transmise à la radio. Dans les deux cas, l'aspect processuel des créations artistiques des narrateurs délégués se voit accorder une grande importance. Les voix des personnages prennent de l'ampleur au détriment de celle de l'auteur et de son homologue intratextuel, le narrateur. On assiste alors à un phénomène où l'auteur d'un texte s'efface de plus en plus, ce qui « [...] crée un corps vide, qui ne sert qu'à faire résonner davantage sa voix devenue omniprésente. » (Mecke, 1997, p. 197) Jochen Mecke et Alain Rabatel soutiennent que l'effacement de la personne de l'auteur en littérature mène à l'amplification de la voix du narrateur. C'est ce qui se produit dans *City* lorsque les auteurs délégués que sont Gould et Shatzy s'effacent afin de laisser de l'espace textuel à leurs personnages, créant une sorte de chambre de résonance, un corps vide qui permet aux voix de résonner davantage. De la même façon que Baricco s'éclipse pour donner davantage d'espace à Gould et Shatzy, ces derniers, à leur tour, s'effacent afin de permettre aux voix de leurs personnages de prendre de l'ampleur et mettre en valeur leurs effets vocaux.

### 2.2.1 La corporalité et la performativité de la voix

Il est important de ne pas réduire le phénomène de la voix en littérature à son sens grammatical. La voix n'est pas que l'action verbale dans ses rapports avec le sujet ; elle n'est pas qu'un mode de communication. En traiter exige d'effectuer un déplacement vers la notion d'énonciation. Suivant les travaux d'Oswald Ducrot, les linguistes Patrick Dendale et Danielle Coltier définissent l'énonciation comme un événement constitué par l'apparition d'un énoncé (Dendale et Coltier, 2021, p. 317). L'énonciation est un événement historique qui a deux constituants : l'énoncé et le sens, les mots dits, ainsi que le sens qu'ils transmettent. L'énonciation concerne donc la

production d'un discours, lequel, à la différence de l'oralité, ne se fait pas nécessairement de vive voix.

Mais la voix, au sens propre comme au sens figuré, est l'organe permettant l'énonciation et, par le fait même, la performativité. Le texte littéraire ne peut que simuler ou rendre compte de la performance orale par l'entremise de signes écrits. C'est pourquoi il peut chercher à simuler la voix à travers l'énonciation, et à représenter la performance vocale d'un corps. La voix rend alors compte d'un corps, mais symboliquement, le texte permettant d'en traduire les nuances affectives fines, même en son absence (Zumthor, 2008, p. 171). En d'autres mots, la voix dans le texte performe le corps par le biais d'énoncés qui renvoient à l'oralité. Un texte littéraire comme *City* en multiplie les effets.

Selon Paul Zumthor, la voix est « [...] l'élément le plus subtil du concret observable. » (Zumthor, 2008, p. 171) Un riche vocabulaire permet de la qualifier, soit en termes qualitatifs (registre) ou quantitatifs (hauteur). Loin d'être abstraite, la voix possède une réalité matérielle. Après tout, il est possible de la décrire comme étant chaude, rauque, claire, puissante, voilée, sensuelle, etc. Le but d'un texte littéraire qui, comme *City*, accorde une grande importance aux voix, est de créer des effets de voix, c'est-à-dire de rendre ces données quantitatives et qualitatives observables pour le lecteur.

*City* comporte plusieurs instances dont les voix sont qualifiées et renvoient à un corps. Un premier cas est celui de Shatzy lorsqu'elle fait entendre la musique de son western : « La musique c'est Shatzy qui la faisait, bouche fermée, un truc genre grand orchestre, violons et trompettes, pas mal fait. Puis elle te demandait : Tu vois ça clairement ? » (*City*, p. 251-252) Dans cet exemple, la corporalité de Shatzy se manifeste. C'est elle qui performe la musique de son western afin de la rendre audible pour son auditoire. À d'autres moments, cette corporalité se fait plus discrète, voire obtuse, comme lorsque Gould ne parvient pas à s'adresser à la journaliste devant lui.

Sa voix ne parvient pas à quitter son corps. Ce sont plutôt des voix intérieures qui s'expriment en lui, celles de ses amis imaginaires qu'il est le seul à pouvoir entendre (*City*, p. 177-179). L'aspect qualitatif de la voix s'affiche plus concrètement dans un autre passage du roman, lorsque Gould rencontre une dernière fois le professeur Taltomar. Figure paternelle importante pour le jeune garçon, ce dernier est hospitalisé à la suite de complications médicales. Au cours de la scène, Gould, fidèle à ses habitudes, se renferme sur lui-même et entreprend un monologue autonome afin de faire progresser l'histoire du boxeur. Il s'arrête en passant devant une chambre de l'hôpital où une femme âgée s'époumone en pleurant. En crise, la femme s'est blessée le soir de Noël en se lançant volontairement du haut des escaliers quelques mois après sa sortie de la clinique psychiatrique. Voyons la façon dont ses cris sont qualifiés : « De la chambre arrivait la voix de la femme qui criait. Quand elle pleurait on avait l'impression d'entendre pleurer une petite fille. Une femme très petite. » (*City*, p. 278) Ce passage nous fait entendre et voir la scène du point de vue de Gould. La façon dont il qualifie la voix de la femme souligne sa vulnérabilité physique ainsi que son instabilité psychologique. Gould qualifie la voix de la femme de façon en laissant croire que sa folie la fait retomber en enfance, comme si elle régressait. De plus, Gould incite le lecteur à imaginer un petit corps, un corps qui n'a sans doute rien à voir avec celui d'une femme mature. Dans chacun de ces exemples, le texte qualifie les voix afin de les attacher aux corps des locuteurs et de créer des effets de présence qui sont le propre de l'oralité.

Si la voix en littérature joue un rôle dans la composition du texte narratif, elle conserve aussi « [...] une dimension physique qui doit être examinée séparément de son acception métaphorisée. » (Chénétier, 1992, p. 322) Le passage de l'oralité à l'écrit ne se fait pas sans sacrifice, bien au contraire, l'absence devenant le régime dominant de la voix écrite. Pour renverser cette tendance et feindre l'oralité, des auteurs comme Baricco doivent multiplier les effets de voix. La voix étant un phénomène avant tout corporel, en la traitant par le biais de l'écriture, on traite

invariablement du corps qui la porte. La voix est « [...] trace de la personne qui parle, moulage, miroir, index du sujet. » (Bal, 2001, p. 9) Mais les effets de voix que produit la littérature ont lieu de façon indirecte et métaphorique. Comme l'explique Zumthor :

Radicalement sociale, autant qu'individuelle, la voix, en transmettant un message, signale en quelque façon la manière dont son émetteur se situe dans le monde et à l'égard de l'autre à qui il s'adresse. La présence, dans un même espace, des participants de cet acte de communication, les met en position de dialogue (réel ou virtuel), engageant ici et maintenant, dans une action commune, leur totalité individuelle et sociale. L'écriture est inapte à produire de tels effets, sinon de façon indirecte et métaphorique (Zumthor, 2008, p. 182).

Dans *City*, l'auteur engage les voix les unes avec les autres par le moyen des dialogues. Des voix très différentes cohabitent donc dans le roman, créant une forte polyphonie. Si l'on suit Zumthor, on dira que la voix en littérature est un phénomène à la fois individuel et social. Une voix ne peut être analysée seule, elle doit être réfléchi à partir de ses relations avec les autres voix de l'écosystème romanesque.

### 2.3 L'interaction des voix dans l'écosystème romanesque

La question genettienne « qui parle ? » semble assez simple lorsqu'on la pose pour traiter de l'action verbale dans ses rapports avec le sujet. Mais, du moment que l'on sort du domaine de la narratologie, on constate qu'elle en sous-entend d'autres. Dans une réflexion essentielle, Mieke Bal demande : « Qu'est-ce que cela veut dire de supposer que la narration possède une voix, que celle-ci porte une identité ? » (Bal, 2001, p. 10) Lorsqu'on demande « qui parle ? » on peut aussi poser ces questions complémentaires : « qui ne parle pas ? » ou « qui n'a pas accès à la parole ? » (Bal, 2001, p. 27)

Le texte littéraire permet l'expression de voix qui autrement demeureraient muettes. De plus, il permet de révéler des vérités sur notre monde à partir des voix fictionnelles. La voix n'est pas toujours immédiatement rattachée à un narrateur extradiégétique ou à un auteur en particulier. Parfois, la parole dans un roman permet

de mettre en présence des personnages dont les voix marquent l'individualité. Dans cette optique, et comme nous l'avons vu plus haut, si nous pouvons affirmer que, dans le texte littéraire, la parole *fait* acte, c'est au sens où elle produit le corps imaginaire du personnage. La voix fait exister les personnages aux yeux du lecteur. Mais la parole, en plus de faire exister les personnages et de faire sentir leurs corps aux lecteurs, permet aussi de les situer parmi d'autres, dans la culture et la société.

### 2.3.1 Dialogisme et polyphonie

Ces considérations sur les voix des personnages nous permettent de revenir au concept de polyphonie que nous avons évoqué au passage dans le chapitre précédent. Il s'agit cette fois de l'introduire dans l'optique de l'analyse du discours développée par Mikhaïl Bakhtine. Bakhtine a d'abord introduit ce concept dans son analyse des romans de Fiodor Dostoïevski (1821-1881), lesquels tentaient de reproduire la complexité, les contradictions et la multiplicité des voix s'exprimant dans la société russe du 19<sup>e</sup> siècle. Dans un ouvrage publié en 1929 (Bakhtine, 1970 [1929]), Bakhtine examine la composition des œuvres dostoïevskiennes, fortement marquées par la langue orale, pour conclure que leur trait distinctif est leur caractère dialogique (Tylkowski, 2011, p. 53-54). Les théories de Bakhtine, bien que construites autour des romans de Dostoïevski, ouvrent la porte à une nouvelle façon d'appréhender des œuvres qui donnent de l'importance à la pluralité des voix.

Comme l'expliquent Dendale et Coltier : « Ce qu'on nomme *théorie de la polyphonie* n'est [...] pas un bloc monolithique ; c'est un ensemble pluriel de cadres théoriques ou de théorisations [...] » (Dendale et Coltier, 2021, p. 311). Bien que les théories de la polyphonie varient, elles s'accordent toutes à refuser le postulat de l'unicité du sujet parlant (Daux-Combaudon, 2017, p. 6). Le discours du locuteur est souvent bigarré ; il ne fait pas que représenter le locuteur lui-même, sa position sociale et son niveau d'éducation, il fait entendre les groupes sociaux de son époque. C'est pourquoi la langue doit être envisagée comme un tout dans lequel l'émetteur n'est pas

le seul responsable du sens. Anna Lits le résume bien : « 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 interlocuteur. » (Lits, p. 73) Cette interdiscursivité est au centre du dialogisme bakhtinien et fonde le roman polyphonique.

Selon Bakhtine, le roman polyphonique s'oppose au roman monologique (Bakhtine, 1970 [1929], p. 175). Dans un roman monologique, les voix des personnages sont soumises à leur auteur et convergent toutes vers le même but, la même *idée*. Un tel roman présente, comme le synthétise bien Blandine Perona, « [l'a]ppropriation totale et non problématisée de ce qui a été le mot d'un tiers. » (Perona, 2013, p. 31) Les discours y sont typés, caractérisés et ne s'affrontent pas à l'intérieur du texte. Au contraire, un roman polyphonique construit un monde où les voix sont équipollentes et conflictuelles (Bakhtine, 1970 [1929], p. 175). Il le fait sans les soumettre à la conscience englobante de l'auteur ou de son équivalent intratextuel, le narrateur. À ce sujet, Dominique Rabaté écrit :

À la base de la polyphonie, on trouve donc une indétermination principielle de la source de l'énonciation. [L']auteur n'est pas là préalablement à l'énoncé, production transparente de son vouloir-dire ; il n'est même pas consubstantiel à sa production. Mais sur le théâtre du langage, dans la variété des rôles et du personnel dramatique, il est en devenir. Sa constitution pour chaque sujet est le fruit d'une dialectique complexe d'identifications, de prises de parole au sens où l'on prend un masque (Rabaté, 1991, p. 43).

L'usurpation et la mystification ne sont donc pas des accidents au fonctionnement du langage. Au contraire, ils en font partie intégralement. Cette indétermination est au cœur de la polyphonie, dont la théorisation a pour objet les énoncés caractérisés par la coprésence de plusieurs voix (Dendale, 2021, p. 313). En d'autres termes, à l'intérieur d'un discours polyphonique se manifeste un ensemble d'autres discours. Les voix signalent, dans leur énonciation, l'existence d'autres voix.

Le dialogisme bakhtinien invite à considérer la voix comme signe d'une conscience indépendante de celle de l'auteur, laquelle vaut la peine d'être analysée. Ce que Bakhtine entend par là, c'est que les romans polyphoniques ne présentent pas « [...] une conscience qui aurait absorbé d'autres consciences [mais] plutôt une unité d'interaction. » (Bakhtine, 1970, p. 51) Ces interactions sont rendues possibles par la confrontation des voix dans l'écosystème romanesque. Conférer une voix à un personnage, c'est aussi lui conférer une conscience, laquelle se renforce et s'individualise du fait de ses relations avec d'autres voix (Podoroga, 2013, p. 228). C'est pourquoi, par définition, un roman polyphonique présente des relations conflictuelles, les discours se confrontant les uns aux autres. Bakhtine explique :

Chaque élément de l'œuvre se trouve inévitablement au point d'intersection des voix, dans la zone de collision de deux répliques qui ne sont pas monodirectionnelles. La voix d'auteur, qui mettrait en ordre de façon monologique ce monde, n'existe pas. [...] La combinaison des voix qui ne fusionnent pas est un but en soi [...] (Bakhtine, 1970, p. 175).

Ce passage souligne le fait que Bakhtine accorde une importance primordiale à la présence de l'autre dans le discours. Il n'y a pas de voix solitaire provenant des profondeurs intimes, car, sans la voix de l'autre, il n'y a pas de voix première (Podoroga, 2013, p. 228). Le discours serait alors un phénomène social, toujours marqué par la présence d'autrui, chaque texte littéraire serait un phénomène sociologique, c'est-à-dire le « [...] point d'intersection et de réfraction des forces et des appréciations sociales présentes dans le contexte de la production du texte littéraire. » (Tylkowski, 2011, p. 62-63) Il n'est pas possible de concevoir un discours tout à fait indépendant, car on y décèle toujours une présence, plus ou moins grande, plus ou moins problématisée, de la voix de l'autre : « Le sujet est donc, par nature, tissé d'altérité et d'hétérogénéité, et son extériorité est constitutive de son intériorité » (Lits, p. 74).

### 2.3.2 Des polyphonies

Affirmer que l'écriture est un acte éminemment politique constitue un lieu commun. La grande majorité des œuvres sont un reflet de leurs contextes d'émergence, et même celles qui s'efforcent de s'en distancer se retrouvent marquées par leur écosystème médiatique, d'une façon ou d'une autre. C'est pourquoi il arrive souvent que les personnages se voient restituer des réalités socioculturelles. Leurs discours portent les marques de ces réalités, que ce soit au niveau des inflexions, du lexique ou d'un contenu lié à l'appartenance à un groupe spécifique, à une classe sociale ou à une éducation spécifique (Michlin, 2005, p. 197). Ce phénomène dans lequel les voix sont imprégnées de réalités socioculturelles est présent dans *City*. Gould ne s'exprime pas de la même façon que son professeur de physique et Shatzy n'a pas la même voix que ses personnages de cowboys et de shérifs. Ce caractère spécifique de la voix de chacun quand on le rattache à ses appartenances sociales dans un discours se rapproche d'une conception bakhtinienne de la polyphonie.

Selon Jacqueline Authier-Revuz, dans un texte littéraire, il existe une dizaine de marques d'hétérogénéité qui peuvent renvoyer à un autre discours. Ces modalités autonymiques sont repérables dans le discours et posent l'altérité de façon explicite (Authier-Revuz, p. 91-104). Sans en présenter la liste complète comme le fait avec précision Anna Lits au sujet de *City*, nous souhaitons souligner les modalités autonymiques les plus significatives au regard de notre étude (Lits, p. 76-80). On note d'emblée la présence d'une autre langue, l'anglais, dans le titre du roman, peu importe la traduction. Mais surtout, on remarque la présence d'un autre registre discursif, comme lors de l'entrevue au cours de laquelle Poomerang, prenant la place de Gould, insulte la journaliste qui le questionne en la traitant de « conne » (*City*, p. 170-171). De façon générale, plusieurs registres discursifs cohabitent dans le roman étant donné que le niveau de langage varie d'un locuteur à l'autre. La dernière modalité autonymique que nous voulons souligner concerne les moments où un énonciateur commente ses propres mots, comme c'est le cas dans le passage suivant :

— T’as le cul bordé de nouilles, Larry. / Chasse d’eau. / Un peu facile, celle-là, pensa Gould. / Tout allait vaguement de travers, ce soir-là, pensait-il. Puis il remonta sa fermeture éclair, éteignit la lumière et alla se coucher (*City*, p. 195).

À ce moment, Gould formule un commentaire au sujet de la fin « un peu facile » qu’il imagine au combat de son protagoniste, le boxeur Larry « Lawyer » Jr. En s’exprimant ainsi sur son récit métadiégétique, suggère Lits, il « [...] rappelle au lecteur sa nature de locuteur (puisque’il narre lui-même ses récits intérieurs), mais aussi celle d’énonciateur, puisque’il émet une opinion quant au récit dont il endosse pourtant la responsabilité » (Lits, p. 78-79). Ces différentes marques d’altérité viennent souligner la nature plurielle des discours à l’œuvre dans *City*. Lits en fait adroitement la synthèse : « 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. » (Lits, p. 78)

### 2.3.2.1 Polyphonie compositionnelle

Toutefois, on ne saurait se contenter de la conception bakhtinienne de la polyphonie pour décrire la pluralité des voix à l’œuvre dans le roman de Baricco. Il arrive, dans ce roman, que la présence de l’auteur, au lieu de s’effacer, s’affirme franchement. Dans ces moments, au lieu de permettre à chaque personnage d’être un sujet à part entière, l’auteur préfère les caractériser. Contrairement à la polyphonie décrite par Bakhtine, ce procédé compositionnel suppose que les voix des personnages soient mises au service des objectifs communicationnels de l’auteur, comme l’expression d’une critique politique, par exemple. Même si, dans l’ensemble, *City* est un roman polyphonique, il est intéressant de constater qu’il se rapproche à l’occasion du monologisme décrit par Bakhtine, dans la mesure où la pluralité des voix est soumise aux dictats compositionnels, voire idéologiques, d’une autorité narrative.

La polyphonie compositionnelle, à l’intérieur de *City*, relève des rapports de force et d’autorité dont l’analyse est possible à partir d’aspects concrets du texte. Une scène

ayant lieu dans un établissement de restauration rapide exemplifie parfaitement les dynamiques que nous souhaitons souligner (*City*, p. 158-167). Shatzy et Gould se rendent dans un restaurant d'une chaîne sans nom où ils souhaitent commander un repas bien modeste : deux cheeseburgers et deux jus d'orange. Ce ne sera toutefois pas aussi simple, car la caissière va bientôt leur proposer une avalanche de promotions afin de les inciter à consommer davantage. Elle suggère d'abord d'ajouter des frites pour le même prix, puis de sélectionner un double cheeseburger. Lorsque Gould indique qu'il voudrait bien un dessert, elle souligne le fait qu'un second dessert est offert en prime et que Shatzy *doit* le prendre, puisqu'il est offert gratuitement. Après avoir refusé des gommes à mâcher promotionnelles, et afin d'éviter davantage d'inconvénients, celle-ci accepte le dessert. Mais la saga n'est pas terminée, car au moment de s'asseoir à une table avec Gould, elle découvre, en déballant son repas, avoir gagné un autre hamburger. Exaspérée, elle quitte le restaurant avant même d'avoir mangé quoi que ce soit, désireuse d'échapper à ce culte de la surconsommation. Une fois à l'extérieur, les deux protagonistes sont interceptés par un clown affublé d'une casquette à l'effigie du restaurant, qui leur offre un ballon publicitaire arborant le message : « MOI JE MANGE DES HAMBURGERS ». Le clown propose à Shatzy de participer à un concours qui lui permettrait de gagner 500 « cheesebaconburgers », puis un sèche-cheveux ultra-performant, puis un congélateur et, finalement, un micro-ondes. La scène se termine alors que Shatzy passe très près de faire une crise de nerfs et Gould se plaint d'avoir faim.

