



HAL
open science

Ecrire son lecteur : L'évolution du narrateur américain et l'emploi de la deuxième personne, 1750-2000

Joshua Parker

► **To cite this version:**

Joshua Parker. Ecrire son lecteur : L'évolution du narrateur américain et l'emploi de la deuxième personne, 1750-2000. Sciences de l'Homme et Société. Université Paris-Diderot - Paris VII, 2005. Français. NNT: . tel-00426377

HAL Id: tel-00426377

<https://theses.hal.science/tel-00426377v1>

Submitted on 25 Oct 2009

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNIVERSITE PARIS VII – DENIS DIDEROT
UFR Lettres et Sciences Humaines

DOCTORAT
Etudes Anglophones

JOSHUA PARKER

Ecrire son lecteur :
L'évolution du narrateur américain et l'emploi de la deuxième personne, 1750-
2000

Thèse dirigée par Marc CHENETIER

Soutenue le 10 mars 2005

JURY

M. John Pier, Président
M. André Bleikasten
M. Marc Chénétier
M. Frédéric Ogée
M. Gerald Prince

Remerciements à

Marc Chénétier

Pour son écoute, sa patience, et sa source d'inspiration

C. Charreyre

Monika Fludernik

Eric Hyman

Frédérique Lab

René Lavie

Pour leur soutien sur les questions linguistiques et narratologiques

Patrick Blanchart

Marc Court

René Lavie

Jérôme Rigaudias

Pour leur aide à la rédaction

Table des matières

<i>Préface</i>	9
Renversement de lecture.....	13
<i>Introduction</i>	19
 <i>Première Partie</i>	
<i>L'anglais fait son ménage</i>	
Une vraie histoire, un futur imaginaire.....	29
Catégories.....	40
La Génération apostrophique	63
Le Single One.....	82
<i>Il y a toujours du monde à côté</i>	92
Conclusions	113
<i>Tout langage est d'abord dialogue</i>	119
<i>Le récit saisit l'ensemble de la société de l'intérieur</i>	126
 <i>Deuxième Partie</i>	
<i>Développements américains</i>	
<i>Animation de la forme générique</i>	
L'animation de la forme générique	133
<i>Melville writes the most execrable English</i>	141
« The Advocate ».....	144
« The Whiteness of the Whale ».....	147
Tout texte est de la rhétorique	151
« You » dans la diégèse.....	157
Conclusions	174
Booth : Trois types de commentaires.....	176
<i>...lorsque naît en nous une troisième personne</i>	181
<i>La langue est comme une Nature</i>	191
 <i>Troisième Partie</i>	
<i>L'animation se complète</i>	
<i>La présence du narrateur à ses degrés</i>	195
Les liens entre temps et personne.....	213
Critiques et typologies.....	221
Hybridistes et continuumistes.....	229
Conclusions : Making Unstrange	241

Quatrième partie

Animations partielles

Introduction.....	267
Positions Fluctuantes.....	270
« You » initial.....	270
Skaz non-suivi.....	272
Partage d'expérience.....	273
Apostrophes de personnage.....	276
Le « you » et le discours indirect libre.....	278
Le lecteur dans son rôle de fabricant de l'histoire.....	280
« You » final.....	282
« You » médian.....	293
Le « you » marque un changement d'épisode.....	295
Le « you » marque un changement de focalisation.....	296
Le « You » vocatif-déictique flottant.....	303
Fonctions Fluctuantes.....	310
Emplois Subversifs.....	324
Résidu : Le narrataire s'impose dans la mimésis.....	330
La vue du pôle artistique.....	344
Conclusions.....	351
Bibliographie.....	359
Bibliographie des Textes.....	373

Appendices

1 Pourquoi numéroter les personnes ?.....	379
2 Catégories du « you ».....	393
3 <i>Rule of the Bone</i> – verbes liées à « you » et à « I »	405

Table des Figures

1 : Termes des positions correspondant aux pôles artistiques et esthétiques.....	42
2 : Figures Intratextuelles et Métalepses Eventuelles.....	43
3 : Niveaux Narratifs (Mieke Bal)	46
4 : Niveaux Narratifs (Sabine Schlikers)	47
5 : Une acte d'équilibriste	125
6 : Coénonciateurs du Narrateur.....	116
7 : Je-origine.....	173
8 : Héros à la deuxième personne.....	209
9 : Continuum de Hyman.....	235
10 : Centre Déictique Instable.....	259

Préface

Une des premières questions que je me suis posées en commençant ce travail était: aurait-t-il pour but de chercher des différences entre des choses ou plutôt des similarités? D'abord, j'ai souhaité qu'il soit une recherche qui lierait certaines idées plutôt que de définir les frontières des catégories pour les séparer. Par moments, face au nombre de types d'emploi d'un pronom qu'il fallait distinguer et classer, j'ai craint d'être loin de cette espérance.

Une grande partie de cette thèse est faite d'un travail de théorisation, théorisation qui procède de l'abstraction de certains éléments de textes qui sont concrets en eux-mêmes; utilise des catégories de rôles actantiels de Bremond et de Greimas (qui sont elle-mêmes des abstractions des personnages des contes russes), pour aboutir à l'abstraction des expériences très concrètes des auteurs interrogés, et traite de la nature abstractive des pronoms eux-mêmes. L'abstraction est, finalement, comme le sont les pronoms, un moyen pour trouver les similarités entre les choses, un moyen parfois subtil, parfois brutal. Cette thèse a pour but la recherche des similarités entre des textes littéraires dont les formes comportent une certaine fonction commune – elles indiquent au lecteur une relation dialogique potentielle, relation qui implique la participation du lecteur avec un « autre » dans un espace textuel.¹

¹ Nous définissons "espace textuel" ici (et, plus loin, "texte" tout court) comme le fait Jenero Talens: "The notion of textual space takes different connotations depending on whether it is a) organized structurally within a beginning and an end (for example, "film," "novel," "short story," etc.); b) it is a mere proposal, open to various possibilities of organization and fixation ("drama," "musical score," etc.) ; c) it presents no organization and fixation ("nature" (readable as landscape through its transformation into "painting"), "conversation" (readable as dialogue through its inclusion as part of a "drama"), "love relationship" (readable as performance of a ritual), etc.). Textual space as a concept can therefore account for any activity or situation in terms of textuality." Talens 1999.

Le développement de la représentation d'une relation dialogique dans les espaces textuels, qu'ils soient littéraires ou visuels, semble être survenu relativement tôt dans l'histoire. Il y a 15,000 ans, les peintres de Lascaux ou de Trois-Frères étaient conscients qu'ils représentaient leurs sujets comme objets destinés à être vus par un public incluant non seulement leurs peintres eux-mêmes, mais aussi d'autres spectateurs. Ils concevaient, alors, un point de vue autre que le leur propre, mais toujours extérieur à l'image représentée. La plupart de leurs sujets représentés étaient alors conçus pour un regard ou point de vue unidirectionnel partagé, et nous supposons que leurs créateurs, en même temps qu'ils peignaient, étaient conscients que leur place comme spectateur était justement une position par rapport au sujet, qui pourrait être prise par un autre, autre qui restait, au moment de l'acte de peindre, imaginaire. Quand il y a une seule figure, nous avons l'impression d'une étude où la figure est l'objet d'un regard (le regard fût-il antérieur au dessin); là où des groupes de figures sont mises en scène dans ces premières histoires de l'occident, l'espace textuel accentue la relation entre les sujets par des regards échangés ou par la représentation des actions qu'elles exercent ou subissent entre elles; mais parmi ces images précoces, certaines sont plus inquiétantes, où le sujet représenté semble lui-même renvoyer un regard non à une autre figure du tableau, mais au spectateur lui-même: la figure semble réagir à nous – ou semble attendre que nous réagissions à elle. Ce n'est que plus tard (et plus rarement) que les artistes se représentent eux-mêmes dans un espace textuel, parfois comme sujet de regard, parfois fixant le spectateur (ou plutôt la place d'un spectateur éventuel) comme s'il était lui-même le sujet. En tous ces cas, la constante est que le spectateur imaginaire, cet autre qui est dans la même position que le créateur par rapport au sujet/texte, est censé rester indéfini. C'est donc

la *position* par rapport au sujet/texte qui est indiquée et qui reste stable, et non l'entité spécifique qui prend cette position.¹

La frontière entre la diégèse et l'extradiégèse n'a pas toujours été aussi formelle que nous l'imaginons aujourd'hui. Dans les premiers textes dramatiques qui nous sont connus, des spectateurs (ou bien des acteurs censés représenter les spectateurs, le chœur grec) s'adressent aux protagonistes tout en en faisant le commentaire de leurs actes. Nous savons que les pièces du Moyen Âge commençaient et se terminaient généralement par l'apparition d'un acteur qui s'adressait au public, et que lors de la Renaissance cette tradition s'est poursuivie. Dans le théâtre anglais les spectateurs pouvaient louer des places sur la scène elle-même jusqu'au 18^{ème} siècle. La tradition veut que la littérature ait suivi le modèle fourni par les arts dramatiques (et qu'elle soit toujours fondamentalement un art dramatique²), et que les premiers récits écrits n'étaient que des transcriptions tardives de récits oraux, emplis d'apostrophes narratives.

Si une œuvre d'art diffère des autres textes en ce qu'elle est censée poser une question³, à l'origine c'était donc souvent le créateur du texte lui-même (ou son représentant) qui la posait, peut-être de manière détournée, mais directement au public. Plutôt que sur la nature de ces questions, l'intérêt se portera sur la manière de les poser, pas tant aux spectateurs des textes graphiques ou théâtraux, qu'aux lecteurs de la littérature, domaine où il est attendu que les structures des textes se prêtent le mieux à faire la carte des relations entre auteur et lecteur. Le champ de l'étude se

¹ « ... discourse participation is in some sense a more primitive notion than that of discourse participant. » Herman 2002: 366. Néanmoins, notre conscience du fait qu'un autre ou d'autres ont pris cette place que nous occupons peut créer le sentiment de notre similitude avec cet « autre » - ce que nous définirons plus loin comme un « résidu ».

² Le texte littéraire est « un dispositif ritualisé, où sont distribués des rôles ». Maingueneau 2000 : 10.

³ Jauss 65. (Jauss cite H.-G. Gadamer.)

restreint encore aux textes dans lesquels un narrateur s'adresse directement à un coénonciateur, et cela implique, dans la littérature anglophone, que nous étudions les textes où cette situation d'énonciation est le plus souvent simplement indiquée par le mot « you ».

Renversement de lecture

Q: *What are all those horses doing in your poems? I mean, what do they stand for?*

R: *Horses. They stand for horses. The way I stand for you.*

- Vicki Hearne¹

L'idée qu'un lecteur « lise » parfois un pronom comme un autre (« voyant » un « you » où il apparaît sur la page un « I » ou un « I » à la place d'un « she ») n'est pas étrangère à la théorie littéraire. Dans son étude de *Paradise Lost* de Milton, Stanley Fish a proposé que le lecteur voit Adam et Eve comme ses propres représentants – jusqu'à ne pas « lire » le « they » du poète comme « Adam et Eve » mais plutôt comme « je »². Philippe Lejeune a noté plus généralement que dans certains cas « ...on continue à lire [un pronom de troisième personne] comme discours à la première personne. »³

« Le narrateur ... est le représentant de l'auteur, sa *persona*. N'oublions pas qu'il est également le représentant du lecteur, très exactement le point de vue auquel l'auteur l'invite à se placer pour apprécier, pour goûter telle suite d'événements, en profiter. »⁴

« Ce qui est clair et éclairant, c'est cette figure [le narrateur], stable ou mouvante, à l'intérieur de laquelle je puis m'insérer comme lecteur, à tel ou tel endroit, considérant les choses d'un point de vue ou d'un autre. L'individu romanesque ne peut jamais être entièrement déterminé, il reste ouvert, il m'est ouvert pour que je puisse me mettre à sa place ou du moins me placer par rapport à lui. »⁵

¹ Hempel 1990.

² Fish 1971.

³ Lejeune 1980 : 34.

⁴ Butor 1964: 76.

⁵ Butor 1964 :107.

Se placer par rapport à un narrateur et se mettre à *sa place* sont deux choses très différentes. Ces premières pages traiteront de la seconde, dans ce que nous appellerons le « renversement de lecture » dans les textes à la première personne.

Lois Oppenheim propose que les récits « à la deuxième personne » conduisent le lecteur à participer au récit dans une relation ambiguë lecteur-narrateur-personnage, dans laquelle l'identification du lecteur oscille entre lecteur intentionné, la voix qui énonce « vous », et vous-personnage dans le récit.¹ Il n'est pas surprenant qu'Oppenheim inclue l'identification du lecteur à la voix qui semble s'adresser à lui. La présomption qu'un lecteur s'identifie normalement au « je » du narrateur parce qu'il s'identifie au processus entrepris par la voix du narrateur nous est habituelle.

Et il est vrai que le narrateur et le lecteur concourent à la même tâche. Lire un texte à la première personne est, pour le lecteur, 1) un peu écouter passivement une voix qui parle, et 2) un peu créer lui-même une voix. C'est le lecteur qui narre par sa lecture à un narrataire, mais le lecteur qui lit seul joue en même temps le rôle de ce narrataire. C'est nous, après tout, qui sommes maîtres de la vitesse de notre lecture, ce sont nos yeux qui contrôlent le mouvement du texte, qui le démarrent ou l'arrêtent à volonté, qui mettent l'accent sur tel ou tel mot qui à son tour évoque (ou est-ce que c'est *nous* qui l'évoquons ?) telle image, odeur, son. Le lecteur idéal est aussi actif dans l'acte de lecture que le narrateur l'est dans l'acte de raconter. Les premiers récits littéraires écrits qui nous sont connus étaient destinés à être lus à haute voix à un public par un *lector* qui prenait la place de l'auteur – qui le représentait. Il y a 2000 ans, il était surprenant de voir un lecteur lire sans bouger les lèvres. L'alphabet n'est pas, à l'origine, une suite de signes qui signifient directement quelque chose à leur *lector*, mais des indications pour la prononciation des sons qui, eux, signifient quelque

¹ Oppenheim 1980: 33.

chose à un auditeur/public. Lisant à haute voix, le lecteur se concentre sur l'interprétation phonétique : la lecture à soi-même laisse place à d'autres formes d'interprétation.

Dans la narration « naturelle », orale, la position narratoriale est « empliée » par une figure dont seule la présence physique la rend « autre ». Dans la narration textuelle, la position de ce narrateur n'est pas toujours explicitement prise. Elle peut être occupée par un lecteur à la suite d'un processus d'identification dont le degré dépend de la non-définition du narrateur. Moins l'identification du narrateur est indiquée par le texte, plus cette identification dépend du lecteur, et plus, avec la lecture, le lecteur *s'identifie* à la position narratoriale. C'est précisément dans ce qui reste indéfini ou vague que le lecteur trouve une position subjective. Il y a toujours une deuxième figure implicitement en face de ce « je », et nous avançons que nous nous mettons à la place du narrateur, que nous lisons un « je » comme nous-même, précisément parce que notre identification à ce « je » est normalement plus forte que notre identification à cette deuxième figure textuelle face à laquelle le « je » se positionne.

C'est la voix du narrateur qui nous permet de « voir » ce que nous « voyons » en lisant un texte. Quand le narrateur est absent comme figure textuelle, sa voix est un « cadre » qui se manifeste comme processus, et nous avons tendance à perdre notre altérité avec ce cadre, avec ce processus qui nous permet de voir dans le texte.¹ Mais

¹ Genette propose qu'un narrateur homodiégétique doit choisir d'être soit plutôt personnage diégétique, soit voix extradiégétique: « Watson, Carraway ou Zeitblom ... ne passent pas tout leur temps derrière un trou de serrure. Mais tout se passe comme si leur rôle de narrateur, et leur fonction, comme narrateurs, de mise en relief du héros, contribuait à effacer leur propre conduite, ou plus exactement à la rendre transparente, et avec elle leur personnage: si importante que puisse être leur rôle à tel ou tel moment de l'histoire, leur fonction narrative oblitère leur fonction diégétique.» Genette 1983 : 69.

dès que le narrateur apparaît non plus comme voix ou comme processus, mais comme figure textuelle, notre altérité à cette position est déclenchée.

« La présence d'un narrateur indique toujours la présence (au moins implicite) d'un narrataire. »¹ Il y a des manières indirectes d'indiquer cela (le simple fait qu'il y ait des parenthèses indique la présence d'une « line of thinking » d'un narrateur – un ordonnancement des pensées). Il y aussi des manières plus directes: je peux écrire que je mesure tant ou tant, que j'ai éprouvé telle ou telle chose ce matin avant de me mettre au bureau pour écrire ces lignes. Mais on peut être assuré que le corollaire de cette citation de Benveniste est vrai - le fait qu'un texte comporte le mot « vous » indique aussi l'existence d'un narrateur.

Quand un narrateur reste implicite, nous avons tendance à occuper sa position, à nous engager dans notre lecture comme si nous étions le narrateur de ce que nous lisons. Mais dès qu'un narrateur apparaît comme figure textuelle, ou dès qu'il est clair qu'il s'adresse à nous, il n'est plus possible pour nous de nous identifier à son rôle. Nous allons considérer le « you » d'abord comme marqueur de discours, qui met en relief la figure d'un narrateur, dont le « dévoilement » met fin à notre identification à cette acte de narration.

Toutefois, dans les textes que nous allons examiner, cette mise en relief de la situation d'énonciation ne s'étend pas à tout le texte, et se limite souvent à des indications. Un texte littéraire se compose le plus souvent de périodes de discours du narrateur dans lesquelles le lecteur est mis en relation avec le narrateur en tant que narrataire, et de périodes de « récit » où le lecteur est souvent obligé de se retrouver dans une position d'identification au narrateur. L'identification du lecteur tend donc à être glissante au cours d'un texte littéraire. Nous allons proposer qu'il en est de même

¹ Benveniste 1966:251.

pour l'identification de l'auteur. L'identification textuelle de l'auteur ne glisse pas seulement de son identification à son narrateur, à d'autres personnages diégétiques focalisants, et à son narrataire, qui sont tous ses propres constructions. Mais l'auteur doit aussi parfois imaginer la position de son public réel. Cette thèse vise à examiner non seulement l'identification textuelle glissante du lecteur d'un texte littéraire, mais aussi les perceptions par ce lecteur des identifications glissantes textuelles de l'auteur.

Un de nos propos sera que, dès que deux points de vue se présentent au lecteur, celui-ci a une forte tendance à s'identifier à un seul des deux. Nous examinerons ce qui se passe quand ces deux points de vue distincts sont portés par deux figures textuelles indiquées par un seul pronom, ce qui est souvent le cas en anglais, langue qui ne comporte aujourd'hui, presque sans exception, qu'un seul pronom de deuxième personne.

Depuis une cinquantaine d'années, le critique littéraire a défini la littérature à la deuxième personne comme « un récit dans lequel le protagoniste est indiqué par un pronom à la deuxième personne ». Cette étude se focalise sur une partie de ces textes, mais elle aborde aussi des textes hors de cette catégorie - ceux qui comportent un narrateur plus ou moins déterminé, et une figure ou des figures coénonciatrice(s) qui reste(nt) moins déterminée(s), les deux semblant être dans une relation dialogique.¹

Des études ont été faites sur les perceptions changeantes de l'image de « l'auteur » à travers les siècles. Celle-ci a pour but d'étudier les perceptions changeantes du « lecteur » chez des auteurs de fictions, ainsi que chez leurs lecteurs eux-mêmes.

¹ Grec: διάλογος

Dia (grec) à travers, entre, d'un côté à l'autre, par, de, « passant à travers »

Dyo (grec) deux

Logos (grec) – « employé dans les noms des types de discours, oral ou écrit »

Introduction

If you're going to read this, don't bother. After a couple of pages, you won't want to be here. So forget it. Go away. Get out while you're still in one piece. Save yourself. There has to be something better on television.

Chuck Palahniuk, *Choke*

I was very bad to you last night. You love it when I'm bad to you. I hate you.

Lydia Swartz, « How I learned to love you like a spider »

Lie in bed. Just lie there. Don't move, stare at the ceiling and don't blink.

Russell Banks, « Indisposed »

You better not never tell nobody ... but God. It'd kill your mammy.

Alice Walker, *The Color Purple*

Where you're supposed to be is some big West Hills wedding reception in a big manor house with flower arrangements and stuffed mushrooms all over the house.

Chuck Palahniuk, *Invisible Monsters*

Weary, half-defeated by history and almost as wary of those you have spent your life's energies and treasure to make free as you are of their iron-minded oppressors, you are the middle-aging Simon Bolivar, and less than a month ago you arrived here in Kingston in desperate flight from Venezuela, arrived with a Spanish price on your head and a pack of rabid assassins dogging your trail down from the mountains of Columbia to the sea, always hoping you could stupidly trust someone you should not.

Russell Banks, « The Rise of the Middle Class »

Ces citations ont plusieurs éléments en commun. Tout d'abord, elles figurent au tout début de nouvelles ou de romans écrits par des anglophones nord-américains ces trente dernières années. Certaines ont une forme très directe, avec des injonctions brèves, brusques, voir brutales. La dernière décrit une scène et une histoire dans un style assez fleuri. En outre, elles sont toutes marquées par l'usage fréquent de la

deuxième personne. Pourtant, cette deuxième personne n'est pas utilisée de la même façon dans chacune des citations, à tel point que nous pouvons avancer que ce n'est pas la même deuxième personne dans tous les cas. Les unes visent des narrataires spécifiques, pour d'autres la cible narrative n'est pas définie : elle peut-être le lecteur du texte, le protagoniste ou un autre personnage du récit - ou une figure étrangement entre les deux.

Il y a cinquante ans, dire qu'un texte fictionnel était un « récit à la deuxième personne » était suffisant pour faire entendre qu'il était écrit dans un style qui donnait, pour désigner le protagoniste, un pronom à la deuxième personne. C'était étrange et remarquable – et c'était, à cette époque, plus ou moins limité aux expériences européennes de Michel Butor ou Georges Perec. Alice Monroe avait également fait un autre beau début, moins remarqué, dans ce genre quelques années avant *La Modification* – et pourtant ces textes faisaient déjà partie d'un genre, même si la rareté des représentants l'a fait étiqueter « expérimental ».¹ Les expériences d'autres auteurs européens allaient bientôt apparaître, attirant rapidement l'attention des auteurs américains. Bientôt il y eut de nombreux récits américains « à la deuxième personne », dont quelques-uns ont fait le succès de leurs auteurs, puis furent suivis par leurs imitateurs.² La mode, si mode il y a, n'est pourtant toujours pas passée. 20 ans après *Bright Lights, Big City*, ces récits continuent à s'accumuler et semblent être encore source d'inspiration pour maints écrivains travaillant actuellement dans la fiction.

¹ Sans oublier aussi Ralph Milne Farley's « The House of Ecstasy, » de 1947, ce dernier étant plus « fantastique » qu'« expérimental », et *How Like a God* de Rex Stout.

² Même sans parler des séries « Choose your own adventure », des récits de science-fiction à la deuxième personne, des livres de jeux de rôle – tous à la mode depuis les années 1980, tous, à leur propre manière, genres de la littérature, et non sans effet sur la littérature qui est notre propos ici.

En 1994, Monika Fludernik a remarqué que « le récit à la deuxième personne » était presque arrivé à un point de « conventional inconspicuousness » dans la fiction contemporaine.¹ Dix ans plus tard, ce point semble atteint. Si pour le lecteur contemporain il y a quelque chose de remarquable dans ces citations, c'est probablement davantage le style que les emplois de la deuxième personne : l'emploi de la langue vernaculaire dans *The Color Purple*, les phrases courtes de la première citation de Banks, la seule phrase longue et détaillée de la seconde, ou la description rapide et ironique du luxueux style « côte ouest » dans celle de Palahniuk. Le fait qu'il existe de nos jours des « récits à la deuxième personne » suffisamment nombreux pour en trouver des variétés très distinctes signifie quelque chose. Si le corpus est étendu de nos jours, ce n'est pas seulement l'attraction de l'avant-gardisme qui motive encore les écrivains. Le choix des mots, comme celui des modes, n'est jamais anodin.

Pourtant, un mot n'est pas la même chose qu'un sème. Si l'emploi du mot « you » varie entre les extraits cités plus haut, le sens aussi varie. Benveniste nous a montré qu'un pronom est un mot (et donc un signe) « vide »² - un « shifter » qui marque la place du coénonciateur par rapport à l'énonciateur. Au premier regard nous avons tendance à définir le « sens » du mot « you » tout simplement par l'identité du coénonciateur, mais cette identité dépend essentiellement, au moment de l'énonciation, de sa relation à l'énonciateur. Si nous admettons que ce dernier est un narrateur, et que la main qui définit et qui anime cet énonciateur appartient à une personne que nous nous permettons d'appeler « l'auteur », nous avons déjà dans un

¹ Fludernik 1994 : 472.

² Benveniste, vol. 1 : 254.

premier temps abordé des questions qui tombent dans les domaines de la littérature, de la linguistique, de la sociolinguistique, de la sémiologie, et de la grammaire.

A la fin, il conviendra de revenir à la question posée initialement: comment expliquer la multiplication de l'usage du mot « you » dans la fiction américaine récente, mot qui reste le même quelles que soient ses interprétations par le lecteur? Pourquoi cette attirance des écrivains pour l'emploi du « you » ? En fait, il y a autant de raisons pour un auteur de l'employer, autant d'effets à en tirer, et finalement autant de réponses à trouver de la part du lecteur, que de variétés des usages récents de ce mot dans la littérature.

Notre propos sera que les questions du genre et de la littérature exigent que nous redéfinissions ce que nous entendons par « récit à la deuxième personne. » Dans la critique des spécialistes de ce type de littérature contemporaine nous trouvons la même formule répétée maintes fois depuis une dizaine d'années : « un récit dans lequel le protagoniste est indiqué par un pronom à la deuxième personne ». ¹ Mais si le rôle d'un protagoniste est indiqué par la deuxième personne, ce protagoniste est en même temps le narrataire. Richardson en particulier a souligné un problème de définition du genre quand il a favorisé les récits avec un actant diégétique à la deuxième personne, pour exclure de ce type narratif tout récit s'adressant à un narrataire extradiégétique, en même temps qu'il admet que souvent les deux se chevauchent.² Ce chevauchement, vu en tant que transgression des niveaux narratifs, crée une métalepse qui complique la définition de ce type narratif. Et les choses se compliquent encore quand nous considérons les possibles identifications du lecteur à ce personnage, qui semblent parfois souhaitées par l'auteur, par le choix de la

¹ Richardson 1991; Jahn ; Herman 1994; Hopkins et Perkins 1981.

² Richardson 1991.

personne grammaticale. Même avec tous les problèmes de définition auxquelles elles sont confrontées, les études entreprises depuis une décennie ont surtout établi qu'une littérature dans laquelle la deuxième personne affecte intégralement la structure existe, et qu'elle continue de croître aujourd'hui, quelles qu'en soient les raisons. Etant donné que les critiques récents notent, à l'aide de raisonnements de complexité variables mais généralement sans exception, que ce genre est rempli de nuances, d'hybrides, et de variations, il serait utile ici, plutôt que de s'appliquer à définir les frontières d'un genre possible, de poser la question : quels sont les types d'emploi de la deuxième personne dans la littérature, et comment fonctionnent-ils dans un texte ?

Bonheim a défini le « récit à la deuxième personne » par la fréquence et non par le mode général d'emploi du mot « you ». Sa définition plus générale du « récit à la deuxième personne » nous servira de base au début de cette thèse : « Narration où l'emploi du 'you' est si fréquent tout au long d'une section de texte que l'effet narratif est essentiellement modifié. »¹

La linguistique veut que nous définissions ces modes d'emploi. Nous pouvons dans un premier temps les ranger en deux catégories. La première n'emploie la deuxième personne que dans des citations, pour faire parler des personnages diégétiques entre eux. Cette catégorie inclut aussi des récits dans lesquels le « you » existe dans une phrase adressée par un personnage du récit à un autre et compris en tant que tel par le lecteur sans que l'écrivain n'utilise les guillemets. Elle correspond à un des deux modes de la fiction décrit par Aristote, le mode dramatique.² En tant que « faits de parole » (« speech acts »), les citations sont des actions, et peuvent être arrangées ou manipulées par le narrateur de même que d'autres actions

¹ Bonheim 1983: 73-74.

² Genette 1999 : 325.

(l'ordonnement des actions et les commentaires du narrateur sur les actions font partie du récit).¹ Une citation ramène la phrase dans laquelle se trouve l'emploi de la deuxième personne au niveau de la fabula, ou « niveau de l'action ».² Leur arrangement ou manipulation par le narrateur est considéré comme aspect du récit, mais ils n'en font pas partie en eux-mêmes. Ils sont, selon Genette, « métadiégétiques », faisant partie du « métarécit ».

La deuxième catégorie inclut tout le reste: ce qui est décrit par le Stagirite en tant que « narratif »³ – tous les exemples de la deuxième personne dans un texte qui ne sont pas des citations directes des personnages, incluant donc tous les exemples du style indirect libre. Ce second type est le moins fréquent, aujourd'hui et dans la littérature passée, mais, comme il a été démontré par Wayne Booth dans *The Rhetoric of Fiction*, il est quand même rare de trouver des fictions qui n'emploient pas d'une manière ou d'une autre la « rhétorique » ou discours narratorial dont le style indirect libre et le monologue intérieur semblent faire partie.

Pour le moment, nous nous intéressons seulement à la forme de ce discours la plus directe et évidente. Sa tendance récente à l'augmentation et les variétés d'augmentation de son emploi posent d'autres questions sur lesquelles nous reviendrons. Mais pour l'instant, il nous faut définir notre champ d'étude simplement comme le corpus des textes littéraires qui emploient la deuxième personne en dehors des citations, quel que soit le moyen par lequel l'auteur rend clair au lecteur que cet emploi n'est pas une citation. Nous allons analyser ici des textes qui l'emploient à répétition, au moins dans certains passages; qui semblent en tirer des usages

¹ Bal 1995 : 8.

² Ibid.

³ Genette 1999 : 325.

essentiels, et dont ces usages colorent à la fois le sens intégral du texte, les sentiments qu'il génère et son contexte.

Les récits que nous allons considérer se caractérisent donc en anglais par l'occurrence du mot « you » dans un récit, et en même temps que nous allons analyser son emploi et leurs possibles effets, ce qui nous intéresse au premier chef est sa fréquence d'occurrence et son emplacement dans de tels récits. Comme sa fréquence croît dans la fiction anglophone, il nous faut étudier non seulement cette croissance dans la littérature contemporaine, mais aussi son développement. L'emploi de la deuxième personne en littérature n'est pas qu'un phénomène moderne. Pour trouver d'éventuelles similarités ou différences d'emploi entre les auteurs cités plus haut et leurs prédécesseurs, il faut remonter dans l'histoire de la littérature anglophone, jusqu'au moment où le mot « you » est devenu pour l'anglais (à part des textes religieux et la poésie) le seul héritier des diverses formes de la deuxième personne. C'est au 18^{ème} siècle que nous commencerons à catégoriser les manières dont ce mot est employé, car cette période est non seulement celle où la deuxième personne a pris sa forme contemporaine, mais c'est aussi celle pendant laquelle elle a bénéficié d'une popularité littéraire rarement perçue depuis cette époque.¹

¹ Booth 1952. Booth nota une augmentation de « narrative intrusion » dans les romans anglais pendant les années 1750, à partir de la publication de *Tom Jones*.

Première Partie

L'Anglais fait son ménage

Compare a mediaeval theologian or mystic, compare a seventeenth-century preacher, with any "liberal" sermon since Schleiermacher, and you will observe that words have changed their meanings. What they have lost is definite, and what they have gained is indefinite.

– T.S. Eliot, 'The Perfect Critic'

Une vraie histoire, un futur imaginaire

Paris, 2005: Centre de la francophonie. Capitale du Français: langue « chaude » au sens de Foucault, en pleine évolution. En tant que langue parlée, il perd en moyenne peut-être un mot par an, pour emprunter de temps en temps des mots d'autres langues: ici une expression à l'anglais, là un terme à l'arabe, à l'allemand, au japonais.

Imaginons que parmi ces autres changements du langage, depuis quelque temps, il soit devenu à la mode parmi les jeunes parisiens de s'adresser la parole par le mot « vous ». De plus en plus, on entend dans les cafés, les bars, les restaurants, que les jeunes se vouvoient. On ne voit pas bien si c'est par ironie ou pour se moquer d'une sorte de nouveau formalisme dans les relations personnelles, ou si c'est une sorte de réaction quasi politique qui suit le tutoiement des années soixante. Mais imaginons que ce phénomène continue pendant une dizaine d'années. Sorte d'argot parisien au début, l'habitude se trouve bientôt dans les films qui sont distribués partout dans les pays francophones. Les jeunes mariés se vouvoient entre eux par ironie. Pendant une génération il est devenu normal de vouvoyer ses enfants; dans la génération suivante, il est normal de vouvoyer ses parents.

Peu à peu le mot « tu » n'est plus employé que par les vieux, les provinciaux, parfois dans le langage écrit, pour des cérémonies officielles ou religieuses. Comme il n'était jamais fréquent dans la parole publique, il se cache avec facilité, et de plus en plus. Après un siècle il est même difficile pour la plupart des francophones de conjuguer des verbes à la deuxième personne du singulier. Employer le mot « tu »,

c'est maintenant invoquer le passé. Peut-être que pendant une période où la vie se complique, le langage cherche à se simplifier. Ou bien: ce vouvoiement marque un changement dans les relations sociales des gens pendant une période de changements; quelque chose dans la façon dont ils vivent leurs rapports a changé de manière essentielle. La façon dont ils se perçoivent a changé. La façon dont ils se regardent a changé.

Pour vous, citoyen de Paris en 2004, quel effet cela vous fait-il que vos enfants aient pris l'habitude de vous vouvoyer à table? Ou que de temps en temps et de plus en plus, il vous est arrivé de vouvoyer vos collègues, même, parfois et sans y penser, votre femme, votre mari, votre mère? Est-ce que vous avez l'impression d'avoir perdu quelque chose d'essentiel dans vos relations avec vos proches? Est-ce que vous vous sentez plus éloigné d'eux? Ou plutôt libéré d'une forme archaïque qui ne servait plus à grand chose? Ce scénario nous permet de comprendre à peu près un changement linguistique qui est arrivé dans le monde anglophone il y a quelque trois cents ans.

Vers l'an 1000, les habitants de l'Angleterre n'avaient pour deuxième personne du singulier que le « tu/dû », probablement venu de la langue ouest-saxonne.¹ Celle-ci n'était considérée ni polie ni familière – c'était la seule manière de s'adresser au singulier. Il existait aussi son pluriel, « eow ». Eventuellement ce « tu/dû » est devenu « thu » puis « thou », et le « eow » fut également remplacé par « yow », depuis « you ».

Nous trouvons le « yow » employé pour s'adresser aux supérieurs au singulier pour l'une des premières fois dans *Sir Gawain and the Green Knight* (entre 1375 et 1400). A ce point là, « ye » existait toujours comme pluriel familier. « Yow » était uniquement une adresse de respect, qui marquait la hiérarchie sociale. « Thou »

¹ Aelfric, éd. Pope.

plaçait le coénonciateur dans un système par rapport à l'énonciateur. « Yow/You » le plaçait aussi par rapport au système social dominant – voir normand. De même que le mot « cow » est resté pendant que « beef » est devenu le mot pour un bœuf dont le seul dessein était d'être un objet utilisable, de consommation. De même que « sheep » est resté pour désigner l'animal lui-même pendant que « mutton » est arrivé pour définir le rôle (et en quelque sorte, la place hiérarchique) de l'animal dans la grande salle du château-fort.¹ Pour ce qui concerne les mots pour les animaux nous sommes toujours dans une période de coexistence en anglais. Pendant la période de coexistence de « thou » et « you » (vers l'époque de Chaucer (1340-1400)), on trouvait des informations supplémentaires avec ces deux (trois, si nous nous souvenons du « ye ») formes de la deuxième personne. Les personnages, dans les écrits, s'adressent la parole selon le contexte: s'ils adressent la parole à leurs inférieurs sur le plan social ou dans l'intimité c'est le « thou » qu'ils emploient. Sinon, ils emploient le « you ». Un roi parle à sa reine en employant « tu » dans le contexte du mariage, et « you » dans un contexte où sa position sociale est plus importante que leur relation personnelle. Or, le « you » n'était pas seulement marqué du poids de la position sociale sur les relations personnelles, il était aussi indicateur du niveau de langue et du contexte d'usage. « You » indiquait un niveau de langue plus élevé. Et ce niveau plus élevé était ce qui portait une marque de la position sociale. En bref, l'anglais parlé (d'après les textes conservés) a réservé à un niveau les rapports sociaux, extérieurs, et, à un autre, les rapports personnels et intimes.

Le vieil Anglais n'avait pas de défenses contre le français (ou, pour emprunter une phrase de Sapir à ce point, le peuple anglo-saxon n'a pas manifesté de

¹ Les mots comme « mutton », « beef », « pork », etc. diffèrent de leurs correspondants pré-Normands dans deux autres aspects notables : désignant des animaux non-vivants, il les rendent aussi innombrables.

« résistance psychologique »¹ au Français.) Ses frontières étaient poreuses. Au début le « thou » était préservé pour la vie quotidienne en général après l'arrivée des Normands. Puis uniquement dans la famille. Dans certains cas, « ye » est devenu singulier pour remplacer le « thou ».

Mais vers 1700 le « you » de ce système binaire était préféré à tel point que le « thou » était en train de disparaître. A partir de la fin du 18^{ième} siècle, le « thou » est réservé aux sectes religieuses² et continue son existence dans la poésie. Wolff ne mentionne pas les guerres civiles en Angleterre entre les religieux (sectes qui se tutoyaient) et les aristocrates (qui se vouvoyaient).³ Il ne mentionne pas de lien entre la nouvelle aristocratie de la « Glorious Revolution » et le vouvoiement. De toute façon, cette usurpation de « thou » par « you » continua pendant le 18^{ième} siècle. L'arrivée des rois de Hanovre, venus du pays où « du » et « Sie » se perpétuent aujourd'hui comme équivalents de « tu » et « vous », n'a pas produit d'effet sur cette tendance. Les colonies anglaises, même celles qui possédaient une grande population de « sectes » religieuses, ont également suivi cette tendance linguistique en grande partie.

Cet usage général de « you » fut-il une sorte de subversion de classe et des marques de hiérarchie pendant la période de la guerre civile anglaise par l'emploi de la forme la plus polie dans tous les cas? Ou fut-il une perte d'intimité entre les gens? Un signe de la montée de l'importance de l'individu? Ou au contraire, un signe de son

¹ Sapir 1921: 196.

² Wolff cite notamment les Quakers. Wolff : 59.

³ Il est probable que la disparition du « thou » est due à plusieurs facteurs convergents. Simplification de la langue, selon une thèse en cours de Suzanne Aalberse à l'Université d'Amsterdam ; Katie Wales a aussi soutenu cette théorie. Pénélope Gardner-Chloros note aussi la disparition de l'application des lois concernant l'habillement des rangs différents dans la société urbaine anglaise du 16^{ième} et 17^{ième} siècles, qui dans la confusion de classe, faisait que la manière la plus sûre de s'adresser à un inconnu était d'employer automatiquement le « you. » Avec la fin de la guerre civile et la réinstallation de la monarchie, Gardner-Chloros a suggéré qu'il n'était simplement plus à la mode de parler à la manière des sectes Puritaines.

placement permanent et définitif dans un système social? Une marque d'une nouvelle intimité entre les niveaux de la hiérarchie sociale, si globale que l'usage de « thou » n'était plus nécessaire? Ou une sorte de refroidissement dans les relations humaines à la fin des 17^{ème} et 18^{ème} siècles, qui ignoraient tout rapport qui ne faisait pas partie de la hiérarchie sociale? Castration de la langue, ou simplification égalitaire? Et si ce n'était qu'une simplification du langage, pourquoi la perte de « thou » et pas de « you »?

Sapir note que les facteurs internes d'évolution d'une langue sont plus importants pour son développement que les influences externes, et que ce qu'une langue prend des influences externes est souvent utilisé au profit de sa propre dynamique inhérente:

« The history of the English language has sometimes been represented as though it relapsed into a kind of chaos on the arrival of the Normans, who proceeded to play nine-pins with the Anglo-Saxon tradition... It was flooded with French loan-words during the late Middle Ages, at a time when its drift toward the analytic type was especially strong. It was therefore changing rapidly both within and on the surface. The wonder, then, is not that it took on a number of external morphological features, mere accretions on its concrete inventory, but that, exposed as it was to remolding influences, it remained so true to its own type and historic drift... Ever since the breakdown of English forms that set in about the time of the Norman Conquest, our language has been straining towards the creation of simple concept-words, unalloyed by formal connotations ... »¹

Si les marques de hiérarchie dans l'usage en conjonction de « thou » et de « you » avaient des « connotations formelles » (« formal connotations »), la fin de la période de coexistence de « thou » et « you » a néanmoins compliqué la langue autant qu'elle l'a simplifiée.

« You », marque d'importance sociale à ses débuts, n'était plus porteur d'information hiérarchique quand il est devenu le seul usage de la deuxième personne.

¹Sapir 1921: 203.

Mais le sens de la deuxième personne a changé. « Thou » était un marqueur d'altérité fondamentale entre locuteur et interlocuteur. « You » portait en plus une signification de classe et de niveau social. En utilisant « you » au début, on s'adressait moins à l'interlocuteur lui-même et plus à son statut social.

Depuis le travail de Karl Bühler (*Sprachtheorie*) des années trente, la plupart des linguistes acceptent que les expressions déictiques (tels que « maintenant », « ici », « ceci », « je » et « vous ») sont des éléments linguistiques faisant référence au contexte extralinguistique de l'énoncé dans lequel ils se trouvent. Selon Stephen Levinson, la déixis concerne « the ways in which languages encode or grammaticalize features of the context of utterance or speech event, and thus also concerns ways in which the interpretation of utterances depends on the analysis of that context of utterance. »¹ Nous pouvons aussi classer le « you », selon Roman Jakobson, comme « shifter », un constituant du codage linguistique qui se réfère au message donné. Le référent d'un shifter, ou d'une expression déictique, ne peut être déterminé que par rapport aux interlocuteurs.² Et encore chez Benveniste ces expressions sont-elles qualifiées comme une irruption de discours dans le langage.³ Dans cette classe d'expressions qualifiées de déictiques, nous trouvons plusieurs types ou dimensions de la déixis: spatiale (« Le chien est là-bas. »), temporelle (« A partir de ce moment-là je suis parti. »), déixis de personne (« Elle est plus belle que moi. »), et déixis sociale. Les expressions de déixis sociale « encodent » des distinctions sociales relatives aux rôles des participants.⁴

¹ Levinson : 132.

² Rauh.

³ Benveniste, vol. 1 : 255.

⁴ Levinson : 63; cf. Brown et Yule 54.

« You » était, en effet, une sorte de référence pour définir plus précisément le rapport entre deux personnes par rapport à un système social, et en même temps un placement de l'interlocuteur et du locuteur dans ce système. Marqueur de distance, donc, qui permettait au locuteur et à l'interlocuteur de voir quelque peu leur rapport de l'extérieur. Ou bien de se situer dans le système social. Il donnait plus d'informations que le « thou »: le « you » comprend non seulement la déixis de personne, mais aussi des informations sociales.

Si la personne grammaticale n'est pas une catégorie fixe, mais a ses degrés, cet accroissement de l'usage de « you » était donc, pendant la période de coexistence, un déplacement vers la troisième personne. L'interlocuteur était non seulement un autre, mais aussi une partie d'un système – donc, objet. Mais la fonction de marqueur social du pronom « you » comme partie d'un système fonctionnait seulement en conjonction avec la forme « thou ». Sans « thou », le système binaire fut détruit.

Vers la fin du 18^{ème} siècle « you » remplaçait « thou » complètement dans le sud urbanisé de l'Angleterre, selon un examen général des journaux et littératures contemporaines. Les textes publiés ont particulièrement favorisé la forme dominante. Les poètes continuaient de faire la différence entre « thou » et « you », selon leur sens pré-normand: « you » était pluriel, « thou » singulier. Mais sinon, l'idée que « you » soit uniquement pluriel était perdue.

« You » a élargi son sens de coénonciateur pluriel jusqu'à prendre un vernis de politesse, puis il a avalé le « thou » pour faire bonne mesure. Mais est-ce que les deux sèmes existent maintenant dans le même mot? Ou est-ce que le « thou » fut simplement abandonné? Qu'à l'écrit il ne demeure plus que dans la poésie et dans la littérature religieuse est dû surtout aux facteurs économiques.

La révolution industrielle, en tirant les ouvriers des fermes pour les mettre en ville, a fait en sorte que le « thou » n’existait que pour des textes non-commercialisés. Cela veut dire, en bref, la Bible. La prose l’avait abandonné dès le début. Les imprimeries ont fait en sorte que tout l’imprimé était commercial dans au moins un sens fondamental. Imprimer voulait dire une dépense, et une dépense devait être rentabilisée. La production des textes en masse exigeait des ventes en masse. La distribution, sauf par l’église, était une entreprise commerciale aussi complexe que l’imprimerie. Pour toucher un public de lecteurs en croissance il fallait lui plaire. Pour lui plaire, il fallait écrire dans sa propre langue, ou tout au moins écrire dans la langue de la classe ou du genre qui les intéressait. L’anglais, comme dans son contact avec le normand, n’a pas créé des barrières contre des changements face à la production en masse des textes. Dans ce cas-là, cependant, le changement consistait en une réduction des mots, et non un doublement.

Maintenant le « you » est employé par défaut. Nous ne savons pas pourquoi le « you » a été préféré, dominant, ou bien pourquoi il a fallu supprimer sa forme jumelle. Nous pouvons seulement dire que cette suppression est arrivée définitivement dans le demi-siècle qui suivit la ré-installation du pouvoir royal en Angleterre. Nous ne savons pas non plus comment les hommes et les femmes des 17^{ème} et 18^{ème} siècles ont ressenti ce changement de leur langue. Mais je propose qu’un moyen de conjecturer comment ils ont ressenti la perte de cette marque d’intimité est d’imaginer ce que l’on ressentirait aujourd’hui si le « tu » français était en voie de disparition.

Si cette conjecture nous a amené à imaginer une fiction, la réalité historique est encore plus intéressante. Pendant que l’anglais a perdu toute indication de hiérarchie

sociale ou d'intimité dans sa deuxième personne au cours des années qui ont suivi la « Glorious Revolution », le français a gardé son propre système binaire d'adresse, même si certains des révolutionnaires du 18^{ème} siècle en France ont bien compris le pouvoir énonciatoire de la deuxième personne. En 1793, Bazire demanda un décret ordonnant que tout citoyen tutoie ses confrères. Le « vous » devait connaître le même destin que les aristocrates. Au nom de la liberté son projet ne fut pas réalisé.

En anglais la suppression du singulier posait un autre problème: si la deuxième personne s'est débarrassée de ses marques de hiérarchie sociale, aujourd'hui il n'y a pas de distinction entre « you » pluriel et « you » singulier, à part certains cas avec la forme possessive. Nous ressentons que quand le narrateur d'une nouvelle de E.L. Doctorow nous relate « ... they're common enough in big cities, living in doorways, wiping your windshields with a dirty rag for a quarter ... »¹, il s'adresse non à un narrataire individuel, mais à un public plus général. Ici, « windshields » est au pluriel, indiquant que l'emploi du « you » ici est aussi sa forme de pluriel. Mais dans la plupart des cas, le « you » reste en anglais ambigu en ce qui concerne la pluralité ou la singularité de la figure adressée.

Si Benveniste a appelé les pronoms des « signes vides »², le « you » dans son usage courant est plus « vide » que jamais, et s'il lui manque des possibilités d'ironie inhérentes au « vous » français, son potentiel à prendre différents sens le rend quotidiennement plus ambigu que le « vous ».³ Plus récemment, le « you » a aussi pris de plus en plus la fonction de « one » dans la langue et la littérature courante: il peut

¹ Doctorow 1985.

² Benveniste 1966, vol. 1 : 254.

³ Notons l'ambiguïté possible chez un narrateur en anglais qui, au milieu de son récit, pose la question « Do you consider yourself dangerous ? » (possiblement un narrateur qui s'adresse au narrataire) et la manque d'ambiguïté dans le français, « Vous considérez-vous comme dangereuse ? » - clairement un narrateur femelle qui se pose la question. Angot 2001 :18.

être l'indéfini. « You », en fait, n'est pas qu'un pronom qui indique le coénonciateur, mais plutôt un groupe de possibilités pronominales.

Il faut remarquer aussi que de plus en plus le « you » prend la place du « one » en anglais dans les situations « génériques » où une figure de discours n'est pas définie en tant qu'individu spécifique. Claude Charreyre a noté que le « one » suit des questions de forme rhétorique, où un narrateur propose sa propre réponse à une question posée.¹ Mais le remplacement fréquent de « one » par « you » dans la fiction contemporaine semble être une adoption des convenances orales : les textes qui emploient souvent le « you » au lieu du « one » sont des textes qui imitent une situation d'énonciation orale, sans forcément indiquer cette situation d'énonciation explicitement, comme dans le cas des textes de la forme *skaz*.² La langue écrite s'adapte à la langue parlée, avec le résultat que la situation d'énonciation est soulignée, la relation entre énonciateur et coénonciateur au lieu d'une situation externe à la situation d'énonciation.³ En dominant le « thou » anglais, « you » a détruit les frontières entre l'intimité et la formalité. « Intime : qui est contenu au plus profond de l'être »⁴.

Avec la perte de « thou », l'anglais a perdu un signifiant direct et grammatical de l'intimité. Sans forme intime, les écrivains anglophones sont contraints de rechercher

¹ Charreyre 2001.

² En ce qui concerne le problème de pourquoi « you » et non « one » pour la forme indéfinie, Hyman propose une réponse à la fois intrigante et évasive : « One might argue—*you* might argue—that once *you* becomes an indefinite pronoun it relinquishes its second-personhood and becomes effectually just another third-person. But ... while the indefinite *you* certainly includes the third-person, which is, after all, much of its function, it nevertheless also retains and includes its original second-personhood, at least potentially or vestigially. » (Hyman 2003.) Pour Hyman, un emploi du « you » peut *inclure* ou faire référence à la troisième personne (c'est-à-dire, à une troisième figure autre que l'énonciateur et le coénonciateur), mais il ne peut jamais perdre complètement sa fonction d'adresse – même si cette fonction devient « potentielle », « rudimentaire » ou « atrophiée. »

³ Nous avons aussi noté en cours de recherche que « you » est employé extensivement par certains auteurs dans les sections de discours narratorial et aux moments où l'action diégétique est lente ou plutôt psychologique, et « one » est préféré aux moments les plus intenses d'action diégétique. *Cloudsplitter* de Russell Banks est l'exemple peut-être le plus marqué.

⁴ *Dictionnaire Robert*.

d'autres moyens de créer leurs rapports avec leurs lecteurs. En dominant le « one » pour décrire une situation générique, le « you » lui-même est devenu plus générique. En phagocytant ses origines, il est devenu tout-puissant, multi-représentationnel, et en tant que telles ses fonctions méritent un examen. Mais si la deuxième personne en anglais a été polarisée en quelque sorte il y a trois cents ans, nous verrons qu'à la fin du 20^{ème} et au début du 21^{ème} siècle il revient avec force dans la littérature. Effort pour compenser sa castration historique?

Catégories

« Catégoriser » les emplois de la deuxième personne, c'est définir des variations d'une formule d'adresse. C'est aussi analyser comment le coénonciateur et l'énonciateur se perçoivent. Cette adresse définit, commande ou persuade le coénonciateur, et décrit ses actions. Mais dans la fiction elle peut aussi créer et contrôler un coénonciateur imaginaire. Dans les deux cas, catégoriser c'est non seulement définir le personnage ou la figure visée par l'emploi de ce pronom, mais les circonstances d'un tel emploi.¹

Une énonciation textuelle qui s'adresse directement à un coénonciateur par l'usage d'un pronom crée la position textuelle du coénonciateur par le simple acte de s'adresser à lui, et distingue, décrit ou indique ses actions par la formule et manière de son adresse. Une large partie de ses indications sur le coénonciateur viennent indirectement donc de notre perception de la personne impliquée comme énonciatrice. Qui emploie le « you »? C'est l'énonciateur qui forme une des circonstances d'emploi parmi les plus importantes. Notre impression de l'énonciateur, son ton, son vocabulaire, son niveau d'intimité dans son adresse, etc. nous fournissent des indices pour juger la relation entre celui qui s'adresse et celui qui est adressé. Dans les fictions « à la deuxième personne », nos premières indications du caractère des personnages sont enchâssées dans la relation qu'ils entretiennent. C'est la relation entre deux entités qui prend le premier plan pour comprendre le récit, les actions, les motivations des personnages, etc. Les fictions à examiner dépendent des expressions

¹ Voir aussi **Appendice 2**.

déictiques, et leur « sens » dépend de la situation d'énonciation. La question devient moins « Qui est représenté par le 'you' ? », mais plutôt « Qui est-ce par rapport à l'énonciateur à chaque instance spécifique ? »¹ C'est cela qui nous oblige à déterminer un centre déictique.

Commençons à localiser le centre déictique par deux positions possibles : le « pôle esthétique »², ou celui de l'expérience du lecteur du texte ; et le « pôle artistique »³, celui non seulement de la création de l'ossature structurelle du texte, mais aussi de l'expérience de l'auteur de ce même texte. Le lecteur, vu du côté du pôle artistique, est toujours un lecteur imaginé par l'auteur. Selon Gerald Prince,

« L'auteur développe sa narration en fonction d'un certain type de lecteur auquel il donne certaines qualités, facultés, et inclinations selon son opinion des hommes en général et selon les obligations et en fonction des obligations qu'il croit être celles de son lecteur. »⁴

Souvent les théoriciens récents ont appelé ce lecteur imaginé le « lecteur idéal » quand il est vu du pôle artistique. Vu du pôle esthétique il est le « lecteur textuel », terme de Mieke Bal correspondant au « lecteur implicite » de Wolfgang Iser, au « lecteur virtuel » de Gerald Prince et de Gérard Genette, ou au « mock reader » de Walker Gibson.

Du côté du pôle esthétique, l'auteur n'existe qu'en tant qu'imaginé par le lecteur. « L'auteur » n'est qu'une projection du lecteur, qui a besoin de construire une centralité sémantique pour comprendre le texte.⁵ Pour séparer la notion « d'auteur réel » de celle de « projection du lecteur, » nous appellerons cet auteur imaginé

¹ Rauh 1978.

² Iser 1978: 20.

³ Ibid.

⁴ Prince, « Introduction to the Study of the Narratee », 1973.

⁵ Bal 1995. Bal ici fait un résumé de Foucault.

« l’auteur textuel », empruntant le terme de Mieke Bal qui correspond à « l’auteur implicite » de Wolfgang Iser ou « the hidden author » de Simon Goldhill.

<u>Pôle Artistique</u>		<u>Pôle Esthétique</u>	
<u>Sujet</u>	<u>Activité</u>	<u>Objet Direct</u>	<u>Coénonciateur</u>
Auteur (réel)	Ecriture	Oeuvre littéraire	Lecteur (réel)
Auteur textuel	Enonciation littéraire	Texte littéraire	Lecteur textuel
Narrateur	Narration	Récit	Narrataire

Figure 1 : Termes des positions correspondant aux pôles artistiques et esthétiques

Parfois, même avec une définition claire de l’auteur textuel, il faut laisser de côté cette figure pour reprendre le terme « énonciateur », surtout dans l’étude de quelques textes anciens qui suit. Il y a deux raisons pour ce retour à un terme plus simple et moins précis. Premièrement, la notion de la séparation de l’auteur et du narrateur n’était pas toujours claire pour les lecteurs originels de certains textes que nous allons examiner. Du Moyen Age jusqu’au 18^{ème} siècle il y avait une tendance à présenter des fictions en tant que biographie ou autobiographie. Le narrateur, auteur réel, et auteur textuel sont confondus. Mais une raison plus importante est la différence entre la narratologie descriptive et celle qui est interprétative¹. L’auteur

¹ Kindt et Müller, 2002..

textuel n'existe que dans la seconde. Ici, quand nous employons le terme « auteur textuel » il doit être compris que nous sommes dans un mode d'interprétation.

C'est normalement le narrateur qui énonce le mot « you » dans un texte quand ce mot se trouve en dehors de citations, et le narrateur a aussi ses façades artistiques et esthétiques, selon qu'il est vu de la position de l'auteur réel ou de la position du lecteur réel. Multiplions cette voix qui énonce par le nombre de narrateurs qui peuvent se trouver dans un seul texte, puis par les postures que ce même « narrateur unique » peut prendre dans le texte : dès lors, les variations semblent théoriquement innombrables.

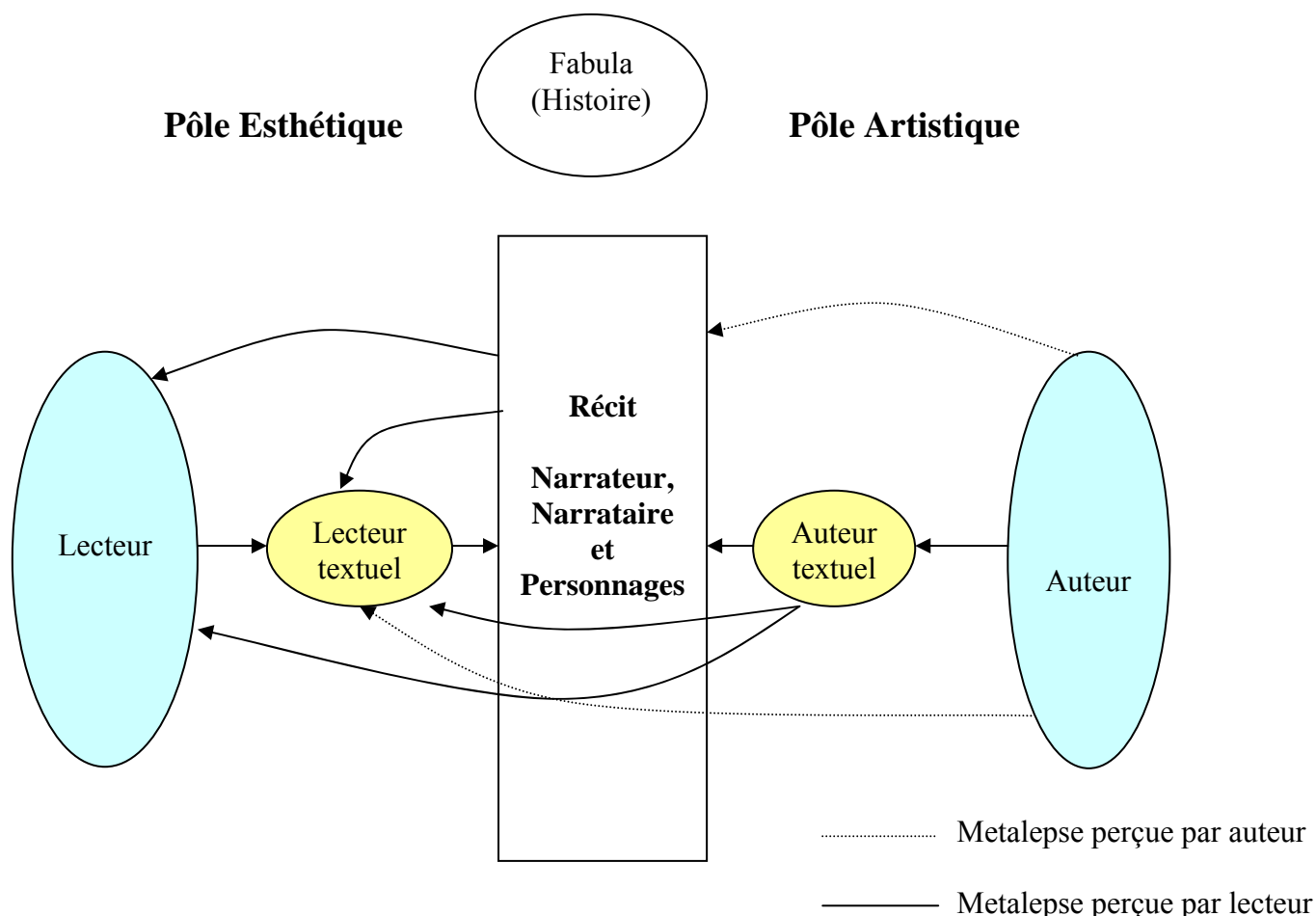


Figure 2 : Figures Intratextuelles et Métalepses Eventuelles

Dans la **Figure 2** nous mettons de côté la fabula : un événement ou des événements signifié(s) par un «récit», ce dernier étant le signifié d'un texte narratif. La fabula est donc le résultat ou sens du reste du diagramme, et dans les fictions elle n'existe pas en dehors des transactions montrées ici. De même, un récit n'existe pas en dehors d'une voix narrative, et donc ici pour l'instant il n'est pas différencié de cette voix elle-même. Selon Genette, la voix du narrateur est « l'aspect de l'action verbale considérée dans ses rapports avec le sujet. »¹, et la **Figure 2** considère seulement cette voix dans ses rapports avec le sujet: la voix du narrateur crée (et ne signifie pas) le récit qui est, traditionnellement, perçu en tant que créé à partir d'une fabula. Ce schéma est rassurant pour le lecteur qui veut croire que l'histoire qu'il lit est « vraie » : les romanciers anglophones du 18^{ème} siècle ont souvent fait des efforts pour introduire leurs récits comme de « vraies » histoires. Dans la littérature contemporaine, les auteurs qui seront étudiés font souvent le contraire – soulignant le fait que l'histoire est complètement sous leur contrôle, que la fabula elle-même est, en fait, maniable au pôle artistique. La **Figure 2**, en mettant la fabula en dehors du schéma d'énonciation, indique qu'elle est donc une série d'événements imaginaires. Avec du recul, ces événements peuvent être imaginés par le lecteur en dehors de la subjectivité du narrateur, mais ils ne sont pas concevables hors d'une subjectivité. La fabula est une liste des événements, d'actions et d'états, mise en ordre chronologique, puis nécessairement transcrite selon un point de vue. Le résultat est l'histoire interprétée par le lecteur. Mais la construction d'une fabula est en elle-même un acte qui demande la subjectivité et peut-être même une certaine identification de la part de son architecte avec les événements et personnages: la fabula est toujours la fabula selon quelqu'un et selon un certain point de vue.

¹ Genette 1966 : 62.

La métalepse, fréquente dans la littérature à la deuxième personne, vient du pôle artistique quand l'auteur imagine qu'il vise directement son lecteur ou un personnage de son histoire. Du côté du pôle esthétique, il y a métalepse quand le lecteur imagine (même brièvement) que l'auteur, l'auteur textuel ou le narrateur le vise directement. Ces variations de la métalepse prennent des formes nombreuses : l'ironie fonctionne souvent comme métalepse quand elle fonctionne au niveau extradiégétique ; de même l'identification du lecteur à un narrataire ; de même l'idée du lecteur, qu'une œuvre littéraire le vise parfaitement (lui « parle ») est aussi une forme de métalepse partielle.

Certains critiques ne font pas la différence entre le lecteur textuel et le narrataire dans certains cas. Par exemple, James Phelan : « When the narrator is the narratee's only source of information about the narrated, the narratee and the authorial audience [lecteur textuel] are in the same position with respect to the narrated. »¹ Nous pourrions ajouter « with respect to the narratorial position » sans changer la logique de Phelan, et nous allons être contraint de le faire. C'est pourquoi nous dirons parfois « coénonciateur du narrateur » pour indiquer soit le lecteur textuel, soit le narrataire, quand la cible précise d'une énoncé narratorial n'est pas en jeu, quand il semble inclure les deux (le « discourse function » de Phelan.²) ou quand il est indéterminé.

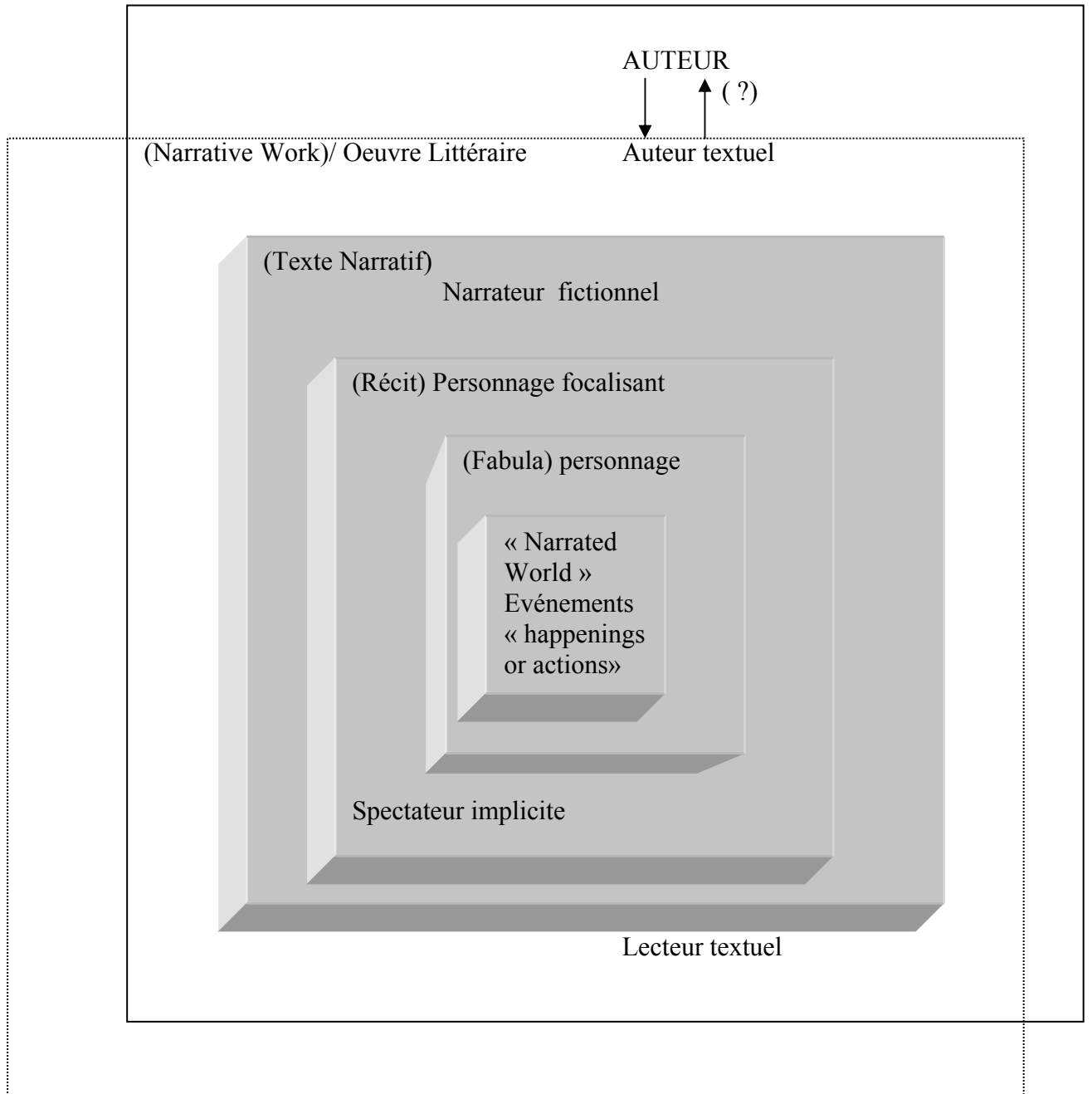
La **Figure 3**, tirée de l'œuvre de Mieke Bal³, présente une situation de narration plus complète et traditionnelle. La **Figure 4**, tirée de l'œuvre de Sabine Schlikers, définit plus précisément les niveaux narratifs possibles à partir de ceux de Genette, et contient les termes qui seront utilisés au long de cette thèse.

¹ Phelan 2001.

² Ibid.

³ Onega et Landu: 2, 8.

Contexte de l'Auteur



↑ ↓
LECTEUR

Contexte du Lecteur

Figure 3 : Niveaux Narratifs (Mieke Bal)

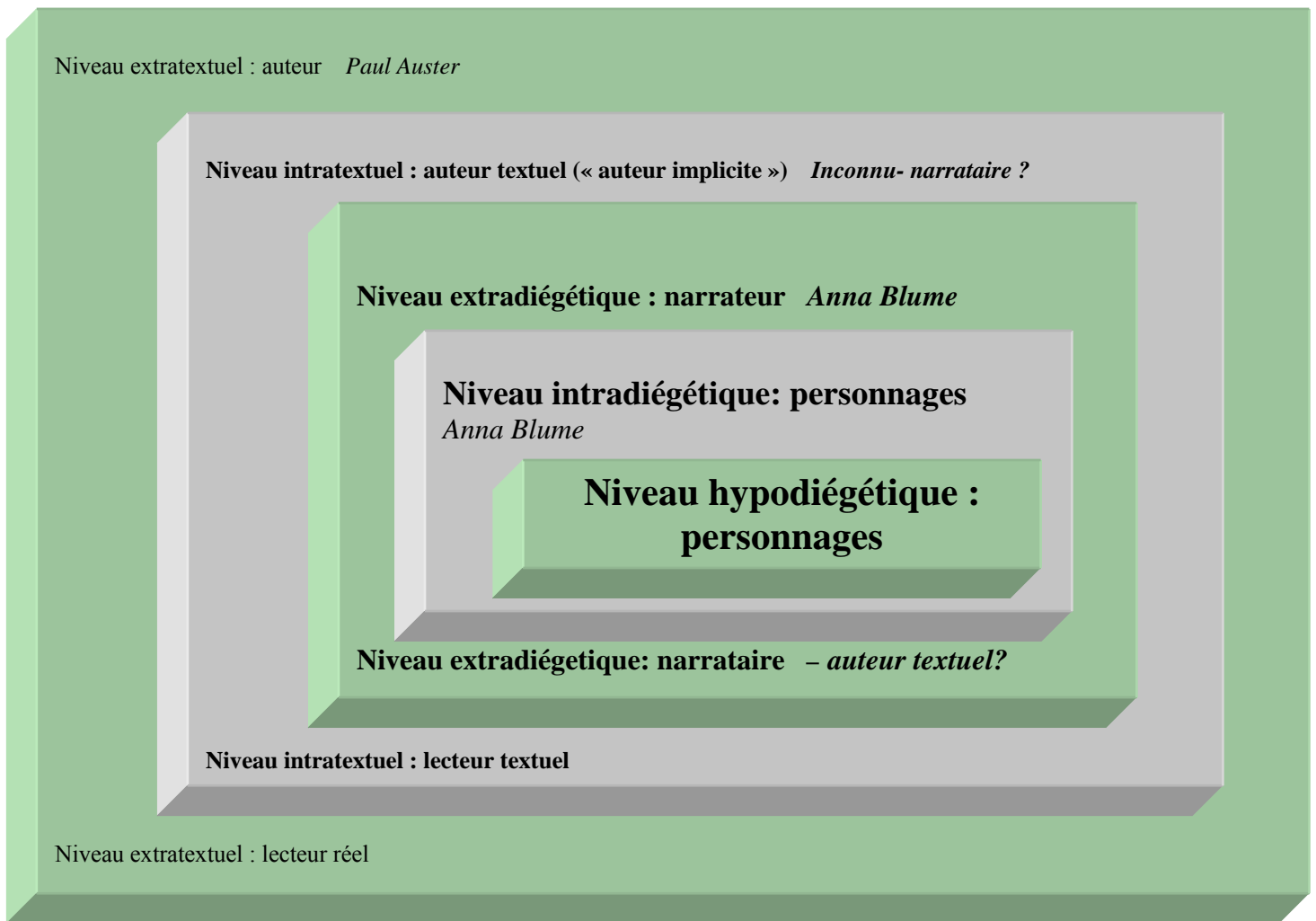


Figure 4 : Niveaux Narratifs (Sabine Schlikers)

(exemple : *In the Country of Last Things* de Paul Auster)

Ces figures vont nous servir au long de cette étude, mais la **Figure 4** va nous permettre immédiatement de clarifier un point important : Si le fait que ce soit toujours le narrateur qui énonce le mot « you » dans un récit à la deuxième personne est clair dans cette figure, ce point reste très ambigu dans la lecture réelle. Dans l'expérience du lecteur réel, au pôle esthétique, les frontières entre le narrateur et l'auteur textuel sont parfois floues. La différenciation entre les deux est un

développement récent dans l'histoire de la critique littéraire. Nous serons obligés de les différencier ici, et de définir ce qui était autrefois souvent perçu comme une perméabilité de leurs frontières plutôt que comme une éventuelle friction entre deux sujets distincts. Notre capacité à distinguer l'auteur textuel du narrateur devient particulièrement nécessaire pour la première fois dans l'analyse des textes littéraires du 18^{ème} siècle précisément à cause du nombre croissant des fictions à la première personne.

Parallèlement, au pôle esthétique, le terme « lecteur textuel » va rendre plus claire l'altérité possible entre le lecteur réel et le personnage que le lecteur réel perçoit comme le lecteur imaginé dans l'esprit de l'auteur. Ce terme rend également compte de l'extériorité du lecteur réel à cette situation d'énonciation entre auteur textuel et lecteur textuel qui se situe au-delà de celle du narrateur/narrataire. Robert Scholes a presque décrit cette situation comme la définition générale de la littérature: « ... si les mots d'un énoncé ne semblent pas nous viser directement, mais semblent être dirigés vers quelqu'un d'autre, cette situation de duplicité est essentiellement littéraire. »¹ Dans la formule de John Stuart Mill nous trouvons la même notion déjà un siècle plus tôt: « poetry is not heard, but *overheard* ». ² L'idée que la métalepse est une « transgression » des niveaux narratifs fonctionne avec cette perception de la littérature comme essentiellement et par définition peuplée des figures extradiégétiques desquels elle dépend – qu'un texte est littéraire grâce à la position que le lecteur adopte envers lui. La littérature dépend de notre approche indirecte pour son statut. Ainsi, selon Scholes et Mills, elle nous vise indirectement.

¹ Scholes: 22.

² (« Eloquence is heard, poetry is overheard. ») Mill 1981: 348.

Cette visée du récit mentionnée par Scholes intervient à deux niveaux distincts dans les textes à examiner ensuite. L'auteur écrit pour un public de lecteurs réels, mais souvent aussi pour un lecteur ou public idéal. Son narrateur, auteur fictif, raconte une histoire à son narrataire ou ses narrataires. Le lecteur réel observe l'histoire racontée et parfois même les réactions du narrataire, représenté par les « you » en dehors des guillemets dans le texte. Ce narrataire peut rester stable mais est tout à fait libre d'évoluer au cours du texte, et peut carrément changer selon le contexte. Il est possible que le lecteur réel s'identifie à un des narrataires pendant qu'il joue le rôle du lecteur textuel, mais la plupart du temps cette identification n'engage pas une vraie perte d'altérité. Par exemple, dans un roman épistolaire, le « destinataire » des lettres est le narrataire et « l'auteur » des lettres est le narrateur; le lecteur textuel est le public imaginé par l'auteur réel pour l'éventuelle lecture (si le public est imaginé en tant que lecteur singulier); le lecteur réel est nous-même, lisant sur le moment: nous sommes conscients que nous sommes autre que narrataire; nous pouvons aussi être conscients que nous sommes autre que le public imaginé par l'auteur. Dans l'esprit du lecteur réel, la forme du lecteur textuel peut être éventuellement construite comme un personnage textuel comme les autres.

Jusqu'au 18^{ème}, les frontières entre narrataire et lecteur textuel sont mal définies ou poreuses par moments. Il faut d'abord définir ces deux niveaux narratifs pour ensuite examiner le fonctionnement de ce qui est vu par certains critiques (Sophie Rabau, Marie-Laure Ryan, Sabine Schlickers) comme transgression d'une frontière entre niveaux narratifs, et par d'autres (Gilles Fauconnier, Monika Fludernik, Mark Turner) comme mélange des deux positions narratives ou « blending ». Nous examinerons, dans ce même esprit, le terme « déixis double », un

déictique à deux signifiés qui « fonctionnent » en même temps ou en alternance. Nous verrons aussi si cette « déixis double » ou « blending » peut, dans certains textes contemporains, aller jusqu'à une fusion des deux positions narratives plutôt qu'à un mélange.

Souvent dans les textes à examiner, les emplois de la deuxième personne sont destinés à un narrataire qui est explicitement différencié du lecteur textuel. Selon Genette, « Le narrateur extradiégétique ne peut viser qu'un narrataire extradiégétique, qui se confond ici avec le lecteur virtuel [ce que nous appelons ici « lecteur textuel »] et auquel chaque lecteur réel peut *s'identifier*. Ce lecteur virtuel est en principe indéfini... »¹. Nous verrons que c'est précisément cette indéfinition qui met le lecteur textuel en contraste avec le narrataire, qui a au moins certains traits caractéristiques définis.

« L'identification » à laquelle Genette fait référence ici, ainsi que les moyens par lesquels le procès de cette identification fonctionne, méritent un examen plus détaillé. Nous allons avancer que cette « identification » du lecteur réel avec un narrataire se fait bien en partie grâce au fait que ce dernier reste indéfini. Nous avancerons de suite que le lecteur textuel n'est pas seulement indéfini en principe, mais que son manque de définition est essentiellement ce qui le sépare du narrataire.² Il faut nous rappeler que par « lecteur textuel » nous entendons le lecteur imaginé au pôle artistique par l'auteur comme destinataire final idéal du récit, et éventuellement compris en tant que tel (et donc éventuellement compris en tant qu'« autre ») par le lecteur réel (au pôle esthétique). Nous supposons pour l'instant qu'il y a un seul

¹ Genette 1972 : 266. C'est nous qui soulignons.

² Dans cette partie de la thèse, le terme « trait caractéristique » est employé pour simplifier le sens de certaines phrases. Nous voulons indiquer par ce terme ce que Claude Bremond appelle un « état » : « sexe, âge, condition sociale, apparence physique, traits caractériels, etc. » Bremond 1973 : 139.

lecteur textuel pour telle ou telle lecture d'un texte, et qu'en même temps il peut y avoir plusieurs narrataires, mais sans proposer que cela est toujours le cas. Déjà le lecteur textuel au pôle esthétique et celui au pôle artistique sont deux sujets indépendants – l'un l'idée d'un lecteur final chez l'auteur, et l'autre l'idée d'un lecteur née dans l'esprit d'un auteur qui est lui-même imaginé par l'esprit du lecteur.

« Peu importe qui c'est ou ce que c'est, le lecteur réel se voit toujours attribuer un rôle particulier, et c'est ce même rôle qui constitue le concept du lecteur implicite [ici, « lecteur textuel »]. »¹ Nous pouvons remarquer une hésitation de la part des théoriciens à définir le lecteur textuel comme personnage (alors que l'auteur textuel l'est souvent). Cela non sans raison : dans le même temps où le lecteur réel accepte, en théorie, le lecteur textuel comme rôle, cela n'exclut pas d'altérité entre les deux, au moins par moments. Iser décrit très généralement comment fonctionne cette « identification » mentionnée par Genette:

« La capacité de se percevoir pendant le procès de participation [à la lecture] est une qualité essentielle de l'expérience esthétique ; l'observateur [lecteur réel] se trouve à mi-chemin dans une situation étrange : il est impliqué [en s'identifiant au lecteur textuel], et il se regarde en train d'être impliqué [en tant que lecteur réel, avec sa propre altérité par rapport à son rôle dans le texte]. »²

Nous reviendrons plus loin sur « l'identification », mais entre-temps une définition assez pertinente peut nous servir : « le processus psychologique par lequel le sujet assimile un aspect, une propriété ou un attribut de l'autre et se transforme, totalement ou partiellement, sur le modèle de celui-ci. »³

Pendant cette première analyse, nous allons ajouter plusieurs conclusions au système de base d'Iser : d'abord, que la différence entre le lecteur textuel et le lecteur

¹ Iser 1978 : 34.

² Ibid., p. 134.

³ Laplanche 1967.

réel consiste en grande partie dans le fait que, alors que le lecteur réel peut devenir conscient d'un lecteur textuel envers lequel il éprouve de l'altérité, ce lecteur réel ne peut pas considérer que le lecteur textuel est conscient de lui en tant que lecteur réel du texte – le lecteur textuel n'a pas de subjectivité en lui-même – c'est un rôle inanimé sans que le lecteur s'y identifie, un modèle en lui-même. Cela semble évident à premier coup, mais nous verrons dans une nouvelle comme « The Leper's Helix » de Robert Coover, que le lecteur est bien capable d'imaginer une *Theory of Mind*¹ (ou simulation mentale²) – c'est à dire, d'imaginer la subjectivité chez un autre - pour un personnage diégétique, personnage que le lecteur peut ensuite imaginer conscient de lui-même.

Le lecteur réel est à tout instant conscient que le lecteur textuel pense à tort que sa propre position se situe au niveau extradiégétique. Le point de vue du lecteur réel du texte est toujours supérieur à celui du lecteur textuel – le lecteur réel voit, mais ne peut pas être vu. Aux moments où cette situation est interrompue, le lecteur réel constate une perte d'altérité entre le lecteur textuel et l'auteur textuel – le lecteur textuel est perçu à ce moment comme un moyen d'énonciation de l'auteur textuel, une partie intégrante de sa voix et de sa stratégie. Un nouveau rôle pour le lecteur réel – et, éventuellement, un nouveau lecteur textuel - se révèle de suite, au moment où le lecteur réel reprend conscience qu'il est encore en train de jouer un nouveau rôle indiqué par le texte.

« Parce que le monde du texte doit sûrement contenir des degrés peu familiers pour ses éventuels lecteurs ... ces derniers doivent être placés dans une position qui leur permette de réaliser ce nouveau paysage. Cette position, pourtant, ne peut pas être présente dans le texte-même,

¹ Zunshine 272.

² Schaeffer.

en tant qu'elle est la position avantageuse pour la visualisation du monde représenté, et donc ne peut pas faire partie de ce monde. »¹

La définition d'un « lecteur » en tant que tel par le texte ou une adresse au « lecteur » par le narrateur crée automatiquement un personnage qui peut être appelé « narrataire ». Mais dès lors que cette position est définie ou même indiquée explicitement et que le lecteur perçoit la figure dans cette position comme « autre », le lecteur ne pourra plus reprendre la position qui était auparavant la sienne. Il perçoit cette position textuelle, ainsi que la relation entre cette position et le narrateur, de l'extérieur.

Le lecteur textuel est donc un rôle que nous jouons pendant notre lecture du texte. Tant que ce rôle nous convient, nous, lecteurs, devenons, d'une certaine manière, ce lecteur textuel, dans la mesure où nous n'en sommes pas conscients en tant que rôle, mais le prenons pour nous-même, dans une relation qui peut être qualifiée de « *de se* » (sui-référence consciente) ou d'identification. Mais dès que nous sentons un écart entre le rôle enchâssé dans le texte et notre propre expérience du texte, nous devenons conscients du lecteur textuel non pas en tant que rôle, mais en tant que personnage textuel. La disparité entre cet « autre » et nous-même est perçue soit quand qu'il entreprend une action alors que nous ne l'entreprenons pas, soit quand nous percevons qu'il a des traits caractéristiques qui ne sont pas les nôtres. Peu importe si ce personnage est désigné par le pronom « you » ou par un autre nom.

Pierre Gault suggère que l'identification dépend de la non-description des gestes et de la non-particularité des incidents dans un texte. Plus le détail est précis et spécifique, moins l'identification (en général) se fait.² Le travail de Passias, d'ailleurs, montre que la deuxième personne perd sa fonction d'adresse dès qu'elle devient « très

¹ Iser 1978 : 35.

² Gault 1978: 138-55.

spécifique » ou quand elle se réfère à un actant dans le récit.¹ Ce raisonnement n'est pas toujours valable (les rares exemples de « you performatif », tels que « You are about to begin reading Italo Calvino's new novel » peuvent être en même temps un « you » d'adresse et une référence à un actant), et Passias ne traite pas la possibilité d'un narrataire dans un texte. Son article est à revoir dans la seconde partie de cette thèse, mais l'idée derrière le raisonnement nous dit quelque chose ici: c'est non seulement la non-description et le manque de définition d'un « you », mais son manque *d'animation* – le fait qu'il n'entreprenne pas des actes textuels - qui normalement indique la place du lecteur textuel et non du narrataire.

Selon Genette, le personnage fait partie du niveau diégétique du texte, et n'est donc pas comparable à ceux qui existent au niveau extradiegétique. En voyant le lecteur textuel en tant qu'« autre »², nous avons tendance à percevoir le rôle de l'auteur textuel comme non-marqué. Et comme nous avons tendance à nous concevoir nous même en tant que non-marqués, nous fonctionnons selon l'une des trois possibilités suivantes quand un narrateur (en guise d'auteur textuel) s'adresse à « nous » au cours de son récit:

1) Soit nous percevons l'ancien lecteur textuel (le rôle que nous venons de voir comme rôle) non plus animé par nous, lecteur, mais manipulé et contrôlé par l'auteur, en tant que faisant partie d'un seul système qualifié d'autre et marqué. Nous décidons de suite que l'œuvre en totalité est *chose*, marquée, et autre, pendant que nous, lecteur réel, restons non-marqué. Dans ce cas nous nous ressentons étrangers au texte lui-même. Dans la mesure où nous ne connaissons pas l'auteur et où il n'est pas

¹ Passias 1976 : 197-212.

² Ou personnage dans un rôle marqué.

normalement personnifié dans ce processus, nous avons tendance à reifier ce système du texte plutôt que de le voir comme un représentant d'un personnage auctorial.

2) Soit, en voyant le lecteur textuel comme contrôlé par l'auteur, notre identification au premier est si forte que nous nous percevons comme contrôlés aussi, et acceptons le rôle du narrataire et une subjectivité diégétique.

3) Soit le personnage du narrataire est soudainement si bien dessiné qu'il se place en face de nous comme il se place en face de l'auteur textuel. Nous voyons ce positionnement et, en même temps que nous prenons la distance requise par le texte, nous avons tendance à nous identifier à l'auteur textuel - ou, dans la mesure où nous n'arrivons pas à les différencier, avec le narrateur.

Ces sont les trois effets les plus évidents qui peuvent être, à première vue, provoqués chez le lecteur par sa perception d'une adresse directe d'un auteur textuel ou d'un narrateur à un lecteur textuel : c'est ce qui se produit le plus souvent par l'emploi de la deuxième personne dans un texte littéraire. Nous allons considérer ce phénomène comme un exemple de métalepse, illusionniste, bien sûr, comme tout qui se passe dans la lecture est illusionniste et se passe dans l'esprit du lecteur.

Une adresse comprise comme venant de l'auteur textuel implique que nous concevions la possibilité de la subjectivité d'un autre dans le texte au niveau intratextuel. Soit nous rejetons cette possibilité, ramenant tout texte au niveau extradiégétique, réifiant le texte et toutes ses voix à tous les niveaux, soit nous nous sentons bizarrement réifiés par une voix et voyons que ce « nous » adressé est en fait fictionnel et narrataire dans le texte, puis nous construisons un nouveau lecteur textuel – une nouvelle position pour nous-même. Notre identification au narrataire peut donc être fortifiée par cette reconception du texte (dans le deuxième cas), ou bien affaiblie

(dans le premier). S'identifier à une caractéristique (autrement marquée) c'est se transformer selon le modèle de cette caractéristique qui se trouve dans un « autre ». Soit nous nous identifions, soit nous ne nous identifions pas avec telle ou telle caractéristique ou trait distinctif attribué à un narrataire, moment par moment.

Donner des traits caractéristiques à une figure textuelle, à première vue, c'est la créer, mais c'est aussi la définir en tant qu'identifiable par ces traits caractéristiques (et donc voir son absence dans l'absence de ces traits). Par conséquent, définir les catégories de l'emploi de la deuxième personne c'est d'abord séparer le lecteur textuel (ce qui doit rester non-défini par le lecteur réel pendant les moments non-altériques) du narrataire, qui a des traits caractéristiques. En même temps, l'altérité n'exclut pas d'autres formes d'identification du lecteur réel à un narrataire – formes d'identification qui impliquent que s'identifier à quelque chose soit d'abord l'identifier, voir l'identifier par ses traits caractéristiques, puis s'identifier à ces traits pour des raisons ou des préférences propres au lecteur. Si nous avons déjà partagé la subjectivité d'un narrataire (avant que le texte ne nous montre, par la définition de ses traits caractéristiques, qu'il est autre que nous-même) nous avons procédé à une identification.¹ Cette identification, donc, dépend primordialement du fait que nous sommes impliqué dans un processus (de lecture) en prenant le rôle du lecteur textuel, avant que ce rôle soit défini par une adresse directe à la deuxième personne, faisant de notre rôle le personnage d'un narrataire. Mais nous « identifions » ce narrataire par ses traits caractéristiques qui le rendent « autre ». Ce ne sont pas des traits caractéristiques en commun, partagés, qui provoquent l'identification dans le premier cas, mais une expérience de subjectivité commune – nous venons d'assister à un

¹« Identifier... c'est être activement impliqué dans un processus, une série de relations, qui est soutenue matériellement par des pratiques spécifiques – textuelles, discursives, comportementales – qui entourent chaque relation. » De Lauretis : 89.

événement *ensemble*. Cette expérience commune peut être textuelle ou métatextuelle: « In the previous book we saw how Tom escaped from the widow... »; ou extratextuelle « You can't repeat the past. » ou « You got very hungry when you did not eat enough... »¹ quand le narrateur proclame une vérité humaine; ou bien une vérité humaine appliquée à une situation textuelle que le narrateur nous présente comme expérience partagée: « ... because all the bakery shops had such good things in the windows and people ate outside at tables on the sidewalk so you saw and smelled the food ... ». Dans le dernier cas, le « you » est finalement compris comme le héros-narrataire de la mémoire (ou autofiction ?) de Hemingway lui-même :

« ... When you had given up journalism and were writing nothing that anyone in America would buy ... you could always go to the Luxembourg museum and all the paintings were sharpened and clearer and more beautiful if you were belly-empty, hollow-hungry. I learned to understand Cézanne much better and to see truly how he made landscapes when I was hungry... »²

– mais notre identification avec ce héros-narrataire n'est pas, pour la plupart des lecteurs, due au fait qu'eux aussi ont examiné les paysages de Cézanne dans un état de privation (la situation qui ensuite ouvre l'action diégétique du récit), mais parce qu'ils ont partagé le point de vue d'un « you » dans les phrases antérieures. Cette forme d'identification, celle qui prend pour base une expérience commune (textuelle), est un moyen facile pour intéresser le lecteur à une situation textuelle non familière et éventuellement de provoquer son identification à un personnage (ici, le « Hemingway » diégétique) ou un narrataire qui ne ressemble pas au lecteur ou même dont les traits caractéristiques sont peu séduisants.

En même temps, nous pouvons aussi dire que parfois un narrataire nous « représente » dans un texte – ce qui est autre chose. Cette représentation du lecteur

¹ Hemingway 1964: 69.

² Ibid.

textuel par un narrataire (ou en fait par n'importe quel personnage diégétique) est plus ou moins ce qui se passe quand ce personnage prend une *position* dans le récit avec laquelle nous nous identifions, mais qui se passe à un niveau diégétique ou extradiégétique que nous ne pouvons pas occuper nous-mêmes : « Le narrataire ne se confond donc pas avec un quelconque lecteur réel; on peut imaginer que, dans la mesure où il le vise, il tend à le représenter, à le figurer, à en dessiner une image probable ou désirable. »¹ Ici, la situation décrite par Rousset est plutôt une relation symbolique avec un personnage figuré, dessiné, composé d'images, qui nous *représente* à cause de l'image qu'il présente.

S.I. Hayakawa distingue deux formes d'identification: « identification by self-recognition » et « identification for wish-fulfillment »:

« There are two kinds of identification which a reader may make with characters in a story. First, he may recognize in the story-character a more or less realistic representation of himself ... Secondly, the reader may find, by identifying himself with the story-character, the fulfillment of his own desires. ... It is not easy to draw hard-and-fast lines between these two kinds of identification, but basically the former kind (« identification by self-recognition ») rests upon the *similarity* of the reader's experiences with those of the story-character, while the latter kind (« identification for wish-fulfillment ») rests upon the *dissimilarity* between the reader's dull life and the story-character's interesting life. Many (perhaps most) stories engage (or seek to engage) the reader's identification by *both* means. »²

Plus récemment, Brian Richardson, dans un essai sur la deuxième personne dans la littérature, la compare à son emploi dans la publicité, qui ressemble à cette « identification for wish-fulfillment » que nous appellerons « identification narcissique », symbolique ou imaginaire: « [Le « you » dans la publicité] vise à exploiter... le lecteur par *l'illusion* d'identification. »³ Cette « illusion

¹ Rousset 1986.

² Hayakawa 1964: 141.

³ Richardson 1991: 327.

d'identification » fonctionne grâce à un désir, désir qui est fondé sur la sensation d'une manque interne. Le mot « illusion », faisant référence à l'importance du visuel ou (dans un texte littéraire) de la *visualisation* d'une image qui crée ce type d'identification, est une autre indication de son fonctionnement sémiotique lié à l'image – c'est à dire, dans un texte, l'identification à des traits caractéristiques imaginables. Alors que ce type d'identification est sûrement fondamental dans la littérature, il n'est pas notre propos. Ici, « identification subjective », sauf indication contraire, veut dire « partage de subjectivité avec une figure altériqué, ou le souvenir de l'expérience de ce partage ». Identification par « wish fulfillment », narcissique, symbolique ou imaginaire, contraste avec l'identification par une subjectivité partagée (ou une subjectivité que l'on imagine qu'on partage). Silverman élabore les différences dans la situation d'identification dans « l'amour », qui illustre ces situations d'identification textuelle en termes humains:

«... identification can take two forms in relation to the idealized object: it can acknowledge that object's separateness, or it can seek to abolish it ... During the rare moments it can be sustained, the second of these forms of identification results in jubilation: The subject establishes such an intimate imaginary relation with the ideal image or other as to believe himself to be ideal. The first of these forms of identification is specific to the condition of love, in the most profound and generous sense of that word. It implies forming an imaginary alignment with bodily coordinates which cannot be assimilated to one's own. »¹

Ce que nous allons appeler « identification subjective » demande, en fin de compte, plus de sens d'altérité que l'identification narcissique. Dans l'identification textuelle, comme dans l'identification dans la vie amoureuse, le narcissisme est l'amour de l'Autre sans différenciation de soi – amour (ou identification à un personnage textuel) de l'Autre comme faisant partie de soi. L'amour subjectif (ou l'identification

¹ Silverman 1996 : 71.

subjective à un personnage textuel) est la perception de l'Autre comme autre.¹ Une narration qui indique l'identification subjective demande une certaine ambiguïté et du pôle esthétique et du pôle artistique : elle demande que le lecteur garde sa propre subjectivité en tant que lecteur, en même temps qu'il perçoit une subjectivité animée derrière l'espace textuel (ainsi que le contraire chez l'auteur). Bloquer l'identification du lecteur au « I » du narrateur par une énonciation qui vise un « you » est potentiellement une étape vers la perception de l'état de subjectivité du narrateur comme séparé de l'état de subjectivité du lecteur.

Salvatori, dans une analyse d'Italo Calvino, a montré assez clairement comment fonctionne ce processus dans un texte prototypique d'un récit avec un protagoniste à la deuxième personne, où les premiers emplois du « you » sont pris par le lecteur comme adresse directe, pour petit à petit être compris comme s'adressant à un autre. A son avis l'adresse à la deuxième personne a une fonction « interpolative » au début qui est finalement brisée en deux dès que le « you »² devient caractérisé ou particularisé. C'est la dramatisation d'un « you personnage » qui dissipe « l'identification initiale entre 'you' et le lecteur »: le personnage particularisé de « you » « se sépare » des « lecteurs du texte » pour devenir un « you-other-than-ourselves. » Mais Salvatori est convaincu que cette altérité n'est jamais permanente: qu'à tout moment le lecteur réel peut « s'écrouler » pour reprendre son identification au « you. » Salvatori imagine que cette perte d'altérité (après qu'une altérité initiale s'est installée) dépend « de la conception du lecteur de lui-même » et des points communs entre les traits caractéristiques décrites du « you » et celles du lecteur. En fait l'identification par une subjectivité partagée (par la métalepse perçue au début du

¹ « L'amour actif », selon Lacan, dépend de la perception par le sujet de l'autre comme sujet plutôt qu'objet, et comme séparé de, plutôt que comme extension du soi. Lacan 1966.

² Salvatori travaille avec la traduction anglaise de Calvino.

roman) fonctionne avec l'identification « narcissique » basée sur des traits caractéristiques communs. Comment ces deux processus fonctionnent ensemble n'est pas expliqué. Evidemment la « vraie » identification du lecteur au « you » au début ne peut être réaffirmée que par des moyens « artificiels ». Salvatori décrit deux processus différents, puis prétend que le second produit le même effet que le premier. Il sera plus juste de dire que ce deuxième type d'identification ressemble au premier, et qu'il fait usage de cette ressemblance.¹

C'est l'auteur textuel qui s'adresse à nous indirectement par le texte même pendant que nous jouons le rôle, sans en être conscients, du lecteur textuel. Quand une voix semble faire une énonciation à la deuxième personne au niveau extradiégétique, et que cette énonciation semble définir des traits caractéristiques du rôle que nous venons de jouer, ce rôle devient soudainement « autre », et il est ensuite perçu comme celui d'un narrataire, au niveau diégétique. Nous nous « identifions » à un narrataire dans la mesure où nous avons joué le rôle du lecteur textuel. Notre identification existe, alors, grâce au fait que nous avons occupé la même position de subjectivité que ce qui est « autre ». Ainsi, fréquemment, les possibilités d'identification au narrataire sont d'autant plus nombreuses que le texte évite de définir le lecteur textuel en lui donnant des traits caractéristiques (et, donc, en faisant de lui un narrataire).

En percevant que ce lecteur textuel – dont nous tenions le rôle auparavant – est devenu narrataire, et « autre », et logiquement fait partie des stratagèmes de l'auteur textuel, nous avons tendance à percevoir cet « autre » soudainement dans une position marquée à laquelle nous ne pouvons pas nous identifier. Notre prochaine étape sera de nous identifier à une position textuelle qui est maintenant non-marquée. Comme nous l'avons vu, une des solutions à ce problème sera de voir la position de l'auteur textuel

¹ Salvatori 1986: 182-212.

(et, par extension, celle du narrateur) comme semblable à la nôtre. Dans certains textes et dans certaines lectures des textes le narrateur et l'auteur textuel sont indifférenciables, soit par une confusion intentionnelle voulue par l'auteur, soit parce que la différenciation entre les deux n'était pas faite (même par la plupart des critiques) avant la fin du 19^{ème} siècle. La perception d'un narrataire en tant que marqué, peut donc souvent nous amener à une identification au narrateur. Le chapitre suivant nous expliquera cela plus en détail.

La Génération apostrophique

Rien d'étonnant si Tristram Shandy a été, au XXe siècle, le livre favori des praticiens et théoriciens du roman expérimental... les romanciers modernes et postmodernes ont aussi cherché à sevrer les lecteurs des plaisirs simples que procure une histoire...¹

- David Lodge

Une brève étude de Sterne, expérimentaliste dont les écrivains expérimentalistes du 20^{ème} siècle se sont souvent inspirés, devrait nous permettre de tenter de catégoriser les emplois de la deuxième personne possibles au moment où le sens du mot « you » n'était plus en pleine mutation, mais avait commencé à se cristalliser selon son emploi contemporain, vers la moitié du 18^{ème} siècle. C'est une période bien antérieure aux grands débats de la fin 19^{ème} et au début du 20^{ème} siècle, quand les critiques du roman tels que Spielhagen déclaraient que c'était une faute esthétique inadmissible pour un « auteur » de s'adresser directement au « lecteur » dans le texte. Pour Sterne et ses contemporains, nulle crainte de gâcher les règles de l'esthétique en employant de la rhétorique dans un récit. Au contraire : en même temps que le 18^{ème} était l'époque où la deuxième personne commençait à prendre sa configuration contemporaine, c'était aussi une période, tout comme la nôtre, où les apostrophes directes du narrateur (celui qui était souvent présenté et perçu, dans cette période, comme l'auteur lui-même) étaient véritablement à la mode dans le roman, surtout pendant la décennie qui suivit la publication de *Tom Jones*, les années 1750.

Sterne se situe, en effet, à la toute fin de la période de coexistence du « thou » et du « you », et aussi dans une période où l'apostrophe autoriale était répandue. L'emploi du « thou » dans les textes de Sterne est rare quand il s'adresse au lecteur ; il

¹ Lodge 1996 : 114

est plutôt réservé au langage des personnages dans le récit qui se situe environ cinquante ans avant la situation de narration; quand le narrateur s'adresse (souvent ironiquement) à Dieu et aux dieux grecs, à la Nature, au Ciel, à « Sentiment», aux images en tant que « the Eternal Fountain of our feelings », à la science en tant que personnage, au livre qu'il est en train d'écrire, à l'Angleterre, ou aux femmes (la plupart de temps seulement aux moments où ses narrateurs les idéalisent, et souvent ces « adresses » ne sont pas réellement énoncées directement par les narrateurs homodiégétiques (ou autodiégétiques) à l'intention des femmes diégétiques des récits, mais sont imaginées par ces narrateurs, formant des monologues intérieurs dont la réel but est pour le narrateur de s'exprimer par rapport à un idéal symbolique) – en bref, dans des situations hors quotidien, romantiques, poétiques ou sentimentales. « You » est déjà le mode principal d'expression de la deuxième personne.

Ainsi, son roman *Tristram Shandy* compte un grand nombre de modes d'emploi, ou catégories, de cette personne qui vont rester stables pendant les siècles suivants. « Thou » apparaît encore et, avec la spécificité croissante de son emploi, porte un sème de plus en plus spécifique et spécialisé, différent de celui du « you » à cette période (sans parler du fait qu'il est toujours uniquement singulier, sans l'ambiguïté inhérente à sa contrepartie). Les exemples du mot « thou » qui persisteraient dans les voix de narrateurs vont soit se transformer en « you », soit disparaître dans les textes au cours du siècle suivant. Nous pouvons ainsi remarquer les nuances entre les deux formes avant que le « you » l'emporte totalement. En somme, il y avait deux catégories grammaticales « de base » de la deuxième personne au 18^{ème} siècle: tout d'abord un « you » traditionnellement pluriel mais de plus en plus singulier selon le contexte, et un « thou » toujours singulier et de plus en plus lié à la

poésie, au surnaturel et aux sentiments personnels, relations intimes, et à l'imaginaire, et qui est déjà en train de disparaître des textes prosaïques non-religieux.

Si *Tristram Shandy* est un roman du type « récit à la deuxième personne » en raison de la prolifération de l'emploi du « you » en dehors des citations, il est avant tout aussi un récit à la première personne. Hopkins et Perkins, parmi d'autres, ont, dans leur étude, montré qu'il n'y a pas de raison que des récits à la première personne ne soient pas inclus dans la catégorie des récits à la deuxième.¹ Tristram est un narrateur qui se veut homodiégétique et autodiégétique² mais qui reste hétérodiégétique par rapport au récit principal.

Les guillemets dans *Tristram Shandy* ne sont pas utilisés d'une manière régulière. Parfois ils indiquent les paroles prononcées par un personnage, parfois ils indiquent de longues citations, des sermons, soit cités par le narrateur, soit lus à haute voix par des personnages. Souvent les personnages s'expriment en dehors des guillemets, et quand c'est le cas, c'est normalement (mais pas toujours) indiqué par des tirets. Nous commencerons l'analyse du texte en mettant de côté non seulement le niveau métadiégétique, mais aussi tout ce qui est indiqué comme citation diégétique, pour n'examiner que le narrateur et le narrataire/lecteur textuel du texte.

La voix du narrateur s'adresse souvent et directement « à la personne qui lit le texte. » C'est une formule bien connue dans des prologues ou « retractions » (les « apologies » qui se trouvent parfois à la fin des textes de cette époque) des textes anglais depuis quelque cinq cents ans, mais elle l'était rarement jusqu'alors dans un texte entier. *The Canterbury Tales* de Chaucer constitue un exemple classique de

¹ Hopkins et Perkins 1981: 119-32.

² Termes de G. Genette qui désignent 1) un narrateur qui est aussi personnage dans l'histoire qu'il raconte, et 2) un narrateur homodiégétique qui est le héros de l'histoire qu'il raconte. Genette 1972 : 229.

l'usage de la deuxième personne pendant la période de coexistence du « you » et du « thou », où une adresse « au lecteur » apparaît aussi souvent que la figure du narrateur principal - c'est à dire à deux instants seulement: au début, dans le prologue avec un « yow » et ce qui était à l'époque sa version nominative « ye », et, à la fin, dans la « retraction » à la troisième personne.¹ C'est de même vrai pour les exemples de la deuxième personne. La première personne, ainsi que les rares exemples de la deuxième, sera trouvée dans Chaucer (comme dans la plupart des romances, picaresques, et textes populaires qui les emploient du 14^{ème} au 17^{ème} siècles) dans les incipits ou à la fin des épisodes d'action². C'est une tendance qui continue jusqu'aux textes contemporains.

Sans aller plus loin, nous pouvons dire que ce texte anglais datant de quelque 400 ans avant celui de Sterne reflète déjà deux perceptions distinctes du public de la part de l'auteur: un public pluriel ou un lecteur isolé auquel il s'adresse directement mais avec politesse (et, donc, de la distance) au début ; et à la fin les critiques et les lecteurs auxquels le texte a peut-être déplu, qui ne sont pas visés directement, mais indirectement, à la troisième personne, et cette fois certainement au pluriel (« hem alle » et « they » (ceux)). Puis tout à la fin du texte, nous retrouvons le « yow » et « ye » une dernière fois.

Avec ce « yow », nous sommes déjà loin de l'adresse directe et familière par laquelle commençaient d'autres récits plus anciens et plus liés à la tradition orale: le « Hwaet! » (littéralement : « Quoi! ») qui annonce le début de *Beowulf*, par exemple. Dans ce dernier (comme dans plusieurs autres textes de la même époque), ce mot, normalement interrogatif, ouvre le texte. Des traductions contemporaines donnent

¹ Ces sont des « frame narratives », comme ceux que Fludernik note dans les textes anglais pré-chauceriens comme presque les seuls exemples de la première personne. Fludernik 1996 :94.

² Les « evaluation sections ». Fludernik 1996 : 43.

pour ce mot « Ecoutez! » ou « Tiens! » ou « Alors! » En fait, il n'est pas un ordre, mais un avertissement qu'un récit commence (en forme de question posée au public). Le plus que nous pouvons dire à propos de ce mot introductif est qu'il indique la prise en compte par l'énonciateur (la différenciation entre le narrateur et l'auteur étant floue encore jusqu'à la fin du 19^{ème} siècle¹, nous allons pour l'instant préférer le terme énonciateur) d'un position coénonciatrice dont la pluralité ou la singularité n'est pas indiquée. Le texte continue : « Nous avons entendu l'histoire de... ». Puisqu'il est suivi par « nous, » nous pouvons dire que ce « hwaet » qui marque l'ouverture du discours est lancé vers un public composé d'un ou de plusieurs coénonciateurs et qu'après l'indication initiale du commencement du discours, l'énonciateur s'inclut dans le groupe formé par son (ses) coénonciateur(s) - groupe dont la collectivité est construite par une expérience commune ultérieure qui inclut l'énonciateur : celle d'avoir été les coénonciateurs d'un autre récit. Le reste du texte qui suit l'introduction est récit pur, sans référence directe à l'énonciateur ni au coénonciateur.

Chaucer, lui, prend le temps de s'adresser au(x) lecteur(s): il y a dix-neuf lignes de récit pur dans *The Canterbury Tales* avant qu'un narrateur ne s'introduise en tant que tel (« I »). Puis il se place dans un groupe avec le pronom possessif « our » (« notre »). Le coénonciateur n'est mentionné que trente-quatre lignes plus tard. Mais, à l'opposé de *Beowulf*, nous pouvons vraiment dire que le coénonciateur du narrateur extradiégétique de *The Canterbury Tales* est visé : ici l'auteur le désigne par le mot « yow. » Ce coénonciateur est défini non spécifiquement comme lecteur du texte, mais comme la personne ou groupe de personnes auxquelles « Geoffrey Chaucer » (narrateur extradiégétique) « tells » le « condicioun » des personnages qui vont, de

¹ Zeraffa 1969.

leur propre manière, raconter leurs métarécits.¹ Son dessein dans le prologue est, alors, 1) de désigner le lieu de la narration (le cadre) par un récit « pur » ou « objectif » (lignes 1- 19) ; 2) d'établir la situation du discours au niveau extradiégétique (lignes 19-35) ; 3) de définir les personnages diégétiques qui sont en même temps narrateurs et narrataires des contes métarécitiques, processus dans lequel le narrateur extradiégétique est le « personnage focal »². Cette dernière étape permet au narrataire extradiégétique de visualiser les personnages derrière les futures voix des narrateurs des métarécits.

Dans la deuxième étape, le narrateur extradiégétique reste indéfini de même que le narrataire extradiégétique. Le narrateur du prologue reste extradiégétique grâce à sa position de narrataire ostensiblement auditeur du discours rapporté, et aussi pour avoir enregistré ces actes mot pour mot. C'est par ce narrateur extradiégétique, qui était narrataire des contes – mais ce qui est plus important, enregistreur des contes – que le narrataire adressé dans le prologue « entend » les contes.

Pendant cette « période de coexistence » de « thou/thee » et « yow/ye » nous n'avons pas les moyens de savoir si le narrataire extradiégétique est un lecteur unique adressé formellement ou un groupe des lecteurs. Pour le lecteur contemporain, qui lit le « yow » chaucerien comme un « you » indéfini singulier ou pluriel, l'adresse contient peut-être plus son sens du singulier, car pour lui, le mot ne s'oppose pas au « thou ». La sensation qu'il a de partager l'expérience du récit avec un groupe de lecteurs est diminuée, mais nous ne pouvons pas dire qu'elle n'existe pas. « I », par contraste, donne l'indication d'un narrateur extradiégétique singulier, ce qui n'existait pas dans *Beowulf*. Dans le texte de Chaucer, ce narrateur extradiégétique est

¹ Terme de Genette, indiquant « récit dans un récit ». Genette 1966 : 202.

² Genette 1972 : 207. Genette a adopté le terme de « focalizer ».

immédiatement lié au groupe de personnages qui sont tout à la fois diégétiques, narrataires, et narrateurs (par le « nous » qui suit immédiatement le premier emploi de « I »).

Au lieu d'un prologue adressé « au(x) lecteur(s) » indéfini(s), par un narrateur indéfini, *Tristram Shandy* est, à première vue, entièrement destiné à un lecteur singulier et spécifié: le prologue prend la forme d'une lettre de dédicace, écrite à la deuxième personne du singulier dans sa forme de politesse, adressée à un Mr. Pitt, dont les traits caractéristiques restent très vagues : c'est un homme ; il est en quelque sorte un gentleman (mais au 18^{ème} siècle le « right honorable » qui le décrit n'est pas forcément la marque d'une classe distincte) ; il est anglais (il est, avec l'auteur, « Fellow-subject » du roi). C'est un renversement d'une formule traditionnelle de l'époque, où souvent le corps du roman prend une forme épistolaire ou celle d'un journal intime, et seule son introduction s'adresse directement au lecteur, parfois avec l'emploi du « you, » mais plus souvent avec l'emploi de la troisième personne (« au lecteur »). Cette forme d'introduction prend aussi souvent l'aspect d'une préface de l'éditeur, créant à partir de la figure de « l'éditeur » une sorte d'auteur textuel substitut et reléguant l'auteur lui-même au rôle du narrateur. La « retraction » de Chaucer appartient à cette catégorie, même si elle se trouve à la fin du texte, et si l'auteur réel ne trouve pas de substitut dans un « éditeur ». Renversement total, donc, ici, par Sterne: au lieu d'une adresse au lecteur à la troisième personne par un « éditeur », utilisé par l'auteur pour présenter le texte au lecteur, nous trouvons une adresse « de l'auteur » à la deuxième personne à une personne spécifique dont le rôle n'est pas simplement celui de coénonciateur ou récepteur de l'œuvre, mais celui du distributeur potentiel à un public plus vaste.

Si « l'éditeur » des préfaces traditionnelles sert de substitut pour l'auteur qui présente le texte au lecteur, ici « l'auteur » (celui qui est, en fait, l'auteur textuel) confie son texte littéraire à un personnage qui en est le lecteur textuel et le moyen espéré de distribution. Cela implique, si nous suivons notre **Figure 4** à la lettre, que le lecteur réel prenne le rôle du narrataire. Mais nous pouvons imaginer que le lecteur réel s'identifie aussi avec ce Mr. Pitt : si « The Author » nous affirme que c'est Mr. Pitt qui lira le texte à venir, en fait c'est nous – lecteur - qui tournons la page pour commencer à lire l'ouvrage. En l'absence notable de cet intermédiaire qui est convoqué mais qui ne répond pas à l'appel (Mr. Pitt), sa place reste vide pour le lecteur réel.

La première mention d'un coénonciateur de *Tristram Shandy*, narrateur, n'est pas une adresse à la deuxième personne. Elle est (au niveau intratextuel) indirecte, à la troisième personne, et au singulier: « the reader » (p. 9). Sur la même ligne, nous trouvons ensuite « good folks, » puis, plus loin, « many of you, » et « you all. » Ensuite vient le premier « you, » seul, qui suit directement le « you all, » pluriel du même pronom. Est-ce à dire que « the reader » est autre que les « good folks » ? Sûrement, puisqu'il est singulier. Est-ce qu'il se trouve, alors, *parmi* les « good folks » ? Et est-ce que ce « you » indéfini qui vient après représente encore un autre, ou « the reader », ou les « you all » déjà mentionnés?

Catégoriser les emplois de la deuxième personne, c'est essayer de définir le plus précisément possible le rapport entre leurs destinataires et leurs énonciateurs. C'est un travail binaire: il y a les destinataires tels qu'ils sont perçus par l'auteur, et les destinataires tels qu'ils sont perçus par le lecteur du moment. Il y a aussi, éventuellement, les destinataires tels que le lecteur imagine que l'auteur aurait voulu

les montrer. Avec un pronom qui ne compte d'indications ni masculines, ni féminines, ni singulières, ni plurielles en lui-même, nous sommes obligés de nous référer au contexte de la phrase.

Premièrement, il nous sera utile de déterminer si le « you » est singulier ou pluriel. Sterne montre déjà l'ambiguïté inhérente au pronom pendant cette période, et fournit une solution (ce qui n'aurait pas été nécessaire cent ans auparavant) avec les « tags » « many of you » et « you all ». Ce sont là des exemples de la « **deuxième personne du pluriel** » en tant qu'elles sont bien spécifiées comme telles. Mais Sterne laisse l'ambiguïté à la fin de la phrase: le dernier « you » n'est pas identifié, et nous sommes déjà dans une période où le « you » peut très bien indiquer un coénonciateur unique. Est-ce parce que Sterne imagine qu'après plusieurs instances des « you » identifiés, il n'est pas nécessaire de dire que « you » se réfère à l'identifiant précédemment mentionné? C'est un moment opportun non seulement pour catégoriser ces exemples, mais aussi pour définir la conception du public dans l'esprit de l'auteur, celui qui est représenté par « you » à cette époque, avec comme dans la nôtre, sa connotation ambiguë de singulier et de pluriel.

Pour répondre à la dernière question – l'ambiguïté de la singularité et de la pluralité de ce « you » - le linguiste Ken Safir va nous fournir une solution simple. Si le contexte ne change pas, la morphologie de la deuxième (et de la première) personne est constante.¹ Cette théorie, défendue par Kaplan dans les années 1980, et généralement acceptée aujourd'hui même par des écoles non-chomskyennes, est applicable de même au pôle artistique et au pôle esthétique : la deuxième occurrence d'un emploi de la deuxième personne fait toujours une référence anaphorique à la première. Le narrateur Tristram Shandy, alors, avec ce premier emploi de « you »

¹ Safir 2002.

sans spécification ajoutée, s'adresse au même groupe des lecteurs adressé auparavant – au public. Il ne faut pas ignorer, quand-même, qu'il y a une distinction à faire entre 1) « many of you » : « il y a un grand nombre de gens que je distingue parmi un groupe de gens encore plus vaste, et je m'adresse seulement à ce groupe situé à l'intérieur d'un autre » et 2) « you all » : « je m'adresse au groupe entier, sans indication qu'il existe des gens extérieurs à lui ». Ce premier « you », sans précision directe, a une relation anaphorique à « you all », qui est le dernier « you » avec un « tag » donnant d'avantage d'information sur le mot. Selon Safir et Kaplan ¹, le lecteur dans des circonstances normales ne devrait pas se tromper sur cette référence anaphorique, et identifiera ce « you » en tant qu'adressé au groupe pluriel « you all » - et donc, non au rôle singulier du lecteur textuel qu'il joue lui-même, mais à un groupe des narrataires pluriels, ou à un groupe des « lecteurs » dont il fait partie. Cette anaphore supposée est, selon Wales ², décrite traditionnellement comme le rôle d'un pronom – un substitut pour un nom déjà mentionné. L'apparition de « good folks » entre « the reader » et les occurrences de « you » qui suivent indiquent la distinction entre un lecteur unique et le public. Ici, c'est au public que s'adresse le narrateur avec le pronom, pas au lecteur.