Intégrer une telle scène dans un roman n'est pas anodin ; il s'agit, à n'en pas douter, d'un commentaire très appuyé sur le consumérisme. La critique politique sous-jacente à cette scène ne pourrait être plus évidente : la société pousse ses citoyens à consommer, sans considération pour ce qu'ils veulent réellement. Devant ce bombardement de promotions, de gratuités, de concours et de rabais, Shatzy se retrouve aliénée tandis que Gould, dépassé par les événements, ne parvient pas à combler son besoin physiologique de base : manger. La chaîne de restauration rapide

ignore l'indifférence de Shatzy lorsqu'elle demande à la caissière de simplement la servir ; cette dernière lui répond qu'elle n'a pas d'autre choix que de lui proposer des promotions si elle veut conserver son emploi (*City*, p. 160).

Le roman est ici mis au service d'une illustration du capitalisme et de son culte de la consommation. La voix marchande, au sens d'un discours, fonctionne comme un disque rayé qui répète toujours les mêmes choses, de façon robotique et absurde. La voix s'impose par le biais de personnages secondaires et stéréotypés. Ils n'ont pas de noms et sont définis par leurs fonctions : serveuse et clown promotionnel. Ils ne sont là que pour représenter un système oppressant : ce sont loin d'être des sujets à part entière au sens où l'entend Bakhtine. Ces représentants de la voix du consumérisme servent les convictions politiques de l'auteur qui leur octroie un rôle dans sa composition. Loin de laisser les idées s'entrechoquer, Baricco met en place une voix prescriptive qui détonne dans le roman. Au cours de ces pages, l'autorité narrative affirme fortement sa présence ainsi que l'opinion bien tranchée de l'auteur sur un aspect de la vie sociale. La polyphonie compositionnelle présente plusieurs voix au service d'une même trame, comme autant d'instruments guidés par un chef d'orchestre : l'auteur. Ce dernier dirige l'ensemble, dont chaque élément travaille en fonction du même objectif. Il n'y a pas vraiment de place pour l'opposition ou la contradiction, ce qui est le contraire de la polyphonie décrite par Bakhtine.

### 2.3.2.2 La polyphonie selon Bakhtine

Il n'y a pas que le consumérisme qui se voit attribuer des voix dans *City*, il y a aussi la culture savante. Cette dernière se manifeste en premier lieu à travers les voix des personnages que sont le professeur Martens, Michael Bandini et Mondrian Kilroy. Le premier que nous rencontrons est Martens, l'enseignant de mécanique quantique de Gould. Il donne à son jeune élève la *leçon 14*, laquelle porte sur la perception de la femme (*City*, p. 85-90). C'est la forme que prend cette leçon qui est intéressante. Nous la reproduisons ici :

On s'y est *installé*, dans cette image domestique jusqu'à l'obscénité, bourgeoise, tellement cosy/en elle s'est neutralisée la brûlure des meurtrières véritables, ramenées à des phénomènes en eux-mêmes insignifiants de mémoire involontaire et, on ne sait pourquoi, parce que involontaire, révélatrice/ [...] la mémoire/diurèse de l'âme/impardonnable lâcheté/comme si — désarticula le professeur Martens dans sa leçon n° 14, descendant de l'estrade et s'approchant de Gould — comme si l'homme qui demeure ensorcelé par le talon aiguille, noir, était en ce moment, en ce moment, lui-même : et qu'il avait une biographie *à lui*, une mémoire *à lui* (*City*, p. 88-89).

Dans ce passage, nous pouvons repérer un saut de ligne ainsi que des barres obliques qui n'avaient pas été utilisés jusque-là dans le roman, du moins pas de cette façon. Ces deux procédés typographiques, qui deviennent de plus en plus fréquents tandis que la leçon avance, segmentent les idées, créant autant d'ellipses, de parenthèses et de digressions. L'italique est utilisé à deux reprises dans l'extrait afin de marquer les inflexions de la voix et l'insistance sur certains termes. De plus, les verbes utilisés par le narrateur extradiégétique pour introduire les mots du professeur sont *articula* et *désarticula*, ce qui est loin d'être anodin. On donne l'impression de vouloir rendre compte de la gymnastique mentale effectuée par Martens afin de garder le fil de ses pensées. Constatons aussi que ce passage est constitué d'une seule et longue phrase, un flux verbal difficilement compréhensible et qui avance laborieusement vers une conclusion imprécise. Cette façon de présenter la voix savante n'est pas propre au professeur Martens. Le professeur Bandini donne une leçon sur *l'anomalie du porch* (*City*, p. 229-237). Il y développe l'idée suivante : « Les hommes *ont* des maisons : mais ils *sont* des vérandas. » (*City*, p. 230) De nouveau, alors que la leçon tire à sa fin, apparaissent des sauts de ligne qui, cette fois, semblent désigner la perte d'attention des auditeurs. L'italique intervient de nouveau pour marquer les inflexions de la voix, marquant ainsi le caractère directif du discours.

Rappelons ce qu'écrivait Zumthor au sujet du discours oral, qu'il oppose au discours savant. Le discours oral est selon lui une communication formalisée de façon

spécifique qui a pour but de renforcer le lien collectif et de transmettre à la fois connaissances et expériences en s'inscrivant dans un modèle familial (Zumthor, 2008, p. 170). Au contraire, les deux leçons scientifiques évoquées plus haut prennent la forme de discours cryptiques, qui émergent de leurs locuteurs à travers un flux verbal inconstant, sans égard pour les auditeurs.

Afin de nuancer cette vision assez critique du monde académique, le roman introduit un troisième professeur, qui incarne une vision plus positive du savoir scientifique. Contrairement aux deux précédents, le professeur de statistique Mondrian Kilroy intervient à plusieurs reprises dans le roman<sup>3</sup>. Mondrian Kilroy est le professeur favori de Gould, à qui il enseigne la statistique. Sa spécialité, les objets courbes, nous est présentée au cours de la *leçon 11*, laquelle porte sur *Les Nymphéas*, des tableaux de Claude Monet (City, p. 139-157). Il est aussi l'auteur de *l'Essai sur l'honnêteté intellectuelle* (City, p. 294-329). Poomerang et Gould sont de grands admirateurs de cet essai, lequel nous est donné à lire dans son ensemble. Malgré le langage savant, on n'y trouve aucun vide typographique, saut de ligne, barres obliques ou expressions comme *désarticula* et *articula*. Au lieu d'être présentées sous la forme austère d'un discours magistral dans une salle de classe, les thèses de l'essai sont écrites à l'endos d'un dépliant indiquant les tarifs de la «salle de contact» d'un cinéma pornographique. Le tout est davantage compréhensible et semble avoir un objectif clair. De plus, Mondrian Kilroy explique ses thèses en argumentant avec Gould et Shatzy, détaillant certains aspects et répondant à des questions sur des passages précis. Ces conversations soulignent l'aspect dialogique de la voix savante, laquelle correspond à la polyphonie telle que la décrit Bakhtine.

---

<sup>3</sup> C'est aussi le seul personnage de *City* qui se retrouve dans une autre œuvre de Baricco. En 2008, ce dernier écrit et réalise le film *Vingt et un cours (Lezione 21)*. Mondrian Kilroy (interprété par John Hurt) enquête sur la neuvième symphonie de Beethoven, l'un des 141 chefs-d'œuvre surévalués selon le professeur, qui est le personnage principal du film.

*L'Essai sur l'honnêteté intellectuelle*, comme son titre l'indique, est une critique du milieu universitaire dans son ensemble. Les six thèses soulignent le fait que les hommes ont des idées (première thèse), mais que les exprimer leur donne un sens synthétique qui va à l'encontre du chaos originel (seconde thèse). Selon Mondrian Kilroy, les idées commencent alors à vivre par elles-mêmes et n'appartiennent plus au savant (troisième thèse). Elles deviennent des armes dont la fonction nouvelle est de défendre une idéologie ou de permettre la survie de leur créateur (quatrième et cinquième thèse). En conclusion, l'honnêteté intellectuelle serait un oxymore, car il est impossible de demander à un intellectuel d'être honnête, c'est-à-dire fidèle à son idée originelle (sixième thèse).

Il est aussi souvent question, dans le roman, de la pression exercée sur Gould et des attentes de son université envers lui. Au début du premier chapitre, à l'occasion du résumé du roman, nous avons écrit que Gould semblait destiné à recevoir un prix Nobel de physique. Être la fierté de son établissement d'enseignement occasionne beaucoup de stress au jeune garçon. C'est d'autant plus évident au moment où lui et Mondrian Kilroy unissent leurs forces pour contredire une publication savante de 92 pages écrites par 16 physiciens provenant d'autant de pays. La découverte de l'Université de Vancouver permettrait de produire de l'énergie à faible coût et à moindre risque pour l'environnement. Trois mois plus tard, dans un article de moins de trois pages, Gould et son professeur démontrent que le modèle mathématique utilisé par les chercheurs est « [...] largement inadapté [...] inutilisable [et] un peu infantile. » (*City*, p. 207-208) Le fait que l'article est co-signé par un jeune de 14 ans a un grand succès, et une conférence devant 134 journalistes est convoquée. Gould et Mondrian Kilroy sont obligés d'y participer, mais alors qu'ils attendent dans le couloir, ils se disent simplement : « C'est trop [...] » (*City*, 209). Ils préfèrent alors partir à la pêche, au grand dam du recteur qui décide de les suspendre. Ils ne veulent pas subir un tel stress et soutenir autant de pression. Nous voyons au cours de ces pages que ce n'est pas tellement la reconnaissance de ses pairs ou le désir de faire de grandes découvertes qui

motive Gould, mais bien simplement le plaisir de se plonger dans l'univers de la physique et de relever les incohérences des autres. Contrairement aux gens de son université, la perspective du prix Nobel ne semble pas l'intéresser. Pour cette raison, il se fait intimider par d'autres étudiants qui l'appellent « Monsieur Nobel » et qui disent que, en plus de ne pas avoir de camarade, « [l]ui, l'école, il y habite. » (*City*, p. 82)

À partir des trois professeurs, de l'*Essai sur l'honnêteté intellectuelle* et du rapport qu'entretient Gould avec le milieu scientifique, la voix savante est présentée de façon nuancée. À son sujet, des idées parfois contradictoires s'affrontent et ne semblent pas nécessairement hiérarchisées. Contrairement au clown et à la serveuse dans la scène des cheeseburgers, le personnage de Mondrian Kilroy est assez nuancé et agit comme un sujet à part entière. C'est la présence de ces éléments qui nous incite à penser que la polyphonie à l'œuvre est de type bakhtinien. Toutefois, nous ne pouvons pas ignorer que Baricco est issu du milieu universitaire. Les critiques qu'il formule à son sujet ne sont pas sans fondement, ils sont issus de son vécu et de sa perception. Cette polyphonie compositionnelle dans laquelle l'auteur affirme franchement sa présence et ses opinions va à l'encontre de la description que fait Bakhtine de la polyphonie romanesque. Nous arrivons donc au constat que, dans *City*, deux types de polyphonie cohabitent. Ce fait est d'autant plus intéressant dans un roman qui explore les possibilités verbales de l'écriture de fiction. C'est comme s'il y avait trois entités, trois auteurs, ayant le privilège de s'exprimer avec nuance et de mettre en scène des personnages : Baricco, bien sûr, mais aussi Gould et Shatzy. Les écosystèmes vocaux de ces méta-auteurs agissent comme des réseaux polyphoniques quasi indépendants les uns des autres.

#### 2.4 Prosopopée

Conceptualisée au cours de l'Antiquité, la prosopopée est « [une] figure par laquelle l'orateur ou l'écrivain fait parler et agir un être inanimé, un animal, une

personne absente ou morte. » (CNRTL) Malgré cette définition la rapprochant de la figure de la personnification, la prosopopée gagne rapidement en complexité lorsqu'on la convoque pour traiter de la voix en littérature. Dans *City*, le procédé de la prosopopée consiste dans le fait de donner une voix au personnage muet de Poomerang, l'un des amis imaginaires de Gould, ainsi qu'à d'autres personnages créés par les narrateurs délégués et qui se retrouvent dans leurs univers diégétiques. Selon Bruno Clément, quatre traits caractérisent la prosopopée : il s'agit d'un discours direct, fictif et moral inclus dans un autre discours (Clément, 2012, p. 43). Un discours direct est un discours directement rapporté. C'est-à-dire que la parole est rapportée mot à mot, comme dans la représentation d'une discussion où l'on utilise des tirets ou des guillemets. En écrivant que la prosopopée est un discours direct, Clément précise que même si le discours rapporté est inclus dans celui d'un autre, la prosopopée n'est pas utilisée comme un simple relais pour transmettre la voix d'un tiers : ce n'est pas une citation. La prosopopée est un discours moral, car elle conserve l'individualité des voix énonciatrices, lesquelles n'auraient d'ailleurs pas l'occasion de s'exprimer sans ce procédé. L'énoncé prosopopéique demeure fictif, puisque la voix ne fait pas apparaître le corps du locuteur.

Pour le lecteur, la prosopopée est un procédé d'écriture conceptuellement très près de la citation. Après tout, il s'agit dans les deux cas des mots d'une personne ou d'un personnage qui sont transmis par la voix d'une autre personne ou d'un autre personnage. Cependant, selon Bruno Clément, « [s]i un texte peut être cité, c'est qu'il est reçu. Un lecteur peut retourner à la source de la citation. C'est là quelque chose d'impossible à la prosopopée. » (Clément, 2012, p. 56) La prosopopée feint l'oralité et induit le direct. Elle demeure par conséquent à mi-chemin entre l'oral et l'écrit, dans un jeu d'équilibriste ayant pour tâche de mimer la voix réelle (Clément, 2012, p. 44). « Ce qui donne à la prosopopée sa force [...], c'est qu'elle confère à ce qui est absent ou inexistant une certaine présence. Et c'est cette présence qui fait effet. C'est elle qui

impressionne. » (Clément, 2012, p. 48) En d'autres mots, la prosopopée est « [...] *fictio personae*, la création fictive d'une personne. » (Perona, 2013, p. 7)

Selon Blandine Perona, un enjeu concernant la prosopopée est que celle-ci utilise la fiction pour créer un effet de réel et pour convaincre. D'après elle, l'étude de la prosopopée implique un prolongement de la réflexion sur ce qui fonde le recours à l'invention et à l'imagination dans les œuvres (Perona, 2013, p. 7). La prosopopée oblige à demander : qui parle ? La réponse sera toujours double, car la personne qui s'exprime est elle-même dédoublée (Perona, 2013, p. 33). Avec la prosopopée, l'auteur instrumentalise la parole, mais à quelle fin ?

Le choix de recourir à la prosopopée ne peut être uniquement stylistique, il doit répondre à un besoin ou servir un but. C'est pourquoi son étude est cruciale pour comprendre *City* : elle implique de revenir aux fondements de la situation d'énonciation. Au sujet de Gould, il est légitime de s'interroger sur ce qui le motive à avoir recours à la parole d'un tiers. Au début de notre chapitre, nous avons offert un début de réponse. Peut-être Gould a-t-il besoin de créer des personnages imaginaires et de leur donner des voix afin de se sentir comme un enfant ? Peut-être aussi est-ce pour compenser un abandon, comme nous l'avons souligné dans la scène du restaurant ? Les enfants sont des créateurs spontanés de prosopopées : ils se créent des amis imaginaires et les font parler pour s'amuser et ne pas se sentir seuls. De plus, les jeux auxquels s'adonnent les enfants sont indispensables à leur développement. Quant à Gould, le départ de sa mère, l'absence de son père et la pression de ses pairs l'ont forcé à entrer trop tôt dans le monde adulte. Toutefois, le besoin fondamental de vivre son enfance ne disparaît pas. Au contraire, il s'intensifie. Sans modèles vers lesquels se tourner, il a instinctivement créé Diesel et Poomerang, deux amis qui lui permettent de combler ses manques.

Loin d'être identiques, les deux personnages imaginaires de Gould occupent des fonctions bien différentes. Nous aurons l'occasion de détailler le rôle de Diesel plus

tard dans ce chapitre, mais nous souhaitons maintenant nous attarder au cas de Poomerang qui, en plus d'être plutôt intellectuel, a la particularité d'être muet. Selon Marie Arzac, Poomerang représente, en plus de la communication impossible, l'exil protecteur. C'est l'aspect enfantin de Gould, un mot ici entendu au sens étymologique, l'*infans* étant celui qui ne parle pas, celui qui accueille le langage sans filtres (Arsac, 2017, p. 5). Le personnage imaginaire de Gould est muet comme un enfant, mais il est aussi une sorte de vieillard contemplatif procédant à une retranscription du silence : au lieu de dire, il « nondit », et au lieu d'être parlant, il est « nonparlant ». Poomerang n'existe que dans l'imaginaire de Gould et a, paradoxalement, le pouvoir d'exprimer son mutisme. En effet, chacune de ses interventions est précédée des mentions « nondisant » ou « nonparlant ». Il s'exprime, mais la réalité de sa condition est toujours exposée de manière flagrante. Bien que muet, il possède une voix. Cette caractéristique fondamentale du personnage de Poomerang est rendue possible en raison de la nature textuelle et prosopopéique de son existence. Dans un autre contexte, que ce soit au cinéma, à la radio ou dans la vie quotidienne, un muet ayant une voix propre et audible est une aberration. Ce paradoxe sur lequel est bâti le personnage de Poomerang sert à exprimer à la fois l'impossibilité communicationnelle de Gould et son désir d'entrer en contact avec l'autre. L'expression de sa voix est permise par le biais de la prosopopée qui, comme nous l'avons dit plus tôt, sert à conférer une présence à ce qui en est habituellement dépourvu. C'est ce que fait Gould en donnant à Poomerang, une personne littéralement sans voix, la possibilité de s'exprimer vocalement.

Comme nous l'avons vu, *City* donne à lire l'*Essai sur l'honnêteté intellectuelle*, un texte scientifique écrit par le personnage de Mondrian Kilroy. Poomerang, en tant que manifestation de la part intellectuelle de Gould, apprécie grandement cet essai, comme en témoigne ce passage :

Une autre vie, nous serions honnêtes. Nous serions capables de nous taire.  
/ C'était le passage qui faisait littéralement déjanter Poomerang. C'était le

truc qui le rendait dingue. Il n'arrêtait pas de le répéter. Il le nondisait à tout le monde, comme si c'était son nom (*City*, p. 327-328).

Plusieurs détails méritent ici notre attention. Le fait que l'énoncé est clairement et volontairement paradoxal, étant donné que Poomerang répète son appréciation, mais en la « nondisant ». En utilisant ce néologisme, Baricco nous rappelle que Poomerang est muet et que sa voix n'existe que du fait de son inclusion dans le discours de Gould. Rappelons que les amis imaginaires de Gould sont des facettes de sa personne et qu'ils ne font que répondre à ses désirs. Il n'est donc pas anodin que le personnage muet du roman aime tant le commentaire à l'effet que « nous serions capables de nous taire ». Il semble ressentir le désir de faire taire les autres et trouver une certaine honnêteté au silence. Le désir d'être silencieux, d'être dans le monde sans faire de vague et sans prendre de place est peut-être alors ce qui fonde, chez Gould, le recours à l'invention de Poomerang. Tandis que Diesel agit comme son avatar — nous y reviendrons plus tard — la relation que l'enfant entretient avec Poomerang est différente. En effet, il lui donne une voix, fût-elle négative, *nondisante*, et de ce fait, il lui permet d'exister. Selon Marc Chénétier, une voix devient autre chose qu'une voix fantôme lorsqu'elle est entendue, ou lue, par quelqu'un capable de la percevoir : un lecteur (Chénétier, 1992, p. 324). Ce qui a lieu dans *City* peut être qualifié d'un acte de revocalisation ayant pour but de déjouer l'impossibilité de la communication : « Ce qui est impossible à dire est, en fait, ce qu'il est impossible d'écrire. » (Chénétier, 1992, p. 323) C'est pourquoi la figure de la prosopopée est aussi efficace dans le roman : elle permet de dire deux choses simultanément. En plus de ce qui est dit, ou « nondit », par les personnages, il y a tout ce que la prise de parole implique. La prosopopée permet au locuteur de devenir le porte-parole des sans-voix.

En créant un certain type de discours, l'auteur fait exister un certain type de personnage, qui lui est équivalent. Après tout, la voix est la manifestation concrète de l'individualité des personnages. Ces derniers créent eux-mêmes des images de ce qu'ils sont à partir de discours. Lorsque Poomerang commente des passages de *l'Essai*

*sur l'honnêteté intellectuelle*, il crée une image particulière de lui. Cette dernière nous permet de comprendre qui il est avec plus de subtilité. Toutefois, étant donné qu'il est une création de l'esprit de Gould, l'image vient compléter par le fait même la représentation que le lecteur se fait du jeune garçon. Le personnage de Diesel, quant à lui, représente un autre pan de la personnalité de Gould ; il complexifie à son tour l'image que le lecteur se fait du jeune génie. Cette capacité qu'a le discours de créer une image du locuteur est un trait définissant la prosopopée (Perona, 2013, p. 8).

#### 2.4.1 Persona

Aborder la notion de prosopopée nous conduit au concept de persona. Adoptant tantôt le sens de personne, tantôt celui de personnage, *persona* est un terme lié au théâtre, désignant le visage que l'on décide de porter ou la voix que l'on décide de projeter en fonction des besoins de la situation. Revêtir une différente persona signifie altérer sa personnalité afin de pouvoir, par exemple, être accepté d'un groupe ou passer inaperçu dans un contexte social précis. Chaque personne possède alors « [...] une pluralité de "moi", toute une série de personnages qui s'actualisent selon les contextes et les publics. » (Le Breton, 2011, p. 36) La notion s'applique donc au « personnage » que nous sommes dans la vie sociale.

Nous l'avons écrit plus tôt : dans un texte littéraire, la voix d'un personnage *est* le personnage, mais cette voix est condamnée à un statut métaphorique, comme c'est le cas pour les notions d'images et de figures (Chénetier, 1992, p. 325). Les effets de voix visent donc à rendre les personnages concrets pour le lecteur. Dans le cas de Gould, c'est vraiment comme si ses amis imaginaires lui servaient de masques à enfiler au besoin, en fonction des circonstances, tels deux différentes personas, chacune ayant une voix particulière.

Le concept de persona met en relief le procédé par lequel Gould réussit à disparaître derrière Diesel et Poomerang, donnant l'impression d'être une autre personne. David Le Breton rappelle que « [s]i la persona est un masque [...] ce dernier

sert à la voix, à se faire connaître *per sona*, c'est-à-dire par les sons prononcés. » (Le Breton, 2011, p. 36) Lorsque Gould emprunte le masque de Diesel ou de Poomerang, la nouvelle persona se manifeste vocalement. Plus tôt, nous avons écrit que cette délégation successive de porte-paroles crée un effet kaléidoscopique. C'est-à-dire qu'en perdant sa voix au profit de celle de ses personnages, l'individualité de Gould s'estompe. Un phénomène semblable advient lors de la scène de l'entrevue, où Poomerang dit trouver stupides les questions de l'animatrice (*City*, p. 170-171). Comme pour la prosopopée, il faut se demander pour quelle raison Gould se prête à un tel jeu. Selon Dominique Rabaté, « [d]errière le jeu incessant de prises de masques, des disparitions et des fuites, s'évanouirait la possibilité de définir le locuteur. » (Rabaté, 1991, p. 47) En effet, dès que la situation sociale provoque en Gould un malaise, celui-ci a comme seul désir de disparaître. Le désordre de la voix répond alors à un désordre du corps : Gould se cache derrière un masque, une voix, comme derrière un bouclier. Il se trouve alors remplacé par Poomerang ou par Diesel, les laissant agir sur sa voix et parvenir à prendre le contrôle de son histoire. Les amis imaginaires de Gould deviennent alors autre chose que des porte-voix, ils deviennent de véritables avatars.

#### 2.4.2 Avatars

Le concept d'avatar, dont nous avons fait jusqu'ici un usage parcimonieux, mérite d'être exploré davantage. Mot emprunté au sanscrit *avatara*, le mot désigne chacune des formes diverses que prend une personne ou une chose (CNRTL). Conceptuellement proche de la notion de persona, l'avatar est plus qu'un masque : c'est un nouveau corps qui remplace celui de son hôte. Plus qu'un accessoire, c'est une nouvelle identité. D'une certaine manière, l'avatar est, dans notre monde contemporain, l'équivalent de la persona. Dans les jeux vidéo, le personnage est couramment désigné comme avatar, soit un corps virtuel qui agit à la place du corps du joueur dans un monde vidéoludique. Comme dans le cas du monde numérique, la

structure interne de *City* est arborescente, et dans ce labyrinthe qui est à l'image de son monde intérieur, Gould a ses avatars comme guides. Il n'a pas vraiment de rapport fixe avec le monde, il tergiverse dans sa recherche d'une façon de l'appréhender et de le rendre intelligible. Diesel et Poomerang sont là pour mettre de l'ordre dans son désordre interne. Ses avatars lui permettent de traduire l'extérieur, d'analyser les situations sociales et d'avoir des options dans ses interactions avec les autres. Pour Gould, le prix à payer pour arriver à interpréter le monde est la perte de son individualité. Il abandonne sa voix au profit de celles de ses personnages, et ce sacrifice semble, de manière contradictoire, nécessaire pour celui qui tente de se définir comme individu.

Un avatar peut se composer à partir d'éléments du corps et se revêt tel un masque. De façon semblable à une persona, un avatar retient des éléments du corps original et se crée à partir de lui : soit pour lui ressembler, soit pour s'en distancer. Pour que l'avatar puisse exister aux yeux des auditeurs, il ne peut se contenter d'une voix ; il doit avoir un corps, ce qui n'est pas immédiatement évident pour le lecteur, alors que les personnages ne sont que des manifestations textuelles. L'importance de la voix n'en est que plus grande, car c'est par elle qu'un corps se manifeste. Sans traiter directement des avatars, Paul Zumthor indique que la voix est un prolongement et une manifestation du corps :

La voix, expansion du corps, suffit à le rendre présent lorsqu'un obstacle empêche la perception visuelle. Mais dès que celle-ci intervient, la présence prend un poids plus lourd, se fait plus concrète encore ; et la voix même, plus intensément vivante et signifiante (Zumthor, 2008, p. 187).

Le cas de Diesel est un bon exemple d'avatar plus grand que nature. La voix de Gould passe par le corps de Diesel, ce qui lui donne en quelque sorte la permission et le courage de s'exprimer. Marie Arzac suggère que Diesel pourrait être la manifestation de l'esprit hypertrophié de l'enfant, une « [...] représentation du décalage permanent de son psychisme inadapté, tout en représentant son besoin de

protection. » (Arsac, 2017, p. 6) Sans le corps provisoire de Diesel, qui peut surgir et disparaître, Gould ne serait pas capable de prendre la parole. C'est le phénomène inverse avec Poomerang, dont il devient une sorte de porte-voix.

Dans un récit de Charles Perrault tiré des *Contes de ma mère l'Oye*, une princesse est transformée en perroquet, mais elle se fait reconnaître au moment où elle parle, ayant conservé sa voix malgré sa nouvelle apparence. Comme le souligne Martine de Gaudemar, dans ce conte, « [...] la voix est la personne. La personne est reconnaissable, car la voix n'a pas changé. La personne est l'extériorisation d'une identité, d'un esprit. » (Gaudemar, 2011, p. 59) Cette histoire explique une part du lien qui unit Gould à Diesel. Ce dernier, comme avatar, donne à Gould une nouvelle façon d'appréhender le monde et d'en approcher la complexité. Toutefois, la voix de Diesel se distingue de celle de Gould, comme c'est le cas dans le passage suivant : « Diesel parla doucement, mais on pouvait l'entendre même dans la cuisine. Il se contenta de poser une question. » (*City*, p. 206) Contrairement à la voix de Gould, celle de Diesel porte au loin, elle est plus puissante. Même quand il s'exprime doucement, on peut l'entendre dans tout le restaurant.

On peut avoir le sentiment que le corps de Diesel n'est qu'imaginaire, car il s'agit d'un personnage existant d'abord dans l'esprit de Gould. Mais à plusieurs reprises dans le texte, un corps propre est associé à Diesel, comme dans le passage suivant :

[Shatzy] — Tu sais l'histoire que tu m'as dite ? Cette histoire que lui il voudrait voir le monde mais on ne laisse pas monter dans les trains, dans les autobus, on ne le laisse pas monter, et une voiture il n'y entre pas, cette histoire, là. C'est toi qui me l'as dite. / [Gould] — Oui. / — Une caravane, Gould. Une caravane. / Gould se remonta un peu, dans le lit. / — Qu'est-ce que tu veux dire, Shatzy ? / — Je veux dire qu'on va s'en aller voir le monde, Gould. [...] — Tu crois qu'il y tiendrait, Diesel, dans la caravane ? / — Garanti. Il reste là, assis derrière, s'il veut il s'étend, et nous on l'emmène se balader. Il aurait sa maison, et il serait où il veut. / — Ça lui plairait. / — Sûr que ça lui plairait. / — C'est une idée qui lui plairait (*City*, p. 199-200).

Comme nous l'évoquions dans notre premier chapitre, Shatzy donne l'impression que Diesel existe au même niveau diégétique que Gould et elle. Il est alors non seulement une voix, mais aussi un corps ayant ses besoins et témoignant d'une présence dans le monde. En considérant le corps de Diesel, Shatzy lui permet d'exister sans avoir à être un avatar. Celui qui s'en trouve libéré, c'est Gould. Ce n'est pas seulement à Diesel qu'elle donne la possibilité de se déplacer et de voir le monde, c'est aussi à Gould. L'achat d'une caravane pouvant accueillir le grand corps de Diesel signe alors la libération de Gould et de ses personnages. Dès ce moment, Diesel et Poomerang sont considérés comme des êtres concrets par Shatzy. Cette scène a d'ailleurs lieu juste avant la scène au restaurant, qui débute ainsi : « Gould eut quatorze ans. Shatzy offrit à tout le monde un dîner dans un restaurant chinois. » (*City*, p. 203) En mentionnant qu'elle invite « tout le monde » au restaurant, le narrateur précise que Shatzy considère dorénavant Diesel et Poomerang comme des êtres à part entière. C'est une attitude qu'elle conservera par la suite. Au cours d'une discussion avec le père de Gould, Halley, le sujet des amis imaginaires du garçon refait surface. Halley fait le vœu que son fils se fasse de vrais amis :

[Shatzy] — Euh... Il a Diesel et Poomerang. / [Père de Gould] — 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. / — Moi je les trouve très sympathiques. / — C'est aussi ce que disait Ruth. / — Vous voyez ? / — Oui, mais ils n'existent pas, mademoiselle. C'est lui qui les a inventés. / — D'accord, mais... / — Ce n'est pas une chose normale, tout de même ? / — C'est une chose un peu bizarre, mais il n'y a rien de mal, ça lui fait du bien, à lui. / — Vous ne lez trouvez pas effrayants, vous ? / — Moi ? Non. / — Vous ne trouvez pas effrayant qu'un enfant se promène tout le temps avec deux amis qui n'existent pas ? / — Non, pourquoi ? / — Moi, ça m'effrayait. Je me rappelle que c'était une des choses de Gould qui m'effrayait. Diesel et Poomerang. Ils me faisaient peur. / — Vous plaisantez ? ils ne feraient pas de mal à une mouche, et ils sont à mourir de rire. Je vous jure qu'ils me manquent, mis à part Gould, je veux dire, mais je préférerais quand ils étaient là aussi tous les deux, dans les parages. / — Vous voulez dire que le géant et le muet ont disparu eux aussi ? / — Oui, ils sont partis avec lui (*City*, p. 382-383).

Le père de Gould accepte difficilement l'existence de ces amis imaginaires, mais, en avouant qu'il est effrayé par eux, il leur confère une certaine part d'existence. Shatzy note qu'ils sont « à mourir de rire » et qu'elle s'ennuie de ne plus les avoir dans les parages. Poomerang et Diesel ne sont plus des voix désincarnées ou des avatars, mais des personnages à part entière qui ont une influence concrète sur le niveau diégétique dans lequel évoluent Shatzy et Gould.

#### 2.4.3 Présence acousmatique

La présence acousmatique est un concept qui a intéressé Michel Chion dans le traitement des voix au cinéma. Il s'agit de ces voix que l'on entend, sans en voir la provenance ou en saisir la cause (Chion, 1982, p. 30). Cela renvoie à une situation d'écoute très commune, même omniprésente aujourd'hui dans notre contexte médiatique. C'est effectivement courant que les voix médiatisées ne permettent pas aux auditeurs d'identifier ou de percevoir le corps dont elles proviennent. Si la voix acousmatique concerne une voix dont on ne peut pas saisir la provenance dans l'espace, c'est qu'on peut poser la question de l'origine : d'où ça parle ?

Devant un interlocuteur dont le corps réel est inconnu, voilé par un obstacle, on peut être tenté d'en deviner l'apparence. Pour mieux supporter l'inconnu, on s'en fait une image afin de rendre l'autre tangible. L'apparence qu'on donne puise parmi des indices disponibles, au risque d'être déformée. C'est le cas de Shatzy, qui identifie des détails corporels rien qu'en entendant une voix :

[Gould] — Mon père fume le cigare. / [Shatzy] — Vraiment ? / — Tu lui plairais. / — Je *lui plais*, Gould. / — Comment tu le sais ? / — Ça se comprend, à la voix. / — Vraiment ? / — On comprend un tas de choses, à la voix. / — Par exemple ? / — Par exemple, si tu entends quelqu'un avec une belle voix, mais très belle, une belle voix d'homme, tu vois ? / — Ouais. / — Alors tu peux en être sûr, il est moche. / — Moche. / — Pire que moche, très moche, tout grasseyé, je ne sais pas moi, il est haut comme ça, ou il a des mains boudinées, qui transpirent toujours, toujours un peu humides, tu vois le genre ? (*City*, p. 74-75)

Si c'est vrai que Shatzy arrive à comprendre plusieurs choses à partir des voix, son analyse est loin de toujours correspondre à la réalité. Elle fait souvent fausse route. Son objectif est de désamorcer la voix acousmatique, de donner corps à la voix afin de l'approcher. Elle relève certains éléments de la corporalité de la voix, comme le timbre, mais son commentaire est surtout l'expression de ses préjugés et de sa vision du monde :

[Shatzy] — C'est un gros type, le recteur Bolder ? Je veux dire, il est gras cet homme, ou quoi ? —, demanda Shatzy. / [Gould] — Pourquoi ? / — Il a la voix grasse. [...] — Euh, après je lui ai suggéré quelques trucs pour maigrir, les gens en général ils ne savent pas ça, qu'il suffit de deux ou trois trucs pour s'économiser des tas de kilos, il s'agit de manger avec un peu d'intelligence. Je lui ai dit ça. / — Et lui qu'est-ce qu'il a dit ? / — Je ne sais pas. Il avait l'air un peu mal à l'aise. Il disait des phrases qui n'avaient pas beaucoup de sens. / — Il est très maigre. Il doit avoir une soixantaine d'années, et il est très maigre (*City*, p. 285-286).

L'apparence de la personne au bout du fil ne correspond pas à l'image que s'en fait Shatzy. Cette tendance à porter un jugement attire d'autant notre attention que Shatzy a l'occasion de discuter plusieurs fois au téléphone avec le père de Gould. Dans la majeure partie du roman, il n'est qu'une présence floue au bout du fil. Il habite une base militaire, loin de sa famille, et le lecteur ignore presque tout de lui. Chion écrit qu'au cinéma, la présence acousmatique confère une certaine aura magique à la voix (Chion, 1982, p. 34). Cette « aura » se manifeste concrètement dans *City*, puisque Shatzy considère le père de Gould comme une instance plutôt qu'une personne en chair et en os. En fait, tant qu'il demeure une voix téléphonique, sans corps et sans nom, le lecteur doit faire comme Shatzy, c'est-à-dire déduire des caractéristiques à partir d'indices vocaux et d'informations parcellaires communiquées par Gould. Le lecteur devra d'ailleurs attendre la rencontre effective entre Shatzy et Halley pour connaître enfin son nom :

Le père de Gould arriva le soir tard, quand il faisait déjà nuit. Il regarda un peu autour de lui. / — C'est tout changé, ici. / Il n'était pas en uniforme. Il avait quelque chose, sur son visage, d'un gosse. Genre le sourire. Et il avait

des chaussures à lacet, marron, assez élégantes. Il était difficile d'imaginer qu'on puisse faire une guerre, avec des chaussures comme ça. Elles avaient l'air de mieux aller pour faire une paix, quelque chose comme une ennuyeuse, une rassurante paix. / Shatzy regarda par la fenêtre parce qu'elle s'attendait à des soldats, des gardes du corps, des choses de ce genre. Mais il n'y avait personne. Elle pensa que c'était bizarre. Elle ne se l'était jamais imaginé *seul*, cet homme. Et maintenant il était là. Seul. Vaut-en-comprendre. Le père de Gould dit qu'il s'appelait Halley. Il dit qu'il aurait aimé que Shatzy l'appelle simplement Halley. Et pas : général. / Il dit aussi que, si on voulait être précis, il n'était pas vraiment général (*City*, p. 369-370).

Avant cette rencontre, le lecteur ignorait tout du corps auquel la voix de Halley appartenait. Comme l'écrit Gaudemar : « La voix prolonge un personnage, mais aussi l'anticipe et l'appelle : le personnage viendra donner corps à cette voix. » (Gaudemar, 2011, p. 250) Lorsque Halley acquiert une corporalité, le lecteur réalise que celle-ci est bien différente de la représentation que s'en faisait Shatzy. Le roman touche à sa fin lorsque Halley est nommé pour la première fois, et que son corps et sa voix se mettent à coexister dans le même espace. Ayant quitté le domaine de l'imaginaire et acquis un nom, le père de Gould expose ses faiblesses et ses craintes ; il apparaît telle une personne réelle aux yeux de Shatzy. Il cesse d'être le « général », une entité intangible et intimidante, et devient Halley, simplement. Ce qui se produit alors, c'est la désacousmatisation, c'est-à-dire la fin de la présence acousmatique. Cet acte symbolique est un phénomène de démasquage et de révélation qui permet à la voix de s'incarner (Chion, 1982, p. 38). Ce qui est révélé, davantage que l'individualité du locuteur, c'est alors son corps, humain et mortel, qui accueille la voix comme il en serait d'une demeure.

Nous avons vu que la figure de la prosopopée permet de faire parler une entité qui, comme Poomerang, n'aurait pas la possibilité de s'exprimer dans un contexte conventionnel. Ce procédé par lequel l'auteur délègue sa voix se rapproche de la persona et de sa version contemporaine, l'avatar. Dans *City*, Diesel est l'avatar par lequel Gould parvient à affronter certaines situations. Shatzy, quant à elle, prête des

avatars aux voix acousmatiques de ses interlocuteurs afin de créer une image, souvent déformée, de leurs corps. Par le truchement d'une désacousmatisation, la voix d'un personnage, comme c'est le cas avec Halley, se voit attribuer un corps, ce qui en fait disparaître le caractère intangible et le rend plus humain et vulnérable.

## 2.5 Un monologue polyphonique

Le titre de cette section est volontairement contradictoire : comment un monologue peut-il comporter plusieurs voix ? Nous savons que le langage est toujours traversé par une certaine altérité, que dans les discours d'un personnage, il y a toujours des mots appris ou empruntés (Rabaté, 1991, p. 45). C'est là le principe dominant du dialogisme bakhtinien. Nous savons aussi que des procédés comme la citation ou la prosopopée viennent complexifier la recherche des sources énonciatives, qui deviennent multiples et diffuses. Dans *City*, Baricco multiplie les sources énonciatives de Gould afin de mettre en évidence le mouvement éperdu qui agite son langage. Cette dynamique correspond bien au genre de recherche à laquelle s'adonne la littérature, selon Dominique Rabaté, depuis le tournant de la Modernité :

[La littérature] semble vouée à chercher les modes d'inscription d'une présence qui se fuit dans sa trace écrite, vouée à interroger la singulière dynamique d'une unité plurielle, d'une pluralité qui défait toute unité pour un sujet tramé de voix – puisque ce mot a, par bonheur, la même force au singulier et au pluriel (Rabaté, 1999, p. 7).