Les premières occurrences de « you » ont toutes des liens avec des verbes décrivant des « processus intérieurs »³ qui annoncent une situation d'énonciation plutôt qu'ils ne décrivent des actions: « un grand nombre des personnes parmi vous pouvez penser », « vous avez tous entendu que... », « vous pouvez me croire ». Hamburger a noté que les verbes décrivant des processus intérieurs sont des

¹ Ibid.

² Wales 1996.

³ Hamburger 1986 : 88.

« marques du Je-Origine, c'est-à-dire de la fictionnalisation des personnages. »¹ Ici elles sont adoucies par « peut-être » dans la première instance. Mais si nous suivons la logique de Hamburger, Sterne est déjà en train de suggérer – fût-ce légèrement - que ce public visé par « you » est un public fictionnel. Alors que ces adresses donnent l'illusion que nous sommes en face d'un narrateur qui raconte son histoire fictionnelle à des coénonciateurs réels, le fait que les verbes ici décrivent tous des processus intérieurs est une indication que ces coénonciateurs sont aussi fictionnels que la diégèse elle-même. Que ce n'est pas une adresse propre aux coénonciateurs réels, mais déjà la création des coénonciateurs extradiégétiques fictionnels.

L'occurrence suivante de « you » est relative à un verbe qui désigne, par contre, « un procès externe »² : « you put » (« vous mettez »). Ici l'action décrite (mettant le destin d'un homme sur sa route) n'est pas le fait du groupe des « lecteurs ». Le « you » qui effectue cette action est ce que nous appellerons un exemple de « **la deuxième personne générique** »³. Il semble remplacer le traditionnel « one » : un sujet indéfini mais singulier qui peut être n'importe qui dans la situation indiquée, donnant un point de vue qui peut être celui de tout le monde, mais dont les traits caractéristiques restent indéfinis en dehors de l'action qu'il entreprend.⁴

Ce « you générique » dans les textes contemporains sera l'objet d'une investigation sur la frontière mouvante entre narrateur et narrataire. Bien que certains linguistes proposent que ce « you générique » ne fait que remplacer un « I » pour

¹ Ibid., p. 106.

² Ibid., p. 88.

³ Ou, selon Farrow, « pseudo-deictic you », et, selon Margolin, « generalized you ».

⁴ Bien que, selon Simon Bouquet, « Aucun pronom ne peut être considéré comme générique – c'est l'énoncé qui est générique. »⁴, nous qualifierons le « you » de générique quand il se trouve dans une énoncé générique pour éviter de qualifier cet usage du pronom en tant que « 'you' qui se trouve dans une énoncé générique. » Bouquet 2003.

éviter un ton égocentrique, il vise en même temps le coénonciateur, ouvrant une espace partagé entre narrateur et narrataire. Comme le « one », il n'appartient exclusivement ni à l'un ni à l'autre. Mais au contraire du « one », et surtout à cette période, nous ne pouvons pas être sûrs qu'il soit au singulier. Le « you » était parfois employé comme pronom indéfini pour remplacer « anyone » ou « one » depuis la fin du 16^e siècle¹ – dans une période où le « you » était déjà parfois employé pour le singulier, sans que cet emploi soit le cas général. Le « any » lui-même était, dès le 12^{ème} siècle, soit singulier, soit pluriel, soit indéfini pour des objets innombrables (Comme il en est de même aujourd'hui dans les questions : « Do you have any milk ? » (partitif) ; « Do you have any dogs ? » (pluriel) ; ou « Ask any man you meet. » (singulier). “Anyone” est, donc, « un » parmi un groupe, et surtout n'importe lequel dans un groupe, un élément unique choisi au hasard.

Selon les linguistes chomskyens, le « you générique » peut aujourd'hui remplacer toutes les variantes plus contemporaines de « one », incluant non seulement le « someone » ou « anyone » (singuliers), mais aussi « everyone » (chaque membre d'un groupe, et, donc, logiquement et par extension, le groupe entier), ou « everybody ». Toutes ces formes naissent entre le 12^{ème} et 16^{ème} siècle, et toutes sont, normalement, au singulier. Mais en langage parlé nous les trouvons de plus en plus employées comme plurielles, au point que, depuis dix ans, certaines grammaires soutiennent ces usages, surtout pour des raisons de « political correctness » : Au lieu de « Everyone is entitled to his own opinion » ou « Everyone is entitled to her own opinion », ces grammairiens politiquement corrects proposent « Everyone is entitled to their own opinion ». Alors même que souvent ces grammairiens considèrent cette solution en dernier ressort, ils proposent également, si possible, le « you générique »,

¹ Onions 1966 : 281.

profitant de son ambiguïté dans l'anglais contemporain (« You're entitled to your own opinion. ») tout en affirmant que cette forme n'est pas acceptée dans le langage académique.

Dans *Tristram Shandy* les deux formes indéfinies coexistent. Dans les parties du texte les plus formelles il y a souvent des instances tels que : « may it please *your reverences*, such knots cast in *our* way in getting through life -- *every hasty man* can whip out his pen-knife and cut through them. » (p. 129) Ici un coénonciateur au niveau extradiégétique, défini en tant que quelqu'un adressé avec le plus grand respect, semble mériter « every man » au lieu d'un « you générique ». Mais quand le narrataire n'est pas défini, ou quand il est adressé moins formellement, il y a plus d'exemples de « you indéfini ». Ainsi, le personnage intradiégétique Obadiah entreprend-il une action compliquée dont la description bénéficie de cette forme : « ... taking hold of the bag and instruments, and griping them hard together with one hand, and with the finger and thumb of the other putting the end of the hat-band betwixt his teeth, and then slipping his hand down to the middle of it,--he tied and cross-tied them all fast together from one end to the other (*as you would cord a trunk*) » (p. 127; c'est nous qui soulignons.) Etant donné qu'il est peu probable que quelqu'un visé comme « your reverence » prépare ses propres bagages, ou daigne couper des nœuds avec un couteau, nous inférons que ce « you indéfini » doit offrir la possibilité d'inclure le coénonciateur, et quand il n'est pas employé, c'est à cause d'un langage élevé et distancié, requis par une adresse de respect. Nous trouvons encore page 129 un autre exemple similaire : « ... the thought floated only in Dr. Slop's mind, without sail or ballast to it, as a simple proposition; millions of which, as *your worship* knows, are every day swimming quietly in the middle of the thin juice of *a man's* understanding

... ». Ici « a man » prend la place de l'indéfini. Le « you » qui était, dans sa forme au singulier, il y a seulement cent ans, une marque de respect en lui-même, ne semble plus assez respectueuse à la fin du 18^{ème} siècle.

Ce « you générique » sera un point central de notre étude. Ce remplacement de « everyone », « someone », et « one » par « you » est en pleine croissance dans l'anglais oral américain de nos jours¹ – nous verrons qu'il en est de même dans la littérature courante. La croissance de son emploi vient non du langage académique, littéraire, bureaucratique ou formel, mais de la langue parlée quotidiennement dans des situations non-formelles². Si les mots « one », « everyone », « someone » ou bien le moins formel « everybody » étaient préférés dans la littérature pour exprimer cette position indéfinie pendant le siècle qui suivait Sterne, ce « you générique » existe déjà depuis le 16^e siècle, et y est en fait né – notamment pendant la période où le « you » commença à prendre le sens du singulier.

Un dernier point de définition par rapport au « you générique » : Selon Hyman et Wales, cette forme n'est ni anaphorique, ni cataphorique, à la différence des autres catégories de la deuxième personne que nous allons voir. Cela veut dire que le lecteur le reconnaît en tant que signifiant, capable de se représenter hors d'un contexte déjà présenté. Et que l'anaphore entre deux exemples d'un autre type de « you », venant avant et après un « you générique », peut fonctionner, même avec l'interruption de ce « you générique ».

Est-ce que ce « you générique » est un remplacement direct du « thou » ? Wales a suggéré le contraire³, imaginant que le « you » pouvait être générique précisément parce qu'à l'origine il était la forme plurielle. Mais l'autre forme

¹ Hyman 2000.

² Wales.

³ Wales.

pronominale « générique » en anglais – « one » - est, par sa définition même, au singulier, indiquant que l'état de « généralité » n'est pas lié à la pluralité. Le premier « pronom » générique en anglais, « man », bien qu'il nous ait donné le « everyman » (singulier par usage, mais indiquant une pluralité existante), fut finalement remplacé par « someone »¹.

Dans les citations de textes du 16^{ème} au 17^{ème} siècle, le « thou » visait normalement un coénonciateur concret, mais il visait aussi parfois un coénonciateur idéal et non-défini choisi parmi un groupe de coénonciateurs. La traduction de la Bible faite au 17^{ème} siècle sous Jacques I^{er}, en plein milieu de la période de coexistence du « thou » et du « you », montre souvent cette dernière tendance. Dans cette version du Nouveau Testament nous avons à peu près la même situation d'énonciation que dans *Tristram Shandy* : les apôtres peuvent être considérés dans certaines parties comme des auteurs textuels, énonçant chacun son texte littéraire à un lecteur textuel ; le Christ est souvent un narrateur qui vise un groupe de narrataires et en même temps un seul lecteur idéal et indéfini. Il n'est pas toujours clair si la voix du Christ est citée directement ou présentée sous la forme de style indirect libre. Mais quand Il s'adresse « au peuple » - les coénonciateurs formant les fidèles assistant à Ses sermons – Il emploie souvent les deux (« you » et « thou ») dans la même phrase. Il semble que cette technique serve à différencier le public pluriel d'un personnage à la fois général, idéal, et non présent : « And when *thou* prayest, *thou* shalt not be as the hypocrites ... Verily I say unto *you*, They have their reward. »² Ici le Christ donne des instructions pour la prière à un coénonciateur singulier (« when *thou* prayest »), puis s'adresse directement à son public pluriel (présent dans l'extradiégèse)

¹ Wales.

² Matthew 6:5; c'est nous qui soulignons.

uniquement pour confirmer la situation d'énonciation générale (« Verily I say unto you [all] »). C'est le « thou » ici qui semble prendre la position, aujourd'hui prise (et déjà au 18^{ème} siècle dans le texte de Sterne) par le « you indéfini ».

Parfois dans ce texte la situation d'énonciation est (ré)annoncée au début d'une phrase avec « you », puis suivie par ce « thou indéfini »: « But I say unto you, That ye resist not evil : but whosoever shall smite *thee* on *thy* right cheek, turn to him the other also. »¹ Ici le « you » pluriel représentant les auditeurs du sermon est placé dans une situation réelle mais générale; le « thee » est dans une situation imaginaire et spécifique donnée en tant qu'exemple. Le « ye » est anaphoriquement lié au « you ». Le Christ commande à ses fidèles de ne pas résister au mal. Le « thee » qui suit est dans une situation similaire aux « you » et « ye » - mais une situation métaphorique qui sert à élucider le commandement général. « Thee » peut être remplacé ici par « one » de même que le « you indéfini » peut être remplacé par « one ».² Mais étant à la deuxième personne du singulier, ce « thee » peut aussi être entendu comme un commandement direct à un coénonciateur singulier. Si nous nous rappelons que cette traduction de la Bible était faite pour le lecteur individuel anglophone afin qu'il puisse peut-être pour la première fois lire ce texte lui-même – et non, comme les versions précédentes, pour être lu par un prêtre au rassemblement des fidèles - ce « thou » offre des implications intéressantes par rapport à la notion du lecteur textuel. Selon James Phelan, « When a second person address to a narratee-protagonist [or a plural audience of same] both overlaps with and differentiates itself from an address to actual readers, those readers will simultaneously occupy the positions of addressee

¹ Matthew 5:39; c'est nous qui soulignons.

² Hyman, Kaplan, etc.

and observer. »¹ Cela semble être exactement ce que l'anglais du 17^{ème} siècle était capable de faire dans ces cas.

Nous avons dit que ce « thee » peut être remplacé par un « one », mais en même temps il ne l'est pas dans cet exemple. Etant donné que l'anaphore peut fonctionner parfois entre des pronoms de personnes différentes², il faut poser la question : est-il possible que l'anaphore fonctionne à un niveau indirect entre le « thee » et le « you » et le « ye » qui le précèdent ? L'ordre à la fin de la phrase nous indique que c'est possible : la locution « *turn to him the other also* » emploie une conjugaison normalement réservée pour « you » - si la commande visait « thee » elle serait normalement conjuguée « *turnest* ». Cette injonction à la fin de la phrase est alors grammaticalement adaptée au « you », mais logiquement, elle fait référence anaphorique au « thee ». Nous voyons ici un usage fort utile d'un « you » pluriel pour s'adresser à un public pluriel, et d'un « thou » singulier pour illustrer un exemple métaphorique d'une situation qui explique une injonction donnée à ce groupe pluriel, en termes singuliers. Cet énoncé est ici à la fois un commandement à un coénonciateur singulier dans une situation imaginaire (avec lequel le lecteur peut s'identifier) et un commandement aux narrataires extradiégétiques au récit en forme de métaphore – les fidèles présents au sermon du Christ - et, nous pouvons l'imaginer (par identification de la congrégation de l'église à ces fidèles présents au sermon original, pendant la lecture à haute voix du texte), au lecteur contemporain. Le commandement construit à la fois une règle sociale et une règle personnelle. Il faut noter que pendant la haute période de coexistence totale au 17^{ème} siècle, c'est normalement le « thou » qui est employé pour des situations indéfinies : le « you »

¹ Phelan 2001.

² Hyman et Wales ont trouvé, par exemple, des occurrences d'anaphore entre « we » et « you » et même entre « I » et « you »²).

visent toujours un groupe de coénonciateurs spécifiés. Il n'est pas étonnant que les situations requérant un pronom indéfini après la disparition de « thou » emploient dans l'anglais le plus « correct » le « one » – à la différence du texte de Sterne. Le « one » est loin du « thou », étant à la troisième personne du singulier, et mettant ostensiblement plus de distance entre son énonciateur et le coénonciateur – mais il est surtout *singulier* et fait référence à un être imaginaire et idéal.

David Herman, dans l'examen d'un texte contemporain, a songé à cette même situation. Mais, étant donné qu'il travaille sur une langue – l'anglais contemporain – avec une seule forme de deuxième personne, il a dû forcer le trait pour arriver à trouver ce qu'il appelle la « double déixis » : une adresse qui est énoncée sur deux niveaux en même temps. Son problème est qu'il ne trouve dans l'anglais contemporain que trois positions de locution possibles : « Indeed, it seems that all languages encode through their personal- pronoun systems reference to (at least) the speaker, the hearer or addressee, and the nonspeaker or nonhearer. » Dans le seul mot « you » il essaye d'imaginer un langage avec deux positions de coénonciation qui fonctionnent simultanément:

« If ... a language were to encode in the addressee form "you" both actual and potential parties to the discourse - both addressees and overhearers, participants and nonparticipants - it would risk conflating the "field of interaction" with the larger context in which the interaction occurs, the coparticipants in with the referents of the current discourse. Such a language would include not just deictic but also doubly deictic expressions. Users of the language in question - like interpreters of second-person narratives -might find themselves to be oddly nonvirtual participants in discourses from which they are nevertheless spatiotemporally removed. »¹

Le « langage en question » hypothétique de Herman est, en fait, l'anglais du 17^{ème} siècle, où cette même situation fonctionnait assez bien pour les deux

¹ Herman 1994 : 11.

pôles artistique de traduction et esthétique de lecture, pour être employée dans un texte qui était loin d'être expérimental, et qui fonctionne depuis maintenant trois siècles.

He who communicates truth is only a Single One. And then its communication is again only for the Single one; for this view of life, 'the Single One', is the very truth.

- Kierkegaard

Nous retournons enfin au premier chapitre de *Tristram Shandy* et au premier exemple de cette nouvelle forme née juste avant la fin de la période de coexistence de « thou » et « you » au moment où le « thou » mourait: le « you générique ». Ici ce « you indéfini » semble chercher une centralité sémantique pour un état naturel – situation qui est souvent résolue dans la langue en mettant une phrase au passif, par exemple : « ... le succès d'un homme dépend du chemin sur lequel l'homme est mis » - sans poser la question de qui ou quoi le met sur la route. Ici c'est le « you » qui entreprend l'action. Nous pourrions, non sans donner un sens plus religieux ou panthéiste au texte, remplacer « you » par « Dieu » ou « la Nature » (ce qui est souvent fait aujourd'hui, tout comme à l'époque, par les textes religieux et par la poésie, par l'emploi de « thou »). De toute façon la deuxième personne indéfinie marque ici la place d'une figure qui est non seulement responsable d'un état naturel, mais qui est plus que coénonciateur – il est actant – ce n'est pas le même « you all » ou « a great many of you » vu auparavant. Le « you indéfini » n'est donc pas, comme le notent Hyman et Wales, anaphorique par rapport au « you pluriel » qui le précède.

L'occurrence suivante, d'une forme qui semble être similaire, intervient au début du chapitre quatre: « I know there are readers in the world, as well as many other good people in it, who are not readers at all. – who find themselves ill at ease, unless they are let into the whole secret from first to last, of everything which concerns you. » (p.12) Ce « you » confond non seulement le rôle du narrataire, et par une possible expérience de métalepse, celui du lecteur réel, mais aussi celui du

narrateur. Est-ce que ce « everything » concerne le narrateur ou le narrataire – ou bien les « readers in the world » ?

Comme dans le premier exemple de « you générique », il y a énormément de pluriels qui apparaissent juste avant ce « you »: d'abord « readers », puis « many other good people », encore « readers », puis « themselves » et « they » (p. 12). Tous ces personnages au pluriel existent à la troisième personne. Une troisième personne suivie par une forme indéfinie de la deuxième. Selon le contexte, nous pourrions dire que ce « you » est le narrateur lui-même : c'est, après tout, le narrateur qui est en premier concerné par l'histoire qu'il raconte, qui est la sienne. Nous, lecteurs du 21^e siècle, avons aussi peut-être tendance à sentir qu'il est singulier, et qu'il nous vise directement – c'est à dire que nous avons une tendance assez forte à percevoir dans ce « you » une métalepse. Mais dans cette phrase, bien que « you » puisse être du type indéfini, ou peut provoquer une métalepse, il y a aussi la possibilité qu'il soit anaphorique de ceux qui viennent auparavant: « readers » et « good people ». Dans d'autres textes contemporains, nous trouvons souvent des personnages à la troisième personne du pluriel, suivis par cette même forme de « you » dans la même formule. L'extrait suivant n'est pas atypique des œuvres de fiction de l'époque.

« It is the common opinion that spirits... can see in the dark... For which reason, *many persons* of good understanding ... usually keep a candle burning by *them*, that the light may prevent *their* seeing. Mr. Locke, in direct opposition to this, hath not doubted to assert that *you* may see a spirit in open daylight full as well as in the darkest night. »¹

Pourquoi là-encore cette substitution du « you » au « they » ou « persons », si le « you » a le sens d'un singulier? Et, si ce « you » peut représenter le narrateur ou le narrataire, pourquoi ne trouve-t'on pas « we »? Et, s'il est singulier, pourquoi pas

¹ Fielding, *From This World to the Next*: 2. (c'est nous qui soulignons)

« one »? Il n'y a pas de réponse simple, car les écrits de Fielding et Sterne arrivent trop tard dans l'évolution du pronom pour qu'ils puissent employer un « thou » pour indiquer le singulier. Dans leurs textes, « you » est déjà soit pluriel, soit singulier, en fonction du contexte. Dans cet extrait, Fielding crée une opposition entre d'une part « many persons » et « they », et d'autre part « you ». Les « persons » et « they » ont tort d'allumer leur bougie pour éviter de voir des fantômes, alors que le « you » partage la logique de Locke et peut donc voir ces fantômes en pleine lumière.

Deux oppositions s'imposent entre les « many persons » et le « you »: « ils » ont tort; « you » a raison. Mais partagent-ils un point commun? Bien que « many persons » et « they » soient théoriquement au pluriel, il y a une indication qu'ils sont considérés au singulier : « ils » n'ont qu'une bougie. « Ils » sont entendus comme une seule personne, en même temps que le narrataire nous dit qu'ils sont « many ». Le lecteur, après avoir lu qu'ils ont tort, est prêt à « les » renier, et donc à interpréter ce « you » comme un singulier s'adressant au lecteur textuel. Le singulier du « a spirit » qui termine la phrase indique aussi un « you » singulier.

Dans le paragraphe suivant de *Tristram Shandy*, Sterne crée encore un système d'opposition entre ses lecteurs pluriels et le singulier, en plaçant « any one soul living » en opposition au côté pluriel: « It is in pure compliance with this humor of theirs, and from a backwardness in my nature to disappoint any one soul living. » (p. 12) Ici, comme avant, « they » détiennent un objet décrit au singulier, indiquant que cette troisième personne du pluriel représente, en fait, un singulier. Ils sont mis en opposition ici à un vrai singulier – « one ».

Plus tard, Sterne aussi oppose Locke à « most men », dans un système similaire à la construction de Fielding: « Locke, who certainly understood the nature

of these things better than most men, affirms to have produced more wry actions than all other sources of prejudice whatsoever.» (p.13) Locke, singulier, est mis en opposition à « most men » (pluriel) et « all other sources of prejudice » (pluriel aussi). Dans ces quatre cas, c'est le singulier qui est préféré, et qui indique le héros. Le pluriel est un « autre » en opposition.

Sterne poursuit en écrivant que tous les lecteurs qui ne s'intéressent pas à son histoire ne sont pas obligés de continuer à la lire. En revanche, il invite « only... the curious and inquisitive » à continuer. Il convient de s'arrêter sur cet « only ». Singulier in extremis, il se pose en opposition aux autres lecteurs. Il semble que Sterne, comme Fielding, soit à la recherche d'un lecteur singulier et bien adapté au texte, mais qu'il soit, comme ses contemporains, de plus en plus conscient qu'il est obligé d'écrire pour un public plus vaste.

Il faut se souvenir que pendant le siècle précédent, une grande partie des textes de l'époque, que nous appelons aujourd'hui « littéraires » était en fait des correspondances ou de la poésie ostensiblement écrites par l'auteur pour une personne définie, puis retranscrites et rendues publiques avant d'être parfois finalement imprimées et mises en circulation encore plus largement. L'auteur, au cours de cette période, était déjà conscient qu'il y avait deux groupes de lecteurs pour lesquels il écrivait – le récepteur original et le groupe potentiel de lecteurs secondaires. Le public, en même temps, était conscient de lire une œuvre écrite à l'origine pour une personne définie. Quand les maisons d'édition ont commencé à publier des romans « commerciaux » destinés à un large public sans circulation préliminaire des manuscrits dans de petits cercles aristocratiques, la situation devint vite plus évidente pour l'auteur, qui ressentit moins l'obligation traditionnelle d'écrire pour un lecteur

singulier et spécifique (ou même de faire semblant), et d'avantage l'obligation de plaire à un public large et inconnu dont l'importance croissait – et notamment sur le plan commercial. Le lecteur singulier et spécifique est même devenu fictionnel, c'est à dire une figure contrôlée par l'auteur, et comprise en tant que telle par le public. Ce fait était souvent caché par les contemporains de Sterne, ceux qui écrivaient des textes faussements épistolaires ou adressés à un éditeur imaginaire. Mais vers le début du 19^{ème} siècle même le lecteur qui achetait ces textes en librairie pouvait s'assurer que le vrai « coénonciateur » de ces narrations était le public dont il faisait partie. Le jeu de la littérature n'était plus de s'imaginer à la place d'un lecteur textuel bien défini et autre que soi-même, mais de se comprendre en tant que faisant partie d'un groupe de lecteurs qui, ensemble, formait la figure d'un destinataire de l'énonciation narrative.

Pour s'adresser à la fois à son public et garder en même temps la formule traditionnelle du narrataire singulier, le « you », qui est sur le point de prendre la place du singulier « thou » de la deuxième personne, est un moyen commode de rester ambigu – ou de s'adresser aux deux à la fois. Nous pouvons dire que pendant cette période le « you » générique indique souvent dans le même temps un corps de lecteurs en général, et un narrataire spécifique et de plus en plus accepté comme fictionnel (Est-ce que la « dear, dear Jenny » de Sterne est une vraie personne ou une invention? La question est secondaire.) En même temps, le sème singulier contenu dans le mot « thou » n'est pas en train de disparaître de la langue: il est en train de s'installer dans le mot « you » pour y cohabiter avec le sème que ce mot contenait déjà.

Le pluriel indique toujours au lecteur qu'il n'est pas visé directement. Même s'il indique qu'il fait partie du groupe visé, cela ne le concerne qu'indirectement par le biais de son appartenance au groupe. Cela semble évident de nos jours, mais nombre d'auteurs au 17^{ème} et au 18^{ème} siècles semblent chercher, comme Sterne, un lecteur idéal parmi un public croissant de lecteurs moins bien disposés. La citation suivante précède d'une centaine d'années les récriminations du public (textuel) de *Tristram Shandy*, mais elle semble bien présager les angoisses des écrivains du 18^{ième}.

« And now Reader, let me tell you, that by what you have read hitherto, you may ghes what you are like to have for the future, this that I have written already, is an Essay of what I intend for you, by this piece of Stuff you may judge what Garment you shall have... But here some waggish Readers will be apt to measure my Corn by their Bushel, and to judege that I had some cause to think of this story... I tell thee Reader, it was no such matter, I utterly deny it. »¹

Ici, Kirkman désigne son lecteur (ostensiblement un lecteur unique, idéal, et sympathique sinon intime) par « you » et « Reader ». L'intervention des lecteurs pluriels, en revanche, introduit des sentiments et même des reproches moins agréables pour le narrateur, qui mettent son récit en question. Ce public non-coopératif est pluriel, et semble venir directement du « Reader »/« you » préalablement adressé. Les « Readers » sont compris dans ce premier « you » du « Reader », mais ressortent, pluriels, de cette figure au singulier, pour répliquer au narrateur. Ces répliques sont toutefois toujours contrôlées, en tant qu'elles sont rapportées par la voix du narrateur, et non citées directement, ni mises en style indirect libre. Ensuite le « Reader » singulier est différencié des autres lecteurs par une adresse avec « thee ». Quand au lecteur, il paraît menacer le contrôle du récit par son devenir pluriel (ou plutôt « au

¹Kirkman 32.

moment même où il se montre pluriel », pour éviter de tomber trop vite dans le sophisme de *post hoc ergo propter hoc* – la logique (fausse) selon laquelle ce qui suit est toujours le résultat de ce qui précède). De la même manière, dans *Tristram Shandy*, ce « you » qui désigne le lecteur prend la forme de la troisième personne au moment où sa pluralité devient évidente. En 1673, Kirkman a toujours le luxe d'une deuxième forme de la deuxième personne pour s'adresser avec sympathie à un lecteur singulier, celui qui suit le récit sans question et sans doute.

Swift, cinquante ans plus tard, peut aussi profiter encore du « thou » pour s'adresser à un lecteur idéal, tout à la fin de *Gulliver's Travels*:

« Thus, Gentle Reader, I have given thee a faithful History of my Travles for Sixteen Years, and above Seven Months, wherein I have not been so studious of Ornament as Truth. I could perhaps like others have astonished thee with strange improbable Tales; but rather I chose to relate plain Matter of Fact in the simplest Manner and Style, because my principal Design was to Inform, and not to amuse thee. »¹

Les seuls autres emplois d'une forme de la deuxième personne hors citations prennent place à un niveau qui se veut extratextuel, dans des lettres échangées entre éditeur et auteur. Ici le conflit n'est pas entre lecteur et narrateur – le lecteur se montre docile et « gentle » - mais entre « auteur » et « éditeur » - ce dernier, bien qu'il soit évidemment un ami de l'auteur, est adressé avec froideur à cause de ses manipulations du texte. « The Reader », par contre, est mentionné en tant que tel, à la troisième personne, au début de l'œuvre. Il semble qu'il mérite une adresse plus familière après avoir partagé le voyage de Gulliver. Le lecteur idéal est celui qui a déjà vécu l'expérience du narrateur par la lecture du texte. Il n'existe (en tant qu'il n'est pas adressé – c'est-à-dire créé – par le texte) qu'au moment où il a tout compris, tout

¹ Swift: chapitre 12.

écouté, et se trouve, à la fin, « informé » et donc dans la même situation que le narrateur.

Mais si c'est la complexité et la fragilité des relations entre auteur et éditeur qui est mise en scène dans la littérature de la première moitié du 18^{ème} siècle, dans la seconde, le malaise qui remonte jusqu'à l'époque de *Tristram Shandy* dans les apostrophes narratoriales se jouera entre auteur et public :

« Should these Memoires fall into the Hands of a Prude, or be read before a Circle of antiquated Maids, I know my Heroine will be reprobated by them. She yielded, say they; and be the Consequence ever so bad, she deserves it all for being a Strumpet. Let such Imps of Ill-Nature... rail on... But to my gentle Readers of another Cast, I would willingly apologize, and endeavour to rescue my Heroine from sharing too much of their Censure... Pray imagine yourselves in her Situation. »¹

Ici la solution de Cleland (dont le narrateur se trouve en face d'un public potentiellement hostile à son héroïne) est de décrire ses lecteurs comme hostiles, à la troisième personne (et de les bien personnifier avec des mots tels que « Prude » et « Maids »), en dehors de la situation d'énonciation apostrophique. Ensuite, il continue à imaginer un autre public (non-décrit et à la deuxième personne) de lecteurs idéaux. Le narrateur apostrophique de Cleland ne s'adresse qu'à ces derniers, sans les définir et sans leur donner des traits caractéristiques. Les lecteurs non-idéaux, compris par le lecteur actuel en tant que « autre » (ou « groupe-autre »), sont d'abord nommés, caractérisés, décrits à la troisième personne, animés par leur parole dans un exemple de parole rapportée, puis comparés et différenciés des lecteurs idéaux.² Ces derniers

¹ Cleland 1753: 60.

² « The dialectic of self-constitution ... operates with great facility even where the position of Other consists in a heterogeneous collection of differentiated others ... » Fludernik 1996 : 5.

sont d'abord mentionnés à la troisième personne (« they ») puis adressés à la deuxième.

Sterne, nous le verrons, met son Tristram dans une situation différente par rapport au public des lecteurs : le public trouve des défauts non seulement au caractère des personnages du récit, mais aussi à la manière dont le narrateur extradiegétique lui-même raconte. Tristram, alors, s'adresse directement aux « lecteurs » hostiles à la deuxième personne (faisant d'eux des personnages fictionnels extradiegétiques), pendant qu'il garde parfois un singulier pour un lecteur idéal. L'anglais de Sterne, en revanche, lui offre moins souvent le luxe d'employer le « thou » qu'il ne l'offrait à ses confrères du siècle précédent. Il trouve deux fois l'occasion de l'employer pour une adresse au lecteur idéal (les pages 73 et 243) vers la fin de son texte, mais le plus souvent il doit s'en sortir avec le « you ». C'est peut-être parce que l'anglais n'a plus de moyen verbal de faire une distinction entre le public et le lecteur idéal que le « you générique » devient indispensable dans la littérature pour la première fois, et surtout dans la fiction à la première personne, où le narrateur feint de raconter une histoire vraie au lieu d'admettre qu'il la crée par narration, voire de mettre le narrateur dans la position d'un coénonciateur du mode « historique ».

Jane Tompkins, dans son analyse des pratiques anciennes de publication, montre l'état des choses au 18^{ème} siècle dans un paragraphe qui constitue un bon résumé des causes de cette hésitation entre « you » et « thou » pour Sterne et ses contemporains :

« ... once authors become dependent for their means of support upon the sales of their printed work, the personal relation to their audience is severed and the relationship becomes more purely economic. Manuscripts no longer circulate by hand among a coterie of friends and

associates; poems are no longer read aloud in groups; sonnets are not exchanged among acquaintances. Instead, literature assumes the fixed condition of print. The literary work becomes endlessly reproducible, available to anyone who can read. Hence, the possible distance in time and space between the originator of the work and its readers becomes virtually limitless. »¹

Maintenant que les textes ne sont plus écrits pour un lecteur spécifique (ni même pour un public connu), l'écrivain est censé chercher son lecteur idéal parmi des inconnus. Il n'est pas question, au moins dans les citations ci-dessus, d'oublier le lecteur idéal et de n'écrire que pour un vaste public. La conception du lecteur unique reste présente, alors même que la seule forme adaptée à le viser est en train de disparaître de la langue. Pour autant, l'auteur n'ignore pas le public ni les critiques (qui sont liés dans son esprit). Au contraire, il les personnalise. A la limite, comme dans le cas de Sterne, il fait d'eux des narrataires presque aussi biens définis que les personnages de la diégèse, et, donc, il crée un autre niveau extradiégétique, inconnu du texte auparavant.

¹ Tompkins 1980 : 222.

... *il y a toujours du monde à côté.*

- Genette, *Figures III*

Nous reprendrons la suite de *Tristram Shandy* où nous l'avons laissée, après le premier exemple de « you générique ». Très rapidement, d'autres citations posent d'autres problèmes de catégorisation. La dernière ligne du premier chapitre s'achève par: « Pray, what was your father saying? » L'absence des italiques utilisées pour indiquer des citations du père et de la mère auparavant, nous suggère que c'est le narrateur qui parle (même si la mère s'adresse au père avec ce même « you » précédemment, dans une citation directe). A première vue, donc, ce « you » peut être lu comme la voix du narrateur s'adressant au lecteur textuel – et si le lecteur le prend en tant que tel, Sterne a provoqué ici une forme de métalepse qui résonne jusqu'au moment où ce « you » est défini. Mais ce n'est pas le même « you indéfini » que nous avons vu auparavant. Ici il se trouve dans une question – et même si la question est purement de forme rhétorique, le « you » adressé est spécifique.¹

Le caractère singulier de « your father » indique que cet autre auquel il s'adresse est singulier – il n'y a donc pas de possibilité d'anaphore avec le « you » pluriel que nous avons vu précédemment dans la conversation des parents. Le narrateur, si nous lisons le texte d'une manière telle qu'il paraisse parler, adresse pour la première fois une question à un « you », ce qui implique une relation particulière, voire spécifique. En outre, cela indique qu'ils sont capables de mener un dialogue entre eux. Le narrateur raconte l'histoire des moments qui ont précédé sa conception, puis demande à « you » de les comparer aux siens. Ce « you » se trouve dans une

¹Selon des recherches de Hyman, il n'y a pas, parmi des centaines d'exemples, un seul « you générique » employé dans une question. Hyman « Re : Generic You ». Comm. pers. 22 sept. 2002.

interrogation, et sera appelé ainsi « **deuxième personne d'interrogation** . » Comme elle est au singulier, nous déduisons qu'elle suscite une réflexion personnelle de la part de la personne à laquelle elle s'adresse, réflexion qui est ensuite appliquée à la situation du narrateur, pour l'approfondir. Ici le « you » se montre singulier (en anglais, le pronom possessif ne s'accorde pas avec son objet, mais « father » est au singulier, donc le « your » l'est aussi). Il inclut le possessif « your » dans la question, ce qui n'est pas toujours nécessaire dans cette catégorie. Le « you » peut aussi être absent sans que cela soit autre chose que la deuxième personne. Par exemple, « What was my father saying? » suscite aussi une réflexion de la part du coénonciateur. Ce qui entraîne de nombreuses complications: si le « you » n'est pas explicitement dans la question, elle peut être interprétée comme une question que le narrateur se pose à lui-même ou comme la voix d'un tiers qui est autre que le lecteur, et qui pose une question au narrateur. Nous allons voir plus loin qu'un « you interrogatif » peut aussi très bien être **réflexif** : contenu dans une question qu'un « narrateur » à la deuxième personne *se* pose ou même celle qu'un narrateur à la première personne se pose.

Sans encore aborder ces dernières questions, une interrogation à la deuxième personne qui ne vise pas le narrateur lui-même peut prendre une de deux formes. La « **deuxième personne d'interrogation extradiégétique** », sera définie ici comme une question posée pour interroger un coénonciateur spécifique sur lui-même et ses propres expériences en dehors du récit principal. La « **deuxième personne d'interrogation intradiégétique** », par contre, demande son avis à un coénonciateur spécifique sur le récit ou sur un événement ou un personnage ou le comportement d'un personnage dans le récit (diégétique). Dans les deux cas, la réponse n'est pas immédiatement fournie par le texte, et donc ces formules indiquent l'existence d'un

coénonciateur (textuel ou réel) capable de répondre à la question par une réponse personnelle. Le premier cas indique un coénonciateur spécifique, qui a ses propres expériences en dehors du récit, et demande au coénonciateur d'inclure ses propres expériences extradiégétiques dans le contexte du récit pour en approfondir un événement particulier. Quoi qu'il en soit, ces deux formes sont rares. Et non sans raison: leur emploi comporte un risque d'échec, celui pour le narrateur de perdre son pouvoir sur le récit.

Ainsi, à la réponse du coénonciateur, le narrateur ne peut que rester muet (sauf, bien sûr, dans le cas d'un roman qui prend la forme de lettres échangées entre deux personnes). L'interrogation, comme nous allons voir dans certains textes contemporains, rend incertain le contrôle du texte. Si le texte littéraire est « un dispositif ritualisé, où sont distribués des rôles, »¹ ces deux formes de la deuxième personne pourraient tenter le coénonciateur d'y mettre un terme. Si le lecteur prend cette interrogation comme une question du narrateur Tristram qui le vise directement, il y a métalepse : l'illusion qu'une adresse venue du niveau extradiégétique a traversé le cadre de la narration pour arriver au niveau extratextuel.

Ce dialogue effectué en dehors du contrôle du narrateur reste très bref ici. Conscient de ces risques, Sterne fournit lui-même une réponse à la fin de sa question, après un tiret: « - Nothing » (p. 10). Qui est cette voix – ce « you » - qui répond “Nothing?” Le « your » de « What was your father saying? » n'étant pas défini, il est impossible pour le moment de le savoir. Si le lecteur a compris la question de Sterne comme une adresse à la deuxième personne d'interrogation extérieure, cette voix est celle d'un autre, et, dès que le lecteur l'entend, il comprend qu'il n'est pas le seul sollicité de formuler une réponse. Sterne, par cette formule qui crée un narrataire avec

¹ Maingueneau 2000 : 10.

sa propre voix contrôlée par l'auteur, a subverti les risques créés par sa question, en même temps que la question a produit de l'intérêt (et la réaction de frustration) de la part du lecteur actuel. C'est une formule trompeuse: la question visant prétendument le lecteur vise un autre. Ou alors, cet autre a pris la parole, même si le lecteur a aussi formulé sa propre réponse. De toute façon c'est la réponse de l'autre qui apparaît dans le texte, car la réponse du lecteur réel, si elle est formulée, reste au niveau extratextuel. Alors, quelle relation y a-t-il entre le lecteur et cet autre? Est-ce que l'autre est le reflet textuel du lecteur? Ou un concurrent pour l'attention du narrateur? Le lecteur réel, après cette expérience de métalepse, prend tout de suite du recul en se rendant compte de son extériorité, et devient observateur.

Cet autre qui répond est, bien sûr, un narrataire. Le texte indique au lecteur, ici et dans les paragraphes et les pages qui suivent, que ces commentaires du narrataire sont en dehors du contrôle du narrateur. Qui, alors, manipule ce dialogue? Pour nous, lecteurs contemporains, c'est évidemment l'auteur textuel. Il y a trente ans on aurait dit que c'était Sterne lui-même. La perception du rôle de l'auteur textuel est un développement assez récent dans la littérature. Mais ce qui est en évidence, même pour le lecteur de l'époque, c'est qu'avec un narrataire qui répond au narrateur, il y a un niveau narratologique plus élevé qui met ce dialogue entre crochets. Le lecteur ne peut plus imaginer que le narrateur du texte lui parle directement. Comme l'adresse par « you » lui-même à l'époque, toujours enfermé dans le cadre d'une société hiérarchisée, cette réponse d'un narrataire dans le texte provoque une distance par rapport à la narration. Cette distance est nécessaire à l'invention du lecteur textuel par le lecteur réel: à chaque adresse par « you » le lecteur réel est susceptible de percevoir une métalepse et de se croire adressé ; et à chaque adresse il est aussi observateur non

seulement maintenant du récit, mais aussi de tout ce qui se passe au niveau extradiégétique. Cette situation semble entièrement nouvelle. Sterne, avec un narrataire qui répond au narrateur, a donné à ses lecteurs le concept du lecteur textuel dans le roman à la première personne, même s'il faudra attendre encore deux cents ans pour que ce dernier trouve son nom.

Le chapitre deux commence encore plus vite avec l'emploi de la deuxième personne, celle-ci étant définie par un « tag » qui commence à définir le narrataire plus précisément. « Then let me tell you, Sir ... » est au singulier, et post-défini en tant que masculin avec le mot « Sir ». Nous allons l'appeler « **singulier, post-défini masculin** ». ¹ Il en existe aussi des variantes. « You, Madam » est « **singulier post-défini féminin** ». « Sir, you ... » aurait été **singulier pré-défini masculin**. [« Pré-défini » est appelé « anaphorique » chez les linguistes. ²] La post-définition ne requiert pas que la définition prenne place tout de suite après l'émergence du « you », mais au moins dans la même phrase. L'extrait de Russell Banks cité plus haut est un exemple plus long de l'emploi d'une variante au singulier, « singulier post-défini Simon Bolivar ». Alors que dans certaines circonstances une métalepse n'est pas exclue dans ces deux premières formes, ici elles visent explicitement un narrataire – ce qui est compris du lecteur pour deux raisons – d'abord l'existence déjà établie des narrataires dans l'extradiégèse, et d'autre part le fait que ces « you » répondent au narrateur. Un « tag » spécifie toujours que « ... the you is being represented as an utterance issued by some participant in the discourse and thus as an actual term of address, rather than as a generalized or impersonal you, as a you standing in for an I or as a you whose

¹ Ou « cataphorique ».

² Webber.

referent is ambiguous between fictional addressee and audience. »¹ Plus le « tag » est spécifique, moins il existe de possibilité de métalepse – pour un pronom à la deuxième personne qui est pré-défini. Quand il est post-défini, une brève métalepse est toujours possible.

Supposons que les pronoms à la première et à la deuxième personne sont des moyens d'identifier une position dans la situation d'énonciation sans nommer (ou, dans le cas d'un pronom anaphorique, en nommant indirectement), c'est-à-dire de créer de l'altérité et de la subjectivité sans forcément imposer la réification qui suit de la définition précise du coénonciateur. La pré-définition semble être la marque la plus forte de cette altérité de la part de l'auteur quand il emploie la deuxième personne. Cette pré-définition peut être décrite comme une instance de la deuxième personne précédée par une instance de la troisième personne : une marque de réification qui précède une marque d'altérité, faisant en sorte, finalement, que le pronom lui-même indique uniquement au coénonciateur que c'est lui-même qui est réifié et pas un autre. Dans *Tristram Shandy* la pré-définition la plus courante est le mot « Sir » ou « Madam ». Les deux distinguent, d'abord, le sexe du narrataire. Ils sont tous deux aussi des marques de formalité ou de politesse – la même qualité qui était jadis inhérente au « you » lui-même. Aux origines les deux mots indiquaient la position du coénonciateur dans la société : « Sir » était le titre du chevalier, « Madam » celui d'une femme noble. La deuxième personne du pluriel comme adresse à un coénonciateur individuel, il faut se le rappeler, était au début réservée aux supérieurs sociaux. Le lien n'est peut-être pas anodin. Mais il faut considérer aussi que l'usage de ces titres permet d'éviter une nomination plus précise – et aide à pousser le lecteur vers une interprétation métaleptique au début du roman. Autrement, cette pré-

¹ Herman 1994: 15

définition permet d'indiquer tout de suite et sans ambiguïté que le coénonciateur est un individu et non un groupe ou le signe qui signifie un groupe.

Le mouvement que nous avons constaté jusqu'à ce point, d'un « you générique » employé tôt dans le texte, et suivi par un « you défini », pour donner au lecteur dans un premier temps l'impression qu'il est adressé (au moins dans le sens où il est inclus dans une adresse générique), puis qui révèle qu'en fait ce « you » est un autre, est une formule coutumière des textes contemporains dont nous verrons des variantes plus loin. La plupart des narratologues semblent être d'accord sur le fait que l'introduction d'un « you générique » suivi par des emplois de la deuxième personne qui « deviennent » (en tant qu'ils sont lus anaphoriquement) de plus en plus identifiés, est une tentative pour provoquer l'identification avec un actant désigné par « you ». Par contre, les opinions des narratologues et des linguistes varient sur la possibilité d'anaphore pour le « you générique ». (Et de plus ces critiques ne sont pas d'accord sur le concept de « double deixis » avancé par Herman¹, qui semble présupposer l'anaphore.)

Chez Sterne, même si le déroulement des types de « you » est comparable, il y a un bouleversement : le « you » de « your father » est en fait le narrateur, qui est visé par le narrataire. Dès que nous avons compris cela, suivant la même logique, notre identification, si identification il y a, est avec le narrateur. S'il n'y a pas d'identification de la part du lecteur, toute la conversation qui suit entre narrateur et narrataire est « autre » en soi-même, et notre position de lecteur réel, extérieur du texte, est renforcée.

Regardons aussi l'autre conversation (diégétique) qui suit la conversation extradiégétique entre narrateur et narrataire dans le même paragraphe :

¹ Herman 1994.

« Pray, my dear, quoth my mother, have you not forgot to wind up the clock ? – Good G- ! cried my father, making an exclamation, but taking care to moderate his voice at the same time, - Did ever woman, since the creation of the world, interrupt a man with such a silly question ? »¹

Il y a un écho dans l'interruption du narrataire qui suit directement: « Pray, what was your father saying? » - une question, qui commence avec « pray », et qui amorce le premier dialogue extradiégétique de même que la voix de la mère engage le premier dialogue intradiégétique. Le narrataire est, dans la situation d'énonciation, dans la même position que la mère du narrateur, ce personnage qui est tout de suite dénoncé par le père à cause de sa question ridicule. La réponse du narrateur – « Nothing. » - est, à sa manière, presque aussi brusque que celle du père.

Le fait de s'adresser d'abord au narrataire puis de le définir, constitue une différence par rapport à la première page, où les lecteurs du texte étaient d'abord définis en tant que tels, puis adressés. Nous verrons que, lorsque le narrateur s'adresse à un lecteur unique avec la forme de la deuxième personne du singulier, ce « thou » est aussi pré-défini. Quand le narrateur s'adresse à son public ou à l'un de ses narrataires, il y a une forte habitude de post-définition de la deuxième personne. Quand les narrataires s'adressent au narrateur, il y a presque toujours pré-définition (« Sir »).

« Shut the door » commande ensuite le narrateur de Sterne (p. 12). Mais avant de « fermer la porte » sur ce paragraphe, il convient de noter cette autre forme de la deuxième personne – **l'impératif**. Jusqu'ici nous avons vu les catégories de la deuxième personne en tant qu'elles définissent le genre du « you » : au masculin, au féminin, etc., et où cette définition se situe dans la phrase (avant ou après le pronom). Mais l'emploi de la deuxième personne peut aussi être catégorisé par sa fonction

¹ Sterne : 10.

envers le lecteur ou lecteur textuel. En anglais, comme en français, la deuxième personne est la seule à pouvoir élider son pronom, à pouvoir le faire fonctionner implicitement. Dans l'impératif le pronom est absent. Le « you » dans ces cas n'apparaît tout bonnement pas, mais il faut considérer qu'il est implicitement là. Il est là physiquement dans la conjugaison du verbe: conjugaison qu'il partage avec la première personne du singulier et la troisième du pluriel. « Shut the door » est lu, en fait, comme « [You] Shut the door ». La deuxième personne impérative correspond à des instructions directes qui doivent s'appliquer sur le moment (soit à ce qui se passe sur le moment dans le texte, soit dans la réalité du lecteur réel, en dehors du texte, mais le plus souvent dans le premier cas). A la page 15, le narrateur donne encore des ordres: « bear with me » et « let me go on » – des ordres qui indiquent qu'il faut laisser le narrateur continuer sa narration (mais qui sont, en effet, des suppliques à continuer l'acte de la lecture). Ces injonctions correspondent au moment de la lecture par le lecteur. « Shut the door » s'applique à ce qui s'est passé dans le texte et dans l'histoire au moment de la lecture, même s'il reste métaphorique. Il n'a un sens non-métaphorique que pour les narrataires présents à un niveau extradiégétique.

Mais les impératifs, dans *Tristram Shandy*, font plus que servir de supplique au lecteur (ou au narrataire) en le faisant continuer à lire. En suppliant, le narrateur dessine un lecteur ou narrataire qui est potentiellement prêt à l'interrompre, figurant ainsi les traits caractéristiques de ce coénonciateur. Ici, les impératifs sont éparpillés irrégulièrement partout dans le texte, colorant légèrement le caractère du coénonciateur à la longue. La possibilité de créer une figure textuelle bien définie par les injonctions qui lui sont faites est ici peu exploitée, ou l'est non agressivement. Mais il en ira autrement dans les textes de notre corpus contemporain – nous l'avons

déjà vu dans le premier extrait de Banks au début de cette introduction. Nous verrons que la concentration de l'impératif permet aux auteurs de créer une figure du coénonciateur avec des habitudes et des traits caractéristiques explicites, et même d'indiquer ses mouvements et ses actions. Il nous restera à voir à quel point cette formule indique au lecteur que le coénonciateur auquel ces ordres sont donnés est compris comme personnage fictif, et quel lien la création d'un personnage par cette méthode entretient avec l'altérité du lecteur à ce personnage.

C'est aussi à la page 15 que Sterne montre une forme de la deuxième personne légèrement différente de l'impératif mais qui se situe dans la même catégorie: « **la deuxième personne instructive** ». « ... if I should seem now and then to trifle upon the road... don't fly off, - but rather courteously give me credit for a little more wisdom than appears upon my outside; - and as we jog on, either laugh with me, or at me, or in short, do anything, - only keep your temper. » (p. 15) Si la deuxième personne instructive donne aussi des ordres, ils ne concernent plus le moment de la lecture, mais plutôt le futur ou des situations générales ou potentielles. L'altérité potentielle de la part du lecteur est moindre pour la deuxième personne l'instructive que pour la deuxième personne impérative. Cette forme suscite légèrement – ici très légèrement - l'avis du narrateur donné au coénonciateur. Ce peut être un avis général ou un avis sur un futur certain ou potentiel, mais non des ordres à suivre à l'instant, et c'est l'incertitude du futur où seront accomplies ces instructions qui les rend plus applicables à n'importe quel lecteur. Ici elles semblent adressées au lecteur réel à propos de l'acte de la lecture, mais ce n'est pas toujours le cas. Dans le texte contemporain *Some Instructions to my Wife*, ils sont certainement adressés à une autre lectrice bien définie et différente du lecteur réel (et une lectrice dont le caractère est de

plus en plus clarifié par les instructions)¹. C'est sur cette autre lectrice qu'il convient de focaliser notre attention, car si nous l'imaginons d'après les instructions ou les ordres qui lui sont énoncés, dans le texte de Sterne, elle est aussi capable de demander des renseignements.

Dans la page qui suit, le narrateur s'adresse à une coénonciatrice qui ensuite lui pose une question. Ici c'est « Madam » qui demande au narrateur, « But pray, Sir, What was your father doing ... ? » (p. 13) La voix, comme pour les autres citations mises à part entre tirets, est celle d'un **narrataire secondaire**. L'altérité entre le narrataire secondaire et le lecteur réel est, au fond, instable, mais elle existe à un degré plus fort qu'avec le lecteur et le narrataire principal. Ici, la voix de « Madam » pose une question au narrateur, question qui intéresse aussi peut-être le lecteur réel: elle parle pour nous. Sterne n'était pas obligé de la définir comme féminine en donnant le nom, « Madam ». Il aurait pu exclure cette adresse dans sa réponse: « Why, Madam, - he was all that time afflicted with a Sciatica. » (p. 13).² En l'utilisant, Sterne exclut la moitié de ses lecteurs et crée une voix autre que celle du narrateur, autre que celle du lecteur textuel, et autre que celle du narrataire principal. Mais dire que ce narrataire secondaire pose une question dont la réponse nous intéresse, c'est dire qu'elle parle pour nous: en effet, elle nous « représente » en même temps que nous ressentons une altérité par rapport à elle. Le narrateur donne des informations au lecteur non par narration simple, mais par un « dialogue » dans lequel le narrataire secondaire nous représente, sans se confondre avec nous. Le caractère de cette voix est très légèrement défini (comme le caractère de Mr. Pitt qui figure dans la note au début du roman), ce

¹ Une situation qui présume l'œuvre de Stanley Crawford, même s'il ne pousse pas aussi loin la forme de la deuxième personne, se trouve dans le *Instructions for Domestic* de Swift.

² Notons, quand-même, que c'est toujours le narrateur qui identifie la voix du narrataire – cette voix du narrataire ne s'identifie pas elle-même.

qui accroît les possibilités pour que l'altérité entre le lecteur réel et cette voix soit cassée et que nous nous identifions à elle. « Madame » constitue la seule indication que le narrateur répond à quelqu'un d'autre que le lecteur textuel (le lecteur à qui le texte est destiné). Mais Madame étant définie, nous pouvons dire que Sterne guide et définit son lecteur idéal non en montrant le lecteur ce qu'il est, mais ce qu'il n'est pas. Cette stratégie permet de laisser ouverte cette position textuelle en même temps qu'elle est définie.¹

Le chapitre cinq nous montre le premier cas de première personne au pluriel, telle que définie dans les grammaires: « Ours. » (p. 14) « This scurvy and disastrous world of ours, - I wish I had been born in the Moon, or in any of the planets. » Ici encore nous trouvons l'opposition entre singulier et pluriel. Ici, c'est la terre qui au est singulier. Elle a deux qualités (les autres planètes n'ont qu'une caractéristique commune: « cold »). Elle est aussi liée au pluriel génitif « ours », auquel elle appartient. La lune et les planètes sont mises à part, ensemble, au pluriel, différenciées du monde, monde qui n'est pas nous mais qui est le nôtre. Qui ne nous contient pas, mais qui nous appartient.

Cette « **première personne du pluriel** » n'est pas un vrai pluriel de la première personne². Flutre, parmi d'autres, appelle ce pronom « 4ième personne »³. Dans ce cas (« ours »), elle est possessive, indiquant quelque chose de partagé. Non pas partagé entre un narrateur schizophrénique et pluriel (ce qui peut aussi être le cas, dans un texte comme *Fight Club*), ni quelque chose de partagé entre le narrateur et un autre personnage, mais entre le narrateur et le lecteur. Nous mettrons à part pour

¹ Booth note, dans *Adam Bede* (1859), que la voix d'un narrataire qui arrive pour questionner « l'auteur » augmente l'identification du lecteur à « l'auteur ». Booth 1961 : 214.

² Benveniste 1966, vol. 1 : 251-253.

³ Flutre 1970 :507-508.

l'instant les exemples de première personne du pluriel pour les examiner plus loin: ils méritent un traitement particulier du moins dans leur relation avec la deuxième personne non seulement parce qu'ils sont capables d'inclure le coénonciateur, mais aussi parce qu'ils indiquent souvent quelque chose sur la relation entre énonciateur et coénonciateur. Pour l'instant nous en définirons deux catégories: la **première personne du pluriel inclusive** (indiquant l'énonciateur et le coénonciateur), et la **première personne du pluriel exclusive** (indiquant l'énonciateur et quelqu'un ou plusieurs personnes autres que le coénonciateur)¹. Normalement, ces deux catégories sont très distinctes, et rares sont les cas où le lecteur trouve des difficultés à les différencier par le contexte. Cet extrait de Sterne appartient à la catégorie inclusive (au moins si le coénonciateur se trouve sur la terre et non pas en orbite), et non-marqué, ce qui permet, avec le contexte, le lecteur d'imaginer qu'il est inclus dans le « ours ».

Il faut, avant d'avancer, regarder encore une forme de la deuxième personne déjà mentionnée mais pas encore examinée – la forme réflexive. Tristram Shandy s'adresse souvent à lui-même en utilisant la deuxième personne – chose qui sera plutôt rare pour un narrateur homodiégétique pendant les deux siècles qui suivent ce texte. Il le fait toujours avec « thou », même si l'instance se réfère au personnage du narrateur au niveau extradiégétique : « Sport of small accidents, Tristram Shandy! that thou art, and ever will be! » (p. 127); ou au niveau intradiégétique: « Remember, said I to myself again -- remember thou art a man. » (p. 263)

Enfin, regardons les deux exemples dans le texte où le narrateur s'adresse à un « thou » non-réflexif. Le premier est précédé d'un dialogue avec un des narrataires extradiégétiques de Tristram (p. 72), curieusement sur le sujet de Locke. Tristram

¹ Il y a des langues où les deux sont bien délimitées par deux pronoms différents.

demande à son narrataire masculin s'il a lu le texte en question et le narrataire répond par un bref résumé du livre. Ainsi nous pouvons dire que ce narrataire complète une partie du travail du narrateur en expliquant un sujet dont la compréhension, pour le lecteur actuel, est nécessaire à celle de ce qui suit. Le sujet est élaboré, toujours avec une adresse à un narrataire bien (et de plus en plus dans le paragraphe) spécifié. Puis le narrateur explique pourquoi il a élaboré son argument, en disant que c'est pour montrer « au monde » (et non au narrataire) pourquoi son oncle (personnage diégétique) a réagi d'une certaine manière. Après que ce « tout le monde » a pris la place du narrataire, ce dernier semble disparaître un moment. Ensuite, un nouveau paragraphe commence avec la même situation qui a commencé cet extrait – le narrateur voudrait savoir si « you » a lu certains textes. Cette fois aucun narrataire ne répond, et le narrateur laisse sa phrase incomplète : « - If you have - » (lu les textes en question). Puis il y a une instance d'une forme générique de la troisième personne pour décrire une personne qui les a lus (« a good-natured man ») et pour décrire sa réaction à leur lecture. Au lieu du « Sir Critic » qui précède la première section de cet extrait, nous trouvons « Gentle critic », puis, directement à la suite, le premier « thou » adressé au lecteur idéal, celui qui reste indéfini mais non générique. Les deux premières instances de cette énonciation qui vise « thou » sont liées aux verbes décrivant des processus intérieurs : « when thou hast weighed all this » (dans le passé), et « when thou considers this » (dans le présent). Ce dernier est près de ce que Kancades¹ appelle la **deuxième personne performative**. Le « thou », si c'est le lecteur qui est en train de lire, ne peut que considérer ce que le narrateur raconte, et est donc en train de faire physiquement exactement ce que le texte dit qu'il fait ou (avec une éventuelle forme impérative) ce que le texte lui prescrit de faire. Kancades,

¹ Kancades 1993.

comme nous allons voir, a trouvé la deuxième personne performative du début de *If On a Winter's Night a Traveller*, où elle ne dure pas longtemps, et où le « you » indiqué par cette forme devient vite un protagoniste dans l'histoire, différencié du lecteur textuel par ses actions et traits caractéristiques. Ici cette forme se trouve dans cette unique instance. Le prochain « thou » est une sorte de **deuxième personne prédictive** : « thou wilt not wonder » - indiquant que la réaction du lecteur textuel prend place à un niveau temporel autre que celui de la narration, et donc indiquant que le narrateur est un auteur réel mettant ses mots sur la page dans un espace temporel et, pour le lecteur, historique. Puis vient un exemple de métalepse métaphorique comportant de la deuxième personne prédictive avec une verbe qui décrit un processus extérieur : « thou wilt drop a tear of pity upon his scarp and his counterscarp ». Ici le « thou » qui, jusqu'ici, semble viser le lecteur textuel/lecteur réel, est personnifié par cette action et lié en même temps à la diégèse par sa larme qui entre dans le champs d'un personnage diégétique. La métalepse ici, nous l'avons dit, n'est que métaphorique. Mais, métaphorique ou non, elle lie le « thou » du lecteur textuel indirectement (ou directement) à la diégèse.

Le chapitre suivant commence au niveau diégétique, sans référence à l'extradiégèse, mais deux pages plus loin nous trouvons que le narrateur de Sterne est capable de viser non seulement le lecteur textuel avec « thou », mais aussi bien un personnage strictement diégétique. Il le fait avec une deuxième personne de l'impératif, alors qu'il plaide auprès de son oncle pour abandonner ses études de guerre. Cette adresse à la deuxième personne est aussi métaleptique, ou quasi-métaleptique : elle feint que le narrateur se trouve dans l'histoire, quand en fait il est hétérodiégétique. Venant à la fin du chapitre, cette adresse (dont on peut soutenir

qu'elle est métaleptique) avec « thou » crée un sorte d'écho avec celle qui la précède. Le même pronom employé pour s'adresser à un personnage historique/fictionnel (selon la manière dont le lecteur l'interprète) est employé pour s'adresser au lecteur textuel. Dans les deux cas, cet emploi crée une métalepse.

L'autre exemple d'une forme de la deuxième personne au singulier et non-réflexive se trouve plus loin, au chapitre XXII du volume trois. Ici, il est précédé de « gentle reader » au lieu de « gentle critic ». Dans une seule phrase, il y a un changement de définition du coénonciateur entre « gentle critic » et « your Worships », faisant de toute évidence un glissement entre singulier et pluriel, tentative de viser un lecteur idéal et les narrataires déjà définis. Le narrateur explique qu'il a fait un soigneux effort pour mettre son livre en « tes » mains, pendant le temps où il lui faut gagner sa vie. Il prie « toi » de croire que son livre n'a pas l'intention de blasphémer le destin, le libre arbitre, ou les impôts royaux. Puis, dès que cette possibilité de blasphème s'est présentée, il continue son apologie au public – « Your Worships ». Nous allons voir plus loin de tels glissements entre singulier et pluriel, de telles hésitations entre un lecteur et un public.

Le déroulement des adresses n'est pas loin de ce que nous avons vu dans la « retraction » de Chaucer, les extraits de Kirkman, Cleland, et Fielding. L'énonciation – ici le livre lui-même - est destinée à un lecteur singulier et peu défini. Le narrateur le défend contre des lecteurs pluriels et plus définis.

De nombreuses études récentes de récits contemporains à la deuxième personne montrent que ces textes commencent par la création d'un « champ complexe de signification potentiellement déictique » pour ensuite éliminer ces scénarios en

réduisant le « you » a un « item référentiel désignant le protagoniste ».¹ Nous pouvons décrire cette ligne de conduite comme une limitation graduelle des qualités déictiques du mot au cours du texte. Mais Sterne, qui commence par cette même méthode, pour créer non un protagoniste, mais des narrataires, avec la possibilité du « thou », fait l'inverse. Pendant que ses « you » deviennent de plus en plus définis et caractérisés, il introduit dans ces deux cas un pronom déictique qui reste indéfini – et qui, grâce a cette non-définition, semble viser (de nouveau) un lecteur idéal. Cette deuxième étape visant le pôle esthétique au niveau du lecteur textuel n'est pas ironique - c'est-à-dire que le narrateur ne détruit pas l'impression de la part du lecteur qu'il est visé ensuite. Mais cette « relation » reste brève.

Il faut remonter au chapitre six pour voir que ce lecteur idéal n'apparaît pas sans introduction. Le narrateur promet au « you » qui est encouragé à le suivre, qu'en le suivant, ils deviendront amis. Il semble que ce « you » (qui n'est nullement défini, et qui ne répond pas) est le même que le « thou » qui lui succède une centaine de pages plus loin. Le tutoiement de ce « gentle critic » n'arrive pas dès le début, mais prend, comme le narrateur l'a promis, le temps qu'ils fassent connaissance. Si nous prenons ce « thou » pour un personnage extradiégétique et fictionnel, nous pouvons dire que le narrateur a besoin d'une dizaine de chapitres pour le construire. Si nous imaginons que ce « thou » vise le lecteur réel par métalepse, il faut l'expliquer en imaginant que ce lecteur réel et le narrateur ont construit une sorte de relation pendant la lecture du texte – une relation qui a pris du temps – ou du texte - avant de devenir intimes. Par conséquent ceci est extrêmement différent de la majeure partie des textes nord-américains que nous allons examiner où la formule la plus commune est que la deuxième personne qui semble viser le lecteur apparaît au tout début du texte. Avec

¹ Fludernik 1994: 455.

cette forme intime de la deuxième personne, le « you » qui était de plus en plus défini comme narrataire extradiégétique, glisse soudainement vers le niveau intratextuel. Ici le narrateur semble glisser de la forme polie à la forme intime pour s'adresser à un lecteur qu'il connaît de mieux en mieux. Cette familiarité croissante du narrateur est mise en parallèle avec le glissement entre un public et un lecteur singulier.

Il faut considérer que l'anglais poli du 18^{ème} siècle exige qu'un coénonciateur inconnu soit visé par « you » avant d'être éventuellement visé par « thou ». Il y a donc des considérations sociolinguistiques particulières à l'époque, et différentes des actuelles. La relation entre narrateur et narrataire, auteur textuel et lecteur textuel, est sûrement portée à évoluer au cours d'un texte. Le « thou » de cette « période de coexistence » des deux pronoms nous a fourni un outil assez précis pour mesurer un certain aspect de cette évolution. Il faut se demander si les textes contemporains, dans cette deuxième époque apostrophique qui est la nôtre, contiennent d'autres indices de ce changement de relation entre narrateur et narrataire, en les examinant depuis le pôle esthétique comme depuis le pôle artistique.

Booth n'est peut-être pas le premier critique à avoir attiré l'attention sur l'idée que les auteurs, par la rhétorique, feignent que leur lecteur idéal existe en dehors de la fiction, en même temps qu'ils le créent, mais il l'a bien dit: « The author makes his readers ... if he makes them well ... he finds his reward in the peers he has created. »¹ Il semble que les auteurs contemporains de Sterne, à la fois soient conscients qu'ils dépendent d'un nouveau public d'acheteurs des livres, et croient qu'ils peuvent créer à partir de ce public réel un destinataire parfait – et ceci par l'écriture du texte même. Cette situation d'énonciation, prise de ce point de vue, sera le résultat d'un phénomène sociologique et économique. Mais, comme nous le verrons dans la

¹ Booth 1961 : 397.

troisième partie de cette thèse, elle n'est pas qu'une réaction aux changements sociologiques ou économiques de l'époque. Les auteurs de cette période étaient peut-être plus conscients que leurs prédécesseurs de leur dépendance des lois du marché pour leur succès, mais, comme disait M'Uzan, l'écrivain écrit aussi pour son « public intérieur ». De là nous pouvons dire que l'écrivain peut aussi chercher à viser son « lecteur idéal intérieur », nous le verrons aussi dans la troisième partie de cette thèse. Ce qui est sûr est que le « thou » – au début simple marque d'un coénonciateur unique, puis marque d'intimité – n'apparaît plus dans la littérature de nos jours, et qu'il se raréfiait déjà à cette époque.

Sterne n'est pas le seul à fournir un exemple au 18^{ème} siècle de ce retournement d'une adresse à un public vers une énonciation qui vise un lecteur individuel. Huit ans plus tôt, en 1752, le *Captain Greenland* de William Goodall a montré la même tendance avec des apostrophes (qui étaient à la mode à son époque, même si elles étaient à la troisième personne) qui visent au début « readers », pour finalement s'adresser à « the reader ». L'effet est celui d'un rétrécissement vers un sujet singulier qui est cherché parmi un groupe et finalement trouvé – ou construit à partir de ce groupe. C'est, pour le redire, le contraire de ce que nous allons voir remarqué par les critiques de la fiction contemporaine.

Booth, dans son étude sur l'apostrophe narratoire dans *Tom Jones*¹, a noté une « familiarité croissante » de la part du narrateur, même si Fielding fluctue entre le singulier (dans ses adresses à la deuxième personne) et le pluriel (dans ses apostrophes à la troisième). Un regard général sur les autres textes de Fielding montre des résultats similaires: *The Journal of a Voyage to Lisbon* commence avec une dédicace « to the public » (qui se trouve adressé par « you ») pour finir avec des

¹ Booth 1961 : 216-217.

apostrophes à « the reader » et « the kind reader ». *Joseph Andrews* commence avec un « you » possiblement pluriel pour finir avec un « thee » pré-défini comme « reader ». *A Journey from This World to the Next* comporte un avant-propos de l'éditeur qui s'adresse à « the reader », mais le corps du texte distingue très vite le public douteux d'un lecteur idéal adressé par « thou » et « thee ». Comme Tristram Shandy, qui commande à son lecteur de fermer la porte sur ses critiques, le narrateur ici prie son lecteur singulier de venir avec lui alors que le public est abandonné dans le premier chapitre. Néanmoins, les deux narrateurs continuent à s'adresser à ceux qu'ils feignent d'avoir quittés – celui de Sterne toujours individuellement à un de ses narrataires à la fois, celui de Fielding toujours au public pluriel. L'effet pour le lecteur est qu'il est toujours situé parmi un public de lecteurs, mais qu'il est choisi parmi eux. Les auteurs décrits ici ont tous pris soin de faire sentir au lecteur que ses co-lecteurs sont autres que lui, souvent au point de dresser le lecteur idéal et singulier contre ces autres lecteurs qui se présentent presque toujours en masse.

Les auteurs de cette période où l'apostrophe était en vogue – et surtout Sterne - distinguent le public du lecteur idéal, et semblent définir ce lecteur idéal à partir de ce qu'il n'est pas, c'est-à-dire par « négativité ». Le public et ses membres – les narrataires dans *Tristram Shandy*, le « circle of antiquated maids » de Cleland, les « waggish readers » de Kirkland – sont tous définis, personnifiés, même animés pour devenir des personnages extradiégétiques. Le lecteur idéal – le « thou » ou « gentle critic » de Sterne, le « thee » ou « Gentle Reader » de Swift, le « thee, Reader » de Kirkman – est mis à part non par sa description, mais par son manque de description et par la description du public et de ses membres qui ne sont pas visés. (Il y a, bien sûr, des exceptions à cette règle – le lecteur singulier de Fielding dans *Tom Jones*, par

exemple, est défini en tant que masculin.) A la différence de « la littérature à la deuxième personne » contemporaine (qui, selon des critiques récents requiert un « you » qui semble viser le lecteur puis « devient » le protagoniste du récit), le « you » dans ces cas est souvent pré-défini en tant que public ou membre du public, puis soit un « thou », soit un « you » est employé pour désigner le lecteur idéal moins bien précisé.

Les auteurs de cette « génération apostrophique », il faut le mentionner, sont aussi une génération d'écrivains qui feignent souvent par des formules variées que leurs fictions sont de vraies histoires – que ce sont des autobiographies, des correspondances, de journaux intimes retrouvés ou des contes tirés de la vie réelle d'un protagoniste. C'est-à-dire qu'ils feignent de raconter une série d'événements, voyages ou actions qui se sont réellement passés, mais qu'en réalité ils créent ces « faits » en les narrant. Il n'est peut-être pas surprenant qu'à la même période on voit se multiplier les tentatives de feindre que le narrataire aussi existait en dehors de la narration.

Déjà, plusieurs points sont clairs. Le « you » d'aujourd'hui a plus des chances d'être immédiatement perçu comme singulier que le « you » d'il y a deux siècles. Et, alors que nous avons vu de nombreux « you » et « thou » extradiégétiques non-génériques dans les textes examinés dans cette partie, il y avait presque autant de « readers » et « the reader ». Dans le siècle qui suivra, il y aura une montée de ces deux derniers dans les textes anglais, et un niveau assez stable de « you » génériques, surtout dans les textes anglophones américains. Quand nous nous retrouvons à la fin du 20^{ème} siècle, les « readers » et « the reader » auront disparu, et les occurrences de « you » seront en train de remonter.

Conclusions

– *pray, Sir, what have either you or I to do with it?*

- *Tristram Shandy*, Chapitre VII

Nous avons noté dans quelques exemples, dans des cas de non-définition ou quand il n'y a pas, de toute évidence, d'anaphore, une ambiguïté par rapport à la singularité ou à la pluralité du « you » qui semble intentionnelle. Le chapitre 4 du livre I de *Tristram Shandy*, cité plus haut, est un exemple extrême où le « you » peut être narrateur, narrataire, narrataires, un unique lecteur ou un « you » générique. Au cours du roman le lecteur s'habitue facilement aux formules de ces jeux pour discerner plus rapidement et plus facilement le destinataire ou le sujet indiqué par ces énoncés pronominaux. Mais des exemples d'ambiguïtés qui semblent voulues apparaissent encore plus loin dans le texte, et assez régulièrement. Même en imaginant que les lecteurs contemporains aient eu une facilité perdue de nos jours pour interpréter plus précisément de tels emplois des « you » ambigus, il reste que la plupart des « you » ne sont pas discernablement anaphoriques, ni définis. Sterne s'adresse à son unique lecteur idéal (le « gentle critic ») avec « thou », mais nous ne pouvons pas dire sans incertitude que ces énoncés sont les seuls dans le texte à viser intentionnellement un unique lecteur intratextuel ou qu'ils laissent volontairement ambigu le destinataire de l'énoncé.

Sterne nomme une sorte de lecteur générique (« the reader ») de même que son public avant de s'adresser à lui, ce qui semble indiquer qu'au début du roman il réifie ce lecteur (ou la position du lecteur). Mais ce « the reader » existe dans le

futur – il est encore à apparaître (ou à construire) : « I am verily persuaded I should have made a quite different figure in the world from that in which the reader *is likely to see* me. » Ce « is likely to » semble prédire la réaction possible d'un lecteur « générique » - non au caractère du narrateur en tant qu'il le voit sur le moment – mais plus loin dans le texte. (« Is likely to see » se traduit, plus ou moins, « va probablement voir ».) Sterne, avant de se lancer dans des dialogues avec son public - ces « good folks », « many of you », et « you all » - marque la place possible et future pour un unique lecteur avec des réactions prévues mais non certaines – ce qui implique des réactions non-contrôlées. Dès que nous voyons que les coénonciateurs de ses premières pages sont, en fait, un public de narrataires, nous comprenons que sur cette première page, le narrateur parle à son public – de *nous*, ou au moins de quelqu'un qui nous ressemble : un lecteur idéal prévu. Celui qui existera et qui fera ses propres jugements (même s'ils sont guidés) à propos – non du texte-même – mais d'un narrateur que prétend être l'auteur. Car si de nos jours les auteurs que nous allons examiner plus loin essaient souvent de créer leur lecteur idéal ou textuel sur la page en faisant de lui un protagoniste fictionnel, Sterne vit dans une période où des auteurs sont souvent en train de présenter au lecteur un narrateur fictionnel à la première personne – et, en signant le livre de leur propre nom, peut-être pour la première fois, d'admettre que ce « I » qui parle est un personnage fictionnel. Que sa vie n'existe pas en dehors du texte. Voire qu'il est une construction de l'auteur dont le nom apparaît sur la couverture du tome. Voire aussi qu'il n'y a pas de « fabula » qui corresponde au monde en dehors du texte. L'auteur n'est plus un enregistreur, mais un créateur. Le rôle d'enregistreur est maintenant attribué à un narrateur fictionnel, et la

« fabula » à partir de laquelle il crée son histoire est aussi présentée (au moins aux niveaux extratextuel et intratextuel) comme fictionnelle.

Laissant de côté pour le moment le « you » générique, nous avons défini deux genres possibles de destinataires des énoncés du narrateur. Ces genres sont représentés par « you » au 18^{ème} siècle dans un texte qui semble intentionnellement exploiter à l'extrême les usages possibles de la deuxième personne. Le premier est un groupe – c'est-à-dire : soit un unique énoncé qui vise plusieurs individus en masse, soit l'énoncé vise un signe (le « you » qui est anaphorique à « good folks », par exemple) qui représente un groupe collectif. Les membres de ce groupe sont ceux qui s'identifient au signe plutôt qu'aux autres membres du groupe. Le deuxième type de destinataire est un destinataire unique.

Parmi les destinataires uniques, nous avons défini deux types, dont chacun correspond à un niveau différent du texte: le narrataire principal ou secondaire (nous pouvons imaginer aussi des narrataires tertiaires, etc.), et (par métonymie) le lecteur textuel. Pour le lecteur, donc, une adresse à la deuxième personne de la part du narrateur est comprise soit comme le visant (ou comme visant sa présence textuelle), soit comme visant un autre. Nous avons précisé que le lecteur opère cette détermination en s'appuyant sur des traits caractéristiques de la personne visée par le pronom : si le lecteur « s'identifie » aux traits caractéristiques liés au pronom, s'il voit qu'ils correspondent aux siens, une situation de « *de se* » (compréhension que ce qui est en question, c'est « moi » et non « un autre ») fait qu'il comprend que l'énonciation le vise, ou au moins il peut se poser la question. Dans le cas de la deuxième personne performative, la caractéristique en question n'est pas un état ou situation physique, mais une action qui est en train d'être accomplie.

Nous avons aussi ajouté la possibilité d'un narrateur qui s'adresse à lui-même : c'est-à-dire un narrateur qui parle à lui-même à l'instant de l'énonciation (dans *Tristram Shandy*, cela implique l'instant de l'écriture), ou qui parle à sa propre figure historique ou future. Tous ces cas sont aussi compris par le lecteur comme de nouveaux cas où l'énoncé du narrateur en vise un autre. Si le « you » réflexif est compris comme venant de l'auteur textuel qui s'adresse à son narrateur (si, par exemple, nous lisons l'apostrophe « Sport of small accidents, Tristram Shandy! that thou art, and ever will be! » (p. 127) comme celui de Sterne à Shandy et non celui de Shandy à lui-même) il y a certainement un choc métaleptique (venant sûrement du déplacement de subjectivité, et la réification de celui qui était auparavant le sujet contrôlant du texte) – mais pour le lecteur, c'est toujours un autre qui est adressé.

Nous avons trouvé aussi plusieurs formes de la deuxième personne, c'est-à-dire plusieurs moyens de s'adresser à l'un de ces destinataires, incluant des variantes: l'impérative, l'instructionnelle, l'interrogative, et la performative. Dans tous les textes examinés, toutes ces formes sauf l'instructionnelle n'existent que dans le présent. Des formes descriptives, où le pronom à la deuxième personne désigne un actant, peuvent exister dans le passé (par exemple, quand le narrateur de *Tristram Shandy* rappelle à son lecteur que dans le dernier chapitre il a lu l'histoire de tel ou tel événement), dans le présent, et (comme nous avons vu avec la forme prédictive) dans le futur. L'emploi de la deuxième personne dans tous ces cas peut être actif ou passif, l'objet direct d'une phrase ou le sujet. Nous avons vu plusieurs moyens d'identifier le destinataire d'un énoncé textuel: masculin, féminin, post-défini, pré-défini (avec un vocatif), singulier, pluriel, etc.

Nous avons vu des preuves que l'auteur essaie, au moins dans la période examinée, à travers ces situations d'énonciation, au niveau de l'œuvre littéraire, de viser à la fois un public et un lecteur unique. Ces deux derniers sont non seulement différenciés, mais souvent mis en opposition par les auteurs que nous avons examinés.

Nous avons défini le narrataire en tant que coénonciateur qui a des traits caractéristiques spécifiques qui n'appartiennent pas au lecteur réel, ou un coénonciateur qui entreprend des actions que le lecteur réel n'entreprend pas. Mais dans *Tristram Shandy*, les narrataires sont aussi ceux qui s'approprient le pronom « I » et s'adressent au « you ». Ils montrent, au niveau extradiégétique, la capacité à avoir leur propre subjectivité (même si, au niveau intratextuel, leur « subjectivité » est en fait une partie de celle de l'auteur textuel). Il faut considérer la possibilité que, en « animant » un narrataire à la première personne, l'auteur perd aussi par moments son altérité avec ce dernier. En bref, du côté du pôle artistique, il y a probablement des retournements d'identification pour l'auteur.

Nous avons noté que ce « you », qui est employé quand le narrateur s'adresse à ses narrataires, est toujours soit défini par un « tag » qui le nomme; soit anaphorique à un « you » qui possède un tel « tag ». Il en est de même dans le cas d'adresses réflexives à la deuxième personne. Nous avons noté que le « you » générique, qui représente une position partagée entre narrateur et coénonciateur, n'a pas de « tag ». Pour la seule instance trouvée du « thou » performatif dans *Tristram Shandy*, il n'y a pas de « tag » non plus, sauf si nous considérons cet instance de « thou » comme anaphorique au « gentle critic » qui le précède. Le « you » générique, ainsi que le « thou », n'est pas nommé comme les autres apostrophes qui visent un narrataire.

Nommer quelque chose est une action qui dépend d'un état d'altérité entre la chose nommée et le sujet qui la nomme, ou, dans certains cas, nommer aide à cristalliser une altérité auparavant douteuse. L'altérité peut ressembler à un produit secondaire de la réification, ou même à un but de réification. Une conscience claire de l'altérité – même un « faux » sens de l'altérité, par exemple, dans les troubles de personnalités multiples – est toujours présente là où il y a réification de quelqu'un ou de quelque chose. Mais la réification de l'autre ne résulte pas forcément de l'altérité. Nous pouvons dire que par moments Sterne réifie ses narrataires, et par moments (avec « thou ») il se met dans une situation d'altérité sans les réifier. Nous allons opposer ces deux actes, s'adresser à une position coénonciatrice et réifier.

Sterne crée son narrateur par la relation entre ce dernier et les narrataires, au lieu de développer l'identité du narrateur par son rôle dans le récit, récit qui, enfin, n'aboutit jamais à inclure le narrateur. Ensuite, Sterne crée son lecteur idéal en l'opposant à un public de lecteurs non idéaux.

Tout langage est d'abord dialogue, c'est-à-dire qu'il ne peut être l'expression d'un individu isolé.

- Michel Butor, *Essais sur le roman*

L'écrivain écrit pour son public intérieur, et le lecteur se construit un auteur dans sa lecture.

- Marcelle Marini, « La critique psychanalytique »

Si tout langage est dialogue, la perception de la part du lecteur d'un manque de définition (ou carrément l'évidence de l'absence) d'un des participants à ce dialogue qui est le texte littéraire le fait tendre à « remplir » le rôle manquant avec des traits caractéristiques (ou avec la figure d'un participant) qu'il imagine. Le participant qui est « absent » ou qui est le moins défini des deux peut être dans le rôle de l'énonciateur ou dans le rôle du coénonciateur, et à n'importe quel niveau textuel. Les pronoms à la première personne et à la deuxième personne nous permettent d'abord d'éviter la répétition d'un nom propre. Mais ils permettent aussi de marquer un rôle dialogique, ou une position d'énonciation, sans « remplissage » de la position. C'est-à-dire qu'ils permettent éventuellement au lecteur de « remplir » ce rôle lui-même (qu'il remplisse ce rôle « avec » lui-même est une autre question).

La catégorie de la deuxième personne ou la manière dont elle est employée peut aussi donner au lecteur réel des indications sur les rôles de l'énonciateur et du coénonciateur sans les définir. Mais c'est finalement seulement quand nous ne sommes pas conscients du narrataire, quand nous oublions qu'il existe parce que le texte ne donne d'information d'aucune sorte sur cette figure, que nous le devenons en quelque sorte. « When the narrator is the narratee's only source of information about the narrated, the narratee and the authorial audience are in the same position with

respect to the narrated. »¹ Le rôle de coénonciateur ne peut pas ne pas exister : des textes qui ont un narrateur à la première personne et prétendent qu'il n'y a pas de narrataire créent une illusion – illusion qui est vite cassée quand le lecteur se place dans cette espace laissé vide, ou imagine une figure qu'il y met à sa place (le lecteur textuel). Les textes qui ne donnent d'indication ni de narrateur ni de narrataire placent la situation d'énonciation – ce dialogue textuel – au niveau intratextuel.

Plus les narrataires restent indéfinis, singuliers, ou bien « absents », plus le lecteur réel risque de confondre le rôle du lecteur textuel avec celui du narrataire. Cela ne veut pas dire qu'il imagine que le narrateur s'adresse directement à lui à travers le texte. Mais plutôt qu'il accepte de prendre la position laissée vide par un narrataire flou ou absent, dans ce « dispositif ritualisé, où sont distribués des rôles. »² Le corollaire est que moins le lecteur réel trouve à identifier un narrateur dans un texte à la première personne, plus il prend la position du narrateur ou s'identifie à lui. Nous pouvons dire alors, que plus il existe d'exemples de la deuxième personne non-définis (intratextuels ou extradiégétiques) dans le texte, plus le lecteur trouve des possibilités de se distancier du narrateur (moins il risque de s'identifier avec cette position d'énonciation). Plus les instances de la deuxième personne dans le texte sont explicitement définies en tant qu'autre que le lecteur, plus le texte se définit explicitement comme « littéraire »: un dialogue observé par le lecteur, mais dans lequel il ne s'engage que par l'identification imaginaire avec les personnages. Si le narrateur est en quelque sorte un masque derrière lequel l'auteur se cache, créer des narrataires (et, donc, renforcer la frontière entre le niveau extradiégétique et le niveau

¹ Phelan 2001.

² Maingueneau 2000 : 10. La citation complète : «[C]ontrairement à ce que laisse entendre une certaine imagerie romantique, le texte littéraire n'est pas un 'message' circulant de l'âme de l'auteur à celle du lecteur, mais un dispositif ritualisé, où sont distribués des rôles. »

intratextuel) rend plus facile pour le lecteur de comprendre sa position envers l'auteur textuel en tant que lecteur textuel, bloquant une possible identification avec la subjectivité du narrateur et du narrataire.

Sterne joue de la deuxième personne pour garder la distance (voire augmenter le sens de l'altérité) entre le lecteur et son narrateur. Mais tout en gardant cette altérité, il crée souvent aussi une communauté d'âme entre les deux en mettant le lecteur en opposition au public, comme le narrateur se trouve aussi en opposition à ce public. Le « you » qui est dès le début du roman défini en tant que « groupe auquel le lecteur appartient » devient « autre ». C'est comme si chaque fois que l'auteur fait parler un narrataire il disait au lecteur : « Celui qui parle n'est évidemment pas toi. Il suit que ce qu'il pense n'est pas ce que tu penses. » Cette manœuvre est, à la base, un paradigme qui peut aider à diriger les réactions du lecteur vers le texte et les événements textuels.

Nous avons vu une manœuvre similaire dans *The Canterbury Tales*, où le lecteur tend à s'identifier avec quelques personnages intradiégétiques simplement parce qu'il est mis en opposition aux autres. Dans Sterne, comme dans Chaucer, ces personnages intradiégétiques deviennent finalement des narrateurs d'histoires hypodiégétiques. Le narrateur principal de Chaucer leur laisse une autonomie presque sans interruption quand ils prennent le rôle du narrateur. Sterne donne moins d'autonomie à ses personnages intradiégétiques, ramenant constamment le récit au niveau extradiégétique.

*

*

*

Nous pouvons avancer que le fait qu'un auteur soit capable d'imaginer un public pendant l'acte d'écrire indique sa capacité à réifier son narrateur – ou au moins que son identification avec ce narrateur a des points faibles, des interruptions. Dans *Tristram Shandy*, nous avons vu que ce n'est qu'après que deux personnages diégétiques ont commencé à converser (c'est-à-dire après que l'auteur a fait apparaître ces personnages non en décrivant leurs traits caractéristiques, mais en écrivant un dialogue) que la voix du narrateur principal apparaît. S'ils sont réifiés en étant nommés, c'est par le dialogue que les personnages sont *activés*, ou mis sur le plan extradiégétique ou diégétique au lieu de rester au niveau intratextuel. C'est aussi par le dialogue qu'ils se voient donner (ou au moins qu'ils montrent) leur propre subjectivité - subjectivité fictionnelle, en tant qu'elle n'existe que dans l'extradiégèse, mais existante.

Dans le premier cas d'un narrateur qui interrompt dans *Tristram Shandy*, il semble que la subjectivité fictionnelle donnée à ce membre du public soit utilisée pour réifier non le narrateur, mais les personnages intradiégétiques (les parents de Shandy). Le narrateur rapporte une conversation qui se passe dans l'intradiégèse (cette sorte de fabula fictionnelle), et le narrateur le commente. Mais cette formule ne continue pas si simplement au cours du livre : les narrateurs commentent aussi la manière dont le narrateur crée son histoire à partir de la « fabula »¹ (histoire) - ils créent, par leurs commentaires, des histoires alternatives. Mais ils résistent à deux choses. Ils n'essaient pas de changer les « faits » de la « fabula » (histoire), mais seulement la manière dont elle est racontée. Et ils ne communiquent pas entre eux. Ils prennent par moments leur propre subjectivité, et par moments ils sont réifiés (par le narrateur

¹ Eco.

quand il s'adresse à l'unique lecteur pour parler d'eux), mais ils ne réifient pas le narrateur.

Cette « subjectivité fictionnelle » peut exister à deux niveaux : le diégétique (pour des personnages comme les parents de Tristram) ou l'extradiégétique (pour les narrataires). D'une certaine manière, elle est une subjectivité imaginaire, illusionniste : un rôle subjectif dont celui qui le remplit est fictif. Mais si nous imaginons qu'elle existe parce que l'auteur a « joué » le rôle d'un personnage pendant qu'il « l'animait », la subjectivité illusionniste d'un narrataire qui parle est, en fait, la trace de l'identification de l'auteur avec ce personnage. De même qu'un tableau qu'on regarde est un rapport de tous les mouvements entrepris par la main du peintre.

Il semble que Sterne, conscient qu'il écrit pour un public (réel) inconnu, trouve par les paroles des narrataires dans son texte un moyen de s'identifier avec un public imaginaire au niveau extratextuel. Mais créer la parole de ses narrataires c'est aussi abolir son altérité avec ces derniers au niveau extradiégétique. Laisser muet le lecteur idéal, celui adressé par « thou », c'est s'identifier sans détruire l'altérité. L'auteur écrit pour d'autres dont il s'approprie les voix pour les rendre intérieures à lui-même. Mais il écrit aussi pour un autre qui est « autre » grâce à l'altérité créée par sa nomination, et qui reste unique par sa non-définition. Finalement, le public devient, pour cet unique autre, un moyen de s'exprimer. Pour le lecteur réel, lire les paroles des narrataires critiques lui permet de donner voix à ses propres pensées critiques éventuelles envers le narrateur, sans devoir les approprier.

Dans une étude des écrits d'étudiants de première année dans une université américaine, Douglas Park observait que pour ces jeunes écrivains, il y avait deux conceptions différentes de leur public. « Le sens du 'public' a tendance à diverger

dans deux directions générales: l'une, vers des personnes réelles et externes au texte, auxquelles l'auteur doit *s'adapter*; l'autre vers le texte lui-même et le public implicite là-dedans, une série d'attitudes, de réactions, ou de conditions de savoir suggérées ou évoquées, qui ne sont pas forcément en accord avec les qualités des lecteurs réels. »¹

Park subdivise encore en deux le deuxième sens de « public » [« audience »]: « the set of conceptions or awareness in the writer's consciousness that shape the discourse as something to be read, a conception we get at by asking, 'What audience do you have in mind?' »; et « an ideal conception shadowed forth in the way the discourse defines and creates contexts for readers, which we get at through specific features of the text. »² Cette étude fortement appuyée sur le concret (la perception, par ses étudiants, de leur « lectorat » pendant le processus de l'écriture), sans prétendre à la théorie, fait une liaison entre le public imaginé par ses étudiants et le texte même au point que souvent leur conception semble être que le public est une fonction du texte, compris dans le texte ou créé par le texte. Quand Park demandait à ses étudiants de parler de leurs conceptions du « single reader » ils arrivaient plus facilement à voir cet unique lecteur comme se trouvant en dehors du texte. Park a finalement remarqué que ses étudiants arrivaient à mieux viser leur public en imaginant un unique lecteur réel (un autre professeur, un membre de leur famille, etc.) ou imaginaire mais distinct. La présence de cet unique lecteur, même sans qu'il soit adressé (ou bien peut-être *parce qu'il* n'était pas adressé directement) a aidé les étudiants de Park à mieux organiser et mieux présenter leurs idées à un public réel. Ecrire devient une sorte d'acte d'équilibriste.

¹ Park.

² Park.

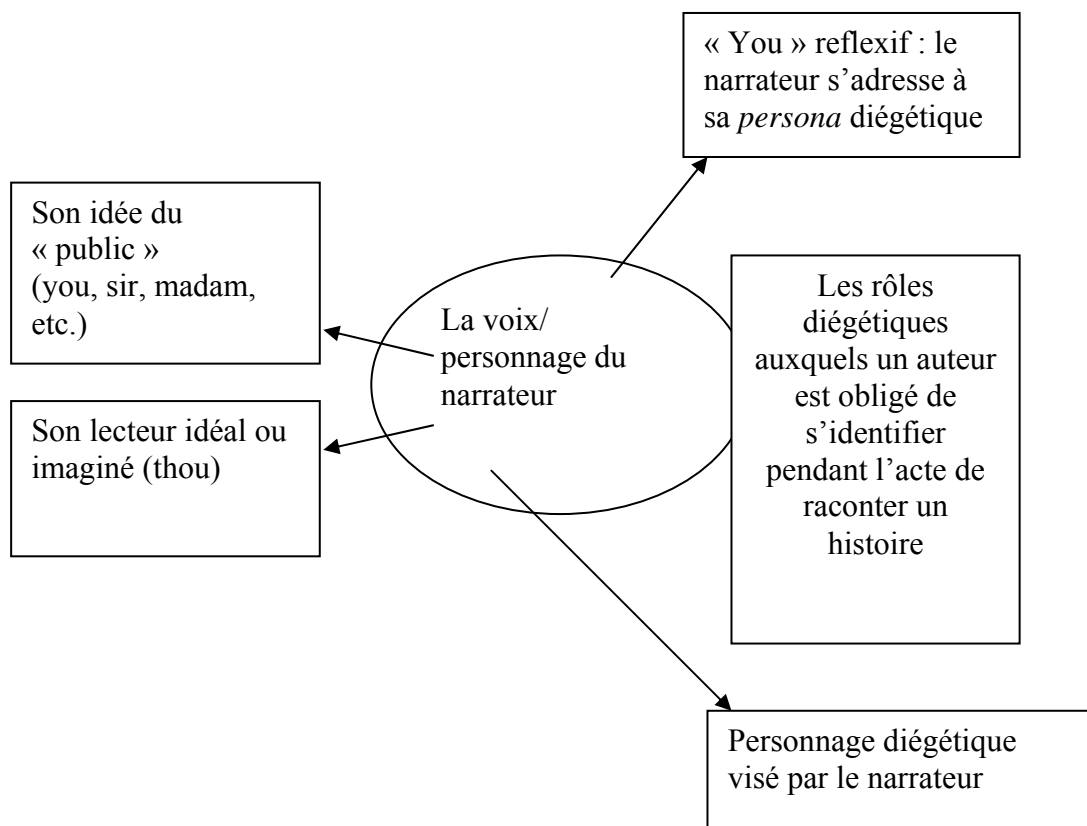


Figure 5 : Un acte d'équilibriste

Il est indispensable que le récit saisisse l'ensemble de la société non point de l'extérieur comme une foule que l'on considère avec le regard d'un individu isolé, mais de l'intérieur, comme quelque chose à quoi l'on appartient, et dont les individus, si originaux, si éminents qu'ils soient, ne sauraient jamais se détacher complètement.

- Michel Butor, *Essais*

La position du lecteur textuel était en train d'être redéfinie au cours du 18^{ème} siècle. Auparavant, la poésie, qui présentait la figure du « coénonciateur/destinataire » (réel) de l'œuvre dans le texte, créait une figure fictionnelle-textuelle (dans la mesure où toute figure textuelle qui correspond à une personne réelle peut être appelée une version « fictionnelle » de cette personne¹). Quand cette œuvre était ensuite lue par un autre qui n'était pas le « vrai destinataire », elle créait une position hors du texte, celle-ci aussi imaginaire ou fictionnelle dès que le lecteur avait compris qu'il n'était pas son destinataire unique.

Plus tôt, dans la société anglaise, seules les situations de monologue dans le drame présentèrent une telle situation d'un « narrateur » directement et consciemment en face d'un public (ou au moins qui se montrait comme tel).² Les textes étaient écrits (d'abord véritablement, et après au moins ostensiblement) pour un lecteur unique, puis étaient distribués à un public secondaire, dont les membres pouvaient s'« identifier » (par ce que nous avons appelé « identification imaginaire ») avec le coénonciateur ou avec l'énonciateur. Mais avec des textes écrits exprès pour un public dont l'importance était de plus en plus difficile à ignorer, la situation d'énonciation qui prévalait auparavant est devenue elle-même fictionnelle, et il fallut enfin que l'auteur considère ce nouveau coénonciateur pluriel qui, au fond, n'avait rien à voir

¹ Hamburger, vol. 2.

² John Lye a noté que la fin du 18^{ème} siècle fut aussi la première période moderne où l'interprétation d'un rôle par un unique comédien était généralement différenciée du rôle lui-même. Lye.

avec le récit-même. Comment le considérer? D'abord, semble-t-il, toujours comme coénonciateur.

La réponse de Sterne et de ceux de ses contemporains que nous avons examinés était de s'adresser à la fois à ce public réel en le rendant fictionnel, et de s'adresser à cette figure fictionnelle du lecteur unique en espérant le créer réellement. Mais cette réponse – l'insertion des apostrophes – qui semble simple, a finalement changé le format du récit en créant un nouveau niveau narratif par l'indication de la séparation (déjà existante mais non exprimée auparavant) entre le narrataire et le lecteur textuel. Boîte de Pandore, ce nouveau niveau textuel, bien que son utilisation ait été maudite par les critiques pendant le siècle qui suivit, ne pouvait plus être totalement ignoré.

Les efforts du narrateur de Sterne pour établir le contact avec un lecteur idéal ressemblent un peu à l'apostrophe d'un comédien sur scène qui, regardant le fond du théâtre en espérant y trouver son spectateur idéal, y trouve le grand public déconcertant des inconnus assis dans le noir. Au lieu de viser le spectateur auquel il veut parler en ignorant les autres, il demande au public de monter sur scène, laissant son spectateur idéal hors scène pour regarder. La situation peut être comparée à ce qui se passait chez des auteurs du 18^{ème} siècle, pendant que le secteur de l'édition était en train de croître et la distance entre lecteur et auteur d'augmenter.

Nous avons essayé de montrer que le pronom à la deuxième personne le plus quotidien et habituel pour Sterne et ses contemporains avait encore avec le pluriel des liens plus forts qu'il n'en a de nos jours. Si « you » jouit d'une sorte de « double déixis », une singulière et une plurielle, l'équilibre à cette époque est tel que c'est l'interprétation plurielle qui est encore favorisée. Wales a montré que la situation est

actuellement inversée: si le pronom peut être ambigu dans certains contextes, il l'est moins qu'il y a deux cents ans – au point que lorsque l'énonciateur souhaite indiquer que le pronom est pluriel, la presque totalité des dialectes d'anglais fournissent des formes pour l'indiquer. L'usage de ces formes, non seulement dans des anciennes colonies anglophones, mais aussi en Angleterre elle-même, semble croissant.¹ Ce mouvement de plus en plus fréquent vers l'indication d'un coénonciateur unique est accentué dans la rhétorique par la mise en opposition constante d'un lecteur unique et d'un public – lecteur unique qui a raison et est idéal en tant qu'il interprète le texte comme l'auteur le voudrait, public confus, contrariant, qui interprète mal, qui trouve des erreurs dans la narration, et qui demande toujours que l'on explique plus précisément.

En même temps nous avons vu par leurs apostrophes une recherche de la part de ces auteurs d'un lecteur singulier dans un monde où, de plus en plus, la seule forme d'adresse pronominale est toujours au pluriel (et recherchant un unique lecteur idéal dans un monde empli de critiques). Ceux qui venaient avant le milieu du siècle avaient plus facilement recours à « thou » et « thee » pour exprimer cette visée. Ceux qui vinrent après l'employèrent moins souvent, préférant le « gentle reader » qui persistait au cours du 19^{ème} siècle.² Est-ce que le « thou » paraissait vieilli à ces écrivains d'avant-garde? Nous pouvons au moins être sûr qu'il semble avoir porté une marque de mauvaise éducation aux yeux des classes moyennes qui formaient leur public.

Finalement, l'extrême séparation des fonctions de « you » pour désigner soit un groupe, soit un individu, les instances d'insistance sur cette dualité de

¹ Wales, chapitre intitulé « The Politics of Pronouns ».

² « Gentle » : doux ou noble, mais venant du Latin “gentilis”: appartenant à la même souche.

positionnement du coénonciateur, et les jeux sur les possibilités d'interprétation de la part du lecteur du pronom reflètent une période où:

- 1) Le « thou » était en train de disparaître, laissant place à des occasions de confusion déictique qui sont toujours inhérentes à l'anglais.
- 2) La société devenait plus complexe et les relations humaines étaient moins claires et adhéraient moins aux formules traditionnelles.
- 3) Les relations entre l'auteur et le lecteur étaient moins directes et moins claires avec un public potentiel plus vaste et moins connu.

Nommer quelque chose, c'est exercer un pouvoir sur la chose. Ainsi que les auteurs de la fin du 18^{ème} siècle craignaient le contrôle que leur public exerçait sur leur travail, nommer ce public pouvait constituer une manière pour eux de se protéger. Et le pronom « you » leur a permis de nommer sans devoir spécifier ce qu'ils nommaient.

Jonathan Lamb, dans son travail sur Sterne, considérait *Tristram Shandy* comme une fiction « ambitious to exert real power over [its] readers. »¹ Bien que Tristram fasse constamment un effort pour être intime avec ses « lecteurs », il en fait des figures fictionnelles. On peut dire que de même qu'il essaie de les contrôler, de les persuader, et de manipuler leurs réactions, il les crée aussi.

Ces narrateurs qui sont finalement créés sont les visages pluriels d'un public pluriel. Mais ce n'est pas assez pour Sterne. Nous avons vu des preuves (avec ses emplois du « thou » qui s'adresse au lecteur idéal) qu'il essaie aussi de définir un lecteur unique qui ne peut plus être défini par un œuvre imprimée et distribuée en masse. Ses tentatives pour définir un lecteur textuel aboutissent finalement à la

¹ Lamb : 154.

création d'un public croissant de narrataires, de même que ses digressions croissantes l'empêchent d'arriver à mettre sa propre figure dans sa diégèse.

Nous avons vu dans les autres citations un placement des formes de la deuxième personne qui se trouvent surtout aux débuts et à la fin des textes – dans les incipits et les conclusions – et, notamment à partir du 17^{ème} siècle, entre les épisodes d'action diégétique¹. Entre les épisodes elles servent de supplications au lecteur ou à marquer clairement les commentaires du narrateur – à ramener, en quelque sorte, le lecteur au niveau extradiégétique. Chez Sterne nous voyons pour une première fois des « commentaires narratoriiaux » avec l'usage d'adresse non seulement entre les épisodes d'action diégétique, mais comme interruption des épisodes. On pourrait imaginer que ceci est dû au fait que l'œuvre de Sterne est une histoire que le narrateur a du mal à commencer – tout le roman est, en fait, un début de sa biographie qui ne démarre jamais. Néanmoins, nous pouvons catégoriser les emplois de la deuxième personne en deux groupes : ceux qui servent par tradition pour débiter (et parfois pour conclure) un texte, et ceux qui viennent après l'incipit.

Ces chapitres nous ont permis de définir quelques usages des formes de la deuxième personne qui existaient au 18^{ème} siècle, ainsi que d'examiner une des raisons possibles de l'usage croissant du pronom « you » pendant cette période – l'incertitude où est l'auteur quant à son public, et ses désirs de le définir à la fois comme un groupe et comme un lecteur unique et idéal. Ensuite il faut se demander si l'usage croissant de la deuxième personne dans des textes contemporains obéit à des raisons similaires. Si oui, les auteurs que nous allons examiner, dépourvus de la forme intime et singulière, sont obligés de trouver d'autres solutions à leur désir de s'adresser aux lecteurs.

¹ La recherche de Fludernik (1996) support aussi cette supposition.

Deuxième Partie

L'animation de la forme générique

«Romantic writers gave us the experience of an act in which, to a certain extent, we ourselves have participated. »

- Paul de Man

Développements américains

L'animation de la forme générique

Is our identity inside us, like the kernel of a nut? There are two types of argument [that it is not]. The first is that identity is relational, meaning that ... it inheres in the relations between a person and others. According to this argument, the explanation of a person's identity must designate the difference between that person and others; it must refer not to the inner life of the person but to the system of differences through which individuality is constructed. In other words, personal identity ... is structured by, or constituted by, difference. The second type of argument is that identity ... exists only as narrative ... the only way to explain who we are is to ... externalise ourselves as if talking of someone else, and for the purposes of self-representation; ... we learn how to self-narrate from the outside, from other stories, and particularly through the process of identification with other characters.

- Mark Currie, « The Manufacture of Identities »

Dans un roman, ce qu'on nous raconte c'est toujours aussi, quelqu'un qui se raconte et qui nous raconte.

-Françoise Van Rossum-Guyon

The narrator is a theoretical fiction.

- Marie Laure Ryan

Notre intérêt ou notre indifférence dès la première page d'un texte ne tient pas uniquement au sens des phrases ou à la direction qu'un récit prend, mais aussi au style, au ton et, d'une manière générale, à tous les aspects de la voix narrative. Ces derniers constituent nos premières indications de « l'identité » du narrateur. Nous apprenons à caractériser un narrateur homodiégétique à la première personne, à nous en dessiner une image mentale, une figure - à le *personnifier* - d'abord à partir de la manière dont son histoire est racontée. Sterne a créé un narrateur qui se construit

uniquement par sa voix, et par ses relations extradiégétiques, mais un vrai narrateur homodiégétique indique son caractère en second lieu par les actions qu'il entreprend dans la diégèse.

Le « narrateur » est mis en évidence par sa « rhétorique », et comme Booth l'a montré, la rhétorique se trouve un peu partout dans la littérature. Mais cette présence narrative ne trouve une vraie *figuration* en tant que personnage extradiégétique qu'au moment où il nous montre une figure ou un objet qui est autre que lui-même : par sa différence d'un autre élément du texte. Le niveau narratif de cet autre élément détermine le mode selon lequel le narrateur se présente – tantôt celui d'une figure en rapport avec un coénonciateur (raconteur), tantôt celui d'une figure en rapport avec une figure diégétique. La subjectivité (ou plutôt la perception d'une subjectivité de la part du lecteur), qui est en somme ce qui détermine cette figure, est construite à partir d'un rapport soit avec un autre sujet (le « thou » de Sterne) , soit avec un objet/figure (le « you, Sir » ou « Madam »).

Nous avons vu comment Sterne et plusieurs de ses contemporains ont désigné, ou plutôt esquissé, la figure de leur lecteur idéal : non pas en la décrivant directement, mais d'abord par le ton, le mode de la narration; ensuite par la création textuelle d'un public ou de narrataires non-idéaux, qui sont différenciés, ou même mis en conflit avec le lecteur idéal. « L'identité » du lecteur idéal est souvent élaborée à partir de l'assemblage d'un groupe des choses ou d'un groupe de caractéristiques qui ne sont pas les siennes – puis par sa mise en opposition aux « autres » coénonciateurs.

De la même manière, si « l'identité » du narrateur est d'abord reconnaissable (pour le lecteur) par la façon dont il parle, le grain de sa voix, elle est aussi identifiée par la manière dont le narrateur établit un rapport avec les autres, et dont il se

différencie. Ces « autres » sont soit des personnages diégétiques (qui peuvent inclure sa propre figure transposée dans l'histoire dans le cas d'un narrateur homodiégétique), soit des narrateurs extradiégétiques. Nous arrivons à déterminer ce que le narrateur est et ce qu'il n'est pas seulement quand il se met en relation avec d'autres. Nos premières impressions de Nick Carraway sont formées par sa diction, sa manière de s'exprimer, ses choix de mots, la forme de ses phrases ; puis par ce qu'il nous dit de lui-même et ce qu'il nous raconte sur ses actions passées ; puis par les gens qu'il a fréquentés et ses réactions à ceux-là ; mais nous n'arrivons à approfondir son caractère qu'en voyant qu'il est radicalement différent de celui de Jordan ou de Tom. Nous ne verrions pas le même Nick, franc et honnête, s'il était le voisin d'un saint et non d'un bootlegger, si sa cousine était une Mère Teresa et non une mondaine adultère. La prise des personnages fictionnels hors de leur univers particulier, c'est-à-dire hors de leurs relations dans cet univers, (ce qui se passe, par exemple, dans des scénarios métaleptiques de plus en plus communs dans les films contemporains) rend souvent le personnage le plus sympathique monstrueux, transforme des monstres en « raseurs » inoffensifs, ou fait des personnages les plus nobles des figures ridicules. Les tableaux panthéoniques – *sacres conversazioni* de la Renaissance, ou parades masquées de Disney World – ne font souvent que transformer le héros de conte en stéréotype banal, en le positionnant hors du contexte de ses propres réseaux diégétiques qui l'identifient - réseaux faits souvent de différenciations, mais toujours de rapports.

La voix narrative est identifiée en tant que personnage par ses rapports (implicites ou rhétoriques) avec le narrateur d'un côté, et avec les personnages du récit de l'autre. C'est avec un narrateur homodiégétique à la première personne que ces rapports bipolaires sont les plus évidents. Souvent dans ce type de récit, le pronom

identifiant le sujet de ces rapports se trouve divisé en deux : ceux que Erica Hönisch a appelé le « je qui se remémore » et le « je remémoré ». Nous pouvons les appeler « je-narrateur »¹ et « je-acteur ». L'existence du premier est établie par sa relation avec (et différenciation du) narrataire. L'existence du second est établie par sa relation avec les personnages ou objets de la diégèse (voir **Figure 6**).

Différencier ces deux rôles semble facile à première vue : le narrateur s'associe avec des verbes au présent ; le « je-acteur » s'associe avec des verbes au passé. Une exception à cette règle du verbe au présent pour un narrateur, verbe au passé pour le « je-acteur », est le récit prédictif créé par la « narration antérieure »². Dans ce dernier cas les deux « je » sont aussi faciles à différencier par le temps du verbe.

Ce n'est pas toujours le cas dans la littérature contemporaine. Les livres de McInerney, imitant la langue parlée new-yorkaise des années quatre-vingt, regorgent de passages où les personnages, prenant le rôle de narrateur, racontent, dans le présent, leurs actes passés, avec des phrases telles que, « So I'm sitting there, and he comes up to me and I place my order, and then he comes back... » - mais ces passages sont normalement de courte durée, des citations, et finalement contextualisés à la fin, par un retour au passé. Ils se caractérisent, de plus, par l'utilisation d'indications déictiques (« I'm sitting *there* » est, au présent, impossible) le lecteur n'a donc pas de problèmes à différencier le « I » qui raconte dans le présent et le « I » qui agit dans un passé mis au présent. C'est, il nous semble, une forme de ce que Uri Margolin appelle

¹ Ou « narrateur homodiégétique » ou, plus simplement encore, « le narrateur ». Nous allons appeler la voix d'un narrateur qui n'emploie pas un « je » pour faire référence à elle-même « narrateur » aussi, soit-il homo- ou hétérodiégétique.

² Genette 1972 : 229.

« vivid narration »¹, ou une version textuelle de ce que Fludernik appelle « oral historic present tense »².

Cette situation spécifique, à traiter plus loin, n'est pas la même que celle du narrateur qui entreprend sa narration en même temps qu'il agit dans la diégèse – la « narration simultanée », où les deux « je » semblent fusionner (mais où, en fait, comme il a été établi par Genette, le « I » ou « je » devient en fait une sorte de nom propre pour un personnage, amenant le rôle du narrateur actuel à un niveau diégétique supérieur).

Dans tous ces cas, sauf dans la narration simultanée, le « je-acteur » est présenté par le narrateur au narrataire, et nous pouvons dire que le lecteur développe un sens (souvent vague) du narrateur avant qu'il n'arrive à former ses idées (souvent plus explicites et détaillées) du « je-acteur » - ou du moins qu'il forme ces idées simultanément. Notre sens de la relation, si sens de relation il y a, est d'abord avec le narrateur. Il prime sur toute autre relation qui peut se développer dans le texte, même s'il est uniquement défini par sa voix.

Nous développons une certaine familiarité avec le narrateur de *Tristram Shandy* peut-être en premier lieu en raison de la manière dont il s'adresse aux « lecteurs » et, ensuite, de la manière dont ses narrataires lui répondent et le critiquent. Nous arrivons à le comprendre, à en former une image mentale, grâce à la manière dont il relate et dont il établit ses rapports. Sa première relation est avec la position de coénonciation: empli soit par un narrataire défini, soit par « le lecteur », soit par la position ou rôle de coénonciation lui-même, qui reste indéfinie, sans caractéristiques distinctes. Des exemples de formes de la deuxième personne qui visent

¹ Margolin 2001 : 195.

² Fludernik 1996 :76.

ostensiblement la position du coénonciateur mettent le narrateur en relation plus clairement – et montrent que c’est lui qui prend l’initiative d’entrer en relation. Le narrateur (au moins quand il est héros du récit) se distingue le plus souvent d’abord par sa relation avec le coénonciateur – celui qu’il n’est pas parce qu’il s’adresse à lui.

Dans nos exemples anglais tirés du 18^{ème} siècle, nous avons vu trois types de « you » que nous pouvons appeler « de base » en termes de cible: le générique, le défini, et les formes interrogatives et impératives. Ces dernières demandent plus d’inférence de la part du lecteur pour définir/créer, en quelque sorte, le coénonciateur. Avec les formes interrogatives et impératives la figure du coénonciateur est dessinée uniquement par les termes de sa relation avec le narrateur, même si les autres types de « you » dépendent aussi de cette relation. Le « you » générique existait uniquement dans les expressions conditionnelles, des situations parallèles à la diégèse ou à l’extradiégèse – qui les reflètent mais qui sont toujours extérieures, souvent pour créer une métaphore ou un exemple qui rendait une action du récit plus claire. Par exemple, notre citation « . . . griping them hard together with one hand, and with the finger and thumb of the other putting the end of the hat-band betwixt his teeth, and then slipping his hand down to the middle of it,--he tied and cross-tied them all fast together from one end to the other (*as you would cord a trunk*).”¹ illustre une série d’actions entreprises par un personnage diégétique, à l’aide d’une métaphore, rendant ainsi plus claire une action sinon compliquée à décrire. Le « you » ne vise pas, comme nous l’avons montré dans le chapitre précédent, un des narrataires extradiégétiques. Il désigne une figure doublement fictionnelle, qui sert d’exemple mais n’est pas développée. L’action qu’il accomplit n’est entreprise ni dans la diégèse, ni dans l’extradiégèse, même si elle est une fonction de cette dernière. Le terme créé par

¹ Sterne : 127 ; c’est nous qui soulignons.

Genette pour décrire un phénomène similaire ne s'applique pas : l'action de ce « you » générique n'est pas entrepris dans la métadiégèse.

De même, notre exemple de la première page de *Tristram Shandy* : « ... nine parts in ten of a man's ... successes and miscarriages in this world, depend upon ... the different tracks and trains you put them into... » ne vise pas le même « you » qui le précède et qui désigne le public, mais une figure impossible, presque mythologique, le destin actif, un processus naturel personnifié. En termes de grammaire, il est le résultat d'une phrase normalement au mode passif sans sujet, mise au mode actif.

Les autres formes de la deuxième personne hors citations peuvent viser les niveaux diégétiques, le niveau intratextuel ou niveau extratextuel par la métalepse ; sinon, elles sont exclusivement des créatures extradiégétiques qui peuvent être développées en tant que personnages (narrataires) ou peuvent rester indéfinis. La cible du « you » générique est moins facile à déterminer, si on peut dire que cette forme induit une cible (cette forme, ou plutôt cette *fonction* du « you », est non sans raison aussi connue chez les linguistes comme « l'indéfinie »). Dans tous les exemples que nous avons trouvés jusqu'au ici, le « you » générique qui exécute une action à un niveau imaginaire ou quasi-extradiégétique doit se contenter d'exécuter l'action qui sert d'exemple ou de métaphore, puis disparaît. Il ne lui est pas donné de participer à l'histoire en tant que personnage, même au niveau extradiégétique, si l'histoire est développée dans le sens le plus simple.¹ Dans *Tristram Shandy* nous avons vu un « you » qui entreprend une unique action non-diégétique. Ensuite nous examinerons un auteur qui fournit des chaînes d'actions quasi-diégétiques avec ses « you »s. Le

¹ L'histoire, selon Propp, dépend du passage d'un état troublé à un état amélioré – ou le contraire – par une action ou une série d'actions ; Prince (1973) requiert trois « conjoined events » (dont deux « stative events » et un « active event » pour constituer une histoire; Forster, plus exigeant, requiert une série d'au moins deux actions.)

« you » générique du 18^{ème} siècle reste soit extratextuel (faisant, au plus, appel aux histoires personnelles et extratextuelles du lecteur), soit personnage textuel sans visage et sans histoire qui sert à illustrer une situation diégétique ou extradiégétique (pendant que le « I »¹ en ces moments reste au niveau extradiégétique).