Dans les romans polyphoniques, le pluriel et le singulier entretiennent un rapport nécessairement instable. Contrairement à la plupart des romans dont s'occupe Rabaté, celui de Baricco est davantage marqué par l'oralité et le dialogue. Notons que cette réflexion de Rabaté au sujet de l'écriture contemporaine au tournant du dernier siècle est publiée la même année que la première édition de *City*, soit en 1999. La tendance que Rabaté constate, cette importance grandissante accordée aux voix dans la création contemporaine, se manifeste justement chez Baricco. Rabaté affirme que travailler sur des textes contemporains demande de remettre en chantier les intuitions de Bakhtine,

car, se demande-t-il, si le roman va vers l'autonomisation de la voix des personnages, « [q]u'arrive-t-il quand cette voix n'est plus délimitée, quand la voix échappe au personnage ? » (Rabaté, 1999, p. 230) En effet, l'unicité du sujet parlant est mise à mal et la temporalité narrative est bouleversée par le travail d'auteurs qui repoussent les limites formelles du récit. Cette conception de la voix s'inscrit dans le sillon de ces procédés contemporains qui contribuent à « [...] l'implosion définitive du concept du personnage. » (Rabaté, 1991, p. 22) Le monologue polyphonique de Gould déconstruit l'unicité du sujet parlant, il le fait imploser à travers de multiples présences vocales. Au sujet de ce genre de dynamique énonciative, Rabaté écrit :

Une voix y parle, s'y écrit, mais elle ne saurait être dite monologique, tant elle est habitée par d'autres voix, par les mots des autres. [...] Elle vise donc ce que j'ai proposé d'appeler l'épuisement de sa voix (Rabaté, 1999, p. 71).

Dans *City*, nous avons affaire à des dialogues éperdus, introduits à l'intérieur de monologues, des dialogues ayant pour fin de s'épuiser à la manière des voix décrites par Rabaté. S'il est légitime de penser que cette prolifération de voix constitue le genre de polyphonie dont traite Bakhtine, Jochen Mecke souligne que cette dernière « [n]'établit plus de dialogue entre le narrateur et ses personnages, mais qu'elle subvertit ce dialogue en multipliant ses instances. » (Mecke, 1997, p. 90) Lorsque poussée à l'extrême, cette dynamique polyphonique de prolifération crée une extinction des voix organisatrices de la fiction. C'est ce qui se produit avec Gould : son identité, diluée dans une myriade de voix, disparaît. Tout comme Shatzy, il s'éclipse comme personnage tout en demeurant présent comme auteur des univers et des histoires qu'il invente. Contradictoire, cette dynamique révèle la complexité des écosystèmes vocaux existant au cœur du roman.

*City* est un roman qui renverse sans cesse les rapports entre personnages et auteurs. Baricco ne fait pas que choisir la meilleure forme pour son texte, il la subit ; c'est le résultat, non seulement d'un calcul, mais aussi d'une obligation. La richesse et la

complexité de l'agencement des voix dans le roman commandent une forme qui en soit le reflet, sans quoi les écosystèmes vocaux ne pourraient se développer efficacement. Comme l'explique Rabaté : « La voix se pose et trouve l'ajustement nécessaire à la diction particulière de ce qu'elle doit dire. » (Rabaté, 1999, p. 10) Gould utilise la parole comme un masque, c'est pourquoi il faut traiter ses interventions comme autant de monologues polyphoniques, même s'il est le seul à raconter ses histoires. En interrogeant les dynamiques reliant les voix en présence, nous arrivons à une meilleure compréhension du fonctionnement des écosystèmes vocaux.

### CHAPITRE III

#### LA REMÉDIATION DES VOIX

Les villes, comme les rêves, sont faites de désirs et de peurs, même si le fil de leur discours est secret, si leurs règles sont absurdes, si leurs perspectives sont trompeuses et si tout cache autre chose. [...] Les villes aussi se croient l'œuvre de l'esprit ou du hasard, mais ni l'un ni l'autre ne suffisent pour faire tenir debout leurs murs.

Italo Calvino, *Les villes invisibles*.

Nous avons vu que Gould et Shatzky, dans *City*, se voient attribuer des pouvoirs semblables à ceux d'un auteur afin de créer des fictions métadiégétiques dans lesquelles les voix prennent toute la place. Ces nouveaux narrateurs s'expriment au travers de plusieurs procédés prosopopéïques ayant pour objectif d'augmenter leur influence sur le récit. Ils vont parfois jusqu'à s'effacer physiquement afin de permettre à leurs personnages métadiégétiques d'être au premier plan. Ce jeu de poupées gigognes, dans lequel le narrateur premier se retire au profit de ses personnages, et ces derniers au profit des leurs, souligne la dynamique vocale singulière à l'œuvre dans *City*.

Après avoir abordé la narratologie et la vocalité, nous souhaitons élargir la perspective d'analyse afin d'inclure les manifestations d'autres formes médiatiques à l'intérieur du roman. Lorsqu'on demande à Paul Zumthor comment il définit ses travaux sur la voix, celui-ci répond qu'il lui paraît nécessaire de dépasser les disciplines particulières (Zumthor, 1990, p. 12). Notre objectif étant d'effectuer une saisie globale de l'objet à l'étude, analyser les manifestations de la voix à l'intérieur d'un roman sans s'attarder aux références qu'il contient à d'autres médias constituerait de notre part une

omission importante. Afin d'obtenir une bonne compréhension des modalités médiatiques mises en place dans *City*, une analyse intermédiaire est incontournable.

Dans *City*, les écosystèmes vocaux en présence sont au nombre de trois, chacun étant sous l'autorité d'une instance différente : le narrateur extradiégétique, Shatzy et Gould. Comme la figure 1 le montre dans notre premier chapitre, ces trois instances auctoriales guident le lecteur dans les différentes histoires du roman, déléguant leurs voix à des personnages ou à des médias comme le cinéma, un magnétophone ou la radio. La source de l'énonciation varie d'un narrateur à l'autre. Le narrateur premier, de façon plutôt conventionnelle, est extérieur au roman et parvient à nous donner des détails variés sur les personnages en s'immisçant à l'intérieur de leurs pensées. Gould, quant à lui, s'exprime par le biais de ce que nous avons appelé « un monologue polyphonique » où la forme dialogale est la seule en présence. Shatzy dicte d'abord son western dans un magnétophone, puis à un public vivant et réactif, assumant ainsi le rôle de conteuse.

### 3.1 La médiatisation de la voix

La voix est le média symbolique par excellence, car tout objet, lorsque vocalisé, prend une nouvelle signification (Zumthor, 1990, p. 90). Une fois perçue, la voix crée un rapport d'altérité qui traverse les limites du corps, fait habiter le langage et libère le locuteur. Elle permet d'entrer en contact avec l'autre de façon singulière. Ce lien unique que la voix crée entre un locuteur et son auditeur fait partie des aspects spécifiques de la communication verbale.

Lorsque la voix est médiatisée, les modalités de sa transmission changent du tout au tout. Le contact avec l'auditeur se trouve transformé par la machine. Paul Zumthor offre cette perspective intéressante : « La technologie apporte une performance intériorisée de la voix. La sociabilité est atténuée, sinon évanouie. » (Zumthor, 1985, p. 73) L'aspect social qu'évoque Zumthor est créé par la proximité entre celui qui parle

et celui qui écoute. Dans le cas d'une oralité médiatisée, les deux participants à l'acte de communication sont séparés par une distance physique impossible à combler.

À en croire le chercheur, de nombreux points communs existent entre la littérature et les médias électroniques, auditifs et audiovisuels, en ce qui concerne leurs effets sur la voix. D'abord, ils abolissent la présence physique du porteur de voix. Ensuite, ils modifient la temporalité dans laquelle la voix s'exprime, étant donné que « [...] la voix qu'ils transmettent est indéfiniment réitérable de façon identique [...] » (Zumthor, 1990, p. 15). Les références temporelles et spatiales sont effacées par les médias électroniques comme par la littérature, qui ont la possibilité d'en créer de nouvelles, artificiellement. Ces nouveaux espaces spatiotemporels sur mesure favorisent la création de performances vocales médiatisées. Par exemple, des voix sont entendues dont la source ne peut pas être vue, « [...] c'est-à-dire déchiffrée visuellement comme ensemble de signes codés du langage » (Zumthor, 1990, p. 15). La médiation à distance, mécanique, électromagnétique ou électronique, fixe voix et image. En les rendant réitérables, elle les rend abstraites, et c'est précisément ce qui abolit le caractère éphémère de la performance vocale. Zumthor résume :

Disque, cassette, radio, media auditifs, éliminant la vision, atténuent l'aspect collectif de la réception ; en revanche, ils touchent individuellement un nombre illimité d'auditeurs. Un appareil aveugle et sourd tient lieu d'interprète : la voix qu'il fait entendre est celle d'un être humain, l'auditeur le sait ; mais cette conscience est, la plupart du temps, trop faible pour susciter une participation intense. L'imagination de l'auditeur lui permet de recréer en esprit les autres éléments de la performance : mais c'est là une opération intimement personnelle. La performance s'est intériorisée (Zumthor, 2008, p. 188).

La voix est le moyen principal par lequel le corps performe le langage. Une performance implique plusieurs facteurs qui permettent d'en mesurer la portée : l'interprétabilité, la descriptivité, l'itérativité, la présence de règles et la prise de responsabilités (Zumthor, 1985, p. 76). Dans le cas d'une performance médiatisée, l'équilibre entre la voix et ces facteurs est très fragile. Ce qui est perdu dans la

performance médiatisée, c'est l'identification collective au message reçu et à celui qui le transmet. Disparaît alors la participation de l'auditeur au profit d'une « identification solitaire » (Zumthor, 1985, p. 85 et Zumthor, 2008, p. 188-189).

À l'époque où Zumthor articule sa réflexion au sujet des voix médiatisées, la radio et la télévision sont les médias dominants. Le fait de pouvoir utiliser une radio portable pour consommer du contenu médiatique en tout lieu et à toute heure est une invention de la fin des années 50. Malgré tout, ses considérations sur ces médias plus anciens demeurent d'une grande actualité. Il était conscient que les changements ayant eu cours dans l'écosystème médiatique allaient se poursuivre. Bien que la radio, la télévision et l'internet — pour ne nommer que ceux-là — aient augmenté considérablement la transmissibilité de la voix, il faut souligner un fait : le nombre élevé de consommateurs ne change rien à leur solitude. Sans disparaître tout à fait, la sociabilité de la communication verbale s'atténue, et c'est précisément ce qui mène à l'individualisation de la performance (Zumthor, 1985, p. 74).

Une différence fondamentale existe entre l'homme et la machine, soit la possibilité de créer un contact significatif. Le souci n'est donc pas que les voix ne soient plus entendues dans le contexte médiatique actuel, mais qu'elles sont devenues abstraites et, en quelque sorte, désincarnées. Toutefois, en mettant de l'avant les voix, les médias peuvent restituer une présence humaine. C'est d'ailleurs une motivation à notre analyse : nous voulons montrer que la littérature peut pallier cette « aliénation » et cette « désincarnation » évoquées par Zumthor (Zumthor, 1990, p. 17).

### 3.2 Les transferts et les frontières médiatiques

Convenons d'abord, dans la veine des travaux d'Irina Rajewsky, qu'aucun média n'effectue sa fonction culturelle de manière isolée, à l'écart de l'écosystème médiatique (Rajewsky dans Fischer, 2015, p. 32). Les médias ne sont pas des îles coupées du monde et insensibles aux influences. Au contraire, chacun se définit à partir de ce qu'il partage avec les autres et de ce qui le rend distinct. Comme l'écrit Lars

Elleström : « All media are multimodal and intermedial in the sense that they are composed of multiple basic features and are understood only in relation to other types of media » (Elleström, 2014, p. 5). En d'autres mots, les relations ne sont pas facultatives dans la construction d'un média, elles en sont les constituantes.

Dans *City*, les transferts de modalités entre médias adviennent à différents niveaux. La question des frontières médiatiques est essentielle pour discuter de la remédiation, car pour être en mesure de parler de transferts, encore faut-il arriver à cibler les moments où les limites d'un média sont traversées. Il faut aussi être capable de différencier les types de transferts qui sont à l'œuvre.

### 3.2.1 Question de remédiation

En 1999, Bolter et Grusin publient *Remediation: Understanding New Media*. Rapidement, le concept de remédiation fait son entrée dans les cercles universitaires, servant d'abord à désigner le fait que, lorsqu'il apparaît, chaque nouveau média reprend les formes de ceux qui le précèdent, abandonnant ou transformant certaines de leurs caractéristiques. C'est l'idée du « refashioning » (Rajewsky dans Fischer, 2015, p. 33). Cependant, les débats actuels sur la remédiation vont bien au-delà de cette idée. C'est pourquoi nous préférons à l'approche formulée par ces auteurs celle du théoricien suédois Lars Elleström. Selon ce dernier, le travail de Bolter et Grusin fut essentiel pour amener le phénomène de la remédiation dans les cercles universitaires, mais il a des applications bien limitées. En effet, leurs recherches omettent un trop grand nombre de médias, comme la littérature, se concentrant sur des formes visuelles, et n'offrent pas vraiment de cadres théoriques (Elleström, 2017, p. 667). De plus, les notions qu'ils mettent en place restent très vagues ; il manque un cadre théorique solide (Elleström, 2014, p. 11).

Elleström développe, au cours de ses recherches, un modèle du bas vers le haut. C'est-à-dire qu'au lieu de se baser sur une liste de médias et d'étudier leurs

interrelations, le modèle qu'il préconise se concentre sur les propriétés potentiellement partagées par tous les médias (Elleström, 2017, p. 667-668 et 2010, p. 15-16). Il explique que les similarités et les différences entre les médias sont fondamentales dans son approche, car n'importe quel déplacement de caractéristiques implique des transformations plus ou moins importantes. De nouveau, ce sont les transferts qui sont au premier plan d'une telle compréhension des médias.

La remédiation concerne donc les contacts ainsi que les interactions entre les médias. Nous nous contenterons de traiter des remédiations prenant place à l'intérieur du texte littéraire, c'est pourquoi le type d'intermédialité auquel nous faisons appel est qualifié d'intracompositionnel. Cet angle d'analyse est partagé par Élisabeth Routhier dans ses recherches sur les romans d'Alessandro Baricco. Elle l'explique ainsi :

L'idée de remédiation, dans son acception de « médiation d'une médiation », convient bien pour parler des moments où un roman convoque, en son milieu, des modes et aspects qui correspondent conventionnellement à d'autres médias — qui ne sont toutefois pas matériellement présents dans les pages du livre. [...] Cela concerne donc des moments où un texte littéraire crée des effets de sens ou des effets esthétiques en médiant une autre structure médiatique, tout en restant dans le régime de l'écriture (Routhier, 2014, p. 3).

En effet, le texte littéraire doit modifier son fonctionnement interne pour inclure des aspects structurels de médias comme la musique, l'internet ou le cinéma. Ce type de relation intermédiaire intracompositionnelle est qualifié par Routhier de remédiation « transparente », étant donné qu'elle cause une rupture de moindre importance dans le flux romanesque (Routhier, 2014, p. 5). Les modalités du roman sont mises à profit pour créer des relations interesthétiques où les médias convoqués ne sont pas inclus de façon concrète. Quoique très présent dans *City*, ce type de remédiation n'est pas le seul à y prendre place. La remédiation peut aussi être « intermédiaire », elle concerne alors la présence d'un produit médiatique fictif à l'intérieur des pages du roman. C'est le cas, par exemple, de l'*Essai sur l'honnêteté intellectuelle*, des leçons des différents professeurs de Gould, des émissions de radio de Gould et du western inventé par

Shatzy. À la différence des remédiations transparentes, ils produisent tous des ruptures importantes dans le flux romanesque, car ils affectent la manière dont l'information est transmise et reçue. Ces produits médiatiques fictifs sont bien entendu remédiés par le roman, qui demeure la structure enchâssante déterminant leurs modes d'apparition (Routhier, 2014, p. 5).

### 3.2.2 Les transformations médiatiques

Nous allons nous attarder à la manière dont un texte littéraire se transforme en cherchant à intégrer les modalités qui caractérisent d'autres médias, soit en s'y référant, soit en les imitant. Force est de constater qu'une telle transformation entraîne des gains — après tout un texte a tendance à s'enrichir de sa coprésence avec plusieurs médias —, mais aussi des pertes. Les modifications ne se font pas sans heurts et il est essentiel de circonscrire ce qui est perdu lorsqu'un média est intégré par un autre. Afin de compenser les pertes, Baricco développe des stratégies pour que les transformations médiatiques s'effectuent sans trop briser le flux romanesque. Elleström nous rappelle qu'aucun média ne peut totalement remédier et représenter tous les médias (Elleström, 2017, p. 674). C'est pourquoi il se concentre sur les transferts et sur les transformations. Quand il traite des transferts, il entend par là que les traits identifiables des médias sont relocalisés dans d'autres. Ce mouvement entraîne assurément des transformations dans la façon dont apparaissent les médias.

Selon Elleström, la différence entre la médiation et la représentation est une base théorique essentielle pour comprendre les transformations médiatiques. La médiation correspond, selon lui, à la réalisation physique d'entités perçues par les sens dans un contexte communicationnel (Elleström, 2017, p. 668). Dans cette optique, il utilise le terme médiation pour décrire le processus par lequel un média technique réalise des configurations sensorielles significatives, comme un livre qui fait la médiation de poèmes, de diagrammes ou de partitions musicales. Elleström définit la représentation ainsi : « Representation, as discussed here, is the creation of meaning in the perceptual

and cognitive acts of reception. To say that a media product represents something is to say that it triggers a certain kind of interpretation. » (Elleström, 2017, p. 669) La médiation est donc basée sur la réalisation matérielle du média, alors que la représentation met de l'avant les aspects sémiotiques du média. Les deux conceptions sont, en pratique, proches l'une de l'autre, et c'est à partir d'elles qu'Elleström identifie deux types de transformation médiatique : la représentation médiatique et la transmédiation.

La « représentation médiatique » renvoie à l'idée qu'un média en représente un autre : « the notion of medium representing another medium to the mind » (Elleström, 2014, p. 20). Un média qui en représente un autre est une instance particulière de représentation. Il s'agit d'un type de transformation médiatique propre au phénomène qu'Élisabeth Routhier nommait la « remédiation intermédiaire », soit par exemple la présence d'un produit médiatique fictif à l'intérieur des pages du roman (Routhier, 2014, p. 5-6). Quant à la « transmédiation », elle concerne plutôt les moments où des configurations médiales sont transférées d'un média à un autre, comme lorsqu'une page d'un livre ou un poème est transmédié par une voix dans le cadre d'une déclamation orale ; les caractéristiques essentielles du poème sont transposées une seconde fois dans un nouveau type de configuration sensorielle (Elleström, 2014, p. 18-19). La transmédialité renvoie à l'idée que les produits médiatiques ne peuvent être compris qu'en relation avec les autres. De plus, ils possèdent des caractéristiques communes qui peuvent être décrites en termes matériels et immatériels : les modalités. Rémi Cayatte et Anaïs Goudmand expliquent la transmédialité narrative en ces termes :

Si la médialité se définit comme la manière dont un récit est conditionné par le média au sein duquel il prend forme, la transmédialité, quant à elle, concerne les phénomènes qui ne sont pas spécifiques à un média individuel et/ou qui sont examinés dans le cadre d'une analyse comparative des médias qui ne se concentre pas sur un média source particulier (Cayatte et Goudman, 2020, p. 1).

En somme, ce qui est transformé, ce ne sont pas vraiment les médias eux-mêmes, mais leurs modalités. Selon Elleström, ce sont elles qui viennent forcer l'inventivité des créateurs, car l'altération des modalités vient créer des objets hybrides et originaux. Les modalités sont nécessaires pour identifier clairement les différences et les ressemblances entre les médias. Elles sont parfois tangibles, perceptibles ou conceptuelles, mais ce sont toujours elles qui sont utilisées afin de décrire, non seulement les médias, mais aussi les arts en général (Elleström, 2010, p. 15).

### 3.2.3 Modalités des médias et typologie des procédés de transformation

Comme l'écrit Elleström : « L'ordre des modalités est dans une suite logique, du plus large au plus précis : matériel, sensoriel, spatiotemporel et sémiotique. La dernière est la plus complexe, car elle inclut les précédentes, en plus de se baser sur elles. » (Elleström, 2010, p. 17)

La modalité matérielle concerne l'interface du média, ce sur quoi le média s'affiche, s'anime, se réalise ou prend forme. Elle existe même si personne ne la perçoit. Par exemple, la modalité matérielle de la radio consiste en ondes sonores, alors que celle du roman est la page en papier sur laquelle est imprimé le texte (Elleström, 2010, p. 17). Comme toutes les modalités, la modalité matérielle comprend plusieurs modes, qui sont autant de variations ou d'applications, dont des exemples sont offerts dans le tableau placé à la fin de la présente section (fig. 2).

La modalité sensorielle concerne les aspects qui permettent aux sens de percevoir l'interface des médias. C'est à partir de la vue, de l'ouïe, du toucher et, plus rarement, de l'odorat et du goût qui nous pouvons le percevoir et le recevoir (Elleström, 2010, p. 18).