Ce chapitre examinera les changements de l'emploi du « you » d'abord en termes de durée – ce qui aura des implications pour la figure qu'il crée ou à laquelle il s'adresse – avec un narrateur homodiégétique. Pour finir la partie formelle et diachronique de notre étude de la deuxième personne, nous allons donc aborder la rive américaine, sautant un siècle pour examiner les emplois de deux auteurs américains.

¹ Ou « centre déictique ».

Melville writes the most execrable English.

- Leonard Woolf

Ce chapitre va montrer que les catégories de la deuxième personne formulées dans le chapitre précédent ne servent que d'instruments émoussés pour classifier et définir l'effet de leurs emplois sur le lecteur (et les intentions de l'auteur). A celles qui ont déjà été esquissées, nous allons ajouter le « narrateur généralisé » pour parler d'un narrateur qui se décrit en termes d'actions qu'il entreprend régulièrement (actions qui, à certains points spécifiques de l'histoire, étaient celles du je-acteur). Si l'on peut parler d'un « narrateur généralisé » cela implique un je-origine, ou centre déictique, généralisé, c'est-à-dire, une subjectivité centrale agrandie et plus vaste, étendue pour couvrir plusieurs points temporels qui sont non seulement le héros à tel ou tel point dans le récit, mais aussi le point temporel qui est le narrateur, créateur du récit.

En ce qui concerne l'usage des pronoms de la deuxième personne, la différence première à constater entre Sterne et les auteurs américains du 19^{ème} siècle est que le « you » américain du 19^{ème} siècle indique le singulier d'une manière presque systématique. Les emplois de « ye » dans l'œuvre à examiner dans cette partie rendent plus clair que leurs narrateurs s'adressent à un coénonciateur singulier quand ils emploient le « you ».¹

Le « thou » n'a pas encore disparu dans le monde que Melville nous présente dans *Moby-Dick*, curieusement peuplé d'un des derniers groupes d'anglophones sur la planète à employer encore fréquemment ce pronom à la moitié du 19^{ème} siècle – les Quakers de la Nouvelle Angleterre. Le « thou », donc, se trouve partout à l'arrière-

¹ Dans Sterne, le « ye » est presque totalement absent, laissant au « you » un rôle plus ambigu. On infère que quand Melville emploie le « you », ce n'est pas au public général qu'il s'adresse, mais à un individu.

plan de l'histoire – ou dans ce qui est pour notre étude l'arrière-plan – surtout dans la diégèse. Comme chez Sterne, il se trouve dans des expressions de la génération qui précède celle du narrateur, et, comme chez Sterne, quand le narrateur l'emploie, il a un ton légèrement ironique. On peut être certain, à chaque emploi de « thou », qu'une référence à la Bible n'est pas loin. Dans « God keep thee ! » (p. 271) une apostrophe du narrateur au lecteur - le « thou » semble être employé seulement à cause de la proximité du pronom à « God », et indique un changement de ton dans l'adresse au lecteur, vers une adresse plus générale: «... consider them both, the sea and the land ; and do you not find a strange analogy to something in yourself ? For as this appalling ocean surrounds the verdant land, so in the soul of man there lies one insular Tahiti, full of peace and joy, but encompassed by all the horrors of the half known life. God keep thee! Push not off from that isle, thou canst never return! ». Ici, le « you » familier est employé pour l'interrogative extérieure (cette forme, nous le rappelons, demande au lecteur de charger le texte de ses propres expériences). Le « thou » est ici plus généralisé, au point qu'on peut dire qu'il est anaphorique du « man » qui le précède. Encore (p. 300) nous trouvons un « thou » général qui prend la place de « man » dans le sens de « l'humanité » : « Oh man ! admire and model thyself after the whale ! Do thou, too, remain warm among ice. Do thou, too, live in this world without being of it ...»

Et encore le jeu de mots d'Achab, à l'un des rares moments où le capitaine entre en conversation intime avec l'un de ses marins, ce qui requiert d'employer la deuxième personne du singulier, est basé sur le mot « man » : « 'Where wert thou born ?' 'In the little rocky Isle of Man, Sir.' ... 'Here's a man from Man...' ». (p.

488) La proximité d'un emploi d'une forme de la deuxième personne à un concept ou à une entité fictive¹ dans le texte est ce qui détermine la forme qu'il prend.

Sinon, le « thou » est employé presque uniquement par les personnages quakers dans des citations directes (ce qui veut dire, après la première centaine de pages, uniquement par Achab et Starbuck, avec l'exception bizarre d'un marin chinois). La hiérarchie, sur le bateau, ne permet pas aux autres marins d'employer le « thou » envers leurs supérieurs, mais il faut noter qu'ils ne l'emploient pas entre eux non plus : comme le narrateur se donne la peine de nous l'expliquer au début du roman, il y a quelque chose de fortement biblique chez les personnages quakers. Leur langage, empli de cette forme archaïque, aide à créer l'ambiance épique recherchée par Melville.

Mais l'œuvre de Melville est moins notable pour sa reprise tardive du « thou » que pour les relations extratextuelles qui se présentent à chaque pas et par lesquelles la fameuse première ligne du roman commence. Si Sterne a fait un paragraphe d'exposition avant de distinguer les personnages du niveau extratextuel, cette relation entre « lecteur » et narrateur ne nécessite chez Melville que les trois mots « Call me Ishmael » - un impératif avec un « you » implicite, qui cache adroitement les problèmes inhérents à l'apparence du pronom sans référent anaphorique. A partir de, et comme suite à l'exposition du personnage du narrateur – narrateur qui existe parce qu'il nous commande de l'appeler par son nom – Melville le place dans une situation, et ceci tout en gardant un contact presque conversationnel avec le coénonciateur : « Some years ago – never mind how long precisely ... » contient un « you » implicite et se trouve aussi à l'impératif. Cette phrase anticipe sur une question de la part du

¹ C.K. Ogden, *Bentham's Theory of Fictions* : une entité fictive est « une figure dont la réalité est feinte pour le discours ». Bouveresse donne comme exemples la vertu, le vice, l'humanité, la loi.

coénonciateur, et si, comme dans *Tristram Shandy*, un ou des narrataires apparaissent après, nous pouvons dire que cela était la première indication de leur existence. Mais ce narrataire chez Melville n'est pas généralement défini comme il l'est chez Sterne : les caractéristiques qui auraient permis au lecteur de le différencier définitivement de lui-même ne lui sont pas données. Exception faite de deux passages que nous allons examiner tout de suite, il ne répond pas au narrateur dans le texte. Cela signifie – sauf dans ces deux exceptions – que le narrataire n'est pas vraiment différencié du lecteur idéal (ou éventuellement, comme nous verrons, du je-acteur).

« **The Advocate** »

La première exception, à la page 116, est une énoncé qui vise un public post-défini et au pluriel – «ye landsmen ». Comme chez Sterne, ce public est d'abord décrit à la troisième personne avant de prendre la position du coénonciateur – « ... this business of whaling has somehow come to be regarded among *landsmen* as a rather unpoetical and disreputable pursuit ; therefore I am all anxiety to convince ye, ye *landsmen* ... » (C'est nous qui soulignons.). La réputation du métier du je-acteur (ainsi que le sujet du texte du narrateur) est sous le contrôle d'un groupe extérieur à la situation d'énonciation, qui critique la dite réputation. Un coénonciateur (pluriel) est adressé directement, puis défini en tant que groupe auparavant extérieur à la situation d'énonciation.

Le narrateur rend clair, depuis le début du texte, qu'une large partie de la compréhension du récit par le lecteur dépend de son explication de la chasse aux baleines. La plupart du temps il explique les détails par l'alternance de citations et de

rhétorique, parfois par le déroulement du récit-même ou (comme nous le verrons) avec l'aide du « you » générique. Tous ces moyens laissent le narrataire non-décrit, permettant au lecteur de se placer au niveau extratextuel ou de « s'identifier » à la position textuelle du narrataire. Ici, l'identification est probablement plutôt ce que S.I. Hayakawa a appelé « identification narcissique ». Ishmael désigne ici, pour la première fois, la position de coénonciation en tant que pluriel (« ye »), puis la définit en tant que « landsmen » - un groupe qui était auparavant mentionné en dehors de la situation d'énonciation, et qui s'est situé, alors, dans une position autre que la position du narrataire principale avec laquelle le lecteur s'identifie. Le lecteur a déjà sa première indication qu'il va être témoin d'une « conversation » dans laquelle il ne sera pas visé directement par l'usage de « ye ». Le système est répété encore deux paragraphes plus loin, avec « the world » et « they » à la place de « landsmen », suivis encore par « ye ». Ensuite viennent une série de questions à la forme rhétorique, sans réponse, puis une supplication de continuer à lire avec un « you » ou « ye » implicite : « look again ».

Le titre de ce chapitre, « The Advocate », a déjà indiqué qu'il va prendre la forme d'un des « prototypes de la littérature à la deuxième personne » cité par Hopkins et Perkins, le « courtroom interrogation »¹. Après une page d'exposition, le pluriel « ye » devient le singulier « you » dans une forme prédictive qui sert à la prochaine adresse au public : « The whale has no famous author, and whaling no famous chronicler, you will say ». La réponse du narrateur est en italiques (les seules autres italiques du texte servent à démarquer les didascalies des parties dramatiques), et les ripostes du narrataire suivent ces arguments comme un procureur, chacune avec un paragraphe qui le sépare de la voix du narrateur. Cette partie du texte, qui reste au

¹ Hopkins et Perkins 1981.

niveau extradiégétique, se termine finalement avec le « ye » sur lequel elle avait débuté, cette fois post-définie plus explicitement : « Think of that, ye loyal Britons ! we whalemens supply your kings and queens with coronation stuff ! ».

Melville, on le sait, avait l'intention de publier *Moby-Dick* d'abord aux États-Unis, puis en Angleterre, comme il l'avait fait pour ses romans précédents. Les Anglais font donc bien partie de son public potentiel. Mais ce public, dont la voix prend le rôle du procureur, n'est complètement défini qu'au dernier moment. Avant la fin du chapitre, le lecteur ne sait pas que c'est un ensemble de critiques qui n'appartient pas au groupe (« whalemens ») avec lequel le narrateur (pour la première fois dans le texte) s'identifie. Auparavant ce narrateur se montrait comme un « outsider » qui arrivait dans un monde de marins. Mais au moment même où il prend la parole pour ses nouveaux confrères (alors que dans d'autres parties du texte, il les décrit objectivement en se différenciant de lui-même), il se met pour la première fois *contre* un (groupe de) coénonciateur(s). Au moment où il fusionne avec le groupe « whalemens » il se lance dans une discussion avec les « landsmen ». Le lecteur, auparavant adressé directement, est dépourvu du « you », qui vise maintenant un autre. C'est comme si ces adresses à la deuxième personne avant ce moment voulaient dire : « Toi et moi, nous sommes liés. » et que maintenant il ajoutait : « Mais moi, je suis avec ces autres. Et nous sommes mal représentés par *vous*, et je vais t'expliquer pourquoi *tu* as tort. » Mis hors relation directe avec le narrateur, le lecteur est témoin du dialogue sans être visé, même pendant que le « you » est employé pour s'adresser « au lecteur. » Le lecteur réel peut s'identifier (narcissiquement) comme faisant partie de ce « vous » (ou « ye »), ou il peut s'identifier avec le narrateur. Normalement cette identification, comme nous l'avons noté, se fait avec la position marquée dans un

dialogue (avec le « I » plutôt qu'un pronom à la troisième personne). De plus, les réponses qui suivent dans le texte et qui font parler le narrataire indiquent que ce narrataire – encore adressé en tant que « you » - est un individu du groupe « ye landsmen » qui parle pour eux. Le lecteur donc, comme chez Sterne, voit tout le texte en tant qu'autre (élément étranger) et se rend compte que celui qui dirige tout (et celui qui nous parle ici « directement » non par la voix du narrateur mais par l'œuvre elle-même) est l'auteur (textuel). Cependant, la relation déjà établie entre le lecteur et Ishmael prédispose ce premier à « s'identifier » (dans le sens de « identification narcissique»), ou de sympathiser avec Ishmael, plutôt qu'à cette voix inconnue qui lance une attaque contre son métier.

Si notre « identification subjective » procède du narrateur, notre « identification narcissique» procède du je-acteur Ishmael et ses confrères marins. Le « you » indiquant un narrataire qui répond est encore un « you » d'adresse, mais vise un personnage envers lequel le lecteur ressent de l'altérité. C'est cette altérité avec la position de coénonciation qui crée une éventuelle « identification subjective » à la position énonciative du narrateur – identification qui, nous allons le suggérer, se déplace facilement vers le je-acteur dans les chapitres suivants du texte, accroissant notre sympathie pour le rôle de ce dernier.

« The Whiteness of the Whale »

L'autre exemple d'un narrataire qui répond au narrateur est dans une partie du texte qui reprend l'usage du « thou ». Cette ancienne forme de la deuxième personne est souvent employée par les personnages intradiégétiques, mais rarement par le

narrateur lui-même (une seule autre fois, pour s'adresser à une figure historique qui devient narrataire dans « une envolée lyrique », un peu comme chez Sterne). L'emploi en question, qui semble viser le lecteur textuel principal, débute à la page 191, au moment où une référence est faite à un poème de Coleridge (poème qui notamment a recours au même usage). Pendant le chapitre qui contient cet usage, le narrateur devient d'humeur quasi lyrique, en faisant des références poétiques et historiques pour décrire la blancheur de la baleine pendant cinq pages, avant qu'il ne vise directement un coénonciateur: « But thou sayest, methinks this white-lead chapter about whiteness is but a white flag hung out from a craven soul ; thou surrenderest to a hypo, Ishmael. » (p. 195)

La voix du narrataire – ce « thou » indéfini - parle également ici sur un mode poétique, non seulement par son ton, mais aussi par l'emploi d'une métaphore poétique. Ce narrataire-critique, dans un passage poétique du texte, est un critique-poète. Sa voix n'est pas directement citée par le texte comme chez Sterne, mais plutôt *évoquée* par le narrateur selon le même mode poétique. Donc, ici le langage du narrataire s'adapte au langage du narrateur – langage où les pensées attendues du lecteur textuel principal sont interprétées et présentées par le narrateur dans une citation hors guillemets. Si Melville introduit ce critique à ce moment-là par crainte de voir son public réel critiquer son argument et la manière dont il le présente, il subvertit une partie de la critique par la poétisation de la voix de son coénonciateur – c'est-à-dire, qu'en mettant la voix du critique dans le même mode poétique que celle du narrateur, il les met modalement d'accord. Cette voix qui critique le mode poétique de la voix du narrateur, est, elle aussi, du même mode, annulant sa propre critique.

Cette crainte, interne, de l'auteur pour la validité des arguments de son narrateur est projetée vers l'extérieur, en position de coénonciation, où elle prend une représentation verbale. Mais s'il n'est pas toujours clair si le niveau auquel se trouve le coénonciateur est extradiégétique ou intratextuel, c'est peut-être parce que la crainte projetée a ses origines non au niveau extradiégétique, avec le narrateur, mais chez celui qui dirige la parole au niveau extratextuel, l'auteur. Nous ne savons pas qui l'auteur textuel visait à l'origine avec cette projection de crainte pour son narrateur. Nous ne pouvons saisir que le mode de cette voix qui critique – et son origine. Le « thou » ici peut être le lecteur textuel, un narrataire secondaire, l'esprit de la poésie lui-même ou tous les poètes historiques contre lesquels Melville se mesure ou dont il s'inspire (pourtant ironiquement) dans ce chapitre. Mais il est sûr qu'à l'origine, l'idée exprimée par cette voix venait de l'auteur dans un moment où il s'est mis en relation avec son narrateur dans une situation d'altérité et non d'identification. Cette idée est ensuite exprimée par un énonciateur dont la seule personnification est dans le même mode d'énonciation (« poétique ») que celui du narrateur, et l'énonciation se trouve de plus dans une citation (« But thou sayest ... ») faite par le narrateur. Elle est alors deux fois (par mode et par le fait d'être une citation) englobée dans la rhétorique du narrateur, qui est elle-même, en tant que partie du niveau extradiégétique, englobée dans le niveau intratextuel. Le mot « thou » qui d'abord nomme cet « énonciateur » est ensuite employé dans l'énonciation pour nommer le narrateur lui-même (« But thou sayest ... thou surrenderest to a hypo, Ishmael. »).

Si, comme Freud l'a dit, toutes les figures qui apparaissent dans un rêve sont, au niveau le plus élémentaire, des représentations du rêveur lui-même, l'argument peut être avancé que tout emploi de la deuxième personne dans la littérature est une

auto-adresse au niveau intratextuel. Nous verrons que même dans des textes qui ont ostensiblement des liens autobiographiques avec la vie de leur auteur et qui fournissent des narrateurs homodiégétiques, les personnages basés sur des figures « réelles » ne sont que le reflet de telle ou de telle figure dans l'esprit de l'auteur rendu réel textuellement par un narrateur. Toutefois, toute adresse est une auto-adresse au niveau intratextuel. Il nous reste à trouver la cible de l'adresse aux niveaux sous-jacents.

Tout texte est de la rhétorique (et, pourtant, certains sont plus rhétoriques que d'autres)

Si les deux exemples cités en haut ne sont pas répétés, il faut reconnaître que ceci est en partie dû au fait qu'ils sont isolés par le format du texte. Ces deux sections où apparaît un narrataire qui répond sont suivies par des chapitres de « récit pur », où le narrateur s'intéresse uniquement au niveau diégétique. Quand la voix du narrateur retourne au mode où elle s'adresse au lecteur (c'est-à-dire, quand le « je » se manifeste encore dans le rôle narratorial), le « thou » et le « ye » ont disparu, et c'est le « you » qui prend leur place – un « you » visé par le narrateur, et donc rendu présent comme coénonciateur au niveau extradiégétique, mais qui n'est pas dessiné ou caractérisé – ni par ses propres énoncés, ni par une description du narrateur. Nos deux exemples ci-dessus étaient donc des exceptions, et il va falloir bientôt considérer pourquoi l'organisation très réglementée des chapitres ne permet pas d'autres exemples de telles manifestations de la deuxième personne, ni dans leur nature, ni dans leur fréquence.

Observons d'abord un phénomène plus usuel - le « you » qui est visé tout au long du roman, et qui semble être le même qui apparaît au début. Nous avons vu qu'il débute implicitement et à l'impératif aux premières lignes. Avec cette énonciation à l'impératif (ou peut-être *par* cette énonciation) Melville établit en premier la présence d'un coénonciateur, puis l'identité du narrateur (« Call me Ishmael. »). Philippe Jaworski argue que la forme de cette ouverture casse le mythe de Narcisse : c'est un « geste qui fait retour sur lui-même pour capter sa réflexion, le salut ismaélien

substitue le détour par l'Autre qui se nomme et que je nomme, simultanément. »¹
C'est un autre dont l'identité est partagée entre narrateur et narrataire.

Ensuite ce narrateur élabore l'existence du je-acteur (« I thought I would sail about a little ... »)². Puis il décrit ses habitudes générales. Cette description utilise des personnages intradiégétiques contre lesquels le narrateur agit dans des situations générales: une figure du narrateur généralisé souhaite agir physiquement contre « people » (« ... it takes a strong moral principle to prevent me from deliberately stepping into the street and methodically knocking people's hats off »), et son action est mise métaphoriquement en opposition à une action de « Cato » (« ... Cato throws himself upon his sword ; I quietly take to the ship. »). Ces actions régulières et répétées ne sont entreprises ni par le narrateur au moment de l'énonciation, ni par le je-acteur dans le récit principal, mais par une figure imaginaire qui personnifie une série d'actions habituelles. Le je-acteur et le narrateur sont des manifestations réelles (respectivement aux niveaux diégétique et extradiégétique) de ce « I » généralisé qui « quietly takes to the ship » par habitude. Et ces habitudes sont marquées par leur opposition soit aux autres personnes, soit à leurs actes. Le narrateur à la première personne commence à identifier un « moi » général, une version abstraite de lui-même, et en même temps un gestalt de lui-même et le je-acteur, par sa différenciation aux choses et aux gens à la troisième personne.

A partir de ces mentions du « I » généralisé, le narrateur revient au niveau extradiégétique, mais cette fois pour décrire un groupe en dehors de la situation immédiate d'énonciation, entre le narrateur et son coénonciateur : « If they but knew it, almost all men ... cherish very nearly the same feelings towards the ocean with

¹ Jaworski 1986 : 213.

² Selon Hamburger (1986) le passé ici indique un mode fictionnel. Mais le passé peut aussi bien être un bon indice des changements entre le je-narrateur et le je-acteur.

me. » « Avec moi, comme moi : c'est la formule de l'implication réciproque d'identité. »¹ Cette référence à un groupe qui inclut provisoirement le lecteur est à la troisième personne (chez Sterne c'était « many of you » au lieu de « almost all men »). Mais s'il ne poursuit pas par un « you » qui vise une série de narrataires pour mettre le lecteur réel définitivement en dehors du niveau extratextuel comme chez Sterne, Melville continue par un « you » générique de la même façon que son prédécesseur.

Ce « you » générique est, au début, aussi bien une caractéristique du narrateur qu'une adresse : « Now there is your insular city of the Manhattoes ... ». Ce « your » sert donc de « discourse marker » qui ramène la situation d'énonciation au niveau établi dans la première ligne, celle qui rend compte d'un coénonciateur ; mais il est aussi un indice du niveau de langage du narrateur. Nous pouvons dire que son usage est familier, et qu'il reflète aussi bien le caractère social et les possibles origines géographiques du narrateur qu'une situation d'énonciation : cette manière d'employer le « your » au lieu de « the » est typiquement new-yorkaise - manière de camelot, de colporteur - même de nos jours. Dans ce sens il n'est pas si différent du premier « you » générique chez Sterne, qui indique aussi un ton familier.

Ce « you » quasi générique et familier, servant de « discourse marker » et donnant des informations sur le tempérament, l'éducation et les origines géographiques du narrateur, est suivi par un « you » générique simple : « Right and left, the streets take you waterward. » Ce « you » générique indique, comme chez Sterne, un personnage neutre dans une situation imaginaire, et sert à illustrer la géographie de la diégèse. Mais au contraire du « you » générique de Sterne, son emploi est ensuite étiré pour créer une situation quasi diégétique qui continue une

¹ Jaworski 1986: 212.

page entière. C'est encore l'impératif qui commence ce mini-récit : « Look at the crowds of water-gazers there. Circumnambulate the city... What do you see ? » Au lieu de décrire une expérience qui aurait pu être celle du narrateur, Melville crée à partir du « you » générique un point de vue neutre qu'il promène sur les quais de New York. Il montre le paysage au lecteur en demandant à ce coénonciateur ce qu'il voit, puis en décrivant lui-même une scène. Le coénonciateur désigné par « you » reste muet. Il lui est demandé de regarder, puis sa vision est représentée par les descriptions de la voix du narrateur même. Il ne répond pas, et ses réactions ne sont, à ce moment, pas décrites. La situation n'est pas différente d'une situation du « récit pur » ou d'action diégétique exceptés sur deux points : 1) La situation reste hypothétique. Le « you » focalisant existe en dehors du récit principal et du niveau diégétique. 2) Etant admis que c'est le narrateur qui crée les images que nous voyons, les descriptions donnent constamment des informations sur le caractère singulier du narrateur et insistent sur sa présence. Sa présence est accentuée par l'emploi du « you » : le pronom indique au lecteur que ce passage est apostrophique, et l'apostrophe souligne la présence d'un centre déictique qui est autre que la position du lecteur.

La voix du narrateur sert toujours d'œil pour le lecteur¹, mais il y a ici un intermédiaire anonyme dans la diégèse qui fonctionne non seulement comme œil, mais comme corps physique. Le narrateur est désincarné dans cette quasi-diégèse hypothétique (ou « mini-diégèse » ou « diégèse de rhétorique »). Le narrateur aurait pu être un œil flottant qui survole Manhattan, décrivant la vue, tout en étant libre de s'adresser au lecteur: cette technique n'est pas rare au 19^e siècle : Emerson avait déjà

¹ Même si Banfield (1982) a argumenté que la narration omnisciente à la troisième personne est « sans narrateur », faisant l'argument que le « narrateur » est toujours une construction faite par le lecteur – la personnification de la « voix narratoriale » - qui, dans ce cas, ne s'opère pas. Banfield est presque le seul à maintenir cette position.

écrit vingt ans auparavant sur le «transparent eyeball» du poète-écrivain¹. Mais au lieu de cela, Melville a créé une figure physique qui marche de ses propres pieds (qui sont néanmoins dirigés par le narrateur) sur la scène et qui voit de ses propres yeux, sans participation active à la scène, qui l'aurait rendue acteur. Melville a créé, en bref, une figure autre que le narrateur et autre que personnage, qui existe dans un monde en quelque sorte entre l'extradiégèse et la diégèse. L'auteur ne voulait pas que son narrateur explique certaines idées, essentielles pour le récit, au narrataire, seulement par ses propres expériences passées ou habituelles, ni qu'il les lui explique par les expériences des personnages diégétiques. Il désigne, alors, une figure qui peut éprouver ce qui est nécessaire à la compréhension du texte – une figure qui sert de base de stockage pour ces expériences – tout en restant dans un mode rhétorique.

Mais avant que ce scénario ne devienne trop étendu, et que le Manhattan où se trouve ce «you» puisse devenir un monde diégétique développé, Melville le transporte à un autre monde: « Say you are in the country ; in some high land of lakes. » Ici la situation est encore plus clairement conditionnelle et hypothétique. Elle ne dure pas très longtemps, étant interrompue encore par un troisième sursaut géographique, cette fois doublement hypothétique: « Should you ever be athirst in the great American desert, try this experiment, if your caravan happen to be supplied with a metaphysical professor ... »

Ces situations de diégèses alternatives reviennent au cours du roman, souvent préfixées par une forme conditionnelle. Parfois elles sont clairement génériques et de courte durée : « If your banker breaks, you snap ; if your apothecary by mistake sends you poison in your pills, you die ... » (p. 310). Parfois elles commencent avec un impératif qui met ce coénonciateur/personnage dans une situation qui rend plus clair

¹ Emerson 1836.

le récit : « But go to the old Galleries and look now at a great Christian painter's portrait of this fish ... » (p. 259) en « laissant regarder » au coénonciateur ce que le narrateur veut décrire. Si on peut appeler ces situations des exemples de « showing » au lieu de « telling », c'est simplement parce que le narrateur « amène » son narrataire avec lui-même – c'est-à-dire, qu'il insiste sur la situation d'énonciation pendant qu'il raconte.

La situation peut être comparée à ce que Gerald Prince appelle « disnarration » : « possible events that, though referred to, remain unactualized in a text »¹. Les exemples fournis par Prince sont comme les nôtres souvent au conditionnel (« If she had ... »). La différence est que le « you », s'il est compris en tant que narrataire ou même en tant que « you » générique avec une cible moins précisée, dans des situations hypothétiques, est un « disnarration » métaleptique.

¹ Prince 1988 : 1-8.

« You » dans la diégèse

Ces « you » génériques étendus ne restent pas toujours dans un monde extradiégétique servant à éclaircir le récit principal par métaphore ou par exemple direct. Ils sont aussi capables d'entrer sur la scène du récit principal, tout en restant hypothétiques: « And had you watched Ahab's face that night, you would have thought that in him also two different things were warring. » (p. 231) « Had you followed Captain Ahab down into his cabin ... you would have seen him go to a locker in the transom ... you would have seen him intently study ... » (p. 198) Ces situations nous montrent un « you » à qui il est permis de voir ce qui ne peut pas être vu par ni le je-acteur, ni par les autres personnages diégétiques. Ici, « you » dans une situation hypothétique prend la place d'un narrateur omniscient. Si l'Ishmael narrateur peut sauter d'un désert aux montagnes et des quais de Manhattan aux musées européens, il ne permet pas l'omniscience à son Ishmael je-acteur (même dans des situations hypothétiques : Melville n'écrit pas « Had *I* followed Ahab » ou « had *I* watched Ahab's face that night ».) dans le récit principal, et il ne l'y exerce pas lui-même. Le narrateur, quand il fait porter son attention sur le bateau d'Achab et le récit principal, se permet de « voir » seulement ce que son je-acteur voit (ou, dans certains cas, ce que lui est rapporté par ses collègues) – c'est-à-dire qu'il doit être accompagné par le je-acteur à tout moment, sauf quand il est accompagné par ce « you ». C'est assez logique : le narrateur, étant homodiégétique, connaît seulement ce que sa version historique (le je-acteur) a connu. Toute autre scène diégétique et toute autre information sur la diégèse est conjecture de sa part. C'est-à-dire, hypothétique. Entre,

alors, le « you » sur un mode conditionnel, qui permet au narrateur de voir ce que sa « contrepartie-acteur » n'a jamais vu.

Ces situations où le narrateur devient omniscient se trouvent, alors, dans des sections du roman que nous devons appeler des instances hypothétiques créées par la « rhétorique » - c'est-à-dire, créées dans un moment de rapport entre le narrateur et un coénonciateur, mais qui se passent (réellement) au niveau extradiégétique en même temps que (hypothétiquement) au niveau diégétique. Ces « you » quasi génériques sont normalement employés pour introduire une scène hypothétique qui glisse lentement soit vers la réalité du récit principal, soit vers une section de rhétorique narrative. Néanmoins, le « you » dans des situations hypothétiques peut être parfois légèrement caractérisé : à la page 358 nous savons qu'il est en possession d'une montre. Le « you » générique qui reste en dehors du récit principal peut s'y trouver aussi : à la page 23 le narrateur raconte une expérience de « your » premier voyage en bateau. Mais ce sont des cas rares. Le « you » dans *Moby-Dick* est normalement un coénonciateur ou acteur sans caractéristiques spécifiques définies.

Les « you » génériques qui sont placés dans des situations hypothétiques peuvent devenir, par cette transposition, presque des personnages dans un récit alternatif parallèle au récit principal. Ces situations sont toujours sur un mode conditionnel (« If you had watched Ahab's face that night ... ») ou au présent et à la forme impérative. Ils ne sont ni complètement le « you » narrataire extratextuel dans la situation d'énonciation¹, ni complètement un personnage diégétique, acteur dans le récit principal, mais se trouvent à mi-chemin entre les deux.

¹ Ce que Fludernik appelle le « you » qui « highlights a prominent address function ». Fludernik 1993 : 220.

Le « you » qui entre hypothétiquement dans la diégèse pourrait être caractérisé par ce que James Phelan appelle le « disclosure function » : « ... involving the narrator's unwitting but inevitable and crucial communication to the authorial audience ». ¹ Situé dans le « telling focus » ² du « I », c'est-à-dire, étant une énonciation du narrateur, le « disclosure function » est essentiellement métalectique, étant donné que pour Phelan, toute communication entre auteur textuel et lecteur doit passer impérativement par un narrateur, sans exception, et qu'ici l'énoncé passe entre auteur textuel et lecteur par le narrateur (sans être pour autant « unwittingly »). Et, c'est vrai, les informations données par ces « divulgations » des actions diégétiques sont inconnues du narrateur et du je-acteur, et semblent donc logiquement fournies par l'auteur textuel, qui emploie la « bouche » du narrateur et « l'oreille » du narrataire pour les exprimer au lecteur.

Pourtant, il y a chez Melville au moins un exemple d'un « you » qui commence à s'approcher d'un type d'emploi qui apparaît de plus en plus dans la fiction contemporaine – le « you » acteur - ce que Fludernik décrit comme « celui qui montre les expériences d'un « you » en même temps qu'il infère une situation latente d'adresse » ³. C'est un « you » qui entre sur la scène du récit pour la voir « directement », mais qui ne participe pas à l'action qui se passe sur cette scène – et qui, de fait, disparaît dès que l'action commence. Il existe dans le même mode que la diégèse – le passé. Ce « you » a des réactions physiques à ce qu'il voit – « You shuddered as you gazed ... » (p. 31), mais ses mouvements sur la scène n'ont d'effets ni sur le déroulement du récit ni sur les objets qui sont autour de lui, et, plus

¹ « The authorial audience » est pour Phelan ce que nous appelons « lecteur textuel ». Phelan 2001 : 210.

² Ibid.

³ Fludernik 1996.

notamment, il n'établit pas de rapports avec les autres acteurs diégétiques. Ce « you »-acteur est, en effet, un mélange de « telling » et de « showing » - un observateur qui traverse les salles de la diégèse sans participer à l'action et sans toucher au contenu. Avant de décrire cet emploi de la deuxième personne, il faut brièvement noter les emplois des pronoms qui le précèdent directement dans le chapitre deux, lui laissant place d'entrer sur la scène.

Juste avant que ce chapitre ne commence, Ishmael, le je-acteur, emploie, curieusement, le mode que le narrateur emploie habituellement pour s'adresser au narrataire, l'impératif: « So, wherever you go, Ishmael, said I to myself ... wherever in your wisdom you may conclude to lodge for the night, my dear Ishmael, be sure to inquire the price ... » (p. 27) Ici, nous sommes dans une situation où le narrateur cite le je-acteur qui se vise lui-même avec des impératifs post-définis. Cette post-définition, il faut le noter, est faite avec le nom que le narrateur nous a demandé d'employer pour lui-même au début du roman. Comme nous sommes déjà accoutumés aux impératifs du narrateur, qui crée des personnages hypothétiques par ses ordres dans le premier chapitre, il reste le sentiment que c'est le narrateur qui s'adresse à son je-acteur : le narrateur homodiégétique est le résultat des actions du je-acteur, le point final du je-acteur, mais en même temps c'est le narrateur qui anime cet acteur. Ici, c'est le je-acteur qui s'auto-anime, qui se donne des ordres ou des suggestions.

Cette curieuse cohabitation des deux est renforcée, juste avant la partie que nous allons traiter, par un « we » : « ... we are going a-whaling ... Let us scrape the ice from our frosted feet, and see what sort of place this ... [inn] may be. » Ici, juste avant que le « you »-acteur n'entre sur la scène à l'intérieur de l'auberge, c'est un « we » qui

gratte la glace de « nos » chaussures avant d'entrer. Ce « we » semble être du type inclusif, incluant ici le narrateur, le narrataire, et le je-acteur, qui « entrent » tous sur la scène suivante en même temps. Leur union dans la même figure est une nouveauté.

Le « you »-acteur fait son entrée à la page 32 avec un emploi qui peut être lu comme générique : « Entering that gable-ended Spouter-Inn, you found yourself in a wide, low, straggling entry with old-fashioned wainscots ... ». Ici on peut imaginer le « you » remplacé par « one » ou « people » sans que le sens de la phrase soit changé. Ensuite il y a une hésitation – le texte glisse vers la troisième personne pour décrire ce « you » voyant : « ... reminding one of the bulwarks of some condemned old craft. » Puis « you » revient sur scène : « On one side hung a very large oil-painting so thoroughly besmoked, and every way defaced, that in the unequal cross-lights by which you viewed it ... at first you almost thought some ambitious young artist ... but you at last come to the conclusion ... ». Après deux pages de description de l'auberge en question, et des réactions de « you », ce « you » voyant disparaît pour être remplacé par le je-acteur Ishmael, notamment au moment où l'interaction avec les personnages assemblés dans l'auberge devient nécessaire pour que le récit continue.

Nous pouvons imaginer que ce « you » est, en fait, le même personnage que le je-acteur, adressé par le narrateur – si nous l'imaginons en tant que personnage – situation qui dépend de l'altérité de la part du lecteur envers le rôle désigné par le « you ». Ceci n'est pas assuré. Nous pouvons dire, au moins, que même si le « you » ici est encore un « you » générique avec lequel le lecteur s'identifie (ou au moins si le lecteur détermine qu'il est dans la position du lecteur textuel), ce « you » n'est plus dans une situation hypothétique et extradiégétique, mais est sur la scène diégétique. Nous pouvons alors dire que ce « you » et le je-acteur qui le remplace ensuite

réalisent un seul rôle actantiel et partagent le même rôle thématique. Greimas ne suppose pas que cela implique forcément que les deux acteurs sont automatiquement motivés par un seul « actant »¹. Mais nous pouvons au moins dire que ce lien thématique crée une similitude thématique (sinon une identification directe) entre les deux. Dans le cas du « you » qui entre dans le « Spouter Inn », nous pouvons dire qu'il joue le même rôle actantiel que le « we » qui le précède et que ce même rôle passe ensuite au personnage je-acteur Ishmael. Le rôle actantiel, alors, existe sur deux niveaux : dans la diégèse et dans l'extradiégèse. Au niveau extradiégétique il est dépourvu du rôle actoriel, au niveau diégétique, il l'assume. En tant que « you » l'actant ne peut faire que regarder. En tant que « I » il peut participer à l'action de la diégèse.

Dans ce passage où le « you » entre dans la diégèse et avant que le je-acteur prenne sa place, le temps dérive entre le passé, le présent et le conditionnel pour finir enfin dans le présent selon un mode qui peut être lu comme décrivant des actions régulières et habituelles (celles du barman):

«But what most *puzzled* and *confounded* you was ... yet was there a ... sublimity about it that fairly *froze* you to it, till you involuntarily *took* an oath with yourself ... a ... deceptive idea *would dart* through you ... but at last all these fancies *yielded* ... But [you] *stop* ... the picture *represents* ... the opposite wall of this entry was hung ... Some *were* thickly set ... others *were* tufted ... one was sickle-shaped ... you *shuddered* as you gazed and *wondered* ... you *enter* the public room ... you *would* almost *fancy* you *trod* some old craft's cockpits ... On one side *stood* ... Projecting from the further angle of the room *stands* ... the bar ... there *stands* the vast arched bone of the whale's jaw ... within *are* shabby shelves ... *bustles* a little withered old man who ... *sells* the sailors deliriums and death. Abominable *are* the tumblers into which he *pours* his poison ... *Fill* to this mark, and your charge *is* but a penny; to this a penny more; and so on to ... the Cape Horn measure, which you may gulp down for a shilling.»²

¹ Greimas, 1983: 63. Le terme « actant » que nous avons choisi dans le lexique de Greimas correspond à la « dramatis persona » chez Propp, à la « fonction » chez Souriau, et à l'« agent » chez Todorov.

² Melville : 30-31. C'est nous qui soulignons.

Par moments le « you » est « seul » sur la scène avec ses « propres » réponses internes à ce qu'il « voit », par moments le narrateur intervient pour expliquer ses théories au sujet d'une peinture. A la fin de ce passage le temps dérive vers le présent pour indiquer une situation générique (le barman sert ses verres habituellement à la clientèle – mais il n'est pas forcément en train d'en servir à ce moment même, situation qui aurait été plutôt évoquée par le « present continuous »). De même, les deux derniers « you » de l'extrait sont aussi des « you » génériques (le barman n'est pas en train de servir un verre à l'observateur, mais le narrateur est plutôt en train d'expliquer à « you » la manière dont il les sert habituellement). Ce retour de « you » au mode générique à la fin, fait que l'apparition de la première personne qui suit n'est pas un choc pour le lecteur.

Ensuite le je-acteur apparaît sur la scène avec un bref résumé au passé de son entrée (« Upon entering the place I found a number of young seamen gathered about a table ... »). « Nous » sommes déjà dans la scène depuis deux pages, mais il n'y a ni exemple d'une focalisation en dehors du héros – nous ne voyons pas Ishmael entrant dans l'auberge – ni dérive de focalisation. Il s'agit plutôt d'un changement de ce qui *nomme* la position focalisante, position focalisante qui reste la même. Ici le « you » est employé exactement de la même manière que le « I », à la nuance près que le « I » seul est doué d'interaction avec les autres personnages diégétiques.

Avec ce changement, le temps est mis définitivement au passé, il y restera pour les parties du roman concernant strictement l'action du récit principal. Le « you » réapparaît dans les chapitres extradiégétiques comme coénonciateur, comme acteur dans de mini-diégèses hypothétiques ou sur la scène de la diégèse quand le je-acteur

est absent. Par exemple, à la page 50, le « you » est mis (hypothétiquement) dans la diégèse avec l'impératif: « Go and gaze upon the iron emblematical harpoons round yonder lofty mansion ... » juste avant que le je-acteur (dans le chapitre qui suit) ne se promène parmi ces mêmes « mansions » de New Bedford. Le « you » entre sur la scène de la diégèse toujours juste avant le je-acteur, toujours en tant qu'observateur, et à partir du premier cas (dans l'auberge) ses incursions sur la scène diégétique sont bien démarquées par les séparations des chapitres.

Quelques pages auparavant, le « you » générique réapparaît encore dans une situation où il est dans le même rôle thématique et actantiel que le narrateur, pour finir en ayant la position du je-générique :

« No man prefers to sleep two in a bed. In fact, you would a good deal rather not sleep with your own brother... And when it comes to sleeping with an unknown stranger ... then your objections indefinitely multiply. Nor was there any earthly reason why I as a sailor should sleep two in a bed ... To be sure they all sleep together in one apartment, but you have your own hammock, and cover yourself with your own blanket, and sleep in your own skin. »¹

Ici le même rôle actantiel est désigné par toutes les trois personnes pronominales.

Le « you » est mis sur une *scène* générique – dans la cabine d'un bateau comme celles connues du narrateur.

Dans le reste de ce chapitre et dans celui qui suit nous trouvons des exemples où le « you » est générique (« ... a man like Queequeg you don't find every day... » [p. 45]) ou indique la présence du narrateur (« But Queequeg, do you see, was a creature in the transition state... » [p. 46]) ou bien se confond avec le je-acteur (« You could pretty plainly tell ... » [p. 47]).

¹ Melville : 34.

Aussi à noter sont des instances de l'interchangeabilité du « you » avec le « I » du je-acteur, où le narrateur rend clair que le « you » générique-hypothétique est, en fait, plus réel qu'hypothétique – qu'il est, en fait, le je-acteur :

« When I go to sea, I go as a simple sailor ... it touches one's sense of honor ... if *you* come of an old established family ... And ... if ... *you* have been lording it as a country schoolmaster ... The transition is a keen one, I assure you, from a schoolmaster to a sailor, and requires a strong concoction of Seneca and the Stoics to enable *you* to grin and bear it. »¹

Ici le narrateur (général) est le sujet. Il est représenté par « one », puis le « you » commence génériquement, pour devenir le narrateur général ou le je-acteur, puis dans « I assure you » le narrateur se réapproprie le « I » pour s'adresser au narrataire, puis il reprend le « you » générique pour parler de lui-même en général et peut-être en même temps du je-acteur (« you grin and bear it »). Ici, avant l'introduction du je-acteur et le récit principal-même, le lien entre le « you » et le « I » est déjà bien formulé, ici dans une situation où le narrateur parle de ses habitudes – habitudes qui sont ici discutées en général, mais qui sont, dans des passages particuliers (« if you have been lording it as a country schoolmaster » est, nous l'imaginons, une situation unique et définie dans le temps), des actions entreprises par le je-acteur. Le narrateur général se définit en tant que somme des expériences spécifiques du je-acteur, mises à part les manifestations spécifiques – qui sont rendues abstraites – et c'est une de ces expériences qu'il va raconter dans le récit. Ainsi dans le chapitre suivant le mode est au passé, et le « I » est maintenant le je-acteur. Melville demande constamment au lecteur d'amener ses propres expériences au texte, mais les préfabricque, les fournit lui-même, augmentant la confusion entre le lecteur et le narrateur.

¹ Melville : 24. C'est nous qui soulignons.

Le « you »-acteur, dans l'extrait du texte qui se passe dans l'auberge, apparaît également dans un passage où la subjectivité centrale – le centre focalisant ou « centre déictique »¹ – est en train de glisser entre le narrateur et le je-acteur. Nous avons vu comment, juste avant cette section, le narrateur parle de lui-même généralement, ce qui est un moyen d'inclure le je-acteur dans le « je » du narrateur, et démarque un autre stade intermédiaire entre les deux. Il s'adresse au « you », employant le pronom avec une fonction d'adresse pure dès le début, puis il place cette position coénonciatrice actoriale à un niveau « métaphorique » ou « hypothétique », ce qui permet au pronom de garder sa fonction d'adresse. En mettant le « you » directement dans la diégèse, la fonction d'adresse du pronom est atténuée. Par contre, si l'on considère que ce « you » est, en fait, le je-acteur adressé par le narrateur, la fonction d'adresse est renforcée – faisant qu'une adresse au je-acteur du narrateur est possible (situation qui est, par définition, métaleptique).

Si Melville a créé le personnage d'Ishmael en écrivant le récit, il semble que nous ayons trouvé une situation du « latent address function » de « you » dans la relation entre narrateur et je-acteur, qui aide aussi à créer le personnage de ce dernier en le différenciant du narrateur – non pas à la troisième personne, mais à la deuxième. - Pourquoi ? Peut-on dire que le récit lui-même est, en entier, adressé au héros, et par conséquent que le héros et le narrateur remplissent tous les deux les mêmes rôles thématiques et actantiels par rapport au narrateur ou à l'auteur qui les anime? Sinon, peut-on dire alors que, par moments, l'auteur, en développant le personnage de son héros, a besoin ou envie de s'adresser à lui, et que ce désir se mélange ou se confond avec la situation d'énonciation principale, celle qui inclut le narrateur? Et, peut-on

¹ Banfield 1982.

enfin dire que ce désir, vu du pôle esthétique, est interprété par le lecteur comme une adresse à lui-même?

Nous avons vu au début du roman que le narrateur « se crée » par un rapport avec le lecteur, rapport qui commence par l'ordre impératif de le nommer. On pourrait dire qu'ensuite Melville crée son narrateur en lui donnant la parole, et parallèlement en le nommant, et que ce narrateur crée son je-acteur par le même moyen. Nous avons vu que le je-acteur se manifeste finalement sur le plan diégétique en tant que « I » d'abord en s'adressant à lui-même, puis en parlant avec d'autres personnages dans l'auberge – ce que le « you » ne fait pas. Si la voix du narrateur se matérialise en tant que personnage narratorial, elle requiert cette nomination, ou du moins elle requiert une sorte de reconnaissance en tant qu'« autre », différencié du lecteur. Nous avons vu que la nomination de quelque chose est une des indications que (ou un des moyens par lequel) l'autre est perçu comme « autre » ; l'adresse en est une deuxième. Mais si nommer l'autre c'est le réifier, s'adresser à l'autre implique l'altérité sans forcément la réification. En tant que telle, l'adresse peut être considérée comme un stade intermédiaire entre la prise de conscience de l'autre (« la création conceptuelle de l'autre ») et sa nomination. Les pronoms sont donc un moyen de démarquer la position de l'autre (sauf dans le cas de « je », du sujet, ou du « moi ») dans la situation d'énonciation sans le nommer.

Nommer, il ne faut pas l'oublier, est une action que l'on entreprend normalement en l'absence psychique ou physique de ce ou de celui qui est nommé. Nommer, c'est nommer une chose ou figure qui est autre que le centre déictique qui énonce. Je nomme ce qui n'est pas moi. On nomme quelque chose qui est absent pour recréer virtuellement (c'est à dire, linguistiquement) notre expérience antérieure de

cette chose, ou bien pour faire référence à une expérience non encore manifestée qui pourrait éventuellement nous attendre. Formulation linguistique de réification et insistance sur la subjectivité de celui qui nomme, la nomination ne peut que fortifier l'identité de ce dernier tout en délimitant son identité de l'identité de ce qui est nommé.

S'adresser, par contre, est une action entreprise dans la présence de « l'autre » – ou, dans la fiction, pour *créer* la présence textuelle d'un autre. Création, par exemple, par l'auteur réel, à son bureau, qui veut s'exprimer, mais qui cherche à le faire non par sa propre subjectivité ou de son propre centre déictique, mais par celui d'un autre. Réifier cet autre sera, en effet, nier sa subjectivité, subjectivité essentielle pour que cet autre soit un personnage focalisant dans la diégèse. L'auteur s'adresse aussi à son lecteur idéal pour imaginer un point de subjectivité futur. Dans les deux cas, « créer » par l'adresse est un moyen de se mettre en face d'un personnage (imaginaire) pour le rendre « réel » par relation (réelle). Le « you », mode d'adresse, est un moyen de démarquer la position de l'autre dans une relation sans le nommer, et sans la réification de l'autre qui s'ensuit (ou qui est peut-être plutôt la cause de la nomination). Formulation linguistique de l'altérité, elle fortifie la présence de celui qui s'adresse et de celui qui est adressé.

Nous pouvons détailler le schéma vu dans la première partie comme suit : à gauche l'idée du public et le lecteur idéal s'approche (il y a déjà moins de distinction entre « thou » et du « you ») ; à droite, nous ajoutons le je-acteur et le narrateur générique). Nous ajoutons que le centre déictique ici est animé par l'auteur au pôle artistique.

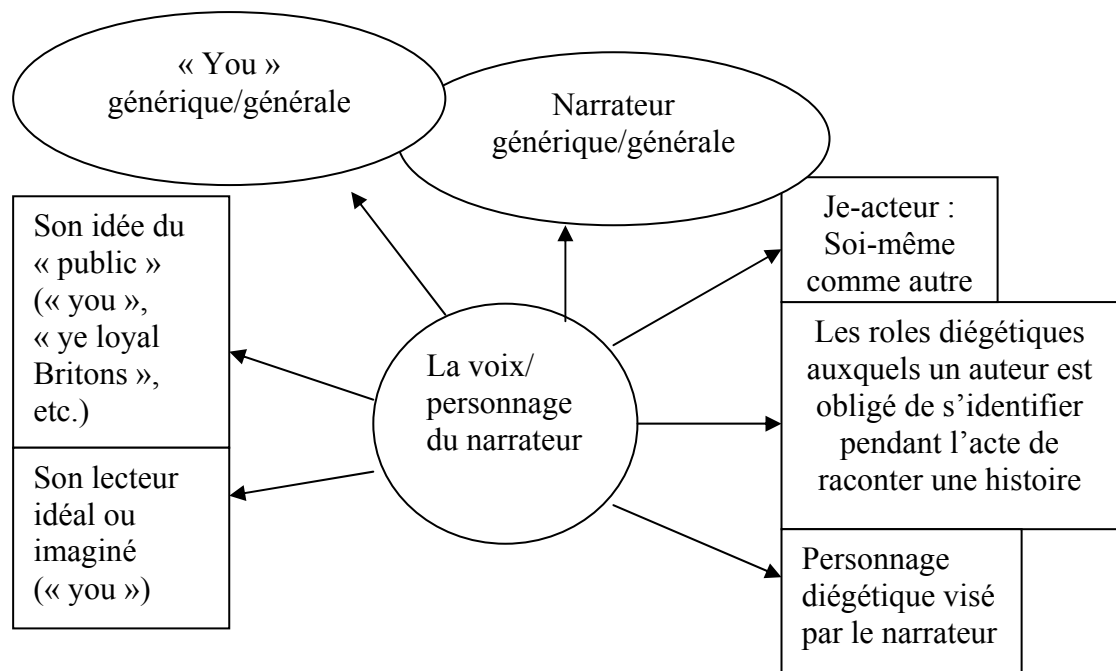


Figure 6 : Coénonciateurs du Narrateur

Philippe Lejeune a suggéré que l'emploi de la deuxième personne pour désigner un héros dans le récit littéraire pourrait être une situation intermédiaire entre le je-acteur d'un narrateur homodiégétique et un héros à la troisième personne.¹ Lejeune propose que son emploi soit le résultat d'un « auteur » (la position que Lejeune appelle « acteur » est plutôt celle de notre narrateur homodiégétique) incapable de prendre la distance nécessaire pour voir son propre « moi » du passé en tant qu'autre, et donc incapable de le nommer avec un pronom à la troisième personne, mais qui n'est pas non plus dans une situation d'identification totale avec le rôle actoriel en question. Autrement dit, la deuxième personne serait indicative d'un « auteur » dans un état instable, à mi-chemin entre l'altérité et l'identification à son « moi » du passé.

¹ Lejeune 1980.

Le « latent address function » de la deuxième personne l'aide à atteindre une certaine altérité sans réification de ce « moi » du passé – en effet, sans perte de la part d'un unique subjectivité. Nous reviendrons à cette idée. Etant donné que la fiction à la troisième personne est souvent traditionnellement perçue comme une fictionnalisation des expériences (mêmes diverses) passées de l'auteur, et étant donné que la croissance actuelle de la fiction à la deuxième personne arrive dans une période où nous entendons beaucoup parler de « narrative *non-fiction* », l'analyse de Lejeune sera d'autant plus intéressante dans notre examen des fictions contemporaines.

Pour l'instant, le fait que ce passage de *Moby-Dick* apparaît au moment de la transition de l'action principale du narrateur au je-acteur est intéressant en soi. Il apparaît au moment de la transition entre les parties extradiégétiques (parties de texte qui contiennent de l'apostrophe) et diégétiques du texte. Ou encore, entre les parties où le narrateur (« moi » du présent de l'auteur textuel) semble contrôler la direction du récit (mettant le « you » coénonciateur dans de situations variées hypothétiques), et celles où nous nous sommes donné l'illusion que ce sont les décisions du je-acteur (« moi » du passé de l'auteur textuel) qui la dirigent.

Le « you » est-il un moyen pour le narrateur de créer une altérité entre lui-même et son « I » du passé sans la coupure totale de l'identité exigée par l'emploi de la troisième personne? Ou est-il plutôt un procédé pour créer une identification de la part du lecteur avec le je-acteur, en plaçant ce premier dans le rôle du second pendant quelques pages? Ou est-il les deux à la fois? Nous allons proposer que le je-acteur « prend la place » du narrateur dans les sections du texte en question pour plusieurs raisons: ces deux n'apparaissent pas en même temps dans le texte et ne communiquent pas – au moment où l'un disparaît l'autre apparaît; ils jouent dans ces

sections le même rôle thématique et actantiel ; ils sont adressés par le narrateur parfois avec le même pronom. Peut-on dire que le narrateur raconte au je-acteur sa propre histoire - que le sujet du récit est en même temps le coénonciateur ? Ou est-ce que le « narrateur » est simplement le moyen par lequel le je-acteur s'exprime et s'explique à lui-même dans un système clos ?

Cette dernière idée n'est pas sans expression dans la fiction contemporaine. Gao Xingjian, après avoir créé un narrateur homohypodiégétique¹ fait du « moi passé » de ce même narrateur un acteur hypodiégétique à la troisième personne. Les deux discutent de leur situation vers la fin du roman :

« Enough ! he [le héros hypodiégétique et « moi passé » du narrateur] says.
What do you mean ? you ask.
He says enough, put an end to him !
Who are you talking about ? Who is to put an end to whom ?
Him, that character you're writing about, put an end to him.
You say you are not the author.
Then who is ?
Surely, it's clear, himself, of course ! You [le narrateur intradiégétique] are only his conscious mind. »²

Ici, le « narrateur » confesse être manipulé par un héros à la troisième personne, dont il n'est qu'un outil de vocalisation. C'est un peu la crainte d'un biographe qui se veut objectif alors que son sujet est toujours vivant – ou la situation des auteurs des « narrative non-fictions ». Est-ce que la situation d'énonciation contrôle les événements historiques racontés, ou est-ce que les faits historiques contrôlent le narrateur qui les raconte ? Ou, encore, est-ce que les faits historiques se racontent eux-mêmes à *travers* le narrateur ?³

¹ Un coup d'œil au schéma de Sabine Schlickers, présenté dans la première partie de la thèse, éclaircira ce terme un peu barbare mais nécessaire.

² Xingjian 440.

³ Le discours indirect libre peut être vu comme un exemple de la subjectivité du personnage fictif qui utilise la voix narrative pour s'exprimer, car l'auteur doit se placer « dans » la subjectivité du

Pour nous interroger d'une manière bien plus melvillienne : n'y avait-il pas pléthore de contes oraux anciens lus à haute voix par un narrateur à tel ou tel guérisseur ou seigneur qui y figurait comme personnage pour faire plaisir à ces derniers? N'y avait-il pas pléthore de poèmes composés « pour » les personnages qui y figurent? Et si ces personnages ou les actes historiques présentés sont fictifs, quelle différence pour le lecteur ? Dans les parties de la thèse qui suivent, nous allons trouver des auteurs qui mettent en valeur cette question, insistant sur leur contrôle total non seulement du récit, mais aussi de l'histoire (fabula).

Si le lecteur est souvent à la recherche de sa propre histoire dans les histoires des autres, le moins que l'on puisse dire c'est que les emplois de la deuxième personne que nous avons examinés chez Melville ne font rien pour empêcher les identifications « subjectives », qui font partie intégrante du but de cette recherche. Nous ne pouvons pas dire pourquoi tel ou tel auteur a décidé d'employer la deuxième personne (bien que nous allions, pour quelques auteurs contemporains, directement leur demander ou examiner des entretiens pour voir leurs réponses à cette question). Nous pouvons simplement examiner les glissements de personne à la lumière de la question des positions énonciatrices fictionnelles.

Le « je-origine » du texte¹, le centre déictique ou la subjectivité centrale, est en relation avec deux pôles mais jamais avec les deux en même temps – 1) celui où se trouve le je-acteur, qui est par moment altérique au narrateur, ou même réifié, et à d'autres moments semble partager la subjectivité du narrateur ; et 2) celui où se trouve le narrataire, qui est également parfois réifié (dans les sections que nous avons

personnage pendant l'écriture des passages du discours indirect libre. Sa subjectivité est directement influencée par le personnage. De même la « consciousness » [per Banfield 1982, le « deictic center »] est placée à l'intérieur des limites de l'esprit du personnage.

¹ Hamburger 1986:78 : Le « Je-Origine » est « celui du sujet d'énonciation. Le point-zéro occupé par le Je concret, l'origine du système des coordonnées spatio-temporelles qui coïncide avec le hic et nunc. »

examinées avec l'emploi de « ye »), et qui quelquefois semble partager la subjectivité du narrateur. Mais le narrataire et le je-acteur, s'ils se trouvent parfois dans le même rôle actantiel ou thématique, sont toujours dans ce rôle par rapport au narrateur. Leur relation, l'un par rapport à l'autre est, en effet, toujours modérée par le narrateur.

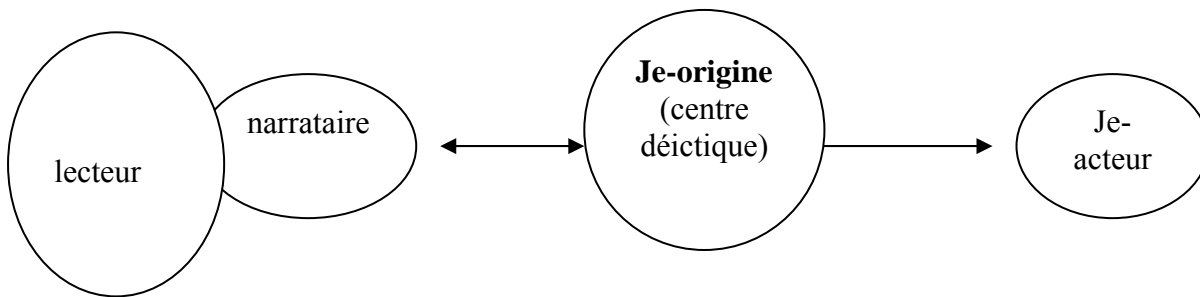


Figure 7 : Je-origine (centre déictique)

Le fait que le narrateur « disparaisse » dans les sections de « récit pur » est dû à l'absence d'un « I », qui fait que le lecteur lit les lignes du texte en l'intériorisant – prenant, en fait, la position du narrateur lui-même (nous pourrions dire : quand on lit les lignes de quelqu'un d'autre, on joue son rôle) – ce qui crée l'effet pour le lecteur d'être en relation directe avec le je-acteur. Si le narrateur « revient » dans les sections « de rhétorique » la relation du lecteur avec le je-acteur semble plus modérée par le narrateur, mais comme le narrateur homodiégétique se proclame « le même personnage » que le je-acteur, la relation entre les deux a l'air d'autant plus directe. Si le « thou » de Sterne, comme nous l'avons suggéré, était peut-être une réalisation du désir de l'auteur d'avoir une relation directe avec un lecteur idéal, le « you » de Melville est peut-être parfois la marque du désir de l'auteur de se mettre en relation directe avec son héros fictionnel. L'identification (« subjective ») avec un narrateur homodiégétique en est peut-être une autre.

Conclusions

Si Sterne a fait en sorte que, pendant quelque 500 pages, un narrateur qui se présente comme homodiégétique n'entre pas dans la diégèse, et ensuite traite l'extradiégèse à la manière de la diégèse, les tendances chez Melville sont à l'opposé. Melville fait tout pour amener le narrataire et le narrateur dans la diégèse aussi vite que possible. Mais regardons enfin la structure qui soutient de telles manoeuvres.

Nous pouvons dire qu'elle comporte quatre modes qui défilent, l'un après l'autre, assez régulièrement au cours du roman dès qu'un rythme est établi à partir des premiers chapitres. Dans les sections de « récit pur », le narrateur ne s'identifie qu'en tant que « voix » qui raconte, le « I » se référant uniquement au je-acteur. Ces parties sont au passé, ou à la narration ultérieure¹. D'autres sections de « récit pur » sont écrites comme des didascalies, presque complètement mimétiques, où le narrateur est évident plutôt par la structure du texte. Ces parties sont au présent, ou à la narration simultanée². Ces deux types de sections s'inscrivent dans le temps du récit, décrivant ou montrant chronologiquement des événements diégétiques.

Puis il y a les sections que nous sommes contraints d'appeler « de rhétorique pure », qui comportent également deux types : ceux où le narrateur s'adresse à un coénonciateur avec « you » (ou dans quelques rares occasions déjà mentionnées, avec « thou »), ou il emploie le « you » pour créer un acteur non-diégétique ou un « observateur » diégétique ; et ceux où le narrateur emploie « we » pour créer un discours qui a l'air plus scientifique ou formel. En général, le narrateur saute entre des

¹ Genette 1972 : 229.

² Genette 1972 : 229.

sections diégétiques, où il prend la forme d'une voix non-personnifiée, et des sections où il attire l'attention sur le fait qu'il est l'énonciateur. Les sections sont réglementées par les « chapter breaks ». A part le « we » triplement déictique qui entre dans l'auberge dans le chapitre deux, le narrataire et le je-acteur n'apparaissent jamais en même temps : les sections de « rhétorique pure » incluent le narrataire ; les sections de « récit pur » incluent le je-acteur. Nous avons suggéré aussi que le narrateur (à partir du chapitre deux) n'apparaît jamais en tant que « personnage » dans les parties du texte où le je-acteur est non-générique, c'est-à-dire où il prend le rôle d'acteur dans une situation spécifique et diégétique.

La séparation très distincte par Melville de ces quatre modes du récit dans *Moby-Dick* donne un exemple extrême des raisons pour lesquelles les critiques de la fin du 19^{ème} et du début 20^{ème} siècles groupaient facilement le récit dans les deux catégories de « récit pur » et de « rhétorique ». Si les théories du 20^{ème} siècle ont aiguisé leurs instruments pour mesurer des degrés de « l'intrusion narrative », l'idée de séparer ces deux types de narration est toujours aussi forte aujourd'hui.¹

¹ Ce n'est pas pour rien que la narratologie contemporaine se divise toujours dans les deux champs dits thématique et discursif.

Commentary [narratorial rhetoric in a literary text] can ... range over any aspect of human experience, and it can be related to the main business in innumerable ways and degrees. To treat it as a single device is to ignore important differences between commentary that is merely ornamental, commentary that serves a rhetorical purpose but is not part of the dramatic structure, and commentary that is integral to the dramatic structure...

- Wayne Booth, *The Rhetoric of Fiction*

Reprenons ces trois types de commentaires distingués par Booth, et remplaçons le mot « ornamental » par les apostrophes chez Sterne et ses contemporains, et « commentary » par ce que nous avons vu chez Melville avec le « you » dans la scène de l'auberge. Nous allons ensuite examiner la troisième catégorie mentionnée par Booth.

Pour Booth, comme pour les critiques que nous étudions dans cette deuxième partie de la thèse, parler *de* quelqu'un ou de quelque chose et parler *à* quelqu'un sont deux actes bien distincts, dont le premier avance l'action du récit, et le second lui fait opérer une pause.¹ La présence du discours arrête l'action - ainsi que « l'histoire ».

Si les auteurs du 20^{ème} siècle ont été les premiers à essayer de casser cette règle, l'histoire de cette confusion (intentionnelle de la part de l'auteur) entre discours et récit se complique déjà au 19^{ème}. Nous n'avons pas à chercher plus loin qu'une nouvelle de Nathaniel Hawthorne, « The Haunted Mind » (1835), cette fois non seulement avec des passages ou certaines scènes à la deuxième personne, mais écrite entièrement avec un « you » protagoniste.

¹ Cette distinction régnait aussi dans la pensée métaphysique du 20^{ème} siècle : « Speaking the basic word « you » is an act of my whole being ... An action of the whole being must approach passivity, for it does away with all partial actions and thus any sense of action... ». Buber 1958: 62.

Le récit débute avec le protagoniste au lit, où il entend des cloches sonner, regarde par la fenêtre, puis tombe dans des rêves qui lui présentent plusieurs figures fantomatiques et imaginaires :

« What a singular moment is the first one, when you have hardly begun to recollect yourself, after starting from midnight slumber! By unclosing your eyes so suddenly, you seem to have surprised the personages of your dream in full convocation round your bed, and catch one broad glance at them before they can flit into obscurity. Or, to vary the metaphor, you find yourself, for a single instant, wide awake in that realm of illusion, whither sleep has been the passport, and behold its ghostly inhabitants and wondrous scenery, with a perception of their strangeness, such as you never attain while the dream is undisturbed. The distant sound of a church clock is borne faintly on the wind. You question with yourself, half seriously, whether it has stolen to your waking ear from some gray tower, that stood within the precincts of your dream [...] You count the strokes ... one ... two ... and there they cease, with a booming sound, like the gathering of a third stroke within the bell. If you could choose an hour of wakefulness out of the whole night, it would be this. Since your sober bedtime, at eleven, you have had rest enough to take off the pressure of yesterday's fatigue ...»¹

La présence du « discours » arrête « l'action » en même temps qu'elle change la manière dont on *perçoit* l'action diégétique ainsi que notre position par rapport à l'action. Mais change-t-elle réellement notre position par rapport aux personnages diégétiques ?

Selon Hyman, le premier « you » de cette nouvelle est anaphorique à un « I » implicite de l'auteur. Cette explication ne distingue aucune métalepse horizontale – le « narrateur » et le « narrataire » occupent, en fait, la même position, et le lecteur remplace automatiquement le « you » par ce « I » du narrateur en lisant. Théoriquement, cet argument est aussi logique que l'argument selon lequel le lecteur a tendance à s'identifier au « I » du narrateur d'un récit traditionnel. Mais nous avons pris l'avis de Kenneth Pike : « Since 'language' cannot be 'analysed or described

¹ Hawthorne.

without reference to its function in eliciting responses’, we should consult ‘the normal expected response of the community.’ »¹ Sur 52 réponses d’anglophones (parmi lesquels 49 américains et 3 anglais), 45 ont lu le premier « you » de ce passage comme un « you » générique. Pour la plupart de ces lecteurs (à qui on présentait le texte entier), le « you » ne devenait vocatif-déictique (faisant référence à un « you » autre que le lecteur) qu’au moment où les cloches sonnent – la première information sur la diégèse physique. Pour presque un tiers des personnes interrogées, le « you » ne devenait vocatif-déictique qu’au moment où Hawthorne révèle l’heure exacte à laquelle son protagoniste est allé se coucher – ce qui constitue le premier trait de caractère d’un protagoniste spécifique.

Pour que le lecteur s’identifie au « you », il faut, semble-t-il : 1) la non-spécificité de traits de caractère du protagoniste; et 2) la non-description de la diégèse (en termes d’objets diégétiques, environnement, etc.). L’identification du lecteur au « you » s’arrête dès que la figure du protagoniste et son environnement commencent à être développés plus en détail. Ceci n’est pas étonnant. Ce qui surprend est que le développement de la figure du protagoniste et de la diégèse semblent avoir peu d’effet sur la focalisation, qui reste fixe, comme si le lecteur voyait toujours la scène par les yeux du protagoniste, même après la description extérieure du protagoniste de Hawthorne qui suit.

Pour presque toutes les personnes interrogées (sauf dans des cas où la question ne semble pas être comprise), la focalisation, avant et après que le « you » ne glisse d’un générique à un vocatif-déictique, reste interne – c’est-à-dire que le lecteur imagine la scène du point de vue géographique du protagoniste, et ne visualise pas le

¹ Pike 1967 :40.

protagoniste lui(elle)-même dans son lit, de l'extérieur.¹ L'identification du lecteur se fixe, à partir du premier paragraphe, sur l'extradiégèse – mais il continue de « voir » le plan de la diégèse (chambre, lit, fenêtre, etc.) du point de vue du protagoniste – même quand Hawthorne commence à décrire la diégèse comme si on la voyait de l'*extérieur* du protagoniste. Ainsi, le lecteur semble prendre son point de vue en s'identifiant à une figure diégétique – et, même quand son identification est affaiblie, et même quand il y a des indications que le point de vue a changé, le lecteur a tendance à rester fidèle à son point de vue originel.

Ce qui se passe dans cette nouvelle est en fait très proche de ce que nous allons voir de plus en plus dans certains récits du 20^{ème} siècle : un « you » générique qui ouvre le récit, pour devenir vocatif-déictique, avec, parfois, des retours au générique. Du début, le « you » générique est à la fois diégétique et extradiégétique. La première action externe, même au présent (la cloche qui sonne) ne correspond pas à l'extradiégèse, et le lecteur est enfin obligé de voir ce « you » comme autre, ou, du moins, comme un soi séparé de lui-même par une frontière temporelle. Comme les détails sur cet « autre » s'accumulent (« sober bedtime, at eleven », etc.), le lecteur s'identifie de moins en moins au « you », mais sa relation au narrateur reste fixe.

L'idée de Hyman (que le premier « you » de la nouvelle est anaphorique de « l'auteur ») n'est pas totalement incorrecte - un « you » générique au début implique automatiquement la présence d'un narrateur (« implicite »). Mais ce narrateur reste non-figuré dans l'esprit du lecteur. Quand, au cours du récit de Hawthorne, nos lecteurs « voyaient » une figure diégétique, ce n'était jamais la figure du narrateur - la

¹ Ce même sondage a aussi confirmé « Lanser's Rule », selon lequel les lectrices lisent un pronom non-sexué comme celui d'une femme, et les lecteurs comme celui d'un homme.

relation que le lecteur perçoit entre lui-même et le narrateur reste fixe au cours de la nouvelle.

Dans *Moby-Dick*, le « you » énoncé par le narrateur n'empêche pas que la figure diégétique à laquelle il fait référence soit mobile pour inspecter les décors de la diégèse. Pour Hawthorne, un « you » n'empêche pas la description des réflexions internes du protagoniste. Mais notons que la diégèse dans cette nouvelle existe presque entièrement dans l'esprit du personnage – même les objets et les événements extérieurs (cloches, vue de la fenêtre, etc.) sont décrits non par leur effets physiques sur le corps du protagoniste, mais par leur effets psychiques. Le protagoniste reste immobile, sans contrôle sur son environnement extérieur, sans interaction même avec les figures de ses propres rêves.

Pour un « you » protagoniste dont les actions ont un effet concret sur la diégèse, il faudra attendre le 20^{ème} siècle.

La littérature ne commence que lorsque naît en nous une troisième personne qui nous dessaisit du pouvoir de dire je.

- Gilles Deleuze, *Critique et clinique*

- *Foutaises.*

- Christophe Donner, *Contre l'imagination*

If he [Moreau] failed to make the modern grade, it was because he kept dissipating subjective passion in third person platitudes. A more advanced Symbolist, Odilon Redon, understood the need to imply a first person point of view: something extraordinary happening to someone possibly ordinary. . . This understanding would become a rule for modern art.

- Peter Schjeldahl, « Moreau »

Nous avons pris pour point de départ de cette partie des questions sur la position de « la rhétorique » dans le texte littéraire, et cela nous ramène à un autre argument traité par Booth, argument qui a ses racines dans la période qui se trouve entre ce que nous avons appelé « la génération apostrophique » de Sterne et la nôtre.

En ce qui concerne les personnages diégétiques et leur perception par le lecteur, Booth distingue deux situations possibles de « relation » qui dépendent de la position du lecteur : celle dite « objective » et celle dite « sympathetic. »¹ Nous avons déjà vu ci-dessus cette dernière relation: la « sympathy » avec un personnage diégetique ne va pas jusqu'à l'identification. Cependant elle est souvent, au moins en partie, le résultat de la position focalisante d'un personnage ; elle peut aussi être le résultat d'une situation fictionnelle décrite et comprise comme commune avec une situation vécue par le lecteur, comme certaines qualités d'un personnage appréciées par le lecteur, comme le fait que le lecteur trouve un personnage fictionnel plus

¹ Booth 1961.

aimable par rapport à un autre personnage, etc. Booth décrit la « sympathy » comme une empathie pour le personnage entier – non pour le rôle actantiel - qui est développée parfois lentement au cours d'un texte, mais qui est finalement assez stable.

L'« objectification », par contre, semble être, pour le dire simplement, un état d'absence de « sympathy » ou la séparation de « sympathy » de notre vision immédiate d'un personnage - pour le personnage lui-même ainsi que pour les autres personnages dans le récit avec lesquels il est en contact. L'« objectification », comme elle est décrite par Booth, ne permet pas au lecteur de sympathiser avec un personnage et en même temps de voir l'adversaire de ce personnage objectivement. L'« objectivity » est décrite comme totale : elle exclut tout « sympathy » de la part du lecteur. La « sympathy » de Booth peut augmenter au cours du récit ; l'« objectivity » est constante et survient dès le début du récit. En même temps, ces deux positions possibles du lecteur envers les personnages textuels sont, comme les décrit Booth, des états idéaux, qui n'existent pas à l'état pur. Pour Booth, l'« objectivity » est la plus pure esthétiquement, et donc la plus valorisée des deux.

La « sympathy » de Booth présente certaines différences par rapport à ce que nous avons appelé « identification » jusqu'ici. Nous avons défini deux sortes d'identification pour le lecteur, et qui concernent soit un narrateur, un narrataire, un auteur textuel ou même un lecteur textuel, soit un personnage diégétique ou rôle actantiel. Toutes ces identifications peuvent concerner également l'auteur. Nous avançons que la « sympathy » de Booth n'est ni l'une ni l'autre, mais est une catégorie générale qui s'applique seulement au point de vue du lecteur. (Il ne faut pas confondre l'« objectivity » de Booth, qui concerne uniquement les perceptions du

lecteur, avec celle de Genette : « l'objectivité se définit par l'absence de toute référence au narrateur »¹.)

Il y a d'autres différences entre « sympathy » et identification. D'abord, « objectivity » et « sympathy » sont réservés chez Booth aux personnages diégétiques (les acteurs), et ne s'appliquent pas aux situations dans lesquelles ils peuvent se trouver (les rôles thématiques), ni aux rôles actantiels qu'ils jouent. Pour Booth, c'est la compilation de leurs caractéristiques qui génère la « sympathy » réservée aux acteurs. La « sympathy », posée par Booth contre l'« objectivity » envers un personnage, est donc clairement un processus qui naît à partir de l'« objectivity » elle-même – il faut être d'abord « objective » pour comprendre les traits caractéristiques d'un personnage.² Notre « identification subjective » ne requiert pas la prise en compte des caractéristiques – en fait elle demande le plus souvent que celui qui doit s'identifier prenne en compte le moins possible les caractéristiques de celui auquel il s'identifie (plus l'acteur est défini, moins une telle identification est possible). S'il faut faire un lien, nous pouvons dire que la « sympathy » de Booth est plus proche de notre « identification narcissique » qui requiert cette « sympathy ». Ce lien a déjà été avancé par Laura Mulvey qui a remarqué que la position d'« objectivity », le plaisir du lecteur à « regarder » les personnages textuels comme des objets³, est fondée sur un désir essentiellement sexuel.⁴ La « sympathy », par contre, est fondée sur un désir de l'ego, elle est narcissique, et c'est au fond un plaisir « d'identification ». Selon Mulvey, la troisième personne en littérature est la forme qui contribue la plus à l'« objectivity » du lecteur. Les première et deuxième personnes (selon les théories

¹ Genette 1972.

² En ce sens, « sympathy » est comme le « creature-feeling » de Rudolf Otto. Buber 129.

³ Mulvey critiquait la position de Booth en appliquant ses idées aux narratives cinématographiques – donc son usage des termes visuels.

⁴ Mulvey 1975.

précitées, au moins dans un premier temps) bloquent l'expérience esthétique qui consisterait à considérer les personnages comme des objets.

Mulvey avançait de plus que la « sympathy » boothienne, pour un personnage d'abord vu « objectively », pouvait aider l'observateur ou le lecteur à former son propre ego. Mulvey note que de la même manière l'identification de soi et la formation de l'ego chez l'enfant au stade du miroir de Lacan ne viennent qu'à partir du moment où l'enfant se voit d'abord, ne serait-ce qu'un instant, comme Autre. Bien que Booth loue l'« objectivity » et le contraste avec la « sympathy », son insistance sur leur manque de forme pure ou extrême suggère qu'elles sont rarement stables chez le lecteur – qu'elles alternent de manière constante.

Les parties rhétoriques de *Moby-Dick*, comme nous l'avons suggéré, servent à préparer l'intensification de l'identification subjective du lecteur au je-héros. Sans ces parties, son identification, si elle existait, aurait été confinée à l'« identification narcissique ». Avec la rhétorique, et avec le narrateur comme médiateur déjà impliqué dans une autre sorte d'identification avec le je-héros, cette identification tend vers l'identification « subjective ». Ces parties rhétoriques où le narrateur s'adresse directement au narrataire se trouvent entre les épisodes d'action diégétique (sauf la notable exception de la scène dans l'auberge), et disparaissent dans les épisodes d'action diégétiques. Cela n'est pas rare, et constitue même une formule plutôt commune au 18^{ème} et même au 19^{ème} siècle. C'est en partie à cause de leur manque d'« objectivity » que les critiques littéraires qui ont précédé le modernisme ont critiqué les commentaires ou apostrophes narratoriales. C'est aussi parfois tout simplement l'interruption de l'action diégétique que ce commentaire implique. Mais nous ressentons que, si le commentaire ou les apostrophes du narrateur étaient l'objet

de critiques au 19^{ème} siècle, c'était finalement et plus profondément parce qu'ils faisaient une référence directe à la situation d'énonciation dans laquelle la littérature a toujours eu ses racines. Les auteurs et critiques de la période « réaliste » voulaient séparer le roman de cette base, mais ils voulaient aussi décourager une position non-objective chez le lecteur qui risque d'être affecté directement par les apostrophes. Leurs objections à l'intrusion du narrateur (Flaubert: « Quand on écrit, il ne faut surtout pas s'écrire. ») continuent de trouver leurs échos aujourd'hui : « C'est l'impersonnalité qui peut faire que le roman semble vrai. »¹

« Semble » et « vrai » sont les mots en vigueur dans ce genre de critique. La littérature devrait faire simulacre du réel – un réel qui est vécu directement, sans intervention d'un narrateur. Sans reconnaissance des pôles personnifiés par le narrateur et le narrataire, la littérature n'était plus une histoire racontée, mais simulacre du réel. Les critiques du 19^{ème} siècle rêvaient d'une littérature qui fût le raffinement des études pseudo-scientifiques du caractère d'un personnage, études du genre « histoire d'une vie » ou « journal intime » au 18^{ème} siècle : littérature à focalisation complètement externe aux personnages, et, par conséquent, nécessairement à la troisième personne. La relation entre personne grammaticale et la ressemblance à une vérité ou une réalité « objective » recherchée par le réalisme du 19^{ème} siècle a déjà été commentée maintes fois. C'est Zeraffa qui va peut-être le plus loin dans son assertion : « La presque totalité des grands romans contemporains de la montée du capitalisme seront écrits à la troisième personne. »². Cette littérature devrait enfin avancer vers une sorte de mimésis créée par l'accumulation d'images, sans indication d'une extradiégèse, théoriquement à la focalisation zéro. Ce qui est

¹ Bouveresse 2003.

² Zeraffa: 41.

« réaliste » ou « naturel » dans la littérature pré-moderniste est le récit. C'est le discours qui est peu réaliste, non naturel.

Dans cette période, l'abondance de détails dans la littérature crée un parallèle. Pour que le lecteur ait une vision « objective », les auteurs réalistes et naturalistes fournissent une abondance croissante de descriptions, d'objets, d'expressions, de tenues, de paysages, etc. Toutefois ce qui est décrit est toujours un choix et indique un point de vue focalisant, mais la présence du témoignage personnel du narrateur disparaît alors que la description du décor s'enrichit. Ceci aboutit à maîtriser la vision du lecteur avec autant d'efficacité que la focalisation explicite, et bien plus de subtilité que les apostrophes d'un narrateur qui tentaient de diriger ses opinions. La différence est que cette direction n'est pas aussi flagrante – et qu'elle prétend révoquer la situation permanente et « naturelle »¹ de la narration : narrateur, narrataire, histoire racontée. Il n'est pas surprenant qu'à l'aube du modernisme les détails de décor, de paysages, les descriptions des visages, etc. soient devenus plus rares, alors que les points de vues deviennent moins fluides, moins flottants et plus déclarés, le *stream of consciousness* est introduit, et le « skaz » apparaît sans introduction par un narrateur hétérodiégétique.

Nous allons noter que les premières fictions à utiliser la deuxième personne en anglais ne sont pas forcément moins riches de détails que d'autres récits contemporains, mais les critiques suggèrent fréquemment que l'identification du lecteur avec les protagonistes se fait le plus naturellement grâce au manque de détails : dès que les détails commencent à s'accumuler, l'identification qui se fait à partir de la lecture du « you » comme une adresse se fane ou devient « latente ». Pour les critiques post-modernes que nous allons examiner, le « réel » est moins la fonction

¹ Fludernik 1996.

d'un simulacre du monde extratextuel, mais dépend de l'impression du lecteur, parce qu'il est inscrit lui-même dans le monde textuel ou que l'histoire racontée est sa propre histoire. En bref, ces questions concernent une métalepse avec des racines dialogiques, métalepse qui se passe non seulement entre les niveaux extratextuel et extradiégétique (lecteur et narrateur), mais aussi entre l'extratextuel et le diégétique (lecteur et personnage fictionnel). Ces sont exactement ces effets qui étaient considérés comme artificiels (et, donc, irréels) par les critiques promoteurs des textes sans intervention du narrateur dans la période pré-moderne – effets, certainement « artificiels » - car tout ce qui est textuel est artifice - mais qui sont employés pour reproduire artificiellement ce qui est à la base de la communication humaine, et, donc, aussi à la base historique du récit: le dialogue. Nous voyons ce glissement de la notion de « réalisme » dans les critiques contemporaines de la littérature (ici, anglaise) du 19^{ème} siècle :

« L'apparition d'une forme narrative à la première personne dans la pure fiction, c'est-à-dire le récit à la troisième personne, suscite aussitôt l'illusion que les personnages fictifs sont des personnes réelles. La fonction narrative est de place en place interrompue par une forme énonciative; le champ fictionnel devient ainsi le champ d'expérience d'un sujet d'énonciation, d'un Je-Origine réel, qui, en cet instant précis, n'intervient pas sur le mode 'fictionnel', mais sur le mode 'historique'. Cela implique une forme de jeu avec la fonction narrative, et donc avec la fiction elle-même. La fiction est pour un instant figurée comme compte rendu de réalité, sans que nous soyons pour autant projetés en dehors d'elle... le lecteur se connaît malgré tout comme lecteur d'un roman, et c'est pour cette raison non seulement que les apparitions capricieuses du Je du 'narrateur' ne troublent pas à ses yeux l'illusion fictionnelle, mais qu'il prend conscience de celle-ci avec le sourire – tout comme le narrateur, à l'instant où il apparaît en tant qu'auteur, s'amuse de prendre ce rôle. »¹

« Victorian convention ... allows for an oscillation between modes of showing and telling in the narrative voice, or the intrusion of an authorial voice into the fiction to address the reader directly. But ...

¹ Hamburger : 139

Victorian intervention operates as a kind of narrative candour to enhance realism. »¹

Pour les critiques pré-modernes, le « réalisme » de l'histoire dépend de l'absence d'un « vrai » personnage narratorial qui connaît et raconte celle-ci - c'est la présence elle-même du narrateur qui empêche l'objectivité – bijou précieux de la littérature du 19^{ème} siècle, soit-elle réaliste ou naturaliste. Hamburger et Currie voient le rôle de la rhétorique différemment des critiques de l'époque, comme une intrusion qui aide à fortifier le simulacre réaliste. Leur révision de la voix du narrateur sera intéressante du point de vue de notre perception changeante de la littérature au cours de l'histoire. Pour les auteurs d'il y a cinquante ans, cette manière de voir les choses n'était pas développée, et nous pourrions comprendre la frustration de certains pour la situation d'une littérature « objective ».

Butor a commenté ces problèmes inhérents à la recherche d'objectivité totale (et focalisation « totalement extérieure ») de ses contemporains:

« Cette tendance du romancier naturaliste vers une totale extériorité, qui n'est finalement que le moment critique de l'individualisme romanesque, celui où son insuffisance éclate, va bientôt le rendre totalement obscur à lui-même. Bien obligé de reconnaître qu'il est, malgré ses différences, l'un de ces gens, il sera comme dévoré par l'étrangeté absolue qu'il leur conserve. La distance qu'il prétend maintenir avec tout ce qui n'est pas lui s'introduira fatalement à l'intérieur de lui-même; il risquera de se vider dans une sorte de fuite éperdue. »²

Nous trouvons une opposition entre réalisme (pour Belinski, « naturalizm »³), dans le sens de simulacre, et rhétorique (chez Belinski, « rhétorisme » ou « l'école de la rhétorique ») : l'un est « objectif », l'autre « subjectif ». Cette opposition est toujours soutenue aujourd'hui dans un nombre croissant de sciences humaines : dans la

¹ Currie : 67. C'est nous qui soulignons.

² Butor 1964: 102.

³ Belinski 1951.

critique culturelle, dans la théorie littéraire et narratologique certes, mais aussi en histoire. Selon Hayden White, « narration » implique toujours un point de vue subjectif (celui de l'auteur-historien), « narrativity » objectif (avec la possibilité de devenir subjectif pour le lecteur). Les suggestions – et nous pouvons dire finalement, les preuves – de Booth, que même la présentation de la mimesis est subjective, ne semblent pas être prises à cœur par une grande partie des théoriciens. « Telling » et « showing » ou diégèse et mimesis, sont certes séparables dans le texte. Mais si, au lieu de les concevoir comme deux pôles diamétralement opposés, nous voyons la mimesis¹ comme faisant partie d'une catégorie plus large qui est la diégèse ?

Le dédain pour le commentaire du narrateur et pour « la littérature de la rhétorique » peut être vu comme la phase finale d'une séparation des récits oraux et écrits qui commençait dès la fin de la Renaissance². C'est avec le modernisme que cette tendance fut mise en question, mais c'est la post-modernité qui lui a donné forme, post-modernité qui renverse l'ordre de la réception de la culture (d'en bas, avec sa naissance dans le populaire, jusqu'en haut, faisant que les vedettes américaines portent des tennis remises à la mode par les jeunes dans les cités urbaines, et non plus, comme il y a cent ans, quand les classes prolétariennes imitaient la manière bourgeoise et la bourgeoisie des motifs de la noblesse). Il est moins « chic » aujourd'hui de parler un anglais érudit ou littéraire, mais sont de plus en plus nombreuses les œuvres littéraires qui imitent des formes orales. Ce n'est pas un

¹ « Imitation parfaite », selon Genette (1972:75), «... not imitation ... but ... an artificial and illusionary projection of a semiotic structure which the reader recuperates in terms of a fictional reality » selon Fludernik (1996:35).

² Fludernik 1996.

phénomène nouveau. Jusqu'à l'époque d'Aphra Behn, au 17^{ème} siècle, les épisodes d'action diégétiques sont normalement encadrés par des sections de rhétorique.¹

Ce n'est qu'au 19^{ème} siècle que les critiques ont favorisé les textes sans narrateur explicite, ni narrataire explicite, et, surtout, sans les formules de rhétorique et les apostrophes qui liaient les deux. Les liens affectifs de la littérature devaient alors venir essentiellement du narcissisme du lecteur, qui se fixait sur les personnages diégétiques tout en en restant extérieur.

Nous avons constaté que de la rhétorique a quand-même continué dans la littérature du 19^{ème} siècle, mais cette façon de délimiter la diégèse par des sections de rhétorique date des débuts du conte littéraire.² Cette forme a ses racines dans la tradition du récit oral. Cela implique qu'il vaut peut-être mieux voir l'apparence des apostrophes dans des textes fictionnels non comme interruption de la diégèse, mais plutôt comme des assertions que ces sections de « rhétorique » sont la base solide de la diégèse elle-même. Un texte littéraire sans rhétorique narrative peut alors être vu moins comme « réaliste » ou « naturel » et plus comme une rupture radicale avec la structure littéraire traditionnelle de l'anglophonie et de l'occident.

¹ Fludernik 1996.

² Ibid.

... la langue est comme une Nature qui se passe entièrement à travers la parole de l'écrivain.

- Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*

Il faut reconnaître que l'« objectivity » ou « overstanding »¹ n'est autre qu'une forme de la subjectivité – mais moins limitée à un personnage défini et donc plus ouverte que la « understanding » de Booth. Avec l'« objectivity » nous prenons du recul par rapport au texte et ses personnages – mais ce recul ne peut nous détourner de la diégèse que pour nous rapprocher de notre propre subjectivité (et cela *par rapport* à la diégèse). C'est le va-et-vient entre les deux qui permet que la littérature soit une machine formatrice pour la conscience du lecteur.

Les apostrophes d'un narrateur nous donnent l'impression d'une mise en relation « intime », ou avec de la distance avec ce narrateur - ce qui fut pour Melville le « réalisme » ultime. Mais au moment où son narrateur nous nomme « lecteur », il nous empêche de nous identifier aux autres rôles actantiels du texte. Nous voyons Achab de l'extérieur, « objectivement », justement grâce aux techniques narratoriales employées par Melville. Celles-ci en revanche fixent notre identification au narrateur – grâce à sa capacité à nous aider à construire une *Theory of Mind* pour ce narrateur qui est aussi protagoniste.

C'est l'identification qui donne à la littérature le pouvoir de faire en sorte que nous ne soyons plus le même lecteur après la lecture. Cette identification nous permet d'avoir le simulacre d'une expérience quand nous adaptons un rôle qui n'est pas le nôtre. Pourtant, le simulacre d'un monde ou la description minutieuse de détails

¹ Booth 2000.

dissociés de l'expérience ne font pas cette identification en eux-mêmes. Si la relation entre narrateur et narrataire n'est qu'une des possibilités sur lesquelles un auteur peut jouer pour monter la vue objective d'un monde fictionnel, elle est pourtant la relation de base de la littérature, sur laquelle repose tout « réalisme ».

Dans leur recherche de « réalisme » par une diégèse totale, les auteurs du 19^{ème} siècle étaient souvent aussi à la recherche d'une forme d'*ekphrasis*: le pouvoir des mots de créer une image, d'opérer comme un tableau. Ce que leurs critiques ont ignoré, semble-t-il, c'est que le discours¹ n'exclut pas la possibilité de « réalisme » en lui-même. Même si, selon Genette, le discours est «non-représentatif» et « subjectif »², il peut être une autre manière d'arriver à une autre sorte de mimesis, une autre sorte de réalisme – réalisme sur le plan extradiégétique.

« Le réalisme, pour un peintre, ne consiste pas à reproduire un sujet, mais à reproduire une relation. »³

Et s'il en était de même pour la littérature ?

¹ Le discours inclut des parties rhétoriques du texte, des apostrophes du narrateur, etc.

² Genette 1972 : 15.

³ Noel : 79.

Troisième Partie
L'animation se complète

L'absence [du narrateur] est absolue, mais la présence a ses degrés.
- Gérard Genette, *Figures III*

Enonciation égale interlocution.
- Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*

Ce sont en grande partie les réponses à Booth qui fournissent les premières études de ce qui fut vite appelé une « littérature à la deuxième personne » - c'est-à-dire, des textes comportant à la fois un « you » protagoniste et dépourvus de la présence explicite d'un je-narrateur. L'étude de Booth, publiée quatre ans après que Michel Butor eut prolongé la formule de Hawthorne dans un roman, ne traite de *La Modification* que comme un bref addendum à ses recherches. La position de Booth sur le phénomène d'un « you » protagoniste, était que le « vous » était vite perçu et ensuite lu par le lecteur comme un « je » ou comme un « il ». ¹ La substitution du « you » n'était que la mise en évidence explicite de la compassion (« sympathy ») de la part de l'auteur pour son protagoniste et par conséquent n'était que la substitution superficielle d'un pronom, sans implication profonde : c'était, au plus, la clarification d'un processus déjà présent dans les autres récits qu'il avait examinés. ²

Néanmoins, le protagoniste à la deuxième personne construit par Butor est plus animé que celui de Hawthorne ou de Melville – il marche, il boit, il voyage – même si à la fin du roman ses actions n'ont réellement pas plus d'effet sur le cours du récit que le « you » des auteurs américains du 19^{ème} siècle. Butor, comme Melville et Hawthorne, a limité les actions de son protagoniste presque complètement aux pensées et observations. Presque toute action diégétique est passive, interne. L'acte de

¹ Booth a utilisé cet argument pour étayer son idée que le lecteur *compatit* toujours à la vision d'un « je » (ou d'un « il » ou d'un « elle ») qui est le personnage focalisant.

² Booth 1961 : 150.

modification qui donne le titre au texte est lui-même un acte purement psychologique. Son jumeau américain, le protagoniste de *Bright Lights, Big City* de James McInerney, est non seulement plus animé physiquement, mais est capable de changer sa situation initiale, même si la conclusion de son histoire, elle aussi, indique que le « you » est en fait l'auteur.

Françoise Van Rossum-Guyon fut une des premières à contredire Booth longuement, en argumentant contre l'idée que l'emploi de la deuxième personne « n'a aucune importance »¹ en dehors de la mise à nu d'un processus déjà présent dans tout récit, soit-il à la première personne ou à la troisième. D'abord elle a souligné l'importance non seulement de la fonction de la personne dans les récits à la deuxième personne, mais aussi de celle du temps, notant que le je-héros et le narrateur dans un « récit à la deuxième personne » existent parallèlement dans les textes au passé, mais que dans les textes au présent ils fusionnent². Son argument était compliqué par le fait que Butor emploie de longues sections au passé dans *La Modification*, mais elle avance finalement deux théories sur l'emploi de la deuxième personne dans le roman, qui nous semblent sommairement opposées : « La voix qui dit 'vous' peut être interprétée comme 'la voix de sa conscience [celle du protagoniste, Léon].' »³ Elle cite Erica Honisch (*Das gefangene Ich*), qui a déjà avancé cette hypothèse, puis proteste que « ... cette hypothèse ne permet pas ... de rendre compte intégralement de la composition du roman sur le plan esthétique. »⁴ Elle examine d'autres exemples de monologue intérieur (Edouard Dujardin, *Les lauriers sont coupés* à la première personne ; Valéry Larbaud, *Mon plus secret conseil*, à l'infinitif ; James Joyce,

¹ Van Rossum-Guyon 1970.

² Van Rossum-Guyon 1970 : 134.

³ Ibid., p. 137.

⁴ Van Rossum-Guyon : 137.

Ulysses, avec ses chevauchements entre la troisième et la première personne), notant que les chevauchements de personne et de temps « ont ... l'inconvénient d'interrompre la continuité du courant de conscience et d'occulter son intimité. Les actes et les objets, décrits de l'extérieur, ne sont pas sur le même plan que les pensées ou les sentiments. »¹ Le « vous » de Butor est alors une amélioration (s'il peut être considéré comme monologue intérieur), car « Avec le 'vous' ... le monde et la conscience sont donnés d'un même coup. »²

« ... le 'vous' avait pour effet de dédoubler la perspective narrative: le 'vous' fonctionne comme un 'il,' substitut de la personne dont on parle et renvoie à un 'je' dans la mesure où il implique une personne qui parle. Or, ce décalage entre l'observé et l'observateur, entre l'acteur et le narrateur, permet en particulier de décrire les objets extérieurs sans interrompre la continuité du courant de conscience. »³

Formule stylistique, donc, pour atténuer les problèmes du monologue intérieur.⁴

L'étude de Van Rossum-Guyon est importante pour les raisons suivantes : 1) elle montre l'inconfort de la critique à dénier l'existence d'un narrateur – même dans une période qui a déjà vu le « stream of consciousness » des modernistes; 2) elle montre la difficulté à concevoir fusionnés le narrateur et le narrataire dans un unique centre déictique. Le protagoniste, soit-il celui de *La Modification* ou de *Bright Lights*, *Big City*, parle enfin à lui-même. Mais par son acte d'énonciation, le héros se divise

¹ Van Rossum-Guyon : 158.

² Ibid., p. 158

³ Op. cit., p. 156.

⁴ Aujourd'hui, l'idée d'un texte littéraire sans narrateur (même implicite) n'est plus guère acceptée par la plupart des narratologues, mais en 1970, la division de la personne derrière une voix de monologue intérieur en deux actants, narrateur et narrataire, comprises dans un unique acteur, était une nouveauté. Van Rossum-Guyon note en outre l'existence de ce qu'elle appelle un « je implicite » dans *La Modification* – non le mot « vous » (c'est elle qui le dit) lu par le lecteur comme renvoyant à un « je », mais le personnage derrière la voix qui raconte et qui dit « vous ». Van Rossum-Guyon avance que ce « je implicite », dans une position narrative, n'est autre que la « conscience » du protagoniste (et qu'à la fin du roman le protagoniste et sa conscience sont enfin réunis : sa vision est finalement celle d'un récit à la deuxième personne comme comédie psychologique). Van Rossum-Guyon: 164

non en deux rôles actantiels – mais en deux *personnages*, narrateur et narrataire – qui, ensemble, et seulement ensemble, forment un unique rôle actantiel.¹

Booth propose que le lecteur « sympathise » avec le « vous » comme il aurait « sympathisé » avec ce personnage-héros sous n'importe quel nom. Van Rossum-Guyon introduit l'idée que ce « vous » n'est pas seul, et qu'il est un « vous » justement parce qu'il est adressé par un « autre » sans traits caractéristiques, mais implicite. Le problème qui préoccupe les critiques plus contemporains n'est pas, « comment est-ce que ce 'vous' est à la fois un personnage et une adresse ? » mais, quel rapport lie l'adresse, le personnage, et celui qui s'adresse au personnage ?

Barthes fut l'un des premiers à fournir une réponse :

« Je ne crois nullement, pour ma part, que le vouvoiement employé par Butor dans *La Modification* soit un artifice de forme, une variation astucieuse sur la troisième personne du roman, dont on doit créditer 'l'avant-garde'; ce vouvoiement me paraît littéral: il est celui du créateur à la créature, nommée, constituée, créée dans tous ses actes par un juge et générateur. Cette interpellation est capitale, car elle institue la conscience du héros: c'est à force de s'entendre décrite par un regard que la personne du héros se modifie... »²

Le « vous » est pour Barthes bien différencié du « je implicite » - différencié justement par le « regard » qui vient de ce dernier. Le « je implicite », « voix » sans figuration, est non seulement observateur et énonciateur mais aussi *créateur* du « vous »-protagoniste. Si « La mort de l'auteur » a ouvert la voie à ce que l'on appelle aujourd'hui la « reader response theory », c'est dans l'extrait cité plus haut que nous

¹ Comme définit par Greimas. Plus récemment, cette idée trouve des échos dans la critique contemporaine, où elle a été tempérée. Ce n'est pas une scission aussi complète du héros en deux personnages (ce qu'impliquent les termes « narrateur » et « narrataire »), mais plutôt sa scission en deux *fonctions*, qui est le plus souvent décrite pour interpréter l'emploi de « vous » : « En se disant ... *vous*, le personnage devient interrogation (ou juge) aussi bien qu'interrogé (ou accusé). » Struebig 1994 : 36. « [Le protagoniste] ... est celui que l'on cherche et celui qui cherche. » Ibid., p.37. Pour Struebig cela n'implique pas un morcellement total : le protagoniste est toujours l'énonciateur et le coénonciateur. Le « je origine » (centre déictique) et sa cible d'énonciation partagent une unique position.

² Barthes 1964 : 103.

trouvons la semence d'une éventuelle « writer response theory » (ou, à mieux dire, une « implied author response theory ») – en cherchant l'idée qui se fait de « l'auteur » chez le lecteur – puis de là, l'idée du « lecteur » chez cet « auteur » imaginé par le lecteur - le lecteur implicite.¹

Une telle théorie pourrait débiter par un article de Bernard Pingaud, donnant sa réponse aux pronoms dans le texte de Butor ...

« Quand quelqu'un nous fait un aveu, c'est un 'il' qui parle. Nous voyons son visage; même si nous sympathisons avec lui, nous nous sentons autre que lui. Mais lorsque le romancier dit 'je,' rien ne vient s'interposer entre le lecteur et le narrateur. L'aventure qui nous est contée ne nous est pas arrivée. Mais elle aurait pu nous arriver, elle nous arrive ... »²

... et faisant des suppositions sur le choix de pronom de la part de l'auteur : « Le romancier qui dit 'je' est celui qui n'ose pas encore dire 'il.' »³ Le « vous », chez l'auteur, est un état d'identification entre les deux.

Le débat sur le choix par l'auteur d'un pronom a peut-être été le plus vif entre Dorrit Cohn et Gérard Genette. Pour Cohn, ce choix était le plus fondamental qu'un écrivain dût faire en commençant un texte ; pour Genette, il se faisait plutôt au hasard. Pour Pingaud c'est le degré de l'identification du narrateur au personnage diégétique qui détermine le choix du pronom.

Si un « je » est le signe d'un auteur qui n'arrive pas à un degré de réification suffisant pour « se » mettre à la troisième personne, un « vous », énonciation qui indique l'altérité *mais non nécessairement la réification*, peut être considéré comme

¹ « The (post)structuralist obituary on narrative... conceptualizes narrative by plot. It is only by redefining narrative on the basis of *consciousness* that its continuing relevance can be maintained. » Fludernik 1996 : 27. Si narration il y a dans *La Modification* ou *Bright Lights, Big City* (avec un « je implicite » qui est, enfin, un narrateur implicite) cette narration devrait être vue peut-être à la lumière de la conscience plutôt qu'à celle de l'intrigue {plot}.

² Pingaud 1958 : 92.

³ Pingaud 1958 : 92.

un stade intermédiaire entre réification et identification.¹ L'altérité, pour le dire autrement, est un état nécessaire pour la réification. Le « vous », dans les cas à examiner, profite de ce moment instable entre l'identification et la réification pour créer une ambiguïté de relation entre narrateur et narrataire.

Les observations de Pingaud suggèrent que le « vous » dans ce genre de récit est révélateur d'un mode *entre* le récit à la première personne et celui à la troisième. Le choix du mode, indique Pingaud, dépend non seulement d'un effet planifié par l'auteur pour évoquer une réponse voulue chez le lecteur, mais aussi de la relation entre l'auteur lui-même et son écriture ou son personnage fictionnel.² Nous ne pouvons pas douter que le sens d'immédiateté est un effet voulu par les auteurs examinés. Nous supposons que si avec un narrateur à la première personne rien ne vient s'interposer entre le lecteur et le narrateur - si nous oublions que ce « je » est un autre pendant notre lecture - le « vous » dans un texte nous force à nous souvenir que le « je » *est* un autre.

Pierre Gault argumente que l'emploi de la deuxième personne joue exactement ce rôle (de bloquer l'identification du lecteur au « je » du narrateur, identification qui prend place normalement et « naturellement » dans le récit à la première personne).³ Est-ce que cette théorie s'applique encore quand le « je » du « narrateur » n'est

¹ Cette idée trouve son écho sur le plan diachronique : Fludernik [1996] note une tendance dans le roman qui commence très tôt à la première personne vers le 17^{ème} siècle pour finalement en venir de plus en plus à la troisième pendant le 19^{ème} siècle, la fin du 18^{ème} et le début du 19^{ème} constituant une période de haute incidence du « commentaire » narratorial à la deuxième personne. Cette théorie voit l'évolution du roman comme un long développement débutant avec l'identification de l'auteur avec son protagoniste (et souvent la confusion des deux par le lecteur vivement souhaitée par l'auteur), vers la chosification du protagoniste dont on attend que ses actions soient vues de l'extérieur, et finalement le « consciousness novel » du modernisme, avec sa complète intériorité. La deuxième personne du roman de la fin du 18^{ème} siècle ne vise pas, bien sûr, le protagoniste – au moins pas pendant le roman entier. Mais elle marque une sorte d'altérité sans réification du côté extratextuel.

² Ses observations sur le temps du récit sont également intéressantes : selon Pingaud, un « je » mis au passé est « en réalité » un « il » (ou un « elle ») masqué - un faux « je » qui se présente comme tel pour créer un sens de l'immédiateté qui est plus difficile à évoquer avec un récit à la troisième personne.

³ Gault 1978 : 138-55.

qu'« implicite », et quand le « vous » est protagoniste ? A qui le lecteur s'identifie-t-il théoriquement dans une telle situation?

Avec un narrateur homodiégétique qui est aussi héros, l'identification (ou « sympathy ») du lecteur à celui-ci semble deux fois renforcée. Mais avec un « vous » protagoniste, le lecteur est dirigé dans deux directions en même temps (même sans considérer l'effet direct et peut-être résiduel de ressentir l'adresse à lui-même). C'est cette position fluctuante de l'identification du lecteur qui est soulignée par la critique de Lois Oppenheim, et l'idée d'un effet d'identification résiduel avec le « vous » lui-même qui est développé chez Katherine Passias.

Oppenheim décrit l'oscillation complexe de l'identification du lecteur des textes avec un « vous » protagoniste entre quatre pôles : lecteur textuel, lecteur réel, narrateur, et héros/protagoniste.¹ Selon Oppenheim, le « vous » favorise particulièrement l'identification au héros (les autres identifications ne sont pas considérées comme explicitement dues à l'emploi de la deuxième personne, mais comme inhérentes à toute littérature). Oppenheim va même jusqu'à dire que le lecteur *devient* le « vous » protagoniste, par le fait que son expérience de « la réalité » se constitue par celle même du protagoniste, mais sans spécifier si cette transformation est due complètement à l'usage de « vous » ou si elle peut aussi être un effet du point de vue – le « vous » sans narrateur explicite est, après tout, aussi le personnage focalisant. Il explique que le lecteur est partie prenante dans la « construction » de la réalité du monde textuel, mais cela toujours sans dire explicitement si cette implication n'est qu'un effet du « vous » ou si elle est due au fait que les textes qu'il examine sont en grande partie écrits au présent.²

¹ Oppenheim 1980 : 32-33.

² Oppenheim 1980: 36.

Oppenheim argumente que le « vous » « manifeste » simultanément 1) la voix intérieure du protagoniste comme un « je » déplacé, et 2) la voix extérieure qui est soit celle d'un narrateur, soit celle de l'auteur, soit celle du lecteur lui-même. Cela implique une différence de l'explication de Van Rossum-Guyon, où le « je implicite », toujours défini comme le narrateur, est complètement en dehors du « vous » (il est en fait perçu grâce à sa différenciation du « vous »), mais, comme la conscience du héros, ce « je implicite » est à l'intérieur du personnage. Oppenheim nous intéresse ici pour son examen d'une série d'identifications faite par le lecteur réel, et surtout l'instabilité de son identification.

Par contraste, c'est plutôt une stabilité d'identification de la part du lecteur qui est impliquée chez Katherine Passias.¹ Passias d'abord ne distingue pas narrateur, narrataire, auteur textuel ou lecteur textuel, se concentrant, comme Oppenheim, sur les deux pôles de l'énonciation artistique et esthétique.² Passias admet que lorsqu'une expérience personnelle du coénonciateur est décrite (comme elle l'est dans les récits avec un « vous » protagoniste), la fonction d'adresse du pronom « vous » est réduite, voire complètement perdue.³ Pourtant (comme nous l'avons vu avec le « latent address function » du « you »⁴) cette fonction reste inhérente dans de tels récits. Passias envisage cette fonction d'adresse, réduite mais toujours présente, comme une sorte de résidu qui adhère au pronom. Ce « résidu » n'est, en fait, rien d'autre que la perception de la fonction d'adresse par le lecteur, qui ne peut pas s'empêcher d'interpréter le « vous » comme une adresse personnelle, par habitude ou par instinct et, selon Passias, peut-être inconsciemment. Malgré ce résidu, qui finalement ne joue

¹ Passias 1976: 197-212.

² Dans son analyse, seulement les deux positions énonciateur et coénonciateur sont distinguées.

³ Passias 1976: 199.

⁴ Fludernik 1993.

qu'un rôle mineur dans la thèse de Passias, le « vous » à qui on donne « une expérience personnelle » est lu par le lecteur comme un « je » qui parle tout seul.

Passias arrive à la conclusion que le « you » anglais comporte deux fonctions grammaticales à l'écrit: une fonction d'élocution (caractérisée par une adresse directe au « lecteur »), et une fonction collective (caractérisée par une adresse à un public général de lecteurs). Passias suppose que la fonction ou sème qui domine dépend du « degré d'identification » de la lectrice avec le « you » en question: si elle se sent directement (« personnellement ») ou généralement adressée. Il faut présupposer, selon cette théorie, que les indications d'adresse intimes ou générales existent toujours, même sans « thou », et qu'elles dépendent aujourd'hui du contexte.

John Capecci conçoit le narrateur comme un orateur sur scène, et trouve qu'un énoncé peut avoir quatre orientations différentes ; dans chacune le mot « you » a un « destinataire » différent. D'abord, le narrateur peut s'adresser soit au public général avec un « generalized you » ; il peut aussi viser plus spécifiquement le public réel avec un « specific-external you ». Quand le narrateur – c'est la troisième possibilité - s'adresse à un autre personnage, la spécificité de l'adresse devient encore plus forte pour l'indiquer. Plus il est facile pour le lecteur d'identifier l' « agent » spécifié par le « you », moins « profond » est l'effet de l'énoncé. La spécificité décroît avec la « profondeur » de réception. Pour Capecci, cela indique que le « you » générique est plus « profondément » reçu qu'un « you » qui semble viser directement « le lecteur ». Quatrième possibilité - Capecci traite du narrateur s'adressant à lui-même. Ceci, pour

Capecci, est un « disguised-I you », également « profondément reçu » par le lecteur *selon sa spécificité*.¹

Mieke Bal ne diffère guère des critiques précitées dans sa réaction initiale au « vous » protagoniste, mais elle approfondit l'analyse de ses usages potentiels dans l'énonciation littéraire : « The 'you' [dans *La Modification*] is simply an 'I' in disguise, a 'first person' narrative with a format twist to it that does not engage the entire narrative situation, as one would expect it should. »² Bal aspire à ce qui devrait être un mode d'énonciation *réciproque*.

Si les textes avec un « vous » protagoniste doivent être compris comme des monologues intérieurs, Bal propose une définition de ce mode : « ... So-called interior monologue, [is an] ... artificial mode of narration in the first person that seeks to eliminate reference to the first person voice in favor of a silent first-person focalizer. » Pour Bal, le monologue intérieur classique à la première personne est assez artificiel en soi. La substitution d'un « vous » au « je » est un affront à toutes les possibilités d'une « littérature à la deuxième personne » : une interaction, par des moyens d'identification de la part du lecteur, entre deux positions énonciatrices. « Butor, » suggère-t-elle, « fails to take seriously what the second person is: to be, to act out, the essence of language. » Et encore : « Butor has based his novel on a misconception of deixis. »³

« What is lacking, in *La Modification*, is that very essential feature of deixis: the reversibility, the exchange, of first and second person ... The *you* is cut off from the others, or cuts them off, so that, rather than mutually confirming one another's subjectivity, the figure of this *you* lapses into an autistic monologue. The pronoun *you* becomes a

¹ Capecci 1989: 42-52. Cela veut dire qu'un « disguised-I you », même compris comme monologue intérieur, est d'autant « plus profondément reçu » qu'il est moins « spécifique ». Capecci note aussi que moins le lecteur s'identifie au narrateur, plus « profonde » est la « réception » de l'énoncé.

² Bal 2001 : 216. C'est nous qui soulignons.

³ Bal 2001 : 217.

reminder of the alienation, the recession of subjectivity, rather than a fulfillment of it. As a consequence, the *you* can never be identified with the reader, nor is the reader the *you's* symmetrical counterpart, the *I.* »¹

Le lecteur ne peut pas alors s'identifier au « vous » car, même en admettant un « je implicite », ce « je implicite » n'est pas dans un état d'altérité (au moins dans une forme continue) avec le « vous ». Même avec deux positions actantielles possibles, ils forment un seul acteur, et leur relation est caractérisée par une absence de polarisation qui aura permis au lecteur de les distinguer plus clairement. Léon, protagoniste de *La Modification*, ne nous indique pas qu'il conçoit le « je implicite » comme Autre (même si le lecteur perçoit que sa décision est finalement le résultat de la parole d'un Autre, et non celle du héros lui-même), de même qu'il ne s'adresse pas à cette voix du narrateur. Léon lui-même, excepté le « je implicite », reste muet. De plus, Bal semble présumer que l'absence explicite du « je » rend impossible l'identification du lecteur avec le narrateur. Le « vous », en même temps, est bien trop défini et spécifique pour provoquer une identification subjective du lecteur. Le « vous » est, au fond, le « je » de la narration autodiégétique, et la vraie modification n'est pas le changement superficiel du pronom qui représente ce « je », mais l'absence d'une autre position. Ce manque rend la situation faussement énonciatrice à tous les niveaux, sauf à celui de l'extratextuel. C'est un vrai monologue, sans coénonciateur et sans perception d'un public, un monologue dans lequel le lecteur n'a de place qu'en tant qu'observateur réifiant de Léon.

Finalement, c'est sur cette éventuelle réification du personnage que la critique de Bal est la plus aiguë. Elle argumente que le « vous », dans cet emploi, provoque la réification de la part du lecteur plus fortement qu'un « je » plus traditionnel ne l'aurait

¹ Bal 2001: 217.

fait. Le « vous », enfin, fait du héros un personnage décrit à la troisième personne, mais sans la voix du narrateur qui le décrit et qui peut fournir un objet d'identification alternatif au niveau extradiegetique. Pour nous lecteurs, Léon est comme les figures de sa femme et de sa maîtresse qu'il range comme des poupées dans des positions différentes de son histoire, mais avec la différence qu'il n'y a même pas une figure qui l'anime – c'est-à-dire qui dirige activement la situation d'énonciation. La seule figure que nous puissions appeler « narrateur » est le héros, et son histoire n'est que pour lui-même. Les objections de Bal portent essentiellement sur la réification qui prend place à tous les niveaux du texte – réification des femmes dans la vie du héros, femmes dont l'absence permet cette situation ; réification du héros par « Butor » et donc par le lecteur, ce qui est autorisé par le fait que le héros est constamment centré sur lui-même. Bal trouve dans la deuxième personne un moyen potentiel et considérable d'annuler la réification (des personnages, des narrateurs, des textes-même par l'auteur et par le lecteur) ce qui n'est pas exploité par Butor, et qui est finalement détourné pour faire ce que la littérature a déjà fait depuis deux siècles. Ce qui manque à ces « récits à la deuxième personne » est le « je » du narrateur, sans lequel le récit est faussement dialogique.

Dans l'intervalle, chez Genette, nous trouvons quelques idées pour situer tous les arguments précités dans le contexte général des théories sur le récit. D'abord, qu'un récit comme *La Modification* peut être défini comme un récit à « focalisation interne », ce qui n'est, selon Genette, « pleinement réalisé que dans le récit en 'monologue intérieur' ». ¹ Si, selon Bal, le système d'énonciation dans le roman est fermé sur lui-même, cela semble bien être synonyme de focalisation interne. Ce que

¹ Genette 1972 : 209-210.

Bal souhaite pour une littérature à la deuxième personne idéale est alors un récit à focalisation *externe*.

Le narrateur, chez McInerney comme chez Butor, est plutôt une fonction du narrataire – voix désincarnée dans la position d'énonciation, position qui est souvent (comme nous l'avons vu) la cible de l'identification subjective du lecteur, et qui, dans un récit autodiégétique comme *Moby-Dick*, ramène éventuellement cette identification au « je-acteur ». Ici, au contraire, le narrateur communique à la fois avec la position du narrataire *et* avec le héros diégétique, bloquant une telle identification de la part du lecteur, ainsi qu'une possible identification narcissique, par le manque de caractérisation du narrateur. Au lieu d'amener le lecteur dans la diégèse, c'est le contraire qui se fait – le lecteur est mis à l'extérieur de la diégèse (et de l'extradiégèse) plus complètement que jamais. Le « vous » élimine le besoin de discours faisant référence directe au narrateur, mais cela n'empêche pas que le lecteur s'identifie à cette position du narrateur au centre déictique.

Les instances de la deuxième personne que nous avons vues auparavant chez Melville, chez Hawthorne, et chez Sterne semblent suivre les lignes de ce que Genette appelle

« ... l'orientation vers le narrataire, au souci d'établir ou de maintenir avec lui un contact, voire un dialogue, correspond une fonction qui rappelle à la fois la fonction 'phatique' (vérifier le contact) et la fonction 'conative' (agir sur le destinataire) de Jakobson. Rogers nomme ces narrateurs, de type shandien, toujours tournés vers leur public et souvent plus intéressés par le rapport qu'ils entretiennent avec lui que par leur récit lui-même, des 'raconteurs.' (Regiebemerkungen, p. 222) On les aurait plutôt appelés autrefois des 'causeurs,' et peut-être doit-on nommer la fonction qu'ils tendent à privilégier fonction de communication ... »¹

¹ Genette 1972 : 262.