Les modalités spatiotemporelles désignent les structures qui sont données à percevoir par les médias dans le temps et dans l'espace. Les médias ne peuvent pas être reçus comme sensations s'ils n'ont pas de forme et, à la différence des modalités

matérielles, les modalités spatiotemporelles changent constamment en fonction de celui qui reçoit l'œuvre, ainsi que du lieu de la réception et du temps pendant lequel celle-ci s'effectue. C'est la différence entre le rapport qu'on entretient avec un tableau qu'on regarde dans un musée et un roman qu'on peut lire dans l'autobus : les dimensions temporelle (le temps court pour le tableau, le temps long pour un roman) et spatiale (la fixité du tableau dans le musée, la mobilité du livre) transforme la réception de l'œuvre. Ce n'est pas la même chose de réciter un poème ayant pour thème la liberté, qu'on le fasse dans le métro ou dans un camp de prisonniers.

Enfin, la modalité sémiotique se rapporte au sens comme produit de la perception d'un objet dans une situation sociale donnée (Elleström, 2010, p. 22). Le sens est le produit d'un esprit qui interprète ce qu'il perçoit et lui donne une signification. Comme l'explique Elleström, cette conception découle de la pensée de Charles Sanders Peirce : « Following Peirce, meaning can be described as the result of sign functions, and although there are no signs until some interpreter has attributed significance to them, one can distinguish between different sorts of signs, or sign functions. » (Elleström, 2010, p. 22) Le processus de signification commence dans l'acte de perception, et les modalités sémiotiques permettent l'analyse symbolique d'un médium qui se situe dans le temps et l'espace. Une analyse de la remédiation littéraire a tout intérêt à se concentrer sur la modalité sémiotique, bien que la création de sens se fasse toujours sur la base des autres modalités (matérielle, spatio-temporelle, sensorielle que suppose le texte écrit). Le texte a en effet une existence matérielle concrète, mais ce sont ses signes symboliques, conventionnels, qui assurent la remédiation d'autres modalités.

Présentées succinctement, les quatre modalités ne doivent pas être considérées comme des entités isolées. Elles sont présentes dans tous les médias, mais à différents degrés : elles en sont les bases. Selon Liviu Lutas, le modèle d'Elleström apporte de

l'ordre dans la complexité des relations intermédiaires. Plus précisément, Lutas repère les avantages suivants :

Premièrement, [ce modèle] permet d'aller au-delà de la perception des médias comme des unités étanchement et essentiellement séparée. Deuxièmement, il permet de faire la différence entre la matérialité d'un médium et la perception de cette matérialité. Troisièmement, il permet de faire la distinction entre les aspects liés à la perception et les aspects liés à la cognition, les intégrant tous sous l'égide de la création du sens (Lutas, 2018, p. 87).

Le modèle d'Elleström propose donc une façon d'analyser ce qui compose les médias, ainsi qu'une façon de les interpréter. Il permet de déplacer la comparaison entre les médias, du niveau thématique au niveau modal, en incluant une réflexion sur leurs équivalences ainsi que sur leurs différences. Son modèle est fondé sur l'idée que chaque média est un mélange, une combinaison : « All media are mixed in different ways. Every medium consists of a fusion of modes that are partly, and in different degrees of palpability, shared by other media. Every medium has the capacity of mediating only certain aspects of the total reality. » (Elleström, 2010, p. 24) Lutas offre une traduction du tableau récapitulatif d'Elleström, que voici :

TABLEAU 1. Les modalités et les modes des médias

<i>MODALITÉ</i>	<i>Description de la modalité</i>	<i>LES MODES les plus importants de la modalité</i>
<b>modalité matérielle</b>	L'interface matérielle du médium ; le lieu où les sens rencontrent l'impact matériel.	<ul style="list-style-type: none"> <li>• le corps humain</li> <li>• matérialités démarquées (surface plate ou trois-dimensionnelle)</li> <li>• matérialités non-démarquées (sons)</li> </ul>
<b>modalité sensorielle</b>	Les actes physiques et mentaux de percevoir l'interface du médium par les sens.	<ul style="list-style-type: none"> <li>• la vue</li> <li>• l'ouïe</li> <li>• le toucher</li> <li>• le goût</li> <li>• l'odorat</li> </ul>
<b>modalité spatio-temporelle</b>	La structuration de la perception sensorielle de l'interface matérielle en expériences et conceptions d'espace et de temps.	<ul style="list-style-type: none"> <li>• espace manifesté dans l'interface matérielle</li> <li>• espace cognitif (toujours présent)</li> <li>• espace virtuel</li> <li>• temps manifesté dans la surface matérielle</li> <li>• temps perceptuel</li> <li>• temps virtuel</li> </ul>
<b>modalité sémiotique</b>	La création de sens sur la base des modalités précédentes, à travers la pensée et notamment l'interprétation des signes.	<ul style="list-style-type: none"> <li>• convention (signes symboliques)</li> <li>• ressemblance (signes iconiques)</li> <li>• contiguïté (signes indexicaux)</li> </ul>

(Source : Elleström 2010, 17)

(Fig. 2) Tableau récapitulatif des modalités et des modes (Lutas, 2018, p. 85).

### 3.3 Les remédiations dans *City*

Présentes à tous les niveaux, les remédiations exercent une grande influence sur la transmission ainsi que sur la réception du roman. Certains médias sont imités afin d'en tirer principalement des modalités sensorielles, spatiotemporelles ou sémiotiques, comme c'est le cas de l'internet, du théâtre et de la musique. La radio, la télévision, le cinéma et le récit oral sont, pour leur part, convoqués dans le roman pour l'ensemble de leurs modalités. Afin d'en rendre compte, nous proposons maintenant des analyses thématiques des remédiations opérées dans *City*, en gardant en tête les termes et la méthode proposés par Lars Elleström.

### 3.3.1 Internet

Le premier média que nous voulons évoquer en est un qui est en filigrane du texte : il s'agit de l'internet. Il n'est jamais fait mention du Web dans le texte, mais on en discerne l'influence dans la construction même du roman, la manière dont sont agencées les parties et les différents récits. Véritable toile, le roman est en effet organisé, sur le plan narratif et sur celui de la mise en intrigue, de manière réticulaire, soit comme le sont les informations sur l'internet. À l'image du Web, *City* est un lieu dynamique, un écosystème, où les interactions entre les parties qui le composent sont au premier plan.

Premier roman de Baricco à se dérouler en majeure partie à l'époque contemporaine, le roman met en valeur les objets appartenant à la modernité, comme le confirme lui-même Baricco : « Il y a des voitures, des téléphones, des bus, il y a même une télévision, et à un moment donné il y a un monsieur qui vend une caravane. » Puis il ajoute : « Il n'y a pas d'ordinateurs, mais un jour j'y arriverai. » (Baricco, préface de la première édition italienne de *City*, 1999, nous traduisons) Les objets mentionnés par l'auteur sont tous des moyens de communication ou de transport. Il semble que l'ordinateur soit volontairement exclu de cette liste. Or, un mois avant sa sortie en librairie, soit en avril 1999, le lancement publicitaire de *City* est confié au site Web [www.abcity.it](http://www.abcity.it) mis en ligne par l'éditeur Rizzoli la même année que le lancement du fameux moteur de recherche de Google. À notre époque, presque chaque objet de consommation, chaque personne morale et chaque mouvement social a une page Web. Que ce soit pour un roman, un film, un auteur ou une maison d'édition, avoir un lien internet sur lequel les potentiels acheteurs peuvent s'informer sur le produit est essentiel. *City* a la particularité d'être le premier livre italien dont le lancement a lieu sur le Web. Pour nous, qui traitons de la remédiation d'internet, il est impossible d'ignorer cette mine d'or qu'est le site de *City*. La nouvelle version du site, [www.labcity.eu](http://www.labcity.eu), se veut à l'image du livre dont il fait la promotion. Pour mieux en

comprendre les objectifs, voyons ce qu'en dit la responsable du contenu, Maria Teresa Di Pace, sur la page d'accueil :

Labcity est le résultat d'un long voyage dans et autour de *City*. [...] L'idée que Baricco exprime dans *Les Barbares* est celle du livre comme un nœud de hasards, de séquences de sens plus larges dont l'origine et la destination proviennent d'ailleurs. / Parmi les séquences dans lesquelles *City* peut se placer, j'aime qu'il y ait aussi Labcity. / Dernière modification le 2 juin 2022 / Labcity.eu sera toujours un site en construction, ouvert à de nouveaux contenus pouvant être insérés dans la séquence dans laquelle se situe *City* de Baricco. Au fil des années, la structure du site s'est enrichie selon un projet complexe qui s'illustre dans la page qui fait office de plan du site ([Labcity.eu](http://Labcity.eu), nous traduisons).

Le site est donc né de la volonté de retracer les chemins de *City* dans une forme apte à exposer la complexité de son architecture intérieure. De plus, il émane du désir d'expérimenter l'hypertextualité du roman, sujet fascinant à la fois Alessandro Baricco et Maria Teresa Di Pace ([labcity.eu/il-sito/presentazione](http://labcity.eu/il-sito/presentazione)). Le nom « Labcity » suggère plusieurs choses. D'abord, un espace d'expérimentation, un laboratoire où la logique du Web est appliquée à l'étude d'un texte littéraire. Il fait aussi référence au titre du roman et à l'ancien site, « Abcity », lequel évoque les initiales de l'auteur, ainsi qu'un abécédaire. Labcity est donc un outil d'étude pour suivre les trajectoires multiples de ce livre système qu'est *City*. C'est une sorte d'encyclopédie ouverte qui met en réseau le roman avec ses « banlieues », un labyrinthe de chemins qui s'entrelacent. En constante évolution, le site présente d'ailleurs plusieurs sections en construction, comme une « ville » dont l'étalement urbain est amené à se perpétuer.

### 3.3.1.1 Patchwork

Dans le premier chapitre de son livre *Spatial Plots*, intitulé « Plot as Map : Alessandro Baricco's *City*, or Nothing to Do with the Metropolis », Marzia Beltrami explore l'idée que *City* offre un bon point de départ pour celui qui veut isoler les stratégies textuelles caractérisant une intrigue dite « spatiale » (Beltrami, 2021, p. 19). Elle y affirme que la ville est un protagoniste, au même titre que les autres personnages,

et qu'elle se situe dans le temps (la crise financière d'octobre 1987) et l'espace (une ville américaine fictive). *City* ne serait donc pas à l'image des métropoles contemporaines, souvent décrites comme hors du temps et pleines de non-lieux. Le cadre métropolitain n'est qu'une facette de l'architecture *City*, qui se veut plutôt l'image de la décentralisation thématique à l'œuvre dans le roman. Ce dernier présente un monde éclaté, en proie à de multiples mutations culturelles et technologiques. Cette complexité du contenu se reflète dans la structure même du texte.

Dans *City*, la complexité de l'agencement narratif permet de faire correspondre la forme avec les thèmes. Comme l'écrit Marie Arsac, le roman est « [i]mprégné des technologies informatiques dans sa structure même, [c'est un] lieu dynamique aux ramifications multiples, où des personnages-routes reliant le lecteur à des histoires-quartiers, établissant ainsi un parallèle avec la "toile" du Web » (Arsac, 2017, p. 4). La narration, dans *City*, est comparable à un flot de pensées où les histoires les plus diverses se succèdent dans le désordre. Travail complexe aux couches multiples, *City* offre plusieurs commencements et autant de fins. Le roman est construit à l'image du site internet, où plusieurs chemins se croisent, se rejoignent et s'éloignent. Baricco y effectue la remédiation des modalités spatiotemporelles et sémiotiques de l'internet afin d'en reproduire l'architecture.

Beltrami maintient que la structure volontairement fragmentaire qui caractérise le roman est la métaphore cognitive des personnages principaux, Shatzy et Gould (Beltrami, 2021, p. 23). Ceux-ci se déplacent dans le roman comme des curseurs ayant pour fonction d'activer des liens hypertextuels reliant les différentes sections du récit. Les protagonistes permettent de relier les mondes narratifs qui composent les histoires articulées dans le roman : « L'association entre une ville/livre, dont les histoires sont les quartiers et les personnages les rues, et une ville/Web dont les histoires sont les sites que les personnages ouvrent en activant des liens reconnaissables par le lecteur, est donc inévitable. » ([labcity.eu/percorsi/index](http://labcity.eu/percorsi/index), nous traduisons)

Dans une certaine section de Labcity, on trouve un index du roman avec l'incipit de ses 37 sections, incluant l'introduction et l'épilogue. La trame détaillée des chapitres s'y trouve également ([labcity.eu/city/testo](http://labcity.eu/city/testo)). Il faut noter que cet index, selon la volonté de l'auteur, n'existe dans aucune édition du livre. On peut obtenir une idée assez exacte du contenu du roman en explorant cette page Web, étant donné qu'elle en synthétise le contenu.

Plus tôt, nous avons qualifié *City* de patchwork, trait que Baricco assume pleinement en répondant à la question d'un lecteur à ce sujet, mise en ligne le 28 août 2002 : « [*City*] est un livre plein de déchirures, d'arrêts au milieu de nulle part, de fausses pistes, de choses comme ça (que j'aime beaucoup, les lecteurs moins). » (Baricco, [labcity.eu/percorsi/patchwork](http://labcity.eu/percorsi/patchwork), nous traduisons) En plus d'affirmer que les nombreuses digressions du roman sont volontaires, le romancier accepte qu'elles puissent parfois compliquer la lecture. Maria Teresa Di Pace renchérit avec l'analyse suivante :

*City* est un texte qui ne se laisse pas réduire à un dessin basé sur des coordonnées et des repères fixes, et toute idée de carte qui ne serait pas un patchwork de « portions irrégulières et aléatoires » cousues entre elles par des fils qui se déplacent dans l'œuvre « comme quelqu'un qui se perd dans une ville » est illusoire. Ces découpes, qui forment le patchwork de *City*, appartiennent aux trois textes principaux entrelacés : l'histoire de Gould et Shatzy (dans laquelle vous pouvez distinguer d'autres coupures de textes tissés dans l'histoire), le western et l'histoire de boxe. Certains fils traversent les parties de texte qui apparaissent irrégulières et aléatoires en les reliant à une certaine unité. C'est une unité qui n'émerge pas d'un parcours le long de la ligne d'une histoire dans son évolution, mais d'un regard qui embrasse simultanément le réseau des histoires dans leur reproduction ([labcity.eu/percorsi/patchwork](http://labcity.eu/percorsi/patchwork), nous traduisons).

Le patchwork, cette construction d'histoires en réseau, est donc un élément structurel principal ; il fonde *City*. Qu'arriverait-il alors si on décidait de réduire cette construction complexe à une construction linéaire ? On se retrouverait probablement devant plusieurs romans, ou un recueil composé de plusieurs histoires. Cette idée de

déconstruire *City* est expérimentée dans la section du site Web portant justement le titre « patchwork » ([labcity.eu/percorsi/patchwork](http://labcity.eu/percorsi/patchwork)). On y trouve des liens qui organisent le texte, non pas en fonction des personnages, mais de thématiques englobantes. À la différence de l'index, chacun de ces hyperliens mène à une multitude d'extraits de chapitres, ce qui nous permet de lire une grande partie de ce que contient le roman en suivant un fil à la fois, chacun de façon linéaire. En fait, si le site défait la linéarité du texte original en réorganisant son contenu en fonction des hyperliens, il permet à l'utilisateur de reconstituer la linéarité de chacune des histoires que le roman s'était évertué à noyer dans la complexité de ses narrations et de ses intrigues. Une fois restitué au media réticulaire qu'est un site internet, le roman fait voir plus nettement chacune des histoires qu'il recèle. Voici quelques-uns des hyperliens qu'il contient : « Conversations téléphoniques », « Les histoires de Shatzy », « Diesel et Poomerang », « La boîte de Larry Lawyer », « Les thèses des professeurs de Gould », et j'en passe. De plus, le site propose une autre configuration pour le roman, procédant cette fois par fils de connexion, soit des éléments récurrents et des pistes de lectures : « La couleur jaune », « le nombre 22 », « Horloges » et « Maisons ».

Il faut convenir que, si Labcity effectue la remédiation du roman de façon aussi naturelle, c'est parce que le roman lui-même remédie justement des caractéristiques de l'internet. Il le fait par ses propres moyens, c'est-à-dire en accentuant les modalités qui le constituent, pour intégrer les modalités du Web. C'est pourquoi la remédiation du Web est fondamentale à l'écriture du roman. Parcourir *City*, c'est comme parcourir un site Web : c'est-à-dire en sautant d'un lien à l'autre. Mais ce qu'il faudrait, c'est une sorte de guide, une boussole, pour nous empêcher de nous perdre dans le labyrinthe de la ville.

### 3.3.1.2 Une boussole

Les personnages principaux de *City*, Gould et Shatzy, permettent au lecteur de traverser l'histoire comme le feraient, justement, des hyperliens. Ils relient le récit

premier et les métarécits, soit l'histoire du boxeur et le récit du western. Selon Maria Teresa Di Pace, les parcours de Gould et de Shatzy tournent autour d'un personnage dont nous n'avons pas vraiment traité jusqu'ici : Ruth. La mère de Gould concentre le monde éclaté de *City* ([labcity.eu/percorsi/index](http://labcity.eu/percorsi/index)). Dans un article intitulé « La carte de la ville impossible », la responsable du contenu de Labcity affirme que Ruth est un personnage trou noir, concept que Baricco affectionne grandement. Cet archétype, auquel appartiennent Hamlet, Achille, Don Juan et Dracula, est caractérisé par le fait qu'il absorbe tous les niveaux du texte. L'énergie qui émane de ces personnages est primordiale et sa force d'attraction échappe à la rationalité. Au sujet de ces protagonistes dont Ruth fait partie, Baricco s'exprime en ces mots :

Le cœur du problème, le noyau qui fusionne l'énergie de tout (Hamlet, Dracula, Don Juan) est un personnage... qui n'existe pas. C'est un personnage dont on sait très peu de choses, que l'on ne s'explique jamais complètement, voire pas du tout, c'est un vampire dont on ne sait même pas s'il est humain. C'est un personnage qui parle très peu de lui-même. C'est un personnage que l'on ne connaît que parce que d'autres en parlent, parce que d'autres se battent pour lui, parce que d'autres meurent pour lui. Il est au centre, mais si on le regarde, on voit un trou noir (Baricco lors de la représentation théâtrale de sa réécriture de l'*Iliade* d'Homère, [labcity.eu/percorsi/index](http://labcity.eu/percorsi/index)).

Le roman laisse filtrer les informations sur Ruth au compte-goutte. En effet, nous n'apprenons les circonstances de son départ qu'au cours du 16<sup>e</sup> chapitre (*City*, p. 183-191). Le lecteur prend conscience de l'isolement de Gould en même temps que Shatzy, soit lorsque ce dernier demande à sa gouvernante si elle connaît « quelqu'un que les médecins disent qu'il est fou. » (*City*, p. 185) Gould confie à Shatzy que sa mère est devenue folle, qu'elle vit maintenant dans un hôpital psychiatrique et que son père lui défend de la voir ou de lui écrire. Cette confiance marque un tournant majeur dans la relation entre les deux protagonistes. C'est à ce moment que Shatzy décide de retrouver la mère de Gould et entreprend le projet d'acheter une caravane. Elle s'affirme comme une figure maternelle, tendance qui se confirme un peu plus tard alors qu'elle embrasse maternellement le jeune garçon (*City*, p. 202). Il faudra au lecteur un certain temps

pour accéder à des informations plus précises au sujet de Ruth, soit vers la fin du roman, lorsque le public auquel s'adresse Shatzy se manifeste plus concrètement. À ce moment, le lecteur prend conscience que Shatzy a délaissé son magnétophone au profit d'un auditoire composé de résidents de l'asile psychiatrique où la mère de Gould est internée (*City*, p. 400-401).

Ruth est un personnage absent, mais son absence est le trou noir autour duquel tournent les autres personnages ainsi que leurs récits métadiégétiques. Sans Ruth, Shatzy ne raconterait pas son western à un public, elle continuerait plutôt à le dicter à une machine, sans que personne ne l'entende. Elle n'aurait pas non plus senti le besoin de devenir une figure maternelle pour Gould, ni d'acheter une caravane pour Diesel. De la même façon, l'absence de Ruth motive Gould à créer des dialogues internes et à imaginer l'histoire de son boxeur. D'ailleurs, des références à Ruth sont parsemées çà et là dans l'histoire de Larry « Lawyer » Jr., comme lorsque le boxeur confie lors d'une entrevue que sa sœur chante en imitant la voix de Marilyn Monroe (*City*, p. 168), chose que fait aussi Ruth (*City*, p. 189).

Comme le mentionne avec justesse Marie Arsac : « L'imagination, reine des facultés, a l'absence comme royaume. » (Arsac, 2017, p. 4) Nous pourrions ajouter que l'imagination a, comme moteurs, la détresse et l'isolement. L'auteure de Labcity termine d'ailleurs son analyse du personnage de Ruth en ces mots :

Ruth est le point de jonction entre deux couches importantes de *City* : la schizophrénie et la métahistoire. Si la fiction crée une sorte de second univers, lié à une blessure et à une défaite, dans lequel le lecteur et l'auteur vivent, de manière schizophrénique, des vies parallèles, renonçant au combat sur le terrain, *City*, finalement, en décrivant les chemins de la détresse psychique de ses personnages, traite aussi métanarrativement des modes d'écriture et offre en même temps au lecteur la clé pour démêler ses propres mécanismes de lecture en les lui montrant comme des contenus du texte ([labcity.eu/percorsi/index](http://labcity.eu/percorsi/index)).

Bien que *City* soit caractérisé par ses impasses et ses itinéraires incomplets, Ruth est la clé de voûte qui permet de fermer les pistes de lecture. Elle clarifie divers aspects du texte. En d'autres mots, c'est elle la boussole qui permet de trouver son chemin dans le labyrinthe de la ville.

*City*, loin de constituer une ville contemporaine en déchéance, est un roman plein de vie. Ses chemins sont souvent labyrinthiques, mais cette configuration particulière est mise en place afin de permettre une correspondance entre le fond et la forme. Baricco transforme le fonctionnement interne du roman afin d'opérer la remédiation des modalités spatiotemporelles du Web. Comme boussole reliant toutes les parties éparses du roman, Ruth, est le personnage « trou noir » servant de point d'ancrage au lecteur. Les voix, dans *City*, loin d'être sclérosées et muettes, sont expressives, dynamiques et se déploient comme des arborescences. Au point de constituer le vecteur permettant à des médias variés de cohabiter à l'intérieur des frontières du média littéraire. En proposant une narration réticulaire, rendue possible par la remédiation des modalités spatiotemporelles de l'internet, Baricco permet aux voix d'intégrer une multitude de médias à l'intérieur du roman dont la lecture, *elle*, est forcément linéaire.

### 3.3.2 Musique et Théâtre

Le théâtre et la musique sont deux formes de médiation artistique qui, dans le roman, sont intégrées, elles aussi, en fonction de leurs modalités spatiotemporelles et sémiotiques. Dans tous les cas, Baricco en exploite les caractéristiques afin de construire *City*.

Dans une entrevue qu'il accorde peu après la sortie d'*Océan mer*, Baricco affirme qu'avant d'écrire une phrase, il commence par trouver sa musique (Gambaro, 1998, p. 80). L'écriture en est pour lui inséparable, toute phrase devant contenir un rythme musical. C'est pourquoi il accorde une grande importance à la façon dont ses

personnages s'expriment. Parfois, cette expression musicale s'exprime par la répétition de certaines séquences, par des silences ou par le contournement de certaines règles de ponctuation et de syntaxe. Par exemple, le texte cherche à permettre au lecteur de percevoir chez Shatzy une certaine fébrilité lorsqu'elle annonce à Gould son projet d'acheter une caravane : « Tu sais l'histoire que tu m'as dite ? Cette histoire que lui il voudrait voir le monde mais on ne laisse pas monter dans les trains, dans les autobus, on ne le laisse pas monter, et une voiture il n'y entre pas, cette histoire, là. C'est toi qui me l'as dite. » (*City*, p. 199) Dans ce passage, les virgules, de même que les répétitions, rythment le discours de la locutrice, dont l'excitation est palpable, afin de doter la parole d'une musicalité. La remédiation de la modalité sensorielle s'effectue à partir des modalités sémiotiques du roman. Plus précisément, le mode de l'ouïe que suppose l'écoute est intégré au roman au moyen de signes linguistiques, et cela à plusieurs reprises, afin de créer un effet d'oralité musicale, la voix étant, après tout, non seulement un média, mais aussi un instrument.

Par ailleurs, les références à la musique sont nombreuses dans le roman ; nous n'avons qu'à songer au Boléro de Maurice Ravel, qui rythme les ébats de Shatzy (*City*, p. 36). Le personnage de Gould semble lui-même inspiré d'un grand pianiste dont Baricco est féru : Glenn Gould (Arsac, 2017, p. 5). Tous les deux, qualifiés de génies, partagent un esprit analytique très aigu ainsi qu'une certaine difficulté à interagir avec les autres.

Durant l'automne 2002, Baricco présente à Rome le *City Reading Project* dans le cadre du festival Romaeuropa. Comme le titre le suggère, il s'agit d'une lecture théâtrale de son roman. La pièce complète s'étale sur trois représentations, chacune consacrée à un moment narratif particulier : le western de Shatzy, l'histoire du boxeur de Gould et les théories du professeur Mondrian Kilroy. L'auteur explique son projet ainsi : « Tous les livres sont, eux aussi, sonores. *City* est constitué de nombreux sons. Ils résonnent dans l'esprit du lecteur. » (Baricco, [labcity.eu/dintorni/city-reading-](http://labcity.eu/dintorni/city-reading-)

[project, nous traduisons](#)) L'objectif principal du projet est d'expérimenter les limites du texte dans une forme théâtrale, de le doter de voix concrètes et de le livrer à l'écoute d'un public. Par ce projet, Baricco insiste sur l'importance de la modalité sensorielle de l'ouïe pour recevoir le contenu du roman. *City Reading Project* confirme aussi cette habitude qu'a Baricco de réfléchir son roman en une multitude de scènes qu'il organise ensuite. C'est une technique qu'il avouait utiliser pour *Océan Mer* et que nous retrouvons aussi dans la plupart de ses romans, dont *City* (Gambaro, 1998). Elle est tributaire des modalités spatiotemporelles et sémiotiques qu'il emprunte au théâtre. Mais dans *City Reading Project*, Baricco intègre matériellement de la musique jouée en direct. Le groupe français AIR a en effet composé une trame sonore originale, sur laquelle Baricco assure lui-même la narration (AIRfrenchbandofficial, 2003-2020).

La raison pour laquelle le roman est remédié si facilement par le théâtre est que lui-même remédie les modalités appartenant aux arts de la scène. En effet, comme on l'a vu au chapitre précédent, on trouve dans le roman une forte présence vocale qui se traduit par de très nombreux dialogues, une convention romanesque héritée du mode dramatique. En conclusion, la musique et le théâtre apparaissent en filigrane de *City*, dont ils influencent la forme et le rythme, mais ils ne sont pas présents thématiquement, si ce n'est que par le biais de références.

### 3.3.3 Radio, télévision et cinéma

Les trois médias dont nous traitons dans ce sous-chapitre ont de nombreux traits en commun. Entre autres, ils sont tous présents à des degrés variés dans le récit métadiégétique que Gould élabore au sujet du boxeur Larry « Lawyer » Junior. De plus, les modalités spatiotemporelles et sémiotiques de la télévision ainsi que du cinéma sont intégrées de diverses façons dans le western imaginé par Shatzy.

### 3.3.3.1 Gould et Larry « Lawyer » Junior

À la fin de la première occurrence de l'histoire du boxeur, nous constatons que celle-ci prend la forme d'un dialogue : « [Shatzy] — Et ça, c'est censé être quoi ? / [Gould] — Ça quoi ? / — Cette télévision. / — C'est une radio. » (*City*, p. 99) Nous réalisons assez tard dans le roman qu'il s'agit là d'une façon pour Gould de reconnecter avec des souvenirs heureux, lorsqu'il écoutait, en compagnie de son père, des combats de boxe radiodiffusés (*City*, p. 378). Une fois mis au courant de ce fait, le lecteur est en mesure de saisir l'importance de la création de cette histoire, qu'il peut finalement rattacher à la trame principale du roman. Anna Lits l'explique bien : « 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 [...] » (Lits, 2020, p. 86-87). L'histoire radiophonique devient une projection fantasmatique où Larry est le double combatif de Gould. Marie Arzac constate que, dans *City*, « [l]a dramaturgie sportive rejoint l'épique du western en tant que support mythique idéal qui exacerbe — de façon cathartique — le duel quotidien opposant Shatzy et Gould au monde. » (Arsac, 2017, p. 5) Les histoires portées par les deux récits métadiégétiques agissent donc comme les métaphores des défis personnels que les protagonistes doivent relever.

Michel Chion écrit que « [l]a radio est acousmatique par essence. » (Chion, 1982, p. 32) En effet, à la radio, il n'y a *que* des ondes sonores, lesquelles constituent le mode matériel principal (Elleström, 2010) du média radiophonique. Lorsque la diffusion du son est interrompue, les voix ne peuvent plus s'exprimer et c'est la totalité du contenu qui cesse d'être reçue. La radio n'offre pas la possibilité de regarder des images, ou encore de lire une transcription. La matérialité de la radio est liée à l'unique mode sensoriel qu'est l'ouïe. Cette dernière est essentielle à la réception, car si les voix ne peuvent pas être entendues, leur message ne peut pas être reçu.

Dans le cas du récit radiophonique que Gould imagine, l'écriture se concentre avant tout sur les voix et sur ce qu'elles communiquent. Ce type de narration est basé sur ce que les oreilles entendent, comme nous venons de le préciser. Voyons un extrait du combat final du boxeur, durant lequel celui-ci affronte un adversaire de taille, Stanley Poreda :

[...] BOXEZ encore vingt-trois secondes et c'est la fin de ce dramatique troisième round, Poreda cherche à pousser Lawyer dans les cordes, Lawyer recule, fait travailler ses jambes, se sert de son jab pour maintenir Poreda à distance, 18 secondes, POREDA AVANCE, Lawyer dégage par la gauche, MAIS IL CHANCELLE, POREDA EST SUR LUI, LE FRAPPE DU DROIT [...] COUP EN DESSOUS DE LA CEINTURE, POREDA PROTESTE, L'ARBITRE ARRÊTE L'ACTION, AVERTISSEMENT À LAWYER, 5 SECONDES, POREDA COMME UNE FURIE SUR LAWYER, C'EST UN FURIEUX CORPS À CORPS, / GONG / C'EST LA CLOCHE QUI SAUVE LAWYER D'UNE SITUATION certes pas très confortable, après la mise au tapis qui / [Coach Mondini] — Respire. / [Larry] — ... / Assieds-toi et respire, allez. / — ... (*City*, p. 364-365)

Dans ce passage, nous sommes bien loin de la captation d'une voix unique. Au contraire, le lecteur a accès à l'ensemble de l'espace sonore qu'est l'amphithéâtre. Chaotique et chargée, cette façon d'écrire les événements tente d'embrasser l'ensemble de l'écosystème sonore, en plus de donner accès aux conversations entre l'athlète et son coach. L'effet produit est que le lecteur a l'impression d'occuper la place d'un spectateur qui assiste au combat de boxe. Le texte surstimule son lecteur en l'installant au cœur de l'amphithéâtre.

Il n'y a pas de pauses ou d'arrêts dans l'extrait cité, il s'agit d'un flot constant d'actions et de paroles. La voix de Dan De Palma, le présentateur de la soirée de boxe, permet de saisir les moments plus importants dans le combat. On peut facilement imaginer un commentateur sportif qui bondit de sa chaise lorsque le match devient particulièrement serré et intéressant, communiquant ainsi à tous les auditeurs l'intensité de la rencontre. Il y a aussi la voix de l'arbitre, qui crie « BOXEZ », en plus de la cloche, qui résonne dans un « GONG ». Ces deux mots marquent respectivement

le commencement et la fin du round. En utilisant des majuscules, signes iconiques relevant de l'écriture, Baricco fait littéralement voir une qualité du son : son volume. La grosseur des caractères produit donc une image du son, reproduisant ainsi une modalité matérielle de la voix. Puis, c'est Mondini qui s'exprime, parlant à l'athlète qui, essoufflé à l'extrême, ne peut lui répondre. À ce moment, on passe à la remédiation de la télévision ou du cinéma. Plus précisément, c'est la modalité spatiotemporelle qui est convoquée pour donner au lecteur un accès privilégié aux voix des protagonistes, qu'il peut entendre comme s'il était près d'eux, ou comme s'ils étaient enregistrés par un habile preneur de son. C'est pour permettre cet accès que Baricco opère la remédiation des modalités matérielles, sensorielles et spatiotemporelles de la radio, du cinéma et de la télévision dans le récit du boxeur.

### 3.3.3.2 Shatzy et le village western de Closingtown

Pour effectuer la remédiation des modalités du cinéma dans le western, Baricco imite, par son écriture, l'œil de la caméra. Il fait la remédiation de signes iconiques appartenant au cinéma, les images, dans son texte. La remédiation de cette modalité sémiotique s'explique à l'aide du concept d'ocularisation, qui permet d'enrichir la lecture d'objets textuels mixtes comme *City*. François Jost développe ce concept théorique pour réfléchir à des procédés cinématographiques particuliers dont la focalisation n'arrive pas vraiment à rendre compte (Jost, p. 1987). En effet, Jost affirme que le concept genettien est gênant dès que l'on parle du cinéma, étant donné que Gérard Genette développe la focalisation spécifiquement pour traiter de ce que le personnage sait, au-delà de ce que le personnage voit (Gaudreault et Jost, 2017, p. 207-208 et Genette, 1996[1972], p. 248). Forgé à partir du mot « oculaire », qui désigne le système optique humain, l'ocularisation « [...] caractérise la relation entre ce que la caméra *montre* et ce que le personnage est censé *voir* [...] » (Jost, 2008, p. 207, l'auteur souligne). Il s'agit donc de placer le lecteur dans le point de vue oculaire d'un personnage, et non pas seulement de son point de vue idéologique, interprétatif ou

existentiel. Selon Raphaël Baroni, l'ocularisation est un concept complémentaire à la focalisation genettienne, qui désigne des phénomènes distincts (Baroni, 2017, p. 164).

La présence de l'œil de la caméra dans le western se confirme dès son introduction dans le récit, lorsque Shatzy décrit le paysage comme s'il s'agissait d'un plateau de tournage : « À droite, aligné en bordure de la rue centrale, court le village. À gauche, le néant. » (*City*, p. 71) Dans cet extrait, les éléments de décor sont placés de chaque côté de la caméra. Les notions de droite et de gauche n'ont de pertinence que si elles s'organisent autour d'un point de vue oculaire. C'est là une façon d'intégrer la modalité spatiale du cinéma dans le récit raconté par Shatzy. Ce western relève d'une ocularisation zéro, c'est-à-dire que le regard n'est pas celui d'une instance intradiégétique ou métadiégétique (Gaudreault et Jost, 2017, p. 217). La caméra, tout comme le narrateur, est plutôt autonome par rapport aux personnages de la diégèse, elle peut montrer ce qu'elle veut, se déplacer de façon à raconter une histoire et donner lieu à des effets de cadrage ou de montage, comme c'est le cas dans le passage suivant où l'écriture de Baricco confirme la présence de l'ocularisation :

— Oui, Melissa, dit-elle doucement. / Elle vise en pleine poitrine, et tire. / L'homme s'arrête. / Lève les yeux. / Baisse le foulard qui cachait son visage. / Julie Dolphin le regarde. Recharge. Puis penche la tête pour aligner œil, viseur, homme. / Elle vise en pleine face, et tire (*City*, p. 72-73).

La remédiation des modalités du cinéma suppose ici la mise en œuvre d'une écriture qui n'est pas sans rappeler l'efficacité des scripts des scénarios de film. Les sauts de ligne symbolisent des effets de montage dont l'objectif est de reproduire l'instantanéité d'une caméra de cinéma qui se meut rapidement d'un point à l'autre. L'écriture est efficace et imagée, au point qu'une phrase ne contienne qu'un seul mot : « Recharge ». On imagine la caméra qui s'arrête sur le regard de Julie Dolphin, puis sur l'homme visé par le fusil, dans un effet de champ-contrechamp propre au cinéma. L'écriture diffère ici de ce que fait Baricco dans le reste du roman ; c'est un procédé utilisé uniquement dans le western imaginé par Shatzy.

### 3.3.4 Récit oral

Le dernier média que nous souhaitons aborder a un statut assez particulier : le récit oral. Comme c'était le cas avec l'internet, le théâtre et la musique, ses caractéristiques fondamentales sont intégrées à la construction interne du livre. À la différence du cinéma, de la radio et de la télévision, il n'est jamais mentionné dans le roman et les personnages organisateurs de la fiction ne vont pas dire explicitement qu'ils participent à la création d'un récit oralement transmis. Toutefois, pour nous qui développons le concept d'écosystèmes vocaux, nous avons la certitude que c'est important d'aborder le récit oral. Les modalités principales d'un récit oral sont reproduites dans *City* pour créer une médiation hybride. Contage, donc, d'un récit dont l'hybridité est une valeur constitutive. Cette hybridité est affirmée lors d'une conversation téléphonique entre Shatzy et Halley, quand ce dernier cherche à vérifier si elle serait une bonne gouvernante pour Gould :

[Halley] — À la question no 31 vous avez répondu que vous faites un western. / [Shatzy] — Exact. / — Que le rêve de votre vie c'est de faire un western. / — C'est ça. / Ça vous paraît une bonne réponse ? / — Je n'en avais pas d'autre. / — ... / — ... / — Mais c'est quoi ? Un film ? / — Pardon ? / — Ce western... c'est quoi ? Un film, un livre, une bande dessinée, qu'est-ce que ça peut bien être ? [...] CE WESTERN, c'est quoi ? / — C'est un western (*City*, p. 119-120).

Dans ce passage, Shatzy aurait l'occasion de préciser la modalité matérielle que prend le projet qu'elle imagine. Si c'était un film ou si les notes qu'elle prenait dans son magnétophone étaient des idées pour un roman ou une bande dessinée, elle l'aurait sans doute précisé. Toutefois, elle n'en précise que le genre, arguant simplement qu'il s'agit d'un western. La modalité matérielle de la création de Shatzy reste indéfinie. Le roman cultive cette ambiguïté, ce flou, comme le lui permettent les modalités sémiotiques propres au texte, soit des signes symboliques inscrits sur une page, quand bien même le lecteur imaginerait faire de ce texte un film.

### 3.3.4.1 Réception

Dans le western imaginé par Shatzy, il y a la dimension de la réception d'un récit oral. D'autant plus que la façon dont la réception s'effectue se transforme au cours du roman. Dans le tableau présenté au cours du premier chapitre (fig. 1), nous indiquons qu'il y a deux narratrices pour le western : Shatzy et Ruth. La première fois que le western est mentionné dans le roman, Shatzy prend des notes à son sujet en parlant dans un magnétophone, plaçant ainsi le lecteur dans le rôle privilégié de l'auditeur (*City*, p. 70). En effet, le lecteur a l'impression qu'il est le seul public auquel s'adresse le western de Shatzy. Cette impression est maintenue jusqu'au dernier quart du roman, lorsque l'identité des auditeurs de Shatzy est révélée :

En quel sens, Shatzy ? lui demandions-nous. Quelquefois nous étions même cinq ou six à écouter ses histoires. Plus précisément c'est à moi qu'elle les racontait, mais ça ne me déplaisait pas que les autres aussi écoutent. Elles venaient dans ma chambre, ça la remplissait tout entière, certaines apportaient des gâteaux. Et nous écoutions (*City*, p. 400).

Le contexte de transmission du récit à travers l'acte qui consiste à raconter, tant au niveau spatial que temporel, est clarifié : le western est performé devant un public de femmes internées dans un asile psychiatrique. Dans ce passage, le pronom « nous » réfère à Ruth et aux femmes de l'asile qui écoutent le récit oral raconté en direct par Shatzy. Ce qu'un lecteur attentif ne pouvait que deviner jusqu'ici, le texte l'affirme enfin clairement. Cela dit, le roman sème quelques indices qui donnent à penser que Shatzy se défait de son magnétophone bien plus tôt, soit dès la seconde occurrence du western, quand elle raconte la scène du menu que nous avons relatée plus haut (*City*, p. 91-95). Dès cette occurrence, le texte contient les mentions « disait Shatzy », attestant que le western est bel et bien rapporté par Ruth, la mère de Gould. Le style indirect permet à l'auteur de maintenir une certaine ambiguïté par rapport à la réception, étant donné que le lecteur ignore que l'instance narrative extérieure à la scène n'est nulle autre que Ruth. Après la révélation du contexte communicationnel, on peut retourner aux scènes précédentes et comprendre les indices disséminés par le

roman à ce sujet. Par exemple, la scène du menu débute avec Shatzy qui décrit l'intérieur du saloon en expliquant qu'il y a beaucoup de voix, de bruits, de couleurs, mais surtout, une grande puanteur :

C'est important la puanteur. Tu dois bien garder ça à l'esprit, la puanteur. Transpiration, alcool, cheval, dents cariées, pisse et savon à barbe. Tu l'as bien dans la tête ? Tant que tu n'avais pas juré que tu l'avais bien dans la tête elle ne continuait pas (*City*, p. 91).