Pourquoi ce surplus de « vous » dans *Bright Lights, Big City* ou *La Modification* donne-t-il (selon Bal) l'effet contraire ? A la différence des textes déjà examinés, ici le « vous » n'est pas un moyen de vérifier indirectement le contact avec le lecteur à travers un narrataire par identification de la part du lecteur ou par une altérité souhaitée de la part de ce même lecteur (bien qu'il soit un moyen très actif d'agir sur le « destinataire » diégétique). Le narrataire/héros, caractérisé complètement et mis dans la diégèse, ne peut que susciter une identification narcissique de la part du lecteur. Si communication il y a dans le roman, c'est entre le narrateur et lui-même ou entre narrateur et narrataire diégétique.

Ces textes avec un héros à la deuxième personne sont des récits qui se dirigent pas à pas vers l'élimination de l'altérité. « Le vous suppose qu'il y a quelqu'un à qui on raconte sa propre histoire, quelque chose de lui qu'il ne connaît pas ... »¹ La position du narrateur, celle du « je implicite », décrite par Butor par un « on » ambigu, est alors une position de connaissance. Ce qui est connu n'est rien d'autre que la somme des expériences du narrataire. C'est une sorte de gestalt, racontée dans une situation d'énonciation que plusieurs des critiques précités ont définie comme « fausse ». Chez McInerney comme chez Butor, au moment où le héros/narrataire est « modifié », il décide de prendre la position de narrateur lui-même (pour écrire son histoire).

La véritable innovation de ce type de récit n'a pas été d'employer la deuxième personne pour indiquer un personnage diégétique, ni de mettre un narrateur autodiégétique et un narrataire dans le même personnage, mais d'employer le « vous » pour indiquer toutes les positions du récit. Le « vous » réunit un héros qui est divisé dans un dialogue-cum-monologue, mais, il faut enfin l'admettre, il ne s'adresse pas toujours à la même figure. Il « s'adresse » à, ou désigne, plusieurs figures. Il y a non

¹ Butor, *Répertoire II* : 66.

seulement le « vous-narrataire », mais aussi des « vous-acteurs ». Si nous appliquons les relations entre les divers personnages du roman sur le schéma déjà présenté dans la première partie, nous arrivons à la figure suivante :

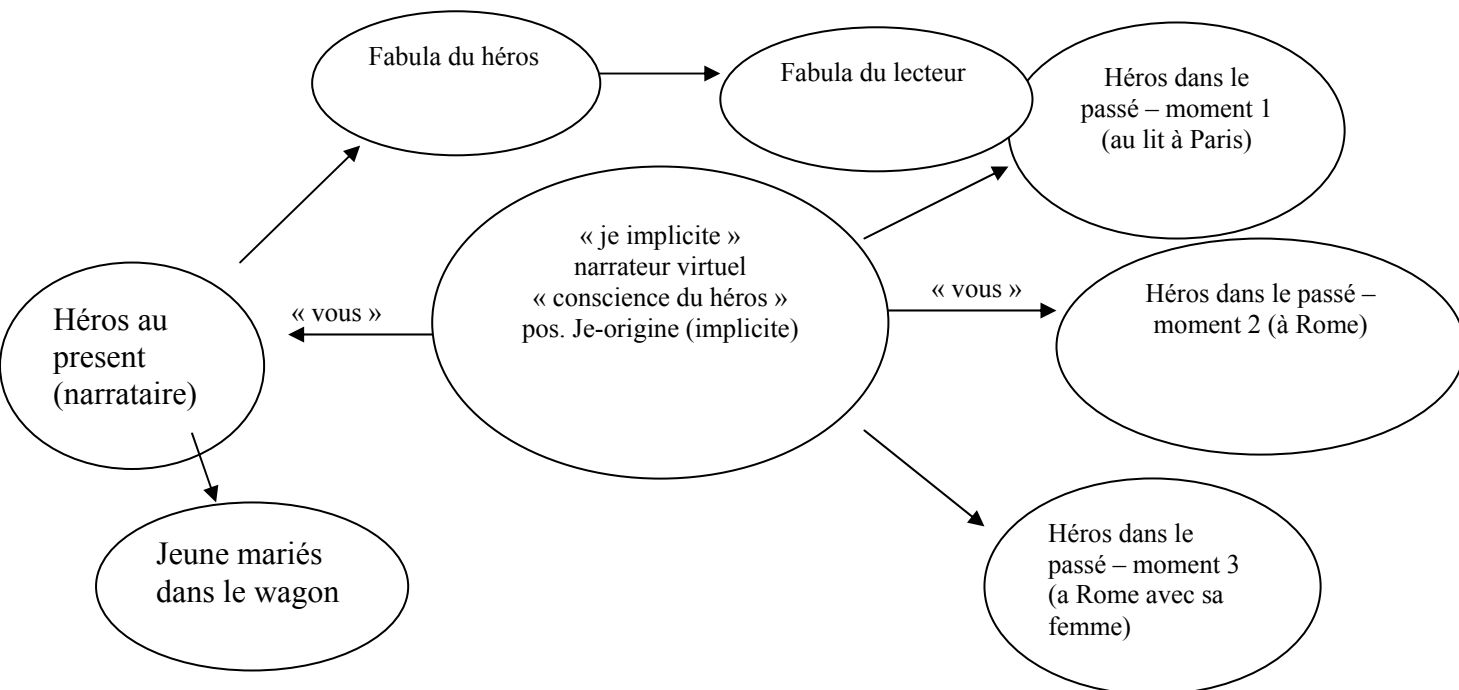


Figure 8 : Héros à la deuxième personne (*La Modification*)

A la fin du roman (et il sera de même pour *Bright Lights*, *Big City* et d'autres romans qui suivent la même formule) il nous est laissé la possibilité de déduire que le « je implicite » n'est autre que le héros lui-même dans un récit futur par rapport au récit que nous terminons, à la fin de son voyage.¹ Personnage fictionnel qui raconte sa propre histoire, qui était d'abord racontée par son moi futur, Léon a rempli toutes les positions narratologiques, et aucune position n'est laissée assez vide pour que le lecteur y prenne place. La figure de l'auteur textuel et la figure du narrateur

¹ Bien que Butor, dans un entretien (1971) nie son intention de présenter Léon comme l'auteur. Sa réponse à la question peut être vue comme une réfutation de l'idée que l'œuvre soit autobiographique.

fusionnent – le héros est donc l’auteur, narrateur, narrataire, et sujet d’une histoire vraie. Finalement, quelle est la différence avec une histoire à la troisième personne avec un narrateur non-exposé ?

S’il y a un lien entre la situation d’énonciation principale et ses figures, ce n’est pas l’identification, mais plutôt la « sympathy » dont Booth écrivait. Leurs rapports au lecteur, comme avec Léon, sont des rapports émotionnels dépourvus de pouvoir: le regret, *fondness*, amertume. Si le héros arrive à voir un sens dans ses « moi » passés grâce à la direction de sa vision (ou en « regardant avec ») du « je implicite » (ce « personnage » qui est, finalement, plus un processus ou un moyen de visionner la diégèse qu’un personnage proprement dit), n’importe quel narrataire peut se trouver dans la même position par rapport aux personnages diégétiques avec lesquels il s’identifie. Cette situation peut être, comme celle du héros, une situation qui donne envie de prendre la place du narrateur, une situation qui laisse imaginer au narrataire qu’il est - ou qu’à la fin du texte il deviendra - le narrateur ; ou une situation qui génère l’identification à un narrateur qui lui-même peut être vu comme un processus qui permet de (a)voir. Dans *Bright Lights, Big City*, ainsi que d’autres textes en anglais suivant la même formule, le « you » familier donne encore moins d’indication d’un narrateur externe.

La situation que nous venons de décrire, et surtout sa résolution, a des échos dans le complexe d’Oedipe chez Freud, où le désir de l’enfant de posséder un parent en éliminant l’autre est finalement résolu par l’identification avec le parent du même sexe pour posséder *indirectement* le parent de l’autre sexe (par procuration). Cette identification avec le parent du même sexe est, chez Freud, marquée par l’émulation du parent. Elle aboutit à la construction du « sur moi » (« superego »), la voix du

parent du même sexe intériorisée par l'enfant. L'enfant s'approprié ou adopte la voix d'un parent pour avoir ce qu'il a. Nous pourrions parler peut-être, au moins chez Léon, d'une envie du récit correspondant à l'envie du phallus chez la fille. La correspondance entre le phallus et le langage ou le contrôle de la parole n'est pas sans précurseurs culturels, le « bâton de parole » qui est passé pour donner la parole à un membre du groupe chez les Indiens américains, le diadème du roi utilisé pour donner la parole à un membre de son audience - même le microphone moderne, souvent tenu jalousement par le journaliste et brandi à l'interviewé, n'est pas d'une forme anodine.

Plus « implicite » est le narrateur, et plus il est facile pour le lecteur de s'imaginer à la place du narrateur (ou d'imaginer qu'il n'y a pas de narrateur – un des moyens de l'enfant Oedipien pour régler ses problèmes avec la parole de son père).

Pour les critiques précités, le « vous »-héros devient et reste un « je » pour la durée du livre. Mais serait-il possible de rétablir la fonction d'adresse (perçue comme telle au début) plus loin dans le texte ? Nous savons que l'identification narcissique devient latente quand le sujet réifie son objet, et que cette identification peut éventuellement réapparaître après une période de latence¹. S'il en va de même pour l'identification subjective, encore moins stable et difficile à retenir indéfiniment, quelles techniques dans la fiction sont nécessaires pour recréer l'identification subjective du lecteur après une période de « latence » d'identification ?

Selons les critiques cités, le « vous » chez Butor ou chez McInerney, maintenu pendant quelques 200 pages, ne conserve ni sa force, ni son fonction d'adresse. Toute altérité étant instable sans éventuelle identification ou réification [Pour prendre un exemple en psychologie, le stade du miroir se termine finalement soit par le narcissisme chez l'enfant, soit par désir d'objet, mais n'est jamais permanent.], une

¹ Lacan 1974.

« littérature à la deuxième personne » devrait forcément être une littérature des emplois passagers des marques d'altérité.

Il est significatif que les premières et plus immédiates réactions critiques aux récits comme *Bright Lights*, *Big City* ou *La Modification* critiquaient l'emploi de la deuxième personne comme un « je » déguisé – et non comme un « il ». A part des considérations plus psychologiques, le « je » a en commun avec le « vous » qu'ils sont tous les deux des pronoms de la situation d'énonciation, à la différence des pronoms de troisième personne. Grammaticalement, le « vous » a aussi en commun avec le « je » qu'il présente une « situation constante » de référence, à la différence des pronoms de troisième personne.¹

Le « you » dans *Bright Lights*, *Big City* est pris au début du texte comme visant le lecteur, pour être compris plus loin comme visant un personnage diégétique qui est « autre » du lecteur (et du lecteur textuel) par son emplacement diégétique et aussi par ses caractéristiques. Si McInerney ou Butor ne maintiennent pas la fonction d'adresse du pronom ce n'est pas forcément un effet voulu de leur part, mais dépend plutôt de la temporalité inhérente à la fonction d'adresse.

¹ Safir.

Les liens entre temps et personne

Les textes qui emploient la deuxième personne pour indiquer un personnage diégétique tout au cours du récit se classent en deux types : ceux dont l'action diégétique est au présent (*Bright Lights, Big City, Un Homme qui dort, Half Asleep in Frog Pyjamas, La Modification, If On a Winter's Night a Traveller*) et ceux pour lesquels elle est au passé (*A Pagan Place*). Il y n'y a que rarement des emplois des deux dans un seul texte sauf dans le cas des analepses. Mais pour ce qui concerne les textes avec des emplois passagers de la deuxième personne, les choses se compliquent, car il y a souvent un mélange des deux – et les glissements entre passé et présent correspondent souvent aux emplois de la deuxième personne. Nous avons vu l'emploi du présent pour indiquer l'extradiégèse chez Sterne et chez d'autres auteurs du 18^{ème} siècle. Nous l'avons vu pour indiquer l'action diégétique à la deuxième personne chez Melville. Chez Hawthorne nous le voyons développé jusqu'à couvrir toute la diégèse.

Bruce Morissette a défini « narrative you » comme un « you » au passé, et « rhetorical you » comme au présent ou au futur¹, mais nous avons vu qu'un « you » générique, qui est une forme de la rhétorique, peut très bien être au passé. C'est le « you » générique qui est la forme la plus commune dans des textes avec des emplois passagers.

Le « you » au passé donne souvent au texte un parfum épistolaire. Il est plausible comme « histoire vraie » adressée à un tiers (comme dans tout lien épistolaire) ou (comme dans *A Pagan Place*) comme la situation d'un narrateur qui raconte l'histoire

¹ Morissette 1965: 6.

de son je-acteur en monologue intérieur. En dépit de sa nouveauté, le récit à la deuxième personne au passé fait partie du mode historique/fictionnel décrit par Hamburger¹. Selon Iser, le lecteur des textes littéraires lit le passé comme le présent – le passé indique seulement que les actions décrites sont diégétiques, et il suit que le présent normalement indique un mode extradiégétique.² Comme nous l'avons suggéré, le « you » au passé est le seul qui indique une différence indiscutable entre une figure diégétique et le coénonciateur – différence constituée au minimum par une distance temporelle. Dans un récit à la deuxième personne au passé, il y a toujours deux « you » : le personnage (diégétique), et le coénonciateur (extradiégétique). Parfois le narrateur implique qu'ils sont contigus, la version présente et passée du même personnage. C'est la même forme qu'un roman épistolaire – nous lisons quelque chose d'écrit pour quelqu'un d'autre qui est maintenant absent.

Le mode du présent avec un protagoniste à la deuxième personne, par contraste, peut indiquer une littérature fantastique où les actions d'un personnage sont racontées simultanément par un narrateur-observateur-commentateur (*Half Asleep in Frog Pyjamas*). Sinon, le lecteur a tendance, tôt ou tard, à comprendre la situation comme celui d'un narrateur qui s'adresse à soi-même en monologue intérieur.

Remarquons que depuis environ vingt ans, la multiplication des récits au présent (c'est-à-dire, dont la diégèse est au présent comme l'est l'extradiégèse) coïncide avec la multiplication des textes employant la deuxième personne. Il y a certains liens entre les deux : nous avons dit dans l'introduction que ces deux stratagèmes impliquent un certain sens de l'immédiateté. Un « you » dans un texte avertit le lecteur qu'il est possible que quelqu'un s'adresse à lui, et qu'il peut lui être demandé de réagir. Le

¹ Hamburger 1986.

² Iser 1978.

présent indique que la situation décrite peut être potentiellement actuelle, et que le lecteur peut encore aussi se voir demander de réagir. Il se peut que la plupart des auteurs contemporains qui emploient la deuxième personne dans la diégèse cherchent l'effet d'immédiat le plus fort possible, et qu'ils emploient donc à la fois le présent et de la deuxième personne. Comme le discours du narrateur est normalement au présent et les emplois passagers du « you » dans les récits des fictions sont le plus souvent enchâssés dans le discours du narrateur (ou, comme nous le verrons, ils semblent remplacer ce discours), la coïncidence du présent et de la deuxième personne semble d'autant plus logique. Le présent et le « you » générique sont aussi tous les deux très liés à la narration orale, la prenant comme modèle. Mais ces deux techniques vont au-delà: elles jouent avec les liens et les différences traditionnels entre la diégèse et l'extradiégèse.

Traditionnellement, même les techniques de skaz ne croisent pas les frontières entre la diégèse et l'extradiégèse par changement de temps. Quand Poe, par exemple, cherche un effet d'immédiat pour exciter le lecteur de « Tell-Tale Heart », il nous présente un narrateur homodiégétique qui s'adresse directement au narrataire, mais ce narrataire n'a toujours aucun rôle dans la diégèse. Le « you » reste au présent, pendant que le « I » vacille entre le présent et le passé (« You may think that I drew back... »¹) ou sinon le « you » passe au conditionnel (« You would have laughed to see how... »). La diégèse et le narrateur contiennent plusieurs niveaux de temporalité, mais l'extradiégèse et le narrataire sont toujours immédiats (« And have I not told you that what you mistake for madness is but ... »), (« This I thought, and this I think. »²). En principe, le narrateur, je-acteur, et le narrataire forment une triade dans laquelle le je-

¹ Poe.

² Ibid.

acteur et narrateur ont la capacité d'exister sur un continuum temporel, pendant que le « you » narrataire est toujours fixe dans l'instant de (co)énonciation. Nous voyons ce même phénomène parfois dans certains passages contemporains. Dans « With the kinds of drugs I was taking at that point in my career, you don't want to read the package insert. »¹, par exemple, comme chez Poe, le « you » narrataire n'est donc plus grand chose qu'une marque de la présence du narrateur, lui servant de repoussoir. Cette situation de non-croisement des frontières amène Poe à chercher d'autres moyens pour donner un effet d'immédiateté. Comme la tradition ne veut pas qu'il place le narrataire dans la diégèse (passé), Poe fait des gestes vers l'apport de la diégèse à l'extradiégèse, finissant l'histoire avec une énonciation qui semble viser et les personnages diégétiques *et* le narrataire (« 'It is the beating of his hideous heart!' »). Le présent est employé ici pour la première fois pour décrire la diégèse. Ce fait, en combinaison avec l'absence de discours narratorial à la fin du récit, nous amène à lire cette ligne comme si elle nous visait directement. Même si les guillemets indiquent clairement que ce n'est pas de la métalepse, mais une citation diégétique, le cœur caché semble battre au présent dans cette phrase mimétique. L'effet est que l'action diégétique sort de son cadre pour prendre un aspect immédiat, mais le narrataire lui-même reste fixe dans l'extradiégèse.

Depuis Poe, certains des auteurs américains ont joués plus libéralement avec le temps, parfois pour faire le contraire – au lieu d'amener la diégèse vers le narrataire, ils amènent le narrataire à la diégèse. Ambrose Beirce, dans un récit au présent précoce de 1891, « A Son of the Gods : A Study in the Present Tense », met la diégèse au présent, ce qui donne la possibilité de suggérer des directions au narrataire (« If now you should turn your head you would see a simultaneous movement among

¹ Palahniuk, *Survivor*: 108.

the spectators, a start, as if they had received an electric shock - and looking forward again to the now distant horseman you would see ... »). Ces suggestions ne restent pas non plus toujours au conditionnel : « You are not to forget the nature of this man's act; it is not permitted to you to think of it as an instance of bravado. ». Le discours et le récit sont présentés comme simultanés. Comme le narrataire de Melville, ce narrataire est présent dans la diégèse, mais seulement comme observateur, ne participant pas aux actions diégétiques. Mais c'est au fait que la diégèse est au présent que nous devons l'impression d'une absence d'extradiégèse.

Cinquante ans plus tard, J.D. Salinger n'a pas hésité à donner libre cours à son narrateur Holden Caulfield pour raconter sa propre histoire à un « you » dès la première page de *Catcher in the Rye* (« If you really want to hear about it, the first thing you'll want to know is where I was born ... I'm not going to tell you my whole goddam biography or anything. ») Le « you » narrataire, en liaison avec la situation d'énonciation, reste au présent, de même que le « you » générique qui le suit rapidement dans les premières pages (« when I leave a place I like to *know* I'm leaving it. If you don't, you feel even worse. ») Mais un peu plus loin le « you » apparaît dans la diégèse, au passé: « After I got across the road, I felt like I was sort of disappearing. It was that kind of a crazy afternoon, terrifically cold, and no sun out or anything, and you felt like you were disappearing every time you crossed a road. »¹ Nous pouvons voir cet apparence comme une interchangeabilité du « I » et du « you » – et certainement on peut avancer l'argument que ces « you » sont anaphoriques du « I ». Mais en même temps, on ne peut pas nier que ces « you », étant génériques, visent le narrataire à un certain degré. La position focale est, en effet, partagée entre le je-acteur, le narrateur, et le narrataire. Il semble que le narrateur vise et le je-acteur et

¹ Salinger 1951: 5.

le narrataire en même temps. Cela met le narrataire (et le lecteur) et le je-acteur dans une unique position de coénonciation, ce qui peut entraîner l'identification du lecteur au je-acteur au lieu d'une identification au narrataire. Ceci est, à la base, ce qui se passe dans une littérature à la deuxième personne comme elle est définie par Richardson¹. Notre identification est avec un personnage du passé, c'est-à-dire que notre identification principale s'effectue dans la diégèse, au lieu d'être là où elle devrait être en théorie dans un récit de mode skaz – avec le narrataire au niveau extradiégétique. Cette formule n'est pas rare, mais est normalement de courte durée (« Any crying or joy just got in the way of your being useful. »²). Elle peut aussi être employée pour créer une identification à un personnage diégétique autre que le protagoniste (« That was the form most of his conversations took. It didn't matter whom he was talking to, Merle's observations and opinions left you feeling puzzled ... »³

Un changement de temps peut aussi souligner la position du lecteur à l'*extérieur* de la diégèse. Le partage de la position focale ne pose pas de problèmes quand un narrateur propose que son récit est tiré de la réalité, des « vraies » expériences de son je-acteur. Mais quand la fabula est mise en question, un glissement vers le présent peut poser des problèmes à propos du contrôle du récit. Dawn Raffel, par exemple, fait glisser la focalisation d'un personnage diégétique (au passé) au narrateur et au narrataire (au présent):

« The place was not the aunt's. Suppose, for the sake of discussion, the place was the father's. (Not of the child, no, but of the aunt; the father of the aunt, and of the mother of the child, of course, of Elise.) The

¹ Avec un « you »- protagoniste.

² Palahniuk 1999 : 273.

³ Banks 2000 : 47.

place was not kept up. That it was not kept up is not open to question.
Try, the aunt thought ... »¹

Antérieurement à ce passage, nous sommes au passé (un mode, selon Hamburger, indicatif de manière innée d'une situation fictionnelle ou historique) avec la tante pour notre seul point de focalisation et, essentiellement, la plupart du récit se passe comme discours indirect libre de la tante (le « of course » étant une sorte de tic nerveux chez la tante). Puis dans ce passage nous nous trouvons au présent, où un narrateur implicite nous propose que certains détails de la situation diégétique sont ouverts à la discussion. Le « suppose » dans la citation ci-dessus contient un « you » impératif inhérent – la suite de la phrase «for the sake of discussion » présume que certains détails de la situation diégétique sont discutables, encore malléables dans la présente instance. Ce changement de niveau narratologique, nous rappelle que la fabula n'est pas la source référentielle de la narration, mais qu'elle en est le produit. Le discours du narrateur ici dans Raffel souligne que la fabula (ou au moins certains de ses éléments) reste ouverte, et qu'elle est le produit non seulement du narrateur, mais aussi, dans ces espaces ouverts, de nous, le lecteur.

Ce qui est à noter aussi dans ce passage de Raffel est que le récit glisse du passé au présent au moment de la description de la scène diégétique, et avant que les actions des personnages commencent dans cette scène, comme préparation de la scène. Nous avons vu cette même formule dans *Moby-Dick*, et elle est toujours courante chez les auteurs contemporains. Russell Banks, par exemple, dans « The Fisherman », ouvre le récit avec un paragraphe du « you » générique au présent (« In the north country, if you have an abstract turn of mind, you tend to measure the

¹ Raffel 2002.

approach of winter by the sun ... »¹), puis glisse vers une diégèse au passé qui décrit un personnage à la troisième personne (« The man named Merle Ring, the old man whose trailer was the last on in the park and faced one end ... was ... »), puis, à partir de l'introduction du personnage, glisse encore au présent pour décrire une scène diégétique plus intime à la deuxième personne (« Along one of the long walls is a narrow bench that serves as a seat and also a bed when you want to nap ...»).

Ce qui est curieux c'est que dans tous ce cas, la scène diégétique elle-même n'est pas générique, mais son observateur extradiégétique l'est. Melville ne décrit pas n'importe quelle auberge, mais une auberge très particulière, Raffel et son narrataire ne discutent pas de l'état d'une maison hypothétique, mais de la maison du père, Banks ne familiarise pas le lecteur avec n'importe quel *bob-house* pour que ce dernier comprenne la scène qui s'ensuit – et il aurait pu – mais de la *bob-house* de Merle. La diégèse donc devient extradiégétique, sujet de discours, exemplaire ou prototypique d'elle-même, à ces moments de description, plutôt que le narrataire ne devient diégétique.

Le présent, même dans des situations complexes de changement de niveau narratif, indique que c'est le narrataire qui est visé, et le passé semble avoir tendance à indiquer que le narrateur s'adresse au personnage diégétique – fictionnel – soit-il le je-acteur ou un autre. Il y a deux cent ans, c'était le « thou » qui marquait la différence.

¹ Banks 2000 : 42.

Critiques et typologies

Si le travail de Booth a souligné que tout récit compte des éléments d'« intrusion » du narrateur, celui de Hamburger a suggéré que le discours lui-même est une partie intégrante du récit – posant des questions sérieuses sur la nature de la fabula et sur sa séparabilité du texte. « Toute représentation mimétique (« réalisme ») est fictionnelle. La fictionalité ... se situe précisément dans l'évocation d'une telle mimesis représentationnelle (ce qu'on appelle 'réalisme'). »¹ Le discours arrête le mimétisme, soulignant l'état diégétique du texte (comme Hamburger l'a argumenté).

Les sections des récits que nous venons de définir comme apostrophiques sont une partie structurelle des récits depuis au moins quatre siècles² – mais elles sont aussi des organes bien séparés structurellement du reste du récit. Ces parties sont en somme des reliquats et les marques des origines orales du récit, à mi-chemin entre fiction et non fiction – elles sont les indications d'une forme ou d'une autre de la relation entre narrateur et narrataire qui était, aux origines, « naturelle ».

Nos premiers regards sur la deuxième personne chez Sterne et Melville visaient à identifier des types différents du « you » et du « thou » pour tenir compte du développement de leur emploi littéraire dans le siècle qui sépare les deux auteurs. En franchissant un siècle, regardons maintenant leur fonctionnement. Selon les critiques les plus récentes, certaines de ces fonctions sont très vastes, d'autres très détaillées. Quelques-unes suggèrent une fluidité entre leurs fonctions voisines, d'autres insistent systématiquement sur cette fluidité jusqu'au point de définir les types d'emploi de la

¹ Fludernik 1996 : 10.

² Fludernik : 1996.

deuxième personne comme situés sur un continuum, où l'emploi du « you » le plus commun a plus d'une seule fonction à la fois.

Les premiers théoriciens depuis les années 1980 avaient une tendance marquée à définir le « récit à la deuxième personne » en tant que « a narrative in which the protagonist is referred to in the second person. »¹. Notre propre regard sur les fictions déjà traitées ici nous a permis d'étendre la définition du « récit à la deuxième personne ». Nous les reclassons brièvement ici avant de continuer:

- 1) Celle avec un narrateur qui raconte une histoire représentative (récit) à un public - ou à une figure individuelle - qui est adressé à la deuxième personne dans des sections de discours. Cette forme s'applique à des textes aussi sophistiqués que le *Canterbury Tales* ou bien aussi simples que « The Café de Paris » de Robert Gupta. Elle peut être un récit « skaz » (« skaz narrative »), ou un récit avec des qualités ou des sections de « skaz ». Elle peut également prendre une forme épistolaire. Le narrataire peut être un personnage plus ou moins développé, jusqu'au point d'être « semi-actif » dans le récit au niveau extradiégétique. Par exemple, le narrateur de « The Café de Paris » répond aux gestes (non-décrits) de son narrataire ; Werther répond aux questions de son correspondant – mais le lecteur est obligé d'extrapoler ces gestes et ces questions – elles ne sont pas explicitement décrites dans le texte bien que le texte y fasse une référence oblique.

¹ Jahn. En traitant uniquement ces textes, Jahn divise les référents du « you » en trois catégories : « the narrator's experiencing self », « a character in a homodiegetic world », et « a character in a heterodiegetic world ». Cette fermeture a toute autre forme de récit conduit Jahn à ignorer le « you » générique et le « you » employé par un narrateur pour s'adresser au narrataire. David Herman définit le « récit à la deuxième personne » comme Jahn. Lui aussi ne travaillant qu'avec des textes où le « you » fait référence au protagoniste, Herman note que parfois l'adresse du narrateur reste au niveau extradiégétique (« horizontal address »). C'est ce phénomène d'adresses « horizontales », qui est repris par un certain nombre de théoriciens dès 1980. Souvent travaillant encore avec des « récits à la deuxième personne » comme ils sont définis par Jahn, ces théoriciens se concentrent de plus en plus sur des types d'adresse que Jahn n'inclut pas dans sa définition de « récit à la deuxième personne ». Brian Richardson s'est senti obligé finalement en 1991 de redéfinir ce type de récit comme le « standard second person narrative », pour donner une place égale aux récits « subjonctifs » et « autotéliques ».

Le narrataire est un personnage plus ou moins défini dans l'imagination du lecteur, mais reste extradiégétique, et le discours et le récit son bien distingués.

- 2) Le récit où le « you » est un personnage *et* un acteur diégétique du récit, dont les actions sont décrites comme des faits par le narrateur. Le « discours » est « imbedded » dans le récit. Dans des roman épistolaires, ce « you » est souvent au passé dans la diégèse et au présent dans l'extradiégèse. Sinon, de Melville jusqu'à Butor, cette figure reste plutôt observateur qu'acteur dans la diégèse. C'est avec le héros de McInerney que nous avons vu un « you-acteur » diégétique complètement animé et au présent.
- 3) Le récit instructionnel. Nous avons cité le *Instructions for Domestic*s de Swift, mais cette forme est plus répandue de nos jours, et peut s'échelonner d'un impératif fort et direct (Russell Banks, « Indisposed ») à une forme plus insurrectionnelle (Lorrie Moore, « How to be an Other Woman »), paternelle (Stanley Crawford, *Some Instructions to My Wife*), etc. La voix du narrateur dirige les actions de « you », sans les décrire explicitement ou sans les traiter comme faits. Dans des textes contemporains cette forme est souvent plus étendue que les brèves instructions des auteurs du 18^{ème} siècle, et encore plus étendue que ce que nous avons vu chez Melville, et peut être étirée pour continuer tout au long d'un texte. Ce genre s'inspire souvent de textes non fictionnels du type recettes de cuisine, « how-to book », guide de voyage (genre de récit qui a été écrit à la deuxième personne au moins depuis le temps de Hérodote) etc. Nous avons aussi trouvé des liens possibles avec le journalisme, où cette forme a connu une popularité très tôt au 20^{ème} siècle, notamment aux Etats-Unis (elle était, d'ailleurs, un mode utilisé dans le journalisme de Hemingway et de Ring Lardner). Dans

cette forme le pronom à la deuxième personne lui-même est souvent absent, affectant seulement la forme du verbe, qui est à l'impératif et au présent. Elle a ses degrés, allant d'une forme instructionnelle à une forme de commande directe, dépendant de la voix du narrateur et des circonstances. Ici, l'histoire sert de guide ou de série d'instructions pour une diégèse *possible* ou potentielle, mais non précisée comme fait accompli. Si le récit est normalement une élaboration d'une fabula, ici la fabula est une élaboration (de la part du lecteur) du discours. Ce guide présente un « faux canonical script »¹ - l'intérêt de l'histoire, par contre, est souvent lié à la façon dont le texte ouvre une brèche dans ce « canonical script » implicite. Le « you » dans son emploi instructionnel soit est générique, soit vise un narrataire extradiégétique.

- 4) Le « you » impératif. A la différence de l'instructionnel, ce « you » donne des instructions directes au lecteur textuel non pas concernant une diégèse potentielle ou périphérique, mais la diégèse principale. Le narrateur ne s'adresse pas à une entité générique, mais à un narrataire précis (même si ce dernier n'est pas toujours précisé). Un exemple sera le narrateur de *Fight Club* qui donne ordre au lecteur textuel de regarder l'action diégétique. L'instructionnel a tendance à viser un « you » générique ou un lecteur textuel, alors que l'impératif a tendance à viser un narrataire ou même un personnage diégétique.

Ces quatre types indiquent forcément la présence d'une voix narrative, mais ce n'est que le premier qui exige un narrateur défini en tant que personnage extradiégétique. Avec le type instructionnel, on peut noter un manque de distinction entre narrateur et narrataire : dans « How to be an Other Woman », par exemple, le narrateur explique comment organiser une aventure extra-conjugale, mais les

¹ White 1982 : 1-23.

instructions forment un exemplaire de récit en elles-même et, à cause des détails qui personnifient un protagoniste spécifique, c'est finalement le narrateur que l'on imagine dans les situations décrites. Dans *Some Instructions to My Wife*, c'est le contraire, au moins en partie parce que le narrateur est « présent » comme « I ».

Il faut ajouter un cinquième type de récit (récit possible, car pour l'instant nous ne trouvons que des passages de textes qui l'emploient, et non un récit entier) « découvert » par Kacandes – le performatif¹. On ne peut trop insister sur l'influence directe et indirecte de Butor, Calvino, Perec, et Borges sur les expériences des auteurs américains à partir des années 1980, ainsi que pour leurs critiques. Kacandes, par exemple, insiste fortement sur le « you » performatif dans la traduction anglaise de *Se una notte d'inverno un viaggiatore*. La phrase en question est celle du début : « You are about to begin reading Italo Calvino's new novel, *If on a winter's night a traveler*. »² Le lecteur, remarque Kacandes, ne reçoit aucun ordre de faire quelque chose, et il ne lui est pas raconté comment faire quelque chose. Il fait ce qu'il lit, au moment où il lit.

Toutes ces formes, qui croissent en popularité depuis vingt ans, ont essentiellement plus en commun avec les apostrophes narratives du 18^{ème} siècle qu'avec les expériences d'auteurs comme McInerney ou Butor. Même si les auteurs des textes avec un protagoniste à la deuxième personne ont déclenché la popularité des récits « à la deuxième personne », ces récits impératifs, instructionnels, skaz, et performatifs sont essentiellement tous des versions étendues des formes plus anciennes.

¹ Kacandes : 1993.

² Calvino : 1981.

Nous pouvons dans un deuxième temps désigner les occurrences des formes de la deuxième personne comme « inner-directed »¹ (quand le lecteur infère qu'elles se référeront au narrateur), ou « outer-directed »² (quand le lecteur infère qu'elles font référence à une figure autre que celui qui les énonce). Nous verrons³ que ces deux occurrences ne sont pas toujours exclusives.

Ensuite, il y a des considérations de singularité ou de pluralité dans l'interprétation de chaque « you » en anglais. Ces sont des questions d'interprétation du lecteur qui dépendent plus du contexte de l'emploi que de la compréhension générale des pronoms. Wales note que dans le développement des enfants l'aptitude à « emplir les systèmes des pronoms » arrive tard, vers trois ans⁴. Les enfants autistes n'arrivent parfois jamais à maîtriser leur emploi, souvent employant « tu » pour faire référence à eux-même puisqu'ils sont adressés par ce même pronom⁵. Lyons note (comme Benveniste) qu'il y a une différence « fundamental and ineradicable » entre les pronoms de la première et deuxième personne, et ceux de la troisième : les pronoms de la troisième personne viennent aux origines de la forme démonstrative Indo-européenne, et ce n'est qu'avec les grammairiens grecs (et avec les grammairiens romains, qui les ont numérotés) que « two different word-classes merged to give a superficial impression of identical functions. »⁶ L'emploi des pronoms à la troisième personne est quand-même intégré par les enfants plus tard que l'emploi de la première et de la deuxième personne.⁷ Wales suggère que les pronoms personnels (I, you, we)

¹ La « personne psychologique » de Barthes. Barthes 1977 : 42.

² La « personne linguistique » de Barthes, qui « n'est jamais définie par des dispositions, des intentions ou des traits, mais seulement par sa place (codée) dans le discours ». Ibid.

³ Chez Brian Aldiss, par exemple.

⁴ Wales 1996 : 52.

⁵ Maratsos 1985.

⁶ Lyons 1979.

⁷ Wales 1996: 52.

sont « prototypically human »¹, mais que le « you » a en plus une fonction d'abstraction qui peut être considérée comme négation (« négation » dans le sens ouserien – ce qui n'est pas nommé accroît son pouvoir par non-définition). « 'You' represents a neutralisation of singular and plural, but also of subjective and objective. »² Très peu d'informations sont contenues dans le pronom « you », ce qui laisse une grande latitude d'interprétation au lecteur. Le contexte des emplois est fondamental.

Cela nous amène au sixième type d'emploi, celui qui contient peut-être le plus de « négation » : les occurrences du « you » générique. Etant non-anaphoriques, les occurrences génériques du « you » nous donnent un point de focalisation à court terme, et sont normalement éparpillées dans les textes qui les emploient. Avec un « you » protagoniste (anaphorique), nous attendons, par contre, un personnage focalisant à plus long terme.

Nous pourrions également diviser les types anaphoriques de la deuxième personne dans la fiction par leur relation avec la position focalisante: un « you » focalisant qui n'est pas le protagoniste (Stephen Beachy, *Distortion*, Caroline Adderson, *A History of Forgetting*); un « you » protagoniste vu (au moins de temps en temps) de l'extérieur (Tom Robbins, *Half Asleep in Frog Pyjamas*) créant un protagoniste qui n'est pas un personnage focalisant ; un « you » qui est à la fois protagoniste et personnage focalisant (James McInerney, *Bright Lights, Big City*) ; et bien sûr, le « you » qui vise une position extradiégétique. Le « you » générique, par contre, est toujours focalisant, mais c'est un « focalisateur » sans personnage défini. Si le lecteur imagine un personnage défini, c'est le groupement de ces « you »

¹ Wales 1996: 50.

² Ibid., p. 89.

génériques (comme celui de n'importe quel autre déictique) qui tendrait à constituer une anaphore vers un « personnage » distinct – ce que Ricœur aurait appelé une entité avec une qualité de mêmeté. Sinon, c'est un point de focalisation ouvert.¹

Ce qui rend le « you » générique si ouvert est son lien avec le « empty deictic center » de Banfield. Le terme « empty deictic center » correspond sommairement au « Je-origine » de Käte Hamburger déjà utilisé, sauf qu'il indique la possibilité pour le lecteur lui-même de s'imaginer ou se projeter dans cette « espace » d'où vient le récit. Le « empty deictic center » est la position focalisante de base, parmi d'autres positions focalisantes secondaires dans un texte.² Fludernik affirme que le « you » est utilisé pour attirer le lecteur dans le centre déictique quand il n'y a pas la figure du narrateur ou un autre « reflector character » (personnage focalisant).³ Le « you » est donc soit 1) une sorte de discours indirect libre sans personnage focalisant, soit 2) une adresse au lecteur, mais qui ne vient « de personne ». C'est le centre déictique qui s'ouvre aux projections d'identité du lecteur – une identité qui ne reste pas stable au cours du texte, mais fluctue selon la façon dont le lecteur s' imagine par rapport aux autres positions textuelles.

C'est la mise en œuvre de tensions, d'instabilités et d'hybridations potentielles des formes de la deuxième personne qui amène aux analyses des années 1990, et c'est aussi tout récemment que le « you » générique commence à être exploré.

¹ L'idée de focalisation intérieure et extérieure est ce que Barthes a appelé « la personne psychologique » pour la différencier de la personne linguistique, qui « ... n'est jamais définie par des dispositions, des intentions ou des traits, mais seulement par sa place (codée) dans le discours. ». Barthes 1977: 42.

² Notre usage de ce terme vise à faciliter un résumé d'autres critiques qui sont souvent plus familiers de Banfield que de Hamburger, mais aussi à éviter la confusion qui pourrait se produire avec le pronom « Je » qui s'attache à cette idée dans le travail de Hamburger.

³ Fludernik 1996 :201.

Hybridistes et continuumistes

Plusieurs critiques, surtout depuis dix ans, ont été tentés par l'idée de mettre ce nombre croissant des types d'emploi de la deuxième personne [voire appendice 1], de moins en moins maniables, sur un continuum avec des degrés où elles deviennent des hybrides – où des « you » remplissent deux fonctions à la fois, ou qui s'adressent à deux coénonciateurs à la fois. Ce sont des emplois qui font deux choses (c'est-à-dire, qui s'adressent à deux entités) simultanément, *sans être compris comme un « you » du pluriel*.

Commençons par un exemple : « I'd stopped ... to get some coffee, and you could see a lot of lightning over that side of Black Mesa and southwest over the San Francisco Peaks. »¹ Ici, le « you » fait clairement une référence anaphorique au « I » du personnage diégétique qui l'énonce. Il fait référence au coénonciateur diégétique (le compagnon du personnage énonciateur). Il peut aussi être compris comme faisant référence aux autres acteurs diégétiques dans leur monde fictionnel. Pour C. Charreyre le pronom « you » est ici « partagé » (« shared ») entre (au moins) trois référents : le je-acteur, le narrataire, et un autre ou d'autres personnages dans leur monde. C'est le fonctionnement de ce partage qui concerne les théoriciens suivants.

Certains auteurs que nous allons examiner jouent sur la tension chez un lecteur qui ne sait pas qui est le « you ». Le plus longtemps cette tension peut être étendue, le plus le « you » reste le « signe vide » de Benveniste², gardant le maximum de possibilités d'interprétation. Nous allons examiner donc le « you » comme signe vide,

¹ Charreyre 2001.

² Benveniste 1966 : 254.

et des moyens dont dispose un auteur pour garder ce vide. La déixis non-déterminée est l'un de ces moyens.

David Herman a décrit les frontières poreuses entre deux types de « you » : le « you » générique et le « you » qui fait référence anaphorique à un protagoniste diégétique.¹ Sa théorie peut être résumée par la citation qu'il fait d'une proposition de Phelan : « When the second-person address to a narratee-protagonist both overlaps with and differentiates itself from an address to actual readers, those readers will simultaneously occupy the positions of addressee and observer. »²

La « double déixis » de Herman explique un phénomène qui est, au fond, la « latent address function » décrite par Fludernik. La différence principale entre ce dernier et la « déixis doublée » est la conception de Herman de la position du lecteur et de l'énonciation littéraire. Pour Fludernik, le pronom signifie deux choses à la fois pour le lecteur. Pour Herman, c'est le *lecteur* qui est impliqué dans deux positions en même temps, en réponse à la déixis doublée.

Herman prend comme base cinq catégories distinctes et fermées de la deuxième personne en anglais : « generalized you » (le générique); « fictional reference » (par exemple, le « you » de *Bright Lights, Big City*); « fictionalized horizontal address » (personnages diégétiques qui s'adressent); « apostrophic vertical address » (comme les adresses de Tristram Shandy à ses lecteurs ou à ses personnages diégétiques); et finalement son « doubly deictic you », qui est le résultat de la combinaison de deux catégories parmi les quatre premières.

Le corpus de Herman étant un roman avec un « you » protagoniste, le doublement de la déixis est en effet le retour à un « you » métaleptique après qu'il a

¹ Herman développe son étude en considérant une seule oeuvre romanesque, *A Pagan Place* de Edna O'Brien.

² Herman 1994.

été naturalisé, sans casser la forme du roman. L'effet est dû à la tentative de la part du lecteur de naturaliser une seule instance de « you » par deux interprétations différentes qui sont toutes deux des réponses également automatiques – le « you » générique qui est « naturel », le « you » de « fictional reference » (au protagoniste) qui est appris. La déixis doublée, l'occurrence simultanée des deux interprétations, confond le lecteur, qui normalement (en interprétant les paroles quotidiennes des autres, par exemple) doit faire un choix immédiat entre les deux interprétations. La déixis doublée est en effet un état dans lequel le lecteur « virtualise » et « réalise »¹ l'énonciation, non tour à tour, mais en même temps.

« Réaliser », c'est, chez le lecteur, l'interprétation du « you », avec tous les traits caractéristiques que l'énonciateur y attache, comme pertinent à soi. « Virtualiser » c'est l'interpréter comme faisant référence à un autre. Faire les deux interprétations simultanément, c'est se trouver comme « participant non-virtuel »² à un discours duquel on est spatio-temporellement distancié. Herman suggère que le lecteur se trouve dans cette position quand l'oscillation de deux fonctions du « you » est accélérée dans le texte.³

La « réalisation » chez Herman est un processus appliqué à un énoncé par le coénonciateur, comme l'« histoire » est quelque chose que le lecteur « applique » à une série d'événements racontés : interprétation, donc.⁴ La « réalité » est *donnée* à celui qui « réalise » une énonciation, mais la « réalisation » est aussi *faite* par celui qui réalise. Il réalise, est réalisé, et l'énonciation est réalisée. Il ne *se* réalise pas.

¹ Chez Herman, « actualise ». Herman 1994.

² Herman 1994.

³ D'autre part il avance que l'effet est le résultat de la superposition du rôle déictique du lecteur et du rôle déictique d'un personnage diégétique. Ibid.

⁴ « ... a discourse model that accommodates doubly deictic you will (on occasion) assign both virtuality and actuality to the entity or entities indexed by narrative you. » Herman emploie aussi le mot « actuality » pour distinguer une entité qui est « assigned actuality » d'une autre entité qui est « assigned virtuality ». Herman 1994.

« Réaliser » n'est pas quelque chose qui est fait à l'entité en question par le narrateur, ni fait par l'entité en question à elle-même. L'énoncé est réalisé quand une situation d'énonciation est considérée comme pertinente, et de cette pertinence s'ensuit la réalisation d'un rôle dans une relation.

Il semble que la déixis doublée est une forme de ce que Ricœur décrit comme «un nouveau cas de mêmeté : non plus la 'même chose' recevant deux sortes de prédicats, mais le « même sens » attribué aux prédicats psychiques, que l'attribution se fasse à soi ou à autrui. »¹ Pour le lecteur, la perception qu'un même sens existe pour lui et pour un autre rend la situation instable. Cette situation d'instabilité d'identification doublée crée un sujet, dans les mots de Kuntzel, qui est fragmenté, dispersé, et mobile.²

« Double deixis marks illocutionary overload ... and ... is part of a (postmodern) discourse strategy that constructs addressee and audience, participant and non-participant, as deeply and irremediably interlinked. »³

Herman s'efforce de situer sa théorie à la fois dans la tendance d'un postmodernisme général et dans la conception bakhtinienne d'un langage où des situations d'énonciation multiples sont à tout instant virtuelles ou virtualisables:

« The doubly deictic you of second-person narratives suggests that there *can* be an addressee just because there *could* be other addressees: that is, what we deem to be actual speech situations are just part of a larger network of (more or less) virtualized speech situations toward which the current discourse is constantly tending and from which it never ceases to emerge. *In this (postmodern) economy of speech, hearing can no longer be neatly distinguished from overhearing.* We

¹ Ricœur 1990: 52.

² Kuntzel : 38-61

³ Ibid.

are eavesdroppers on the discourse that addresses us and beckoned by discourse addressed to others. »¹

Sans encore traiter les implications de l'identification, de la fragmentation potentielle du sens de l'ipséité du lecteur par des identifications multiples (ou même concurrentes) ni de la supposition que tout ce qui est imaginable est *de facto* (textuellement) possible, nous nous retrouvons essentiellement avec cette même situation de « overheard » et « hearing » décrite par John Stuart Mill : « Poetry is not heard, but *overheard*. » Le doublement de la déixis semble créer une situation d'énonciation interprétée à la fois comme « réelle » et « poétique », « vraie » et fictionnelle, textuelle et non textuelle. C'est le contraire de ce que nous avons vu chez les romanciers du 18^{ème} siècle, ceux qui craignaient des lecteurs mauvais, des « prudes » et « waggish Readers » qui sont « virtualisés » dès que le narrateur les nomme et, qu'ensuite le lecteur réel les imagine. Cleland, Sterne, Kirkman et Fielding ont rarement tenté de s'adresser à leur public et leur « gentle reader » en même temps dans un unique énoncé. Au contraire, les romanciers de notre « génération apostrophique » ont souvent préféré polariser ces deux cibles de « apostrophic vertical address » pour les rendre encore plus explicitement distinctes, employant « thou » pour l'un et « you » pour l'autre. La déixis doublée ne permet pas cette bifurcation. La distinction entre public et le lecteur individuel reste floue, ainsi que les distinctions entre narrateur, public, et personnages diégétiques.

La déixis doublée n'arrive pas au début du roman que Herman analyse, au contraire de la métalepse chez McInerney, Robbins, Butor, Calvino, etc., qui fonctionne uniquement au début. La déixis doublée arrive seulement plus loin dans le texte de O'Brien, bien après que nous avons « virtualisé » le « you » comme l'héroïne

¹ Ibid., c'est nous qui soulignons.

du roman. On ne peut pas dire que la déixis doublée n'est pas métalepique. Si elle fonctionne différemment dans *A Pagan Place* de la façon dont elle fonctionne dans les romans classiques dits « à la deuxième personne », il faut reconnaître que ceci est dû à son placement dans le texte.

Une autre approche au double fonctionnement du « you » consiste à la voir comme l'alternance répétitive des deux formes finalement fusionnées. L'effet décrit par Jill Walker est presque celui d'une illusion visuelle – comme deux images montrées successivement en alternance rapide peuvent finalement se présenter comme une seule.¹ Walker trouve des exemples des instances où deux types de « you » alternent dans le texte, pour finir avec un « you » ambigu. Walker note ce phénomène dans les jeux de rôle ; nous le trouverons plus loin dans une œuvre de Chuck Palahniuk (*Survivor*). Le problème de sa théorie de « fusion » de deux fonctions du « you » est que l'effet peut être argumenté comme un effet dû à la confusion chez le lecteur. Comme il est impossible de décider à qui le « you » « s'adresse » ou se réfère, le lecteur, au cerveau hyper-sollicité par cette alternance, ne décide pas, et laisse le pronom ambigu, flou. Cette « fusion » est manifestement la création d'une occurrence doublement déictique du « you ». Vu à la lumière des *New Critics* il est, à la base, illusionniste. Mais toute identification n'est-elle pas illusionniste ? La « réalité de la fiction » ne peut être définie que comme la perception du lecteur au moment de la lecture.

En outre, Walker fait allusion à une certaine « jubilation » qui arrive quand le lecteur « emplit » le pronom déictique avec son soi.² Le lecteur a tendance à

¹ Walker 2001.

² Elle cite, parmi d'autres, Quintilien, qui note que l'emploi du pronom à la deuxième personne peut « exciter » le lecteur [Quintilien : 1953] et Longinus, dans son essai sur le sublime, qui note que cet

« réaliser » une énonciation quand l'énonciation est ambiguë simplement parce que la réalisation lui fait plaisir en lui donnant un sens d'identité élargi.

Finalement, l'approche du linguiste Eric Hyman distingue non deux mais cinq fonctions du « you » et montre comment elles peuvent s'entrecroiser dans un texte :

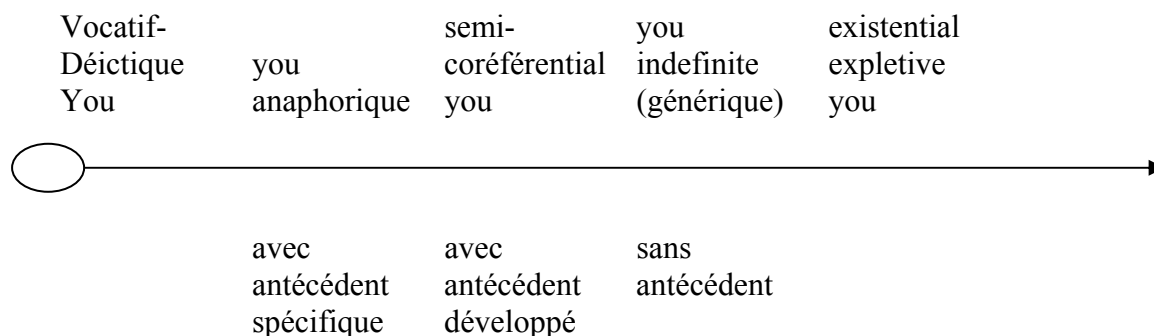


Figure 9 : Continuum de Hyman

Les cinq références en haut de la figure sont des *fonctions* du « you » entre lesquelles chaque emploi du pronom se fond et se mêle avec ceux qui se situent à ses côtés. Avec Hyman il est important de se rappeler qu'il n'y a pas cinq types de « you », mais plutôt cinq fonctions que ce même pronom exécute. La fonction exécutée dépend de l'interprétation du coénonciateur.

Ce qui est impliqué par ce modèle est que (comme chez Herman et chez Walker) un seul emploi du « you » peut avoir plusieurs fonctions, et qu'il y a des fonctions qui se mélangent plus souvent que d'autres. Mais une fonction n'est pas la même chose qu'un référent. Walker argue qu'un unique « you » peut faire référence à

emploi peut amener le lecteur au « sublime », et qu'il génère chez celui-ci le sens d'une « participation active ». [Longinus : 1935]

deux personnages spécifiques en même temps (sans être pluriel), et Herman montre comment un « you » peut être en même temps « vocatif-déictique » avec un référent spécifique (le protagoniste fictionnel), et générique. Pour Herman, ce « you » est doublement déictique parce qu'il fait référence à deux entités différentes (dont la seconde est une « entité » générique). Pour Hyman, l'exemple de Herman entreprend deux *fonctions*, mais n'est pas doublement déictique parce que le « you » générique n'a aucun référent spécifique.¹

A gauche se trouve la fonction du pronom déictique qui fait référence à un coénonciateur, avec ou sans référent défini; puis la fonction anaphorique du pronom, la raison classique de la grammaire pour leur existence – d'éviter la répétition d'un nom propre; puis la fonction (déjà un hybride du point de vue de la grammaire classique) du « you » qui fait référence anaphorique, et qui a dans le même temps un autre référent (également anaphorique ou pas); puis le générique; puis le « existential expletive », qui n'est, à la base, rien qu'une construction indiquant l'existence d'une chose (comme en français « il y a » ou le « il » dans « il pleut »).² Il semble qu'il y ait une frontière floue entre ce dernier et le générique.

Les problèmes de la fonction générique du « you » sont d'un intérêt particulier. Pour Hyman, ce « you » générique peut être « légèrement défini anaphoriquement » – ce qui implique qu'il ne fait pas toujours référence au même référent, mais qu'il y a des variations de référence pour ce « you ». Un exemple de Hyman illustre ce cas : dans une citation de Ralph Ellison le « you » avec fonction

¹ Pour les linguistes plus proches de Saussure, ce n'est pas la fonction du pronom, mais l'énoncé dans lequel le pronom se trouve qui peut être qualifié. « Aucun pronom ne peut être considéré comme générique, indéfini, etc. – c'est l'énoncé qui est générique, indéfini, etc. » Bouquet 2003.

² En anglais, ce dernier se présente souvent dans la forme vernaculaire « you have » (« in the fifties you had the cold war, you had Eisenhower, you had the beginnings of rock and roll » est l'exemple de Hyman), où le « you » est une sorte de sujet mannequin sans contenu sémantique, et ne réfère pas exclusivement au coénonciateur du discours.

générique se réfère « génériquement » aux noirs américains des années vingt. En dépit de sa nature générique, sans anaphore il risque d'être mal compris. A la fin de la lecture, tout en restant générique (et anaphorique), il est finalement compris – grâce aux détails d'une situation très spécifique - que ce « you » est, en fait, le je-acteur lui-même dans une situation historique réelle, mais qu'il pourrait être n'importe quel noir américain dans une situation (imaginaire ou générale) identique:

« ... while one midtown restaurant would make you welcome, in another (located in Greenwich Village, Harlem's twin symbol of Manhattan's freedom), the waiters would go through the polite motions of seating you but then fill your food with salt. And to make certain you got the message, they would enact a rite of exorcism in which the glasses and the crockery, now hopelessly contaminated by your touch, were enfolded in a napkin and smithereened in the fireplace ... Or again, after arriving at a Central Park West apartment building to deliver a music manuscript for the Tuskegee composer William L. Dawson, you encountered a doorman with a European accent who was so rude that you were tempted to break his nose. »¹

Pour les autres critiques précitées, les « you » dans ce passage ont trois emplois différents, chacun avec un référent plus ou moins précis, parfois le même référent. Pour Hyman, l'anaphore domine, faisant un emploi unique qui joint trois fonctions. L'anaphore est tellement puissante, selon Hyman, qu'un «you » fait souvent référence à un sujet « implicite » qui n'est pas nommé dans le texte. Par exemple, dans un récit à la deuxième personne de Hawthorne, « The Haunted Mind », une nouvelle qui suit la formule d'un « you » générique qui devient de plus en plus spécifique, Hyman avance que le premier « you » se réfère à « l'auteur ».

La plupart des critiques littéraires que nous avons cités ont remarqué dans les fictions avec un « you » protagoniste une forte tendance au mouvement de la fonction du « you » générique vers un « you » plus anaphorique, vocatif-déictique ou tout simplement une « fausse deuxième personne » qui cache un « he », « she » ou « I ».

¹ Hyman 2000.

En tout cas, ces sont des mouvements d'un « you » plus ou moins général vers un « you » plus ou moins (et de plus en plus) spécifique qui représente un personnage. Hyman trouve presque sans exception exactement le contraire dans la langue parlée – le mouvement ou déplacement d'un « you » anaphorique d'un « I » vers un « you » générique. (Exemple: « I often find myself alone here; you can walk for miles and not see anyone »¹ – le « you » est anaphorique du « I », mais en même temps ce « you » est générique – le référent devient plus généralisé au cours de l'énoncé.)

Hyman trouve que cette tendance permet au « you » générique d'inclure son antécédent dans un sens plus global: «... the original narrow or specific reference is included within the broader meaning. You could think of it as cohesion by generalizing; the next level up in a hierarchy coherently includes the lower levels.»² Dans cette « cohésion », la forme générique domine. C'est le même effet que nous allons trouver dans notre analyse des fictions à la troisième ou à la première personne avec des emplois passagers de « you ».

En ce qui concerne les raisons pratiques de l'emploi croissant de « you », Hyman suggère qu'il est parfois une solution au problème du manque de « we » inclusif entre énonciateur et coénonciateur ; ou bien aussi qu'il est une forme de « politesse » quand il prend la place du « I » pour réduire ou nier l'égoïsme. Si les trouvailles de Hyman ont une implication pour les fictions qui nous concernent, elles demandent que nous examinions de nouveau ce qui se passe aux débuts des fictions à la deuxième personne débutant avec un « you » générique qui « devient » de plus en plus spécifique – ce qui est le contraire de la situation décrite par Hyman dans la langue parlée.

¹ Hyman 2003.

² Ibid.