En utilisant la deuxième personne du singulier dans son adresse, Shatzy indique le caractère communicationnel de sa performance. Elle s'adresse à Ruth, laquelle s'adresse à son tour à l'auditoire et au lecteur, prenant ainsi le rôle de narratrice. Cette référence agit tel un déictique, indicateur de la situation d'énonciation. Shatzy insiste pour que l'auditoire garde à l'esprit la description qu'elle donne du saloon, mettant d'ailleurs l'accent sur une modalité sensorielle que le récit oral ne peut que très difficilement transmettre, encore moins un film : le mode olfactif. Dès ce moment, on s'adresse au lecteur comme à un spectateur qui, comme s'il était aux côtés de Ruth, assiste à la performance orale de Shatzy, narratrice du western. Ce passage du roman permet d'illustrer un autre élément central au récit oral : la co-présence de la narratrice et de son auditoire à l'intérieur d'une performance *hic et nunc*. « Techniquement, la performance apparaît comme une action orale-aurale complexe, par laquelle un message poétique est simultanément transmis et perçu, ici et maintenant. Locuteur, destinataire(s), circonstance se trouvent physiquement confrontés, indiscutables. » (Zumthor, 1987, p. 248) En effet, les éléments en présence sont confrontés les uns aux autres dans un contage dynamique.

#### 3.3.4.2 Performance et corporalité

Paul Zumthor avance que l'existence de la performance est le seul élément définitoire de l'oralité, qu'elle suffit à localiser une œuvre orale (Zumthor, 2008, p. 183). Chaque performance est unique. Et chacune est modulée par « la présence d'un corps » (Zumthor, 1990, p. 42-43 et 45). En effet, le corps du conteur est une

modalité matérielle indissociable du conte, dont la réception se fait par la vue et l'ouïe. Ces modalités sensorielles, dans le cadre du conte, requièrent la présence simultanée des énonciateurs et des locuteurs.

C'est en occupant une fonction proche de celle du conteur que Shatzy matérialise le récit des habitants du village western de Closingtown. Plus précisément, c'est en performant ce récit qu'elle le rend pleinement perceptible à son auditoire. Anne-Laure Daux-Combaudon souligne que la corporalité du narrateur articule le corps et le texte dans une « scénographie » (Daux-Combaudon, 2017, p. 11). Cette considération s'applique en premier lieu au conteur, dont le corps est la scène sur laquelle se développent les différents éléments de l'histoire. En contexte d'oralité, la voix performée ne peut pas être apathique ou désintéressée ; au contraire, le conteur doit s'impliquer dans l'acte de communication pour donner de la valeur à son récit (Zumthor, 1990, p. 35). Shatzy s'implique grandement dans sa performance, allant jusqu'à interpréter la musique de son « film » imaginaire en usant du principal outil à sa disposition, sa voix : « La musique, c'est Shatzy qui la faisait, bouche fermée, un truc genre grand orchestre, violons et trompettes, pas mal fait. Puis elle te demandait : tu vois ça clairement ? » (*City*, p. 251-252) Le récit se trouve enrichi de l'implication du corps de sa narratrice.

La performance permet de lier le corps de Shatzy aux corps de son public, mais aussi de le lier à l'espace et au temps (Zumthor, 1990, p. 43). En effet, le récit performé oralement est évanescent, il a un caractère provisoire qui le rend unique. La performance est un événement. Cet aspect a tendance à disparaître lorsque la voix est enregistrée. L'enregistrement, en rendant les voix indéfiniment réitérables et en éliminant la présence du porteur de voix, abolit le caractère éphémère de la performance (Zumthor, 1990, p. 15). Le phénomène de la performance dépasse le cours ordinaire des événements, il est une exception qui ne peut pas être reproduite (Zumthor, 1990, p. 36). Le récit oral a toujours lieu dans un contexte spatiotemporel

particulier qui implique un évènement à la fois gestuel et oral. Chaque performance est unique à cause de son inscription dans une double temporalité : sa durée propre et le moment de l'existence sociale où elle prend place (Zumthor, 1985, p. 79).

Zumthor insiste sur le fait que l'œuvre performée est un dialogue, même si, la plupart du temps, une seule personne prend la parole. L'œuvre performée requiert un interlocuteur sans lequel elle ne pourrait pas exister (Zumthor, 1987, p. 249). Les interactions de Shatzy avec son public sont nombreuses, et en interpellant l'auditoire, elle l'intègre à son jeu performatif. La qualité de la relation entre les participants de la performance a une grande influence sur la réception du récit : « Un art prenant forme et vie sociale par le moyen de la voix humaine n'a d'efficacité que si une relation assez étroite s'établit entre interprète et auditoire : c'est là une donnée fondamentale, tenant aux structures du langage humain [...] » (Zumthor, 1987, p. 255). Dans la réception d'un récit oral, un pacte va lier l'interprète à l'auditoire, car ce dernier doit accepter que la transmission qu'il reçoit soit unique et impossible à réitérer (Zumthor, 2008, p. 186). Plus qu'accepter la performance et l'accueillir, il doit aussi y participer. Son rôle, même s'il peut sembler passif, est essentiel à la réalisation de la performance. La réception de chaque auditeur est différente et l'unanimité dans la perception reste un phénomène exceptionnel. En fonction de la façon dont la réception s'effectue, le public module la performance ; plus qu'un récepteur, il en devient le co-auteur (Zumthor, 1985, p. 83-84).

Le contexte énonciatif influence toute œuvre orale : la performance contient un contenu latent qui colore la nature même de la communication (Zumthor, 2008, p. 170). Dans le western raconté par Shatzy, le village de Closingtown est un lieu où le temps s'est arrêté ; c'est d'ailleurs pourquoi ses habitants font venir un horloger de grand talent, Phil Wittacher, afin de réparer « le vieux », c'est-à-dire la pendule se trouvant au centre du village (*City*, p. 389-400). Phil Wittacher est très surpris de voir que ses montres personnelles, dont il prend un grand soin, ont cessé de fonctionner. Il

a un échange bien intéressant avec les sœurs Dolphins à ce sujet : « Cela fait trente-quatre ans, deux mois et onze jours qu'ici à Closingtown personne ne sait quelle heure il est, mister Wittacher. » (*City*, p. 394) Dans le roman, le récit de cette scène se termine peu avant que le lecteur ne reçoive la confirmation de la situation d'énonciation : Shatzy fait son récit dans un hôpital psychiatrique. Or dans un tel lieu, traiter du thème du temps qui passe — ou plutôt qui cesse de passer — a une signification bien particulière. Ce n'est pas comme si Shatzy ignorait ce fait, elle va même expliquer franchement sa métaphore :

Il fallait l'entendre, Shatzy, quand elle expliquait la chose. 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 : elle allait de l'avant en moulinant les jours et les kilomètres, et si tu restais à l'intérieur, bien à l'abri, tu ne sentais même pas l'air ni la vitesse. Mais si pour une raison quelconque tu te penchais par la fenêtre, hop, tu te retrouvais dans un autre Temps, et alors c'était la poussière et le vent jusqu'à ce que tu en perdes l'esprit. Elle disait vraiment « perdre l'esprit » : et par ici ce n'est pas une simple façon de parler. Elle disait que Closingtown était une ville qui s'était penchée par la fenêtre du monde, avec le Temps qui lui soufflait en pleine figure, et la poussière droit dans les yeux pour tout lui compliquer dans la tête (*City*, p. 397-398).

Dans ce lieu d'énonciation qu'est un asile psychiatrique, les patients ne savent pas quand ils vont pouvoir sortir, ni même s'ils finiront par sortir un jour. Raconter une histoire dans laquelle la quête du personnage consiste à permettre au temps de reprendre son cours, dans un lieu où il peut sembler s'être arrêté, a une signification forte. C'est parce que Shatzy parvient à faire des liens avec la réalité de son public que des auditeurs comme Ruth peuvent trouver, dans le western, des explications afin de comprendre leur condition et, finalement, de prendre du mieux.

#### 3.3.4.3 Médiatisation

De tous les personnages de *City*, peu nombreux sont ceux qui rencontrent une fin tragique. On pense au professeur Taltomar, que Gould voit rendre son dernier souffle,

et à Shatzy, qui rencontre une fin subite. Voyons le passage où son décès est rapporté par Ruth :

C'est plus ou moins le dernier bout de western que j'aie entendu, moi, de la bouche de Shatzy. Je ne sais pas s'il y en avait encore, mais si c'était le cas elle l'a emporté avec elle. Elle s'en est allée d'une vilaine manière, et je dis que c'est injuste, parce que chacun devrait pouvoir choisir sur quelle musique il dansera sa fin. [...] Elle était en voiture avec un docteur, la nuit, ils avaient un peu bu, ou fumé, je ne me souviens pas. Ils ont pris de plein fouet un pilier du viaduc, en bas, à San Fernandez. C'était lui qui conduisait, et il a claqué net, sur le coup. Shatzy, quand on l'a sortie de là, respirait encore. Ils l'ont emmenée à l'hôpital et ensuite ça a été long, et douloureux. Elle s'était cassé plein de choses, même l'os du cou, comme on dit. À la fin elle s'est retrouvée clouée dans un lit d'hôpital, avec tout immobile pour toujours, sauf la tête. Le cerveau travaillait encore, elle pouvait regarder, entendre, parler. Mais tout le reste était comme mort (*City*, p. 441).

Après l'accident de voiture, Shatzy souffre tandis qu'elle voit la vie la quitter. Halley la fera finalement transporter dans un hôpital militaire, là où « [...] certaines choses sont plus faciles » (*City*, p. 442). Dans un final élan de romantisme, Shatzy demande à un jeune militaire s'il veut bien l'embrasser. Il accepte, après quoi elle reçoit la visite d'un médecin qui met un terme à ses souffrances.

La mort de Shatzy Shell ne signe pas pour autant la fin du western. Celle-ci a légué ses enregistrements à Ruth : « J'ai à la maison des centaines de cassettes à elles enregistrées, pleines de westerns. Et j'ai dans la mémoire deux choses qu'elle m'a dites de Gould, que je ne dirai jamais à personne » (*City*, p. 443). La scène suivante, qui est le chapitre final du roman avant l'épilogue, est la fin du western.

Dans l'occurrence finale du western, il n'y a plus de mention à l'effet que le discours est rapporté. Plus de « disait Shatzy » et d'interactions avec l'auditoire. Toutefois, même si cela ne nous est pas confirmé explicitement, c'est sans doute Ruth qui, s'inspirant des centaines de cassettes enregistrées par Shatzy, assure la clôture du récit relatant l'histoire du village de Closingtown. Après tout, Shatzy disait que le

western était presque parfait, mais qu'il restait des choses à enregistrer (*City*, p. 92). Ruth a pu prendre le relais en écoutant les enregistrements de Shatzy. Le rêve caressé par Shatzy de « faire un western » s'est accompli, la médiatisation est complétée et la tâche incombe maintenant à Ruth de conclure ce récit. Les deux femmes permettent au western d'arriver à une fin et de continuer à exister dans l'écosystème médiatique. C'est d'autant plus intéressant que le temps est le thème principal du western. À travers cette chaîne de narration qui s'établit entre Shatzy et Ruth, celles-ci parviennent, en dépit de la mort, à vaincre l'inéluctabilité du temps. C'est aussi ce qui advient dans le western lui-même : après la fusillade finale, le temps se remet à passer : « L'Indien, dans le saloon, chante doucement en même temps qu'il ouvre le poing et laisse couler entre ses doigts de la terre d'or. / La montre en argent, là-bas sur la table, commence à faire tic-tac. / L'aiguille du Vieux tremble et puis bouge. » (*City*, p. 456)

Par sa diversité formelle, *City* démontre avec force le potentiel intermédial de l'écriture de fiction. Nous avons identifié de quelles façons diverses modalités médiatiques se trouvent remédiées dans les pages du roman. À l'internet, *City* emprunte sa structure arborescente, caractéristique de notre contexte médiatique contemporain. Baricco intègre à son roman des aspects structurants de la musique et du théâtre, en mettant de l'avant une écriture musicale ainsi qu'une organisation scénique des événements du roman. La radio, le cinéma et la télévision sont liés aux protagonistes que sont Shatzy et Gould. Ce dernier crée le récit radiophonique du boxeur afin de combattre ses propres ennemis et de rendre intelligible le monde austère dans lequel il évolue. En performant son récit au genre indéterminé, Shatzy y intègre une forte oralité. Elle finira par transmettre son western à la personne de Ruth, laquelle en assurera la conclusion.

## CONCLUSION

Bref, les espaces se sont multipliés, morcelés et diversifiés. Il y en a aujourd'hui de toutes tailles et de toutes sortes, pour tous les usages et pour toutes les fonctions. Vivre, c'est passer d'un espace à un autre, en essayant le plus possible de ne pas se cogner.

Georges Perec, *Espèces d'espaces*.

Nous avons fondé notre réflexion sur l'hypothèse selon laquelle l'écriture de fiction a un riche potentiel intermédial et qu'elle est apte à intégrer symboliquement et structurellement d'autres formes médiatiques. Porter une attention particulière aux dynamiques vocales à l'œuvre dans *City* nous permet d'aborder un sujet trop souvent mis de côté par les recherches portant sur le travail d'Alessandro Baricco. *City* met en place ce que nous avons appelé des écosystèmes vocaux, c'est-à-dire des réseaux de médiations à l'intérieur desquels des dynamiques vocales singulières se développent entre tous les niveaux du texte. Nous insistons sur la dynamique relationnelle qui lie et enrichit les médias concernés par le texte de Baricco, car, comme l'écrit Éric Méchoulan : « Les transferts ne sont pas seconds ; ils sont premiers ; et ils ne sont pas simplement possibles ; ils sont nécessaires. » (Méchoulan, 2017, p. 11) C'est pourquoi notre approche s'est inscrite dans le sillage des théories de l'intermédialité intracompositionnelle, ce qui signifie que nous nous sommes intéressés aux manifestations de médias variés prenant place à l'intérieur du roman. Nous avons vu que ce dernier effectue des remédiations à partir des modalités matérielle, sensorielle, spatiotemporelle et sémiotique qui lui sont propres.

Dans un premier temps, nous avons convoqué les théories narratologiques afin de traiter des moyens par lesquels Baricco organise les voix romanesques dans *City*. Nous avons clarifié le fonctionnement de chacun des trois écosystèmes vocaux présents dans le roman. Le premier est composé du narrateur premier se situant au niveau extradiégétique et des personnages du roman, dont font partie les personnages secondaires ainsi que les protagonistes que sont Gould et Shatzy. La dynamique à l'œuvre entre eux correspond à un roman conventionnel : le narrateur premier a pleine autorité sur le déroulement de la fiction. Dans les deux autres écosystèmes vocaux que sont le récit du boxeur Larry « Lawyer Jr. et les aventures du village western de Closingtown, la dynamique d'autorité se renverse et les narrateurs métadiégétiques s'emparent des pouvoirs du narrateur premier pour devenir les créateurs de leurs fictions. Shatzy et Gould font progresser leurs histoires respectives en prenant la parole. Parfois, cette voix est tournée vers l'intérieur dans une tentative de rendre intelligible le monde qui les entoure, comme dans le cas de Gould. À d'autres moments, la voix est tournée vers l'extérieur afin de permettre une sociabilité et une prise de contact avec l'autre, comme dans le cas de Shatzy.

Traiter du point de vue narratif fut l'occasion de préciser comment chaque narrateur régule la quantité d'information qu'il transmet à son lecteur par la gestion de la perspective et de la distance. Ensuite, nous avons abordé l'action verbale dans ses rapports avec le sujet, soit l'énonciation. En répondant à la question « qui parle ? », nous sommes parvenu à circonscrire les dynamiques vocales particulières à l'œuvre dans chacun des écosystèmes. Pour donner suite à ces grandes questions narratologiques, nous avons établi comment Alessandro Baricco renverse l'autorité narrative dans son œuvre en effectuant un certain nombre de métalepses narratives. Finalement, c'est la fictionnalisation qui nous a intéressé pour clore cette première partie de notre réflexion. Il fut démontré que le texte littéraire met sur le même pied d'égalité tous les énoncés qu'il contient en donnant au lecteur la responsabilité de différencier le vrai du faux et le fictionnel du non fictionnel. Tâche fastidieuse, les

fictions enchâssées de *City* se font cryptiques en ne donnant pas au lecteur toutes les clés pour les comprendre à la première lecture. Cette dynamique singulière souligne la nécessité, pour clarifier le fonctionnement des écosystèmes vocaux, de passer au second registre de la voix dans le roman : la vocalité.

En traitant de la vocalité, nous avons comme objectif de cibler les procédés mis en place par l'auteur pour créer des effets de voix et pour intégrer l'oralité au texte littéraire. À partir des théories de Paul Zumthor, nous avons souligné l'importance de la corporalité et de la performativité de la voix dans un texte littéraire comme *City*. Pour étudier les moyens par lesquels les voix interagissent dans l'écosystème romanesque, nous avons exploré les deux types de polyphonies qui y sont à l'œuvre : la polyphonie bakhtinienne et une autre que nous qualifions de compositionnelle. Cela avait pour but de montrer que les polyphonies en présence dans *City* contribuent à complexifier la façon dont les voix se manifestent. Il fut ensuite question de la prosopopée, figure par laquelle un locuteur donne une voix à quelqu'un ou quelque chose qui, dans un contexte conventionnel, n'en possède pas. En l'occurrence, c'est le cas de l'ami imaginaire de Gould, Poomerang, dont les interventions muettes sont précédées des mentions « nondisant » ou « nonparlant ».

Toujours au sujet des effets de voix, nous avons exploré le phénomène de la persona lié à Diesel, l'autre ami imaginaire de Gould. Double combatif du jeune garçon, nous avons affirmé que son corps se manifeste à la manière d'un avatar qui permet à Gould d'approcher la complexité du monde. En traitant de la présence acousmatique de personnages, nous avons vu comment les voix dont la source est absente se voient néanmoins attribuer une corporalité. Sous l'effet d'une désacousmatisation, le caractère intangible d'un corps virtuel laisse place à une forme plus humaine et vulnérable. Ces effets de voix sont présents dans *City* et permettent de souligner la riche dynamique entre voix réelle et voix virtuelle. Pour clore au sujet de la vocalité, nous avons formulé l'hypothèse selon laquelle le monologue de Gould

serait polyphonique, ce qui nous a permis de souligner les oppositions internes qui sont à l'œuvre dans les voix de *City*.

Le troisième chapitre de notre réflexion a porté sur les remédiations. En nous basant sur les théories de Lars Elleström, nous avons montré qu'un grand nombre de médias voient certaines de leurs caractéristiques intégrées au roman. Certains de ces médias sont incorporés à partir de leurs modalités matérielle et sensorielle, alors que d'autres le sont à partir des modalités spatiotemporelle ou sémiotique. Dans un premier temps, il fut question de l'internet, dont la construction en patchwork est reproduite dans *City*. Nous nous sommes attardés à la fonction de « boussole », qui revient au personnage de Ruth, dont l'étude permet de clarifier divers aspects du roman étant donné que c'est ce personnage qui relie les parties éparses du texte et motive les actions de nombreux personnages. Il fut ensuite question des modalités spatiotemporelles et sémiotiques de la musique et du théâtre qui sont remédiées par le roman. En effet, les phrases dans *City* sont dotées d'un rythme musical, tandis que le roman est divisé en scènes et fortement dialogué comme le sont les pièces de théâtre.

La radio, la télévision et le cinéma sont remédiés dans les fictions métadiégétiques de Gould et de Shatzy pour l'ensemble de leurs modalités médiatiques. Dans le récit radiophonique du boxeur imaginé par Gould, l'écriture du roman se concentre avant tout sur les voix et sur ce qu'elles communiquent. Baricco multiplie les stratégies pour communiquer au lecteur l'ensemble des sons qui emplissent l'environnement métadiégétique. Pour effectuer la remédiation des modalités du cinéma dans le western imaginé par Shatzy, le texte imite le dispositif cinématographique. Par l'ocularisation et des effets de montage, le texte parvient à composer un récit dynamique s'inspirant des classiques du western américain. Finalement, il fut question du récit oral, médiation au statut particulier dont les caractéristiques sont introduites dans le récit de Shatzy pour en faire une histoire dont la modalité matérielle est indéfinie. Performé devant un public et transmis à la personne de Ruth par le biais d'un enregistrement sur magnétophone, le western se conclut malgré la mort de l'auteure première. En

effectuant cette transmission, les deux femmes permettent au western d'arriver à une fin et de continuer à exister dans l'écosystème médiatique.

Avec ses détours, ses impasses et ses références nombreuses, *City* est un roman volontairement complexe. En effet, l'organisation de la narration et de la mise en intrigue de manière réticulaire oblige le lecteur à se questionner continuellement. Une telle complexité et une telle volonté d'égarer son lecteur sont à l'image de l'écosystème médiatique caractéristique de l'époque de l'écriture de *City*. Voyons ce qu'en dit Baricco, peu avant la sortie de son roman :

D'ailleurs, la complexité est une réalité que les lecteurs d'aujourd'hui — spécialement les plus jeunes — dominent aisément, puisqu'ils sont habitués à l'informatique et aux jeux vidéo. Comme ceux-ci, mes livres ont plusieurs dimensions, ils possèdent une logique qu'il faut réorienter sans arrêt, ils sont construits à partir de plusieurs points de vue. La complexité de mes romans est donc facilement compréhensible pour des lecteurs habitués à Windows 95 (Baricco dans Gambaro, 1998, p. 80).

La complexité inhérente à ses romans ne semble pas troubler Baricco outre mesure. Nous savons lire, non seulement des mots, mais aussi des images et du contenu hypermédiatique. Comparés au Web, ses livres ne sont donc pas si complexes. C'est d'ailleurs un sujet qui intéresse grandement l'auteur et qu'il développe dans deux essais : *Les Barbares* (2014 [2006]) et *The Game* (2019 [2018]). Le premier traite des mutations qui adviennent dans l'espace culturel contemporain, tandis que le second effectue une cartographie des révolutions médiatiques, du Commodore 64 à l'intelligence artificielle en passant par Google, Napster et l'iPhone. La technologie transforme notre rapport à l'art et au monde. Toutefois, elle est loin de signer la mort des voix humaines puisqu'elle permet justement leur transmission. Au lieu d'être, comme certains le pressentent, une compétitrice de la voix humaine, Baricco nous suggère que la technologie serait, en fait, sa grande alliée. La littérature contemporaine n'est pas aliénée ou désincarnée du fait des remédiations qu'elle pratique. Au contraire, elle s'enrichit par elles, réaffirmant son plein potentiel.

## BIBLIOGRAPHIE

Corpus étudié

Baricco, Alessandro (2001 [1999]), *City*, trad. Françoise Brun, Paris, Gallimard, coll. « Collection Folio », 487 p.

Corpus secondaire

Baricco, Alessandro (2014 [2006]), *Les barbares : essai sur la mutation*, trad. Françoise Brun et Vincent Raynaud, Paris, Gallimard.

————— (2018 [2019]), *The Game*, trad. Vincent Raynaud, Paris, Gallimard.

Études et contenu sur l'œuvre de Baricco

AIRfrenchbandofficial (2008-2020), *AIR – City Reading*, [liste de vidéos], en ligne, <[youtube.com/playlist?list=PLSf4nhQYhfbB-HYN7EgELSrXARwHfwh\\_n](https://youtube.com/playlist?list=PLSf4nhQYhfbB-HYN7EgELSrXARwHfwh_n)>, consulté le 3 avril 2023.

Arsac, Marie (2017), « Gould dans le roman *City* d'Alessandro Baricco », *Italies. Littérature — Civilisation — Société*, n° 21, p. 111-125, en ligne, <[journals.openedition.org/italies/5743](https://journals.openedition.org/italies/5743)>, consulté le 24 février 2022.

Beltrami, Marzia (2021), « Plot as Map : Alessandro Baricco's *City*, or Nothing to Do with the Metropolis », dans *Spatial Plots : Virtuality and the Embodied Mind in Baricco, Camilleri and Calvino*, Cambridge, Legenda, coll. « Italian perspectives », p. 17-58, en ligne, <[doi.org/10.2307/j.ctv1wsgrm5.6](https://doi.org/10.2307/j.ctv1wsgrm5.6)>, consulté le 28 août 2022.

Bertrand-Savard, Sarah (2011), « Alessandro Baricco littérature, musique, peinture, cinéma, etc. », Mémoire de maîtrise, Université de Sherbrooke, 99 f.

Dallaire, Maryse (2009), « 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, 110 f.

Gambaro, Fabio (1998), « Alessandro Baricco : J'écris les histoires que j'aimerais lire », *Magazine Littéraire*, n° 362, p. 78-81.

- Lits, Anna (2020), « La construction de l'indétermination dans les romans *City et La jeune épouse* d'Alessandro Baricco », Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, 113 f.
- Pace, Maria Teresa, Labcity, en ligne, <[labcity.eu/](http://labcity.eu/)>, consulté le 23 mai 2023.
- Paquette, Camélia (2018), « Reflet d'un désenchantement chez Alessandro Baricco : De la figure sacrée à la désacralisation », Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, 91 f.
- Purkhardt, Brigitte (2001), « Comme un noyau de silence au cœur d'une détonation : Alessandro Baricco », *Jeu : revue de théâtre*, n° 98, p. 111-121.
- (2002), « L'infini entre proue et poupe : *Novecento* », *Jeu : revue de théâtre*, n° 102, p. 26-33.
- Routhier, Élisabeth (2013), « L'intermédialité du texte littéraire : le cas d'*Océan mer*, d'Alessandro Baricco », Mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 115 f.
- (2014), « Remédiation et interaction dans le milieu textuel », *Sens public*, en ligne, <[sens-public.org/articles/1099/](http://sens-public.org/articles/1099/)>, consulté le 15 octobre 2020.
- Valentino, Karine (2004), « 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, Université du Québec à Montréal, 108 f.

#### Autres sources

- Authier-Revuz, Jacqueline (1982), « Hétérogénéité montrée et hétérogénéité constitutive : éléments pour une approche de l'autre dans le discours », *Documentation et Recherche en Linguistique Allemande Vincennes*, vol. 26, n° 1, p. 91-151, en ligne, <[doi.org/10.3406/drlav.1982.978](https://doi.org/10.3406/drlav.1982.978)>, consulté le 27 mars 2023.
- Baetens, Jan (2017), « Nouvelle narratologie, nouveau récit », *Questions de communication*, vol. 31, n° 1, p. 231-243, en ligne, < [Cairn.info/revue-questions-de-communication-2017-1-page-231.htm](http:// Cairn.info/revue-questions-de-communication-2017-1-page-231.htm)>, consulté le 21 novembre 2021.
- Bakhtine, Mikhaïl (1970 [1926]), *La Poétique de Dostoïevski*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Essais », 366 p.
- Bal, Mieke (2001), « Voix/voie narrative : la voix métaphorée », *Cahiers de Narratologie. Analyse et théorie narratives*, vol. 10, n° 1, p. 9-36, en ligne, <[doi.org/10.4000/narratologie.6909](https://doi.org/10.4000/narratologie.6909)>, consulté le 13 juillet 2021.

- Baroni, Raphaël (2016), « L'empire de la narratologie, ses défis et ses faiblesses », *Questions de communication*, vol. 30, n° 2, p. 219-238, en ligne, <[Cairn.info/revue-questions-de-communication-2016-2-page-219.htm](http:// Cairn.info/revue-questions-de-communication-2016-2-page-219.htm)>, consulté le 10 mars 2022.
- (2017), « Pour une narratologie transmédiatelle », *Poétique*, vol. 182, n° 2, p. 155-175, en ligne, <[Cairn.info/revue-poetique-2017-2-page-155.htm](http:// Cairn.info/revue-poetique-2017-2-page-155.htm)>, consulté le 10 mars 2022.
- Bédard, Roxanne (2016), « L'espace et les lieux comme vecteurs idéologiques : le cas de *Neuf jours de haine* de Jean-Jules Richard », Mémoire de maîtrise, Université de Sherbrooke, Faculté des lettres et sciences humaines, 119 f.
- Besson, Rémy (2014), « Prolégomènes pour une définition de l'intermédialité à l'époque contemporaine », *Archives de l'Université Toulouse-Jean Jaurès*, en ligne, <[hal-univ-tlse2.archives-ouvertes.fr/hal-01012325v2](http:// hal-univ-tlse2.archives-ouvertes.fr/hal-01012325v2)>, consulté le 8 septembre 2020.
- Bolter, Jay et Grusin, Richard (1999), *Remediation: Understanding New Media*, Cambridge, MIT Press, 295 p.
- Cayatte, Rémi et Goudmand, Anaïs (2020), « Approches transmédiatelles du récit dans les fictions contemporaines », *Cahiers de Narratologie. Analyse et théorie narratives*, n° 37, en ligne, <[journals.openedition.org/narratologie/10392](http:// journals.openedition.org/narratologie/10392)>, consulté le 30 septembre 2022.
- Chénétier, Marc (1992), « Repères pour l'étude d'une voix fantôme, ou petit concert, en guise d'introduction à un autre », *Revue Française d'Études Américaines*, vol. 54, n° 1, p. 319-332, en ligne, <[doi.org/10.3406/rfea.1992.1829](https:// doi.org/10.3406/rfea.1992.1829)>, consulté le 27 septembre 2022.
- Chion, Michel (1982), *La voix au cinéma*, Paris, Éditions de l'Etoile, coll. « Cahiers du cinéma ».
- Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (CNRTL), en ligne, <[cnrtl.fr/](http:// cnrtl.fr/)>, consulté le 23 mai 2023.
- Cohn, Dorrit (1981), *La transparence intérieure. Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, trad. Alain Bony, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 316 p.
- Clément, Bruno (2012), *La voix verticale*, Paris, Éditions Belin, coll. « L'extrême contemporain ».
- Daux-Combaudon, Anne-Laure (2017), « Espace du texte et énoncés généralisants en ouverture de textes narratifs littéraires ou narration et performance dans les récits

- de fiction », *Cahiers de Narratologie. Analyse et théorie narratives*, n° 31, en ligne, <[journals.openedition.org/narratologie/7733](http://journals.openedition.org/narratologie/7733)>, consulté le 24 février 2022.
- Dendale, Patrick et Danielle Coltier (2021), « La polyphonie selon Ducrot », dans Louise Behe, Marion Carel, Corentin Denuc et Julio Cesar Machado (dir.), *Cours de sémantique argumentative*, São Carlos, Pedro & Joao editores, p. 311-336, en ligne, <[semanticar.hypotheses.org/cours-de-semantique-argumentative](http://semanticar.hypotheses.org/cours-de-semantique-argumentative)>, consulté le 12 décembre 2022.
- Elleström, Lars (2010), « The Modalities of Media : A Model for Understanding Intermedial Relations », dans *Media Borders, Multimodality and Intermediality*, London, Palgrave Macmillan, p. 11-48, en ligne, <[doi.org/10.1057/9780230275201\\_2](https://doi.org/10.1057/9780230275201_2)>, consulté le 6 janvier 2023.
- (2014), *Media Transformation : The Transfer of Media Characteristics among Media*, London, Palgrave Macmillan, 104 p.
- (2017), « Transfer of Media Characteristics among Dissimilar media », *Cultural transduction*, Palabra Clave, vol. 20, n° 3, p. 663-685, en ligne, <[doi.org/10.5294/pacla.2017.20.3.4](https://doi.org/10.5294/pacla.2017.20.3.4)>, consulté le 10 janvier 2023.
- (2020), « Transmediation : Some Theoretical Considerations », *Transmediations : Communication Across Media Borders*, New York, Routledge, p. 1-13, en ligne, <[academia.edu/41321687/Transmediation\\_Some\\_Theoretical\\_Considerations](http://academia.edu/41321687/Transmediation_Some_Theoretical_Considerations)>, consulté 9 septembre 2021.
- Fischer, Carolin (dir.) (2015), *Intermédialités*, Paris, Société Française de Littérature Générale et Comparée, coll. « Poétiques comparatistes », 201 p.
- Garnier, Xavier (2006), « La littérature et son espace de vie », dans Xavier Garnier et Pierre Zoberman (dir.), *Qu'est-ce qu'un espace littéraire ?* Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, coll. « L'imaginaire du texte », p. 17-29, en ligne, <[books.openedition.org/puv/396](http://books.openedition.org/puv/396)>, consulté le 22 juin 2022.
- Gaudemar, Martine de (2011), *La voix des personnages*, Paris, Les Éditions du Cerf.
- Genette, Gérard (1982), *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique ».
- (1983), *Nouveau discours du récit*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 119 p.
- (1991), *Fiction et diction*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 160 p.
- (1996 [1972]), *Figure III*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 341 p.

- (2004), *Métalepse : de la figure à la fiction*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 132 p.
- Higgins, Dick (2017), « Sur les intermédia », *Appareil*, n° 18, en ligne <[doi.org/10.4000/appareil.2379](https://doi.org/10.4000/appareil.2379)>, consulté le 22 août 2022.
- Jost, François (1987), *L'Œil-caméra : entre film et roman*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, coll. « Linguistique et sémiologie ».
- Jost, François et André Gaudreault (2017), « Le point de vue », dans *Le récit cinématographique*, Paris, Armand Colin, p. 205-245, en ligne, < [Cairn.info/le-recit-cinematographique--9782200614492-p-205.htm](https:// Cairn.info/le-recit-cinematographique--9782200614492-p-205.htm)>, consulté le 1 mai 2023.
- Le Breton, David (2011), *Éclats de voix : une anthropologie des voix*, Paris, Métailié, coll. « Traversées ».
- Lutas, Liviu (2018), « L'intermédialité comme méthode d'analyse textuelle : L'exemple de Patrick Chamoiseau », *Orbis Litterarum*, vol. 73, n° 1, p. 80-100, en ligne, <[doi.org/10.1111/oli.12163](https://doi.org/10.1111/oli.12163)>, consulté le 15 décembre 2020.
- Mariniello, Silvestra (2011), « L'intermédialité : un concept polymorphe », dans Célia Vieira et Marion Froger (dir.) *Inter media. Littérature, cinéma et intermédialité*, Paris, L'Harmattan, coll. « Logiques sociales », p. 11-29.
- Méchoulan, Éric (2003), « Intermédialités : le temps des illusions perdues », *Intermédialités*, n° 1, p. 9-27, en ligne, <[doi.org/10.7202/1005442ar](https://doi.org/10.7202/1005442ar)>, consulté le 15 octobre 2020.
- (2010), « Intermédialité : ressemblances de famille », *Intermédialités*, n° 16, p. 233-259, en ligne, <[doi.org/10.7202/1001965ar](https://doi.org/10.7202/1001965ar)>, consulté le 16 septembre 2020.
- (2017), « Intermédialité, ou comment penser les transmissions », *Création, intermédialité, dispositif*, Fabula Colloques, en ligne, <[fabula.org:443/colloques/document4278.php](https://fabula.org:443/colloques/document4278.php)>, consulté le 15 octobre 2020.
- Mecke, Jochen (1997), « Voix cassée et voix muée : la voix narrative entre littérature et cinéma », dans Michel Collomb (dir.), *Voix et création au XXe siècle : actes du colloque de Montpellier, 26, 27, 28 janvier 1995*, Paris, Honoré Champion Éditeur.
- Michlin, Monica (2005), « Les voix interdites prennent la parole », *Sillages critiques*, n° 7, p. 197-214, en ligne, <[doi.org/10.4000/sillagescritiques.1078](https://doi.org/10.4000/sillagescritiques.1078)>, consulté le 27 août 2022.

- Moser, Walter (1999), « Postface : Pas d'euphorie ! - anatomie d'une crise », *Revue Canadienne de Littérature Comparée*, vol. 26, n° 3-4, p. 193-210, en ligne, <[journals.library.ualberta.ca/crccl/index.php/crccl/article/view/4026](http://journals.library.ualberta.ca/crccl/index.php/crccl/article/view/4026)>, consulté le 19 septembre 2020.
- Müller, Jürgen (2000), « L'intermédialité, une nouvelle approche interdisciplinaire : perspectives théoriques et pratiques à l'exemple de la vision de la télévision », *Cinémas : revue d'études cinématographiques*, vol. 10, n° 2-3, p. 105-134, en ligne, <[doi.org/10.7202/024818ar](https://doi.org/10.7202/024818ar)>, consulté le 21 novembre 2021.
- (2006), « Vers l'intermédialité : histoires, positions et options d'un axe de pertinence », *Médiamorphoses. L'identité des médias en questions*, n°16, p. 99-110.
- Pavel, Thomas (1988), *Univers de la fiction*, Paris, Éditions du Seuil, col « Poétique », 210 p.
- Perona, Blandine (2013). *Prosopopée et persona à la Renaissance*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Bibliothèque de la Renaissance », 418 p.
- Podoroga, Valery (2013), « La poétique de Dostoïevski. De la voix à l'ouïe », *Revue philosophique de la France et de l'étranger*, vol. 138, n° 2, p. 227-238, en ligne, < [Cairn.info/revue-philosophique-2013-2-page-227.htm](http:// Cairn.info/revue-philosophique-2013-2-page-227.htm)>, consulté le 27 janvier 2023.
- Rabaté, Dominique (1991), « L'effet de Voix », dans *Vers une littérature de l'épuisement*, Paris, José Corti, coll. « Les Essais », p. 16-53.
- (1999), *Poétiques de la voix*, Paris, José Corti, coll. « Les Essais », 322 p.
- Rajewsky, Irina (2005), « Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality », *Intermédialités*, n° 6, p. 43-64 en ligne, <[doi.org/10.7202/1005505ar](https://doi.org/10.7202/1005505ar)>, consulté le 1<sup>er</sup> juin 2023.
- Tylkowski, Irina (2011), « La conception du dialogue de Mikhaïl Bakhtine et ses sources sociologiques », *Cahiers de praxématique*, n° 57, p. 51-68, en ligne, <[doi.org/10.4000/praxematique.1755](https://doi.org/10.4000/praxematique.1755)>, consulté le 27 janvier 2023.
- Valtat, Jean-Christophe (2003), « L'autonomie intermédiaire du littéraire : Une introduction », *L'Esprit Créateur*, vol. 43, n° 2, p. 3-9, en ligne, <[doi.org/10.1353/esp.2010.0328](https://doi.org/10.1353/esp.2010.0328)>, consulté le 18 octobre 2020.
- Wagner, Frank (2016), *Plasticité du récit : de la transmodalisation à l'intermédialité*, en ligne, <[vox-poetica.org/t/articles/wagner2016.html](http://vox-poetica.org/t/articles/wagner2016.html)>, consulté le 9 septembre 2020.

- Wolf, Werner (2011), « (Inter)Mediality and the Study of Literature », *Comparative Literature and Culture*, vol. 13, n° 3, en ligne, <[doi.org/10.7771/1481-4374.1789](https://doi.org/10.7771/1481-4374.1789)>, consulté le 15 mai 2023.
- Werner, Wolf (1999), *The Musicalization of Fiction: A Study in the Theory and History of Intermediality*. Amsterdam, Rodopi, 272 p.
- (2002), « Intermediality Revisited: Reflections on Word and Music Relations in the Context of a General Typology of Intermediality », dans Suzanne Lodato, Suzanne Aspden et Walter Bernhart (dir.), *Word and Music Studies: Essays in Honor of Steven Paul Scher and on Cultural Identity and the Musical Stage*, Brill, en ligne, <[doi.org/10.1163/9789004334069](https://doi.org/10.1163/9789004334069)>, consulté le 1<sup>er</sup> juin 2023.
- Zumthor, Paul (1985), « Le geste et la voix », *Hors Cadre*, Paris, Centre national des lettres, n° 3, p. 245-255.
- (1987), « La performance », dans *La Lettre et la Voix. De la littérature médiévale*, Paris, Éditions du Seuil, p. 245-255.
- (1990), *Performance, réception, lecture*, Longueuil, Éditions le Préambule, coll. « l'Univers des discours », 129 p.
- (2008), « Oralité », *Intermédiatités*, n° 12, p. 169-202, en ligne, <[erudit.org/fr/revues/im/2008-n12-im3626/039239ar/](https://erudit.org/fr/revues/im/2008-n12-im3626/039239ar/)>, consulté le 16 septembre 2020.