Hyman montre que le « you » générique est si fréquent en anglais contemporain, qu'il est, ou risque de devenir, l'usage non marqué par rapport au « vocatif-déictique ». Cela a des implications directes pour la fiction : la voix du narrateur qui adopte un ton de skaz a plus tendance à employer « you » pour le générique qu'à employer « anybody », « somebody », « one », etc. Il y a une préférence, dans la fiction comme dans la langue parlée, pour un pronom indéfini avec une adresse directe inhérente ; en même temps il y a de plus en plus fréquemment des emplois de l'indéfini. Hyman propose que le générique, comme il existe en vieil anglais et en sanscrit, est « un troisième nombre grammatical : ni singulier, ni pluriel, mais indéfini ... et comme un quatrième genre grammatical, ni masculin, ni féminin, ni neutre, mais [encore] indéfini.»¹ Cela peut être vu comme la fonction croissante du « you » depuis le 18^{ième} siècle, quand avec la disparition du « thou », le « you » a pris la fonction du pluriel et du singulier encore plus complètement. Hyman note aussi que la pluralité est déjà une étape vers l'« indefiniteness » qui a contribué à cette situation.

Selon Hyman, l'empiètement constant de deux, ou plus, fonctions grammaticales dans le « you » générique est sa fonction principale. Ce que souligne son travail sur le générique (soit-il un pronom ou une fonction d'un pronom ou un énoncé), c'est son instabilité : « les sens, référents ou interprétations de beaucoup d'occurrences des « you » indéfinis changent parfois dans l'énoncé ; ils sont instables, dynamiques, ce qui participe à la fois de leur état de non-définition, tout en étant le produit de cet état. » C'est une instabilité qu'il faut dans le chapitre suivant désigner comme appartenant non à la fonction, ni même à l'énoncé, mais au lecteur, le

¹ Hyman 2004.

narrateur ou l'auteur textuel : « ce n'est pas les énoncés qui réfèrent, mais les locuteurs qui font référence. »¹

¹ Ricœur 1990 : 58.

Conclusions: Making Unstrange

Words do not have meanings; people have meanings for words.

- Nelson Francis

Si les mots ont un sens, cela s'appelle une interprétation.

- Genette, *Palimpsestes*

Meaning is an activity and creation is story... We crave meaning and crave for it.

- Marc Chénétier, *Ideas of Order at Delphi*

Des mouvements qu'ils voient et des informations qu'ils entendent, les hommes tirent des histoires. Quand les formats des informations visuelles ou auditives leur résistent, ils cherchent à les intégrer à ce qu'ils connaissent déjà – « We crave meaning and crave for it. ». Lire un texte comme un récit n'est pas, au fond, différent du fait de voir le soleil comme un dieu ou un test de Rorschach comme un papillon. Quand le « sens » échappe au lecteur, il lui est difficile de ne pas l'imposer, de ne pas faire de formats étranges des formats familiers – « Meaning is an activity and creation is story. ». Le sens d'un texte fictionnel est normalement lié aux actants et patients – tout le reste n'est qu'informations plus précises sur ces deux positions et leurs actions dans le temps. Comme songeait Nick Carraway : « Il n'y a que les poursuivis, les poursuivants, les occupés, et les fatigués. »¹

Le choix de notre application des formes connues sur un texte – comme notre imposition d'interprétations sur des récits – implique aussi notre désir d'une relation personnelle avec les formes que nous imposons et les figures sur lesquelles ce sens est

¹ Fitzgerald 1925.

imposé. Lire, c'est trouver un sens, mais c'est aussi se trouver dans le texte. Certaines fois, comme nous l'avons vu, c'est se trouver dans le récit.

Trouver votre sens dans un récit à la deuxième personne vous occupe ou vous fatigue, mais surtout cela vous implique. Le genre est souvent expérimental, fait pour surprendre, bouleverser. Nous verrons qu'il y a aussi souvent quelque chose de subversif dans cette littérature qui cherche à casser les frontières entre lecteur et auteur. En même temps, on n'a pas toujours l'impression de quelque chose de mis en scène délibérément. Si le « you » a pris une importance croissante, c'est pour des raisons délibérées d'esthétique ou d'expérimentation, mais aussi bien par instinct de la part de l'auteur.

Les critiques cités ici montrent qu'il n'y a pas une théorie unique, pour complexe qu'elle soit, qui réponde à toutes les fonctions de la deuxième personne. Même dans un seul texte, les instances d'un « you » peuvent créer des effets très divergents. Avec de tels efforts pour catégoriser les fonctions du « you », il est facile d'oublier que ces fonctions sont premièrement des indicateurs de relation – et des indices des changements de relation dans un texte. Nous avons noté certains de ces changements diachroniquement, au cours de l'histoire littéraire. Ensuite nous allons voir comment les fonctions changeantes du « you » indiquent des changements de relation entre lecteur, narrateur, et personnages¹ synchroniquement dans la fiction contemporaine. Ce qu'il manque à la théorie c'est un « continuum de réalisation et de virtualisation », ce que Herman appelle « the opening of the border between text and content ».² Hyman nous a fourni la base d'un tel continuum pour les situations

¹ Oppenheim a noté que dans les « narrations à la deuxième personne », l'identification du lecteur oscille entre l'identification à soi-même, au lecteur textuel, au narrateur, et au personnage fictionnel. Oppenheim 1980.

² Herman 1994 : 23.

d'énonciation générales, et maintenant il faut l'appliquer aux situations littéraires, non pour catégoriser les fonctions du pronom, mais pour catégoriser les relations textuelles que ces fonctions indiquent, relations qui dépendent de « réalisations » et de « virtualisations », termes qu'il faut maintenant définir plus complètement.

En linguistique pré-structuraliste, « réaliser » un énoncé est comprendre que l'énoncé (ou, plutôt *notre* interprétation de l'énoncé) s'applique à nous. Toute « réalisation » est unique dans la mesure où tout « soi » est unique. Réaliser est l'acte qui vient entre entendre ou lire et réagir mentalement. Dans la lecture et pour ce qui concerne les examinations de Herman, elle se fait assez rapidement. Mais réaliser est un acte inscrit dans une certaine temporalité, et nous ne mettons pas de limites temporelles à cet acte. « Acte » impliquant parfois une certaine volonté, nous devons dire, cette *action*. La réalisation d'un énoncé (orale ou textuelle) peut être « faite » d'un seul coup ou elle peut être une action interrompue et « complétée » plus tard. Elle peut avoir la brièveté d'un réflexe comme elle peut être un processus qui prend quelques minutes ou toute une vie. Une énonciation peut être réalisée une fois comme elle peut l'être mille fois, mais jamais de la même manière. Chaque réalisation de la même énonciation rend les réalisations précédentes et conflictuelles impossibles ou les met dans un nouveau contexte, donnant l'impression chez le sujet que la réalisation la plus récente est la seule « vraie » ou « complète » - qu'elle est *le* sens de l'énonciation. Pensons au héros de *A la recherche*, qui « réalise » différemment l'unique énonciation d'un autre personnage diégétique, et plus ou moins « profondément », tout au long du récit de Proust.

Nous parlons ici, finalement, de ce que Peirce appelle « la relation du signe à l'interprétant »¹ – la relation entre ce qui est réalisé chez le lecteur et ce qui est énoncé, et la connaissance de l'existence de cette relation chez le lecteur, soit grâce à la virtualisation d'un autre coénonciateur, soit simplement parce que la textualité des énonciations que l'on considère ici l'implique à tout instant. Cette relation est comparable à ce que Peirce appelle « la troisième » - « aucun signe ne peut devenir un mot (écrit ou parlé) qu'au moment où il devient une triade de troisièmeté »². La troisième de ces trois catégories est aussi notamment la seule qui existe dans un espace temporel, et celle qui « ne constitue pas en soi-même la réalité, car elle n'a pas d'existence concrète sans action. »³

Ordinairement, le sens le plus « vrai » ou « complet » de l'énonciation est conçu chez le lecteur comme le plus fidèle au sens formulé aux origines par l'énonciateur (dans un texte littéraire, l'énonciateur peut être le narrateur ou bien un autre personnage diégétique ou extradiégétique). C'est-à-dire, pour le lecteur, l'énoncé réalisé est fidèle au sens imaginé dans *sa perception* de l'énonciateur. Cette perception de l'énonciateur dépend de l'interprétation que donne le lecteur de la *relation* qu'il imagine entre lui-même et l'énonciateur.

Avec deux coénonciateurs, cette perception de l'énonciation chez le lecteur dépendent aussi de l'image mentale construite, chez le lecteur, de coénonciateur deux.⁴ Appliquée à un texte avec de nombreuses « adresses » suivies par des passages de « récit pur », cette identification totale du lecteur à coénonciateur deux est difficile

¹ Peirce 1957 : 12 (12 octobre 1904).

² Sheriff 1989 : 69.

³ Hartshorne et Weiss 1958, vol. 5 : 436.

⁴ La « Theory of Mind » de coénonciateur deux, ou comment le sujet imagine le processus mental de coénonciateur deux. Zunshine, « Theory of Mind and Experimental Representations of Fictional Consciousness ».

à maintenir, et est fluctuante par nature. « To identify, in short, is to be actively involved as a subject in a process, a series of relations; a process that is materially supported by the specific practices – textual, discursive, behavioral – in which each relation is inscribed. »¹ Son identification étant fluctuante, le lecteur est, tour à tour, impliqué dans un processus et dans une série de relations, et en même temps non-impliqué. Ce n'est pas « l'effacement par quoi le soi se rend disponible à l'autre que soi ». ² C'est plutôt la substitution d'un autre pour soi-même ou bien de soi-même pour un autre, pour maximiser sa relation au centre déictique (l'énonciateur).

Comme le note Herman, « doubly deictic *you* suggests that discourse participation is in some sense a more primitive notion than that of discourse participant. »³ Les rôles dans l'interprétation du texte sont donc plus fondamentaux que les figures individuelles qui les jouent. Jouer un de ces rôles est permis au lecteur par « identification subjective », où nous nous identifions à ce que nous reconnaissons comme « de même » (qualité, trait, etc.)⁴. L'identification passe par l'approximation entre ce que nous percevons chez un autre et ce que nous percevons chez nous.

Pour résumer, nous pouvons comparer cette « réalisation *par* l'autre », et la perte d'altérité entre le lecteur et coénonciateur deux qu'elle implique, au type d'identification décrit par Silverman⁵. Selon elle, l'identification peut prendre deux formes suivant les deux réponses du sujet. Soit le sujet reconnaît l'altérité de l'autre, soit il essaye de la détruire ou en quelque sorte de se convaincre qu'il peut la réduire. Appliquons cette théorie à la situation d'énonciation avec deux cibles coénonciatrices. C'est en s'identifiant à un deuxième coénonciateur que le lecteur « réalise »

¹ De Lauretis 1986.

² Ricoeur 1990: 198.

³ Herman 2002 : 366.

⁴ Ricoeur 1990.

⁵ Silverman 1996 : 71.

l'énonciation – il « devient » l'autre pour garder sa relation habituelle au centre déictique. Selon Silverman cette destruction d'altérité est difficile à maintenir (le récit continue et le « you » doit finalement retourner à son sens anaphorique), mais résulte en « joie » (« jubilation ») temporaire pour le sujet:

« During the rare moments it can be sustained, the second of these forms of identification results in jubilation: The subject establishes such an intimate imaginary relation with the ideal image or other as to believe himself to be ideal. »¹

Le lecteur de *Moby-Dick*, par exemple, « devient » le je-acteur dans la scène de l'auberge parce qu'il lui est automatique de vouloir garder sa relation (déjà établie) avec le narrateur – relation qui est, pour quelques paragraphes, usurpée par le je-acteur.

Garder l'altérité avec un deuxième coénonciateur, par contre, résulte en un phénomène chez le sujet que Silverman décrit moins explicitement. Cette forme d'identification *avec* altérité

« is specific to the condition of love, in the most profound and generous sense of that word. It implies forming an imaginary alignment with bodily coordinates which cannot be assimilated to one's own. »²

Silverman parle spécifiquement d'une situation où l'autre est idéalisé par le sujet.

Pour elle, l'identification est souvent le résultat de l'idéalisation :

« Identification always follows close on the heels of idealization because idealisation refers back to the subject's bodily ego ... Through idealization, the subject ... posits an object as capable of filling the void at the heart of his psyche, which puts in him a definitionally identificatory relation to it.»³

Le « you » protagoniste (comme n'importe quel protagoniste) représente alors pour le lecteur un soi qui peut combler ce qui manque à son propre soi. Il est perçu alors soit

¹ Silverman 1996.

² Ibid.

³ Silverman 1996: 70.

comme faisant partie de son propre soi (celui du lecteur), soit comme un autre qui partage avec lui une « alignement de coordonnées physiques mais non assimilables. »¹ Silverman cite Freud, selon qui la perception que l'autre est une extension de son propre soi est « idiopathique » - c'est-à-dire que le sujet *intègre* ou cherche à intégrer l'autre. La même relation sans perte d'altérité est « hétéropathique », résultant en l'« appauvrissement » ou « diminution » du « moi ». Cette « diminution » du moi est, en fait, due à une baisse des tendances narcissiques, tendances qui auparavant cachaient du sujet le fait qu'il désire l'autre (ou cherche à l'intégrer) à cause d'un sentiment de manque.

Nous allons proposer qu'un auteur peut essentiellement avoir trois types de relations avec son idée du lecteur ou du public au moment qu'il se détourne de son récit pour en reprendre conscience : il le rejette (comme Kirkman « rejette » ses « waggish readers ») ; il peut chercher à l'intégrer (comme Sterne avec ses narrataires répondants qui deviennent finalement une fonction du discours du narrateur) ; ou enfin il peut « laisser ouvert » sa notion du lecteur ou de public, constatant sa présence et sa place dans le tissage des relations textuelles qui l'entourent, mais cela sans définir cette présence.

Nous avons noté dans la première partie que notre « identification narcissique » dépend de l'idéalisation et débute avec elle. Idéalisation est, pour Lacan, le résultat de la perception de l'autre comme objet qui lui appartient, extension du soi². La « réalisation par l'autre » est cette idéalisation passive du lecteur, cette perception de l'autre comme faisant partie du soi (identification totale sans altérité) en alternance avec la perception de l'autre comme objet. Plus le sujet perd son sens

¹ Ibid.

² Lacan 1974: Séminaire 1.

d'altérité, plus son moi demande l'assurance que l'autre est objet, et non sujet. La perte d'altérité alterne donc avec la réification.

Lacan met en contraste avec l'idéalisation passive, « l'amour actif » : la perception par le sujet de l'autre comme sujet également, et indépendant du soi. Ici, l'autre n'est pas réifié, et le sujet ne perd jamais son altérité. On peut comparer la notion d'idéalisation passive, perte d'altérité suivie de réification à l'« union symbiotique » chez Fromm ; ce que Fromm, lui, oppose à « l'amour activé » : « une union qui implique la préservation de l'intégrité, de l'individualité ».¹ Dans un texte littéraire ce phénomène d'altérité sans réification d'un personnage est assez commun : notre « Theory of Mind » (simulation mentale) en lisant un texte avec des personnages fictionnels nous permet d'imaginer que les actions qu'ils entreprennent sont la suite des pensées, désirs, etc. Nous construisons une image mentale complète des personnages à partir de la description de leurs actions.²

Nous approchons maintenant l'autre pôle de ce continuum potentiel, la « virtualisation ». Une adresse à la deuxième personne qui est « réalisée » par le lecteur en tant qu'adresse directe, exclut toute virtualisation de la part du lecteur. La virtualisation arrive quand le lecteur ne se sent pas directement visé par une énonciation ou description. La virtualisation est la construction dans l'imagination du lecteur d'un autre coénonciateur, réel ou potentiel, textuel ou extratextuel, comme figure plus ou moins stable, et la relation de ce dernier à un énonciateur (le narrateur, un personnage diégétique, etc.). Les deux forment un système auquel le lecteur est extérieur.

¹ Fromm 1968: 37.

² Zunshine 2003 : 271-272.

Nous avons vu dans la première partie de cette thèse comment cela permet la perception d'un lecteur textuel, d'un narrataire principal ou d'un narrataire secondaire, selon le ton de l'énonciation et son interprétation (souvent dirigé par le degré d'identification du lecteur à cette troisième figure). Chez les auteurs du 18^{ème} siècle que nous avons examinés, cette figure restait toujours extradiégétique. Au 19^{ème} siècle, chez Melville et aussi chez Hawthorne, nous avons vu que cette figure entre « sur la scène » de la diégèse sans participer au récit – c'est-à-dire qu'elle est acteur sans être agent ou patient. Elle reste, soit par ses « paroles » dans *Tristram Shandy*, soit par l'œil flottant personnifié de Melville, une figure focalisante, non seulement parce que son point de vue exclusivement est décrit, mais aussi parce qu'elle reste non décrite de l'extérieur : toute caractérisation, toute image mentale de cette figure doit être projetée par le lecteur. Seule sa subjectivité est intrinsèquement indiquée par le texte, au point qu'on peut dire qu'elle est une indication d'une position textuelle plus que d'une figure.

Les auteurs du 20^{ème} siècle, que nous verrons ci-dessous, développent encore cette figure ouverte. Dans les formes performative, impérative, instructionnelle, etc., la combinaison de réalisation et de virtualisation peut créer une figure textuelle à un niveau « diégétique », mais qui n'appartient pas au niveau diégétique principal.

Nous avons noté qu'une énonciation « virtualisée » peut aussi être « réalisée » par le lecteur, indirectement, par identification avec la figure perçue par le lecteur comme « réalisateur ». Les narrateurs du 18^{ème} siècle que nous avons examinés ont souvent souligné l'altérité entre leurs narrataires secondaires et leur lecteur idéal, par des méthodes et pour des raisons que nous avons vues dans la première partie de la thèse. Au 20^{ème} siècle, nous allons trouver exactement le contraire.

Nous avons enfin proposé qu'une « réalisation » dans la lecture, de même qu'une « virtualisation », se situe dans la temporalité – la « décision » prise par le lecteur dans l'interprétation du « you », qu'elle soit consciente ou non, prend du temps réel. Non que ces deux actes ne puissent être plus ou moins automatiques chez le lecteur, mais cette temporalité de la réalisation existe au prix d'une espèce de recul, qui est le temps qu'il faut au lecteur pour décider, consciemment ou non, s'il est adressé directement ou indirectement par la voix narrative.

Nous avons également suggéré que même un « you » qui est « virtualisé » est en même temps « réalisé » inconsciemment par le lecteur. «[Le] langage n'est jamais innocent : les mots ont une mémoire seconde qui se prolonge mystérieusement au milieu des significations nouvelles.»¹ Nous avons proposé que dans le cas de la réalisation « automatique » d'un « you » ce prolongement du premier sens survient chez le lecteur soit par un réflexe « naturel » qui résulte de son habitude aux « narrations naturelles » dans la vie quotidienne, soit par son « identification subjective » à la figure virtualisée.

Selon les critiques examinés, le « you » tend à garder son sens d'adresse au lecteur à un certain niveau, même si le « you » générique devient peu à peu la forme non marquée du pronom dans l'anglais américain contemporain. Les complications de l'emploi de la deuxième personne apparaissent dans le cas où le lecteur se rend compte, après coup ou simultanément, que celui qui est « adressé » est en fait un autre – et souvent de plus un « autre » fictionnel – ou une figure abstraite et générique avec laquelle le lecteur partage un rôle.

Si tout lecteur est, selon Proust, lecteur de soi-même pendant l'acte de lecture, les textes examinés ci-dessus, comme ceux que nous verrons dans le chapitre suivant,

¹ Barthes 1972 : 20.

se présentent d'abord en partie comme de simples manifestations concrètes et plus évidentes du processus « naturel » de toute lecture de tout texte. Mais ils manifestent aussi quelque chose qui est moins évident dans les récits fictionnels depuis le naturalisme du 19^{ème} siècle : la présence de leur auteur (ou de leur auteur textuel). Car si la fonction latente d'adresse dans les « you » de ces récits relève de la position coénonciatrice de la lecture, elle fait aussi ressortir la position énonciatrice/narratoriale, celle qui, selon les critiques modernistes et pré-modernistes (naturalistes), devrait idéalement rester cachée le plus possible. Si la naissance du concept d'auteur textuel dans les années 1970 n'est plus qu'une méthode sournoise pour subvertir la proclamation de Barthes¹, la « mort de l'auteur », résultat final d'une logique qui a débuté peut-être avec « Contre Sainte Beuve », cette proclamation est encore plus subvertie dans les récits romanesques à la deuxième personne. Loin de seulement ponctuer la création du texte par la lecture même, ces récits rappellent la présence indéniable du pôle artistique, indiquant la présence d'une figure autoriale, sinon d'un auteur. Un « tu » n'existe jamais sans un « je ». Implicite ou explicite, la présence de l'un implique la présence de l'autre. Barthes lui-même le souligne à propos de « la communication narrative » :

« Les signes du narrateur paraissent à première vue plus visibles et plus nombreux que les signes du lecteur . . . en réalité, les seconds sont simplement plus retors que les premiers ; ainsi, chaque fois que le narrateur, cessant de 'représenter', rapporte des faits qu'il connaît parfaitement mais que le lecteur ignore, il se produit, par carence signifiante, un signe de lecture, car ce n'aurait pas de sens que le narrateur se donnât à lui-même une information. »²

L'apparence de « you » dans un texte met plus clairement en évidence ce qui est normalement plus retors.

¹ Barthes 1964.

² Barthes 1977 : 38-39.

Dans les textes que nous verrons, la tension et la curiosité chez le lecteur sont d'autant plus vives qu'il n'arrive pas à définir la cible du « you », que ce « you » reste, comme Benveniste l'a décrit, un signifiant vide et fondamentalement instable, et que le « you » tient son pouvoir du simple défaut de ses *possibilités* de ciblage. Mais si la nature a horreur du vide, la lecture a horreur du signe vide. Il ne faut pas surestimer l'importance de la fonction latente d'adresse dans le « you ». La fonction d'adresse n'est qu'une des possibilités d'interprétation parmi d'autres pour le lecteur, mais il n'est pas improbable qu'elle serve également de marque-page en l'attente de caractéristiques particulières qui permettent la virtualisation d'une figure diégétique ou extradiégétique. De cette manière, cette forme de « réalisation » est l'opposé du processus de l'identification narcissique, qui, lui, ne dépend que de la description des caractéristiques.

La proposition de Mark Currie (citation ci-dessus), implique que le discernement ou l'expérience de notre existence dépend de notre propre subjectivité, que ce soit la subjectivité textuelle qui nous permet de nous orienter dans la lecture, ou la subjectivité extratextuelle qui nous permet de nous orienter dans la vie physique. Cette subjectivité se construit et se maintient à partir du sens de notre identité, laquelle se définit et s'établit par notre relation aux autres ou aux autres *figures*. Il n'y a pas d'existence (ou il n'y a pas de perception de sa propre existence) sans l'autre, et, selon Laclau argumentant à partir des propositions de Lacan, l'autre est celui qui est perçu comme extérieur au sujet.¹

Au début, à partir d'une observation de Hayakawa², nous avons distingué deux formes d'identification, l'une qui dépend du partage de la subjectivité avec l'autre

¹ Laclau 1985.

² Hayakawa 1964: 141.

tout en gardant l'altérité avec lui; et une seconde dans laquelle tour à tour l'altérité est perdue et l'autre est réifié ou vu comme une extension du sujet et en faisant partie. Nous avons examiné les implications de cette distinction pour la lecture et les relations entre lecteur et éléments textuels. Finalement, nous avons noté que dans les textes qui semblent provoquer une « identification subjective », cette identification est instable – elle tend à se limiter au court terme, souvent pour refaire surface plus loin.

Nous avons vu cette identification comme évoquée par le pronom « you », et avons montré qu'elle dépend du degré de la métalepse provoquée chez le lecteur – c'est-à-dire du point auquel le lecteur se sent mis en relation directe avec le narrateur ou l'auteur. Finalement, c'est le degré de présence de la relation, et le type de relation, qui déterminent le type d'identification chez le lecteur. Cette métalepse est assez facile à provoquer au début d'un texte, mais plus difficile à maintenir par la suite. Nous avons proposé que c'est en grande partie à cause des traits caractéristiques par lesquels se décrit la figure à laquelle le « you » correspond: traits physiques, habitudes, réflexions sur un passé qui n'est pas partagé par le lecteur, manière d'agir. Le « you », perçu au début comme adresse directe, est assez vite compris comme faisant référence à un autre: la fonction d'adresse devient latente sans toutefois s'éteindre entièrement. Même en gardant le « you » pour nommer la figure en question pendant tout un texte (les exemples les plus classiques étant *Bright Lights*, *Big City*, *La Modification* ou *Se una notte d'inverno un viaggiatore*), la métalepse et l'identification subjective du lecteur ne peuvent se maintenir au premier degré. Elles deviennent secondaires ou absentes.

A ce point, il est tentant de se référer à la pensée de Martin Buber, qui écrivait justement sur la relation impliquée par le pronom allemand « du » (le « tu » français

ou le « thou » anglais, aujourd'hui remplacé par « you »). L'état de subjectivité partagée entre deux êtres sans perte d'altérité est, pour Buber, l'événement relationnel qui survient chaque fois qu'on prononce le mot pour s'adresser à un autre. Dans la pensée de Buber, cette relation n'est pas durable : chaque être avec lequel on se met « en relation » et auquel on s'adresse en employant « tu » doit, à un moment ou un autre, être réifié pour devenir un « il ». Il y a alors deux manières de s'approcher de l'autre : comme être avec sa propre subjectivité, dans la relation qui est un « événement », et comme « cela » à observer, à « expérimenter » ou à utiliser. La première implique à tout instant l'altérité avec l'autre. La deuxième, selon Buber, peut comporter la réification de l'autre, ou bien la croyance que l'autre fait partie de soi-même.

Pour Buber, « l'événement » de la relation est la base de la conscience humaine, et « l'état premier » de l'homme (venant même avant sa conception de « soi »), pour notre espèce comme pour l'individu. L'expérience et le concept de « Cela » et de « moi » en résultent. « L'histoire de l'individu et l'histoire de l'humanité, si grandement qu'elles s'écartent l'une de l'autre par ailleurs, concordent en ce qu'elles marquent toutes deux par une croissance continue du monde du Cela. »¹ Plus nous connaissons le monde et rassemblons des informations, plus il y a pour nous des « choses » ou des figures, et moins il y a des « événements de relation ».

Les « choses » pour Buber sont des êtres ou des objets qui ont par définition des traits caractéristiques perceptibles, et qui sont, par ces traits, « expérimençables » par le sujet. Se mettre dans une relation de type « Je-Cela » c'est faire l'expérience de ou utiliser une « chose » connue par ses traits caractéristiques et appréciée pour ces caractéristiques. Mais Buber note que dans une relation de type « Je-Tu », on ne peut

¹ Buber 1969 : 63.

pas voir les traits caractéristiques de l'autre qui nous fait face – on en devient aveugle. Sans perception des traits caractéristiques on n'« expérience » pas l'autre – on se met « en relation » avec lui.

L'expérience qui est possible avec une « chose » telle que décrite chez Buber correspond point par point à l'expérience (ou le plaisir) esthétique d'un objet chez Genette¹. Pour Genette l'expérience et le plaisir esthétique que nous obtenons d'un objet dépendent de notre perception (immédiate) des « propriétés » de l'objet (en contraste avec une « connaissance » de l'objet, qui passerait par « des concepts » de l'objet). Ces « propriétés » de l'objet sont, en effet, des traits caractéristiques. Cette logique nous rappelle la différence faite chez Booth entre « l'esthétique pure » de l'« objectivity » et l'esthétique amoindrie de « sympathy », déjà vue dans la deuxième partie de cette thèse. Genette cite Kant, pour qui « l'objet non-identifié est donc pur événement sensible ».² C'est l'identification, par propriétés ou traits caractéristiques, qui fait de l'événement un objet. Pour Buber, la non-identification, ou non-perception des traits caractéristiques, précède historiquement l'identification. Son assertion trouve un écho dans les sciences cognitives, où, sans encore en avoir trouvé une preuve logiquement acceptable, plusieurs philosophes contemporains et importants ont récemment commencé à soupçonner que « les événements sont plus fondamentaux que les choses ».³

Dans la littérature cette question devient automatiquement moins compliquée. La lecture commence d'abord avec une conscience, celle du lecteur, qui s'approche d'une représentation d'un monde spatio-temporel. Comment est-ce que le lecteur s'approche du temps et du mouvement du récit? D'abord, nous présumons que le

¹ Genette 2002 : 42-43.

² Kant 1985 : 140.

³ Simons 2003.

lecteur est capable d'imaginer une « Theory of Mind »¹ (simulation mentale) qui guide les actions d'un personnage qu'il rencontre dans un texte. En cela, le lecteur imagine que les actants qu'il observe dans un texte ont leur propre subjectivité. La conscience de la subjectivité d'un autre est, dans le développement de l'homme, quelque chose qui normalement arrive même avant qu'un homme prenne conscience de sa propre subjectivité – qui est, selon Lacan, nécessaire pour que l'homme prenne conscience de sa propre subjectivité comme subjectivité.² Mais cette conscience de la subjectivité de l'autre ne reste pas stable.

Le moment où nous nous rendons compte de la subjectivité de l'autre, l'autre n'est pas objet, mais relation, événement. Mais « L'événement est ce qui n'arrive qu'une fois. »³ La reconnaissance d'un événement est ce qui le rend objet. En « reconnaissant » un événement, nous reconnaissons quelque *chose*, et nous ne sommes pas obligés de modifier notre propre subjectivité. Nous pouvons aussi voir une figure comme objet en faisant abstraction des éléments d'un autre objet que nous connaissons déjà comme objet. Ces abstractions sont des caractéristiques des objets. Les caractéristiques nous permettent de grouper des objets pour la reconnaissance immédiate des nouveaux objets, sans l'événement qui nous demande de nous rendre compte de leur subjectivité. Grouper un objet avec d'autres c'est remarquer les caractéristiques qu'il a en commun avec d'autres objets, sans remarquer les caractéristiques qui diffèrent. Le concept d'un groupe dépend d'un symbole, objet imaginaire sans caractéristiques conflictuelles. Voyons, par exemple, dans *Moby-Dick*, qu'Ishmael, le narrateur, n'a pas besoin de raconter sa vie chaque fois qu'il

¹ « Autrement dit ... notre attribution de motivations intentionnelles à autrui nous permet de comprendre nombre de comportements...[d'autrui] ». Petitot : 87.

² Lacan 1966. Ici nous faisons référence aux écrits généraux de Lacan sur le stade du miroir.

³ Ricoeur 1983 : 139.

introduit une section de texte qui présente son je-acteur. Nous reconnaissons les représentations de ce je-acteur – même si elles sont différentes, changeantes selon l'action diégétique – parce que Melville nous donne un symbole – le pronom « I » - qui représente non seulement le je-acteur comme objet textuel que nous pouvons observer tout en gardant notre propre subjectivité, mais représente aussi la raison pour laquelle nous le reconnaissons comme objet – à cause de notre première expérience avec ce personnage, ce qui nous a donné des indications de notre relation avec ce personnage et donc de notre propre subjectivité textuelle. Un nom est un symbole qui permet à cette suite de figures, temporellement et spatialement séparées dans le texte, d'être reconnue comme un unique entité. Un nom (« Ishmael », « Tristram », ou « you », ou « I ») représente un groupe de figures passées qui s'engagent dans une unique action immédiate. Le nom permet cette identification sans besoin de l'événement qui normalement suit la rencontre avec un sujet inconnu. Les pronoms sont remarquables parce qu'ils forment de tels grands groupes, grâce au manque de caractéristiques conflictuelles dans le symbole du groupe. Ils indiquent moins des figures précises que leurs emplacements les uns par rapport aux autres.

Néanmoins, les pronoms, « signes vides » au début d'un texte inconnu, ne restent pas longtemps vides. Ils gagnent en caractéristiques au cours d'un texte. Certains pronoms (« il », « elle ») ne sont jamais complètement vides. Ils ont des caractéristiques inhérentes. « You » en anglais contemporain, comme nous l'avons vu, comporte à la base deux sèmes. Nous allons avancer que c'est le double fonctionnement inhérent du mot « you » qui permet que les auteurs à examiner ensuite puissent l'employer pour indiquer deux figures (le « you » qui est Ishmael, par

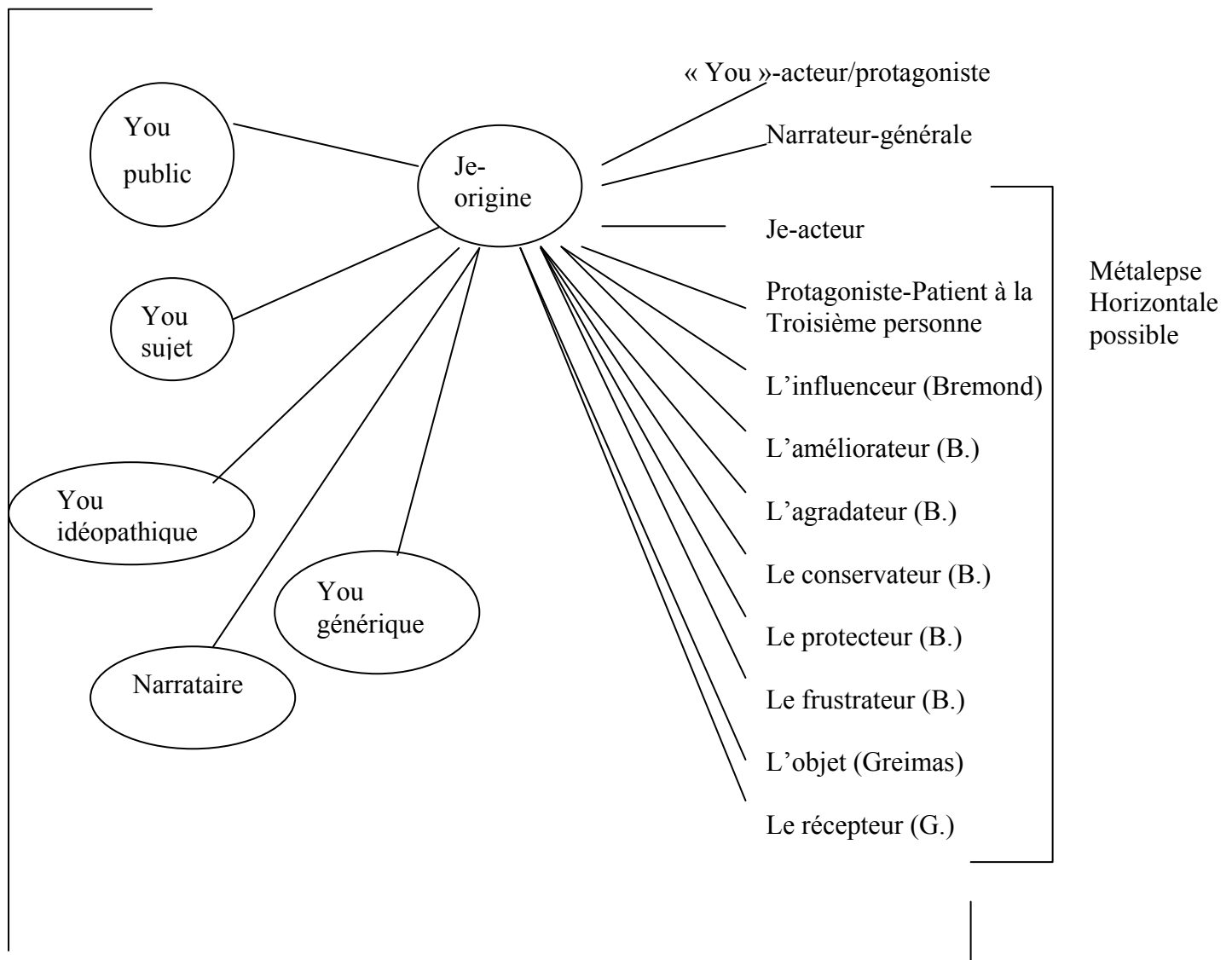
exemple, et le « you » qui est le lecteur de *Moby-Dick*), sans trop provoquer de confusion de la part du lecteur.

Les paroles quotidiennes des hommes, les récits d'expériences personnelles, sont toujours à la première personne, même si le « je » n'est pas présent explicitement. Implicitement il est toujours présent dans chaque phrase qu'on énonce (« J'ai vu... » « Je constate que... »). Fludernik (à la différence de Derrida) suppose que cette « narration naturelle » est à l'origine des récits écrits, qui eux sont à l'origine des contes fictionnels. Elle prétend, comme nous l'avons vu dans la deuxième partie de la thèse, que le lecteur contemporain « naturalise » ou « narrativise » les fictions écrites pour les faire correspondre à la situation « naturelle » de narration orale, avec son « je » implicite.¹ Autrement dit, le lecteur « cherche » le « je-origine » ou centre déictique pour pouvoir comprendre le récit. S'il ne trouve pas des indications de son existence, il suppose que c'est lui-même.

Selon l'école de Greimas², le terme « discours » peut se voir substituer le terme « texte » (discours plastique): le discours est un texte. Il faut considérer que la « narrativisation » sur laquelle insiste Fludernik implique que pour le lecteur, le texte *est* un discours. Mais ce « discours » qui est le texte, avec trois pôles (conteur, public, et ce qui est raconté), est de nature instable.

¹ Fludernik 1996.

² Sonesson 1998.



Métalepse Verticale Possible

Figure 10 : Centre Déictique Instable

Au centre, le « je-origine » ou « centre déictique » est le « je » au moment de l'énonciation du récit, qu'il soit implicite ou explicite dans le texte.

A droite est le « narrateur général », le « je » qui est un pastiche des figures passées, construit pour faire un résumé des expériences ou des actions habituelles. Ce « je-général » n'est ni acteur diégétique (du moins dans le récit principal), ni

narrateur, mais une sorte de lien entre les deux. Nous l'avons déjà vu dans *Moby-Dick*: « ... it takes a strong moral principle to prevent me from deliberately stepping into the street and methodically knocking people's hats off ... ». Cette figure peut aussi être visée par le je-origine.

Plus bas est le je-acteur. Nous l'avons traité jusqu'à maintenant comme un narrateur homodiégétique, selon la formule de Genette. Mais des critiques plus récents différencient le je-acteur du narrateur, et à ce point nous serons obligés d'avancer qu'il y a deux « I » dans tout récit « homodiégétique ».

« Homo- and heterodiegetic are a logical impossibility... the basis for the homo-/hetero- distinction is participation of the narrator in the events he recounts. But participation is mimetic – only a person, a unified being can participate; a narrator, a mere uttering instance, an agent of the narrative, by definition cannot participate in the events he utters. All narrators are therefore extradiegetic. It follows, then, that narrators as narrators cannot participate, and the term heterodiegetic is a contradiction. Homodiegetic, however, applies to a character, a personlike entity, and is thus not part of a typology of narrators. »¹

Nous ne nions pas, quand même, qu'il y a une relation (perçue chez le lecteur) spéciale entre le narrateur et le je-acteur. Cette relation prend pour base l'identification (encore, perçue chez le lecteur) du narrateur au je-acteur. Cette identification donne l'illusion que tout ce qui sépare ces deux « je » est une frontière temporelle. Mais ce même pronom est composé de deux sèmes, et de deux rôles narratologiques, très indépendants, qui doivent être considérés comme tels.

Nous employons « narrateur » et « je-acteur », mais en fait ce n'est qu'une simplification pour correspondre aux emplois les plus usuels. En fait, il peut y avoir un vaste éventail de « je ». Par exemple, dans « J'ai rêvé que je voyais ma sœur » il y a le je-origine (c'est le « je » dans le « Je constate que » qui est implicite devant cette phrase); le je-acteur diégétique qui rêve; et aussi le je rêvé qui voit sa soeur. Comme

¹ Diengott 1987: 533.

dans *Tristram Shandy* le je-acteur, ainsi que ces autres « je » peuvent être visés par le je-origine.

Le « you » générique est indiqué ici comme une position flottante. Nous avons vu comment depuis le 15^{ème} siècle le « you » peut remplacer « one » ou « anyone » ou « any man ». Fludernik a noté que le « you » générique ne réfère pas vraiment à un protagoniste, mais à une figure générale dans un monde d'expériences partagées. Cette position sur notre schéma est la plus ouverte de toutes, marquant la position de participation dans le discours plutôt qu'un participant particulier. L'auteur peut « remplir » cette position de temps en temps avec une figure plus ou moins précise, et cette figure peut ensuite disparaître ou réapparaître. L'emploi du « you » générique nous rend conscients que c'est la participation dans le discours qui compte plus que le participant. Quand le participant dans cette position devient défini, il nous reste l'impression qu'il nous est similaire, car sa relation au centre déictique (et aux figures diégétiques) est pareille à la nôtre, ou potentiellement pareille.

Enfin, nous distinguons entre un « you » sujet, dont la subjectivité séparée de celle du centre déictique semble être acceptée par le narrateur, et un « you » idéopathique, où l'auteur semble être plus soucieux de l'opinion du lecteur, au point que le centre déictique même (et donc l'approche du narrateur) semble être affecté par la subjectivité du lecteur imaginé par l'auteur.

Pour les personnages diégétiques, représentés à droite du schéma, nous avons prévu tous les rôles possibles esquissés par Greimas, et qui peuvent éventuellement être visés par le je-origine, ou avec lesquels le je-origine/centre déictique peut perdre l'altérité (l'exemple le plus commun sera le discours indirect libre).

Comme nous l'avons inféré de notre étude des fictions avec un « you » protagoniste (chez McInerney, Butor, etc.), aucune position sur ce schéma ne peut être réalisée indéfiniment par le lecteur. La fonction d'adresse n'est pas durable dans le long terme, et la position textuelle du lecteur risque à tout instant, même au moment où il est visé par le centre déictique, de glisser vers le niveau intratextuel, pour voir toutes ces positions de l'extérieur. Les positions sur ce schéma sont, en effet, comme des endroits où le lecteur dépose les figures qu'il rencontre dans la lecture – et où il peut *se* déposer. Mais il ne reste pas longtemps figé lui-même dans une de ces positions. Comme nous l'avons vu, le «vous » ou «you »-protagoniste qui apparaît tout au long du texte, est finalement lu comme un «il ». Mais, comme nous le verrons, un «il », personnage diégétique, peut éventuellement être réalisé par le lecteur, par identification narcissique ou par identification subjective, et un «you » qui vise la dite position de figure diégétique peut aussi viser le lecteur quand le lecteur se place dans cette position. La déixis doublée est ici considérée non seulement comme une énonciation du centre déictique qui vise deux positions sur ce schéma, mais aussi potentiellement comme l'effet de la cohabitation d'une seule position (non-définie) par une figure textuelle (définie) et par le lecteur.

Les «you », soient-ils réalisés ou non, aident le lecteur à identifier le centre déictique. La suite de notre étude s'occupe non des textes où la deuxième personne se prolonge pendant tout un texte, mais des textes qui l'emploient périodiquement, car les seuls moyens d'éviter que le «you » énoncé par le centre déictique ne devienne fixe, lu comme un «il », sont : 1) soit de changer constamment la position du coénonciateur (comme fait Sterne) ; 2) soit de laisser passer du temps entre chaque

énonciation qui la vise (comme dans les formules Renaissance et pré-Renaissance¹) ;
3) soit, enfin, que le centre déictique lui-même devienne glissant à cause de la relation instable entre le lecteur et ce centre déictique pendant la lecture. Cette dernière possibilité ne peut plus être ignorée dans les textes à examiner maintenant.

¹ Fludernik 1996.

Quatrième Partie

Animations partielles

[Il y a] deux voies de la philosophie du langage, la voie de la référence indentifiante et celle de la reflexivité de l'énonciation. Au terme de la première voie ... la personne apparaissait comme un particulier de base irréductible à tout autre: elle était le « lui » dont on parle et à qui on attribue des prédicats physiques et psychiques. Au terme de la seconde voie, le sujet apparaît comme le couple de celui qui parle et de celui à qui le premier parle... Or la convergence des deux entreprises est assurée par les emprunts que chacune doit faire à l'autre pour accomplir son propre dessein.

- Ricœur, *Soi-Même Comme un Autre*

... the idea of communication as a linear channel between two points--the linking of addresser and addressee through a reciprocally comprehensible message--has ceased to be valid. 'Discourse' is no longer linear and reversible; it is becoming increasingly entropic. Similarly, distinctions between subject and object are no longer clear-cut.

D.N. Rodowick, *Reading the Figural*

... a genuine change from communication to communion ...

Martin Buber, *Between Man and Man*

Introduction

Le corpus des auteurs contemporains qui construisent un « personnage » à partir d'un « you » – que ce personnage soit une figure diégétique ou extradiégétique - est devenu de plus en plus étendu depuis un quart de siècle. J'ai distingué les textes qui maintiennent la deuxième personne dans leur totalité pour désigner une figure textuelle, de ceux qui en font des emplois passagers. Ce sont ces derniers qui vont nous intéresser dans cette partie.

Parmi ceux où la deuxième personne a des emplois passagers, plus nombreux sont les textes qui débutent à la deuxième personne pour adopter la troisième personne après quelques paragraphes. Des « you » génériques se trouvent en abondance aux débuts des textes pour marquer un ton oral, ou pour indiquer concrètement la présence d'un narrateur. Il existe de nombreux exemples contemporains des « mémoires feintes » comportant une dédicace introductive, variant du très complexe (plusieurs auteurs contemporains ont modelé leurs introductions sur celle de *Frankenstein* de Mary Shelley) au plus simple (*Cloudsplitter* de Russell Banks), où le narrataire qui apparaît au début est un personnage bien décrit et bien défini. Parfois il ne l'est pas (*Carry Me Across the Water* de Ethan Canin ou *In the Country of Last Things* de Paul Auster). Il y a aussi des textes, comme celui de Stephen Beachy (*Distortion*) où un « you » générique initial devient un personnage diégétique, selon la même formule examinée chez Hawthorne et McInerney, mais pour disparaître plus loin.

Nous sommes depuis au moins 800 ans habitués au narrateur qui s'adresse à son narrataire au début du texte pour souligner ou pour expliquer la situation

d'énonciation avant de lancer son récit. Cependant, ce qui est plus nouveau dans les fictions depuis 1970 est le narrateur qui ne s'adresse au narrataire qu'à la fin du texte. La parole adressée à un narrataire auparavant invisible, arrivant à la fin d'une nouvelle (comme chez Robert Coover, « The Leper's Helix »), provoque un choc, non à cause d'une simple métalepse, mais justement parce que la situation d'énonciation initiale n'est rendue claire qu'à la fin, et alors d'un seul coup.

Un narrateur qui ne salue son narrataire qu'au milieu du texte est plus rare, mais on le trouve dans plusieurs nouvelles de Denis Johnson entre autres. Il y a des textes où ce « you » narrataire reste extradiégétique, comme dans les récits de type skaz. Mais si Genette a employé le terme « homodiégétique » pour indiquer un narrateur qui joue aussi le rôle du protagoniste dans son propre récit, il faut maintenant définir le narrataire homodiégétique. Dans *Once Upon a Time* de John Barth par exemple, le « you » indique la femme du narrateur comme narrataire, mais aussi comme personnage diégétique. Parfois, un « you » qui apparaît au milieu du récit indique clairement un narrateur qui s'adresse à soi-même, produisant une sorte de schizophrénie narrative ou un *deixis am phantasma*¹. Finalement, un protagoniste à la première ou à la troisième personne peut passer à la deuxième personne au plein milieu du récit, tout en restant protagoniste (Russell Banks, *The Book of Jamaica*, Gao Xingjian, *One Man's Bible*).

Traditionnellement (et même dans des textes « non-traditionnels ») le discours du narrateur, s'il y en a un, apparaît avant, après, et entre les épisodes d'action diégétiques du récit. Les textes contemporains à examiner n'ont pas toujours ce qu'on peut appeler un discours du narrateur. Les « you » qu'ils emploient viennent souvent d'un centre déictique ambigu ou peu clair, pour viser un coénonciateur qui n'est pas

¹ Où le narrateur s'adresse à son soi du passé, au présent. Margolin 1986-87 : 181-210.

forcément le narrataire. Mais souvent ces « you » se trouvent exactement là où on aurait normalement trouvé le discours du narrateur (entre les épisodes d'action diégétique), nous amenant à supposer que certaines fonctions du « you » (notamment le générique) peuvent remplacer les apostrophes d'un narrateur ou lui servir de raccourci. Nous les regarderons selon leur position dans le texte : initiale, finale, ou médiane.

Positions Fluctuantes

« You » initial

*Lire c'est découvrir une appartenance commune entre l'auteur et vous,
une fraternité possible...*

- Christian Bobin, *L'épuisement*

Selon Brian Richardson, le récit à la deuxième personne est « arguably the most important technical advance in fictional narration since the introduction of stream of consciousness. »¹ Pour Richardson, le récit à la deuxième personne est nécessairement celui qui comporte un « you » protagoniste. Nous avons vu que ces récits débutent presque sans exception par un « you » lu comme générique par le lecteur. Puis ce « you » générique (comme chez Hawthorne, McInerney, Butor ou Calvino) se révèle être le personnage principal ou le héros du récit. C'est-à-dire que le « you » passe, du point de vue du lecteur, d'une fonction de discours à une référence à un personnage – le texte oriente l'attention du lecteur d'abord vers l'extradiégèse, puis vers la diégèse. C'est souvent le contraire que nous observons dans des textes plus contemporains.

Dans de nombreuses fictions contemporaines, ce même « you » générique apparaît dès le premier paragraphe, mais ne revient ensuite au mieux qu'épisodiquement, et le plus souvent ne revient même pas.

Donald Justice, dans « The Artificial Moonlight », texte qui se poursuivra à la troisième personne, commence ainsi :

¹ Richardson 1991 : 327.

« From the screen porch of their apartment you could see, strung out across the bay, the colored lights of the neighborhood sailing club. »¹.

Ici, le « you » générique permet de rester ambigu sur l'identité du narrateur et des personnages diégétiques, et de garder un ton familier, tout en présentant un point de focalisation bien précis (*quelqu'un* observe la scène depuis la terrasse de l'appartement de *quelqu'un* – mais qui est l'observateur?) Le point de focalisation prend la première place, et le personnage qui va finalement *occuper* cette position est secondaire. Le point de vue reste indécis entre celui du narrateur, celui du narrataire, et celui d'un personnage non encore dévoilé.

La même indécision est encore plus visible dans le premier paragraphe de « Inexorable Progress » de Mary Hood :

« Only when the others begin to leaf out the next spring, and one is left behind in the general green onrush, can the eye tell..... You could tell a little something by her eyes... »².

Ici, un unique sujet passe de « one » à « the eye » (lapsus ?) à « you », pour ouvrir cette position focalisante au lecteur. Dans des cas comme ceux-ci, aucun autre « you » hors guillemets ne suit dans le récit. Le « you » semble n'être là que pour établir qu'un point de focalisation pourrait être partagé entre le lecteur et le narrateur.

Mais ce point de focalisation ambigu ou ouvert n'est pas toujours que celui d'un observateur :

« In Indian, this place is called Where Lightning Takes Tall Walks. I figure that to be about right... Long-legged stretches of bone-white light come kicking through the treetops of the tallest shortleaf pines, ripping limbs and splitting crowns. When they leave past, your ears are ringing from the thundershots and there is the smell about of electric-seared sap. It is a heart-racer to have this happen around you in the day, and at night you still have coming to you the cracking hiss and branching swish in the whole dark of crowns falling so heavy unseen

¹ Justice 1984.

² Hood 1984.

and so close they push air past your face and the ground bounces you up on your toes.”¹

Parfois, le « you », un peu comme le « you » dans l’auberge de Melville, n’est plus dans une situation générique, mais dans un environnement très précis. Toutefois, contrastant avec le « you » de Melville, celui-ci n’est plus l’observateur passif du monde qui l’entoure - il est même agressé par l’environnement du récit. Pas plus que chez Melville le you n'est acteur, ce « you » reste toujours indéfini – il n’a pas de traits caractéristiques, il n’agit pas, et n’est donc pas personnage (« L’action *est* le personnage. »²) mais plutôt une position établie de fait qui nous incite à deviner qui (un je-acteur ? un protagoniste à la troisième personne ? un autre personnage?) va occuper cette position déjà construite et que nous connaissons déjà de l’intérieur.³

Skaz non-suivi

Il est aussi courant de voir un récit débiter avec du skaz qui n’est jamais repris jusqu’à la fin. Il en résulte que les « you » (ou, souvent, un seul « you ») soulignent la présence palpable du narrateur comme figure, mais la présence du narrataire reste une position ouverte, non-décrite. Ainsi l’histoire prend-elle un ton familier par référence à un narrataire sans jamais divulguer son identité. Le narrateur d’une nouvelle de James Ferry, par exemple, débute son récit avec « I suppose you’ve heard that ... »⁴ ; dans une introduction de E.L. Doctorow, la formule n’est guère différente :

« They’re nothing new, you can read about the Leather man for instance, a hundred years ago making his circuit through Westchester, Connecticut ... »⁵.

¹ Richard 1989: 13-14.

² Fitzgerald 1978.

³ Si l’on considère les textes ci-dessus comme commençant *in medias res*, ce « you » du début peut être vu comme une des « linking strategies » décrites par Fludernik : « descriptive passages of a general nature leading to the particular case of a character in a novel » Fludernik 2003 : 337.

⁴ Ferry 1982.

⁵ Doctorow 1985.

Le « you » disparaît de la suite du texte, mais l'idée que nous (ou quelqu'un) entendons une parole en direct est mise en place.¹ Ces instances de skaz sans suite ne sont pas qu'ornementales – elles indiquent formellement la présence du narrateur, même si ce dernier reste anonyme, non-figuré et non-développé.

Partage d'expérience

Un « you » générique, lancé vers un public inconnu, peut aussi indiquer qu'une expérience ou sensation partagée est tenue pour acquise entre narrateur et lecteur.² Un lien s'établit donc entre eux sur cette base et non à partir de la description de traits caractéristiques partagés ou idéalisés par le lecteur.³ Souvent cette occurrence unique du « you » en début de texte est au conditionnel, avec « would », comme pour indiquer des événements habituels observés par un « you » général, souvent un membre anonyme de la communauté où l'histoire se déroule:

« To be sixteen on a July Saturday was heaven... You'd see guys who hadn't caught a weather report in years strolling around like businessmen, on their way to trade chat... »⁴

Ou encore un « you » se substitue au je-acteur:

« I liked to sit up front and ride the fast ones all day long. I liked it when they brushed right up against the buildings north of the Loop and I especially liked it when the buildings dropped away into that bombed-out squalor a little farther north in which people (through windows you'd see a person in his dirty naked kitchen spooning soup toward his face, or twelve children on their bellies on the floor,

¹ D'autres exemples se trouvent chez Joyce Carol Oates (1972) et chez John Hagge (1975) – mais avant les années 1980, la deuxième personne de skaz en début de texte s'étend souvent sur un paragraphe entier alors que par la suite elle sera plus courte.

² Ou entre un personnage diégétique et le lecteur. Par « expérience partagée » nous entendons non que la situation du narrateur et du narrataire soient semblables, mais que le rapport entre le narrateur et une situation est représentée comme semblable au rapport entre le narrataire et une situation homologue.

³ Cela ne veut pas dire que le « you » n'aite pas de « présence » physique d'une certaine manière dans la diégèse : notre **Appendice 4** montre qu'un « you » générique peut indiquer aussi bien (et aussi souvent) des situations de référence physique que des fonctions mentales internes.

⁴ Thomas 2000: 66.

watching television, but instantly they were gone, wiped away by a movie billboard of a woman winking and touching her upper lip deftly with her tongue, and she in turn erased by a – wham, the noise and dark dropped around your head – tunnel) actually lived.”¹

Ici, c’est le « je » qui éprouve quelque chose (en empruntant les métros aériens de Chicago), mais c’est « you » qui observe. Le récit ne commence qu'ensuite, dès que nous avons compris : le narrateur anime le protagoniste pour notre bénéfice.

Ou bien encore le « you » du début peut introduire un protagoniste qui réagit face au narrataire:

« Bob Dubois in most ways is an ordinary-looking young man. You’d pass him in the Sears tool or sporting goods department without a thought ... Bob’s face is an easy face to ignore, so long as he is ignoring yours. But if he’s not ignoring yours, if he’s slightly curious about you or attracted ... his broad face ... becomes extremely expressive. When he’s not trying to act ... he has ... a friendly face, or else he shows you a closed, hard, angry face.”²

Cette rencontre, d’abord au conditionnel, passe ensuite au présent comme si la figure du protagoniste devenait de plus en plus réelle, au moment où le narrateur commence à l’animer.

Le « you » dans ces trois extraits est uniquement observateur (bien que chez Banks cet observateur puisse provoquer une réponse du protagoniste qu’il observe), et disparaît dès que l’action diégétique du récit commence. Dans d’autres textes un « you » générique débute le récit non seulement pour observer, mais aussi pour agir, disparaissant toujours après le premier paragraphe:

« In this one bar, you couldn’t set your beer bottle on the table or cockroaches would climb up the label and drown themselves. Anytime you set down a beer, you’d have a dead cockroach in your next mouthful ... We used to go there because it was near Good Samaritan

¹ Johnson 1992: 91.

² Banks 1985 : 5-6.

Hospital. We'd visit Alan until his pain medication put him to sleep, then Geoff and I would go drink beer."¹

Quand le monde décrit par le narrateur est étranger au lecteur, l'auteur compte souvent sur ce « you » général initial pour créer une expérience partagée là où elle ne l'est peut-être pas, rassurant ainsi le lecteur timide:

« Claude Ford knew exactly how it was to hunt a brontosaurus. You crawled heedlessly through the grass beneath the willows, through the little primitive flowers with petals as green and brown as a football field, through the beauty-lotion mud. You peered out at the creature sprawling among the reeds, its body as graceful as a sock full of sand.»²

Ici, le « you » est une anaphore de « Claude Ford » et est simultanément générique. Ce « you » cherche à familiariser le lecteur avec une situation qu'il ne peut pas connaître mais qu'il *faut* connaître pour s'identifier au protagoniste. Mais qu'énonce-t-il? Si dans la première phrase l'énonciateur est bien le narrateur, les suivantes touchent à la frontière du discours indirect libre – comme c'est Claude Ford qui éprouve l'expérience décrite, c'est comme si Claude Ford nous parlait de l'expérience de sa propre voix. Claude Ford nous est présenté comme personnage par le narrateur, puis nous éprouvons tout de suite la vie de ce personnage de l'intérieur. Le discours (qu'il soit du narrateur ou de Claude), nous l'avons dit, ne fait pas progresser l'action du récit, mais change la manière de la voir. Ici le « you » nous prépare non à voir Claude « [crawling] heedlessly through the grass beneath the willows » - mais à voir le *grass* et les *willows* depuis la position de quelqu'un chassant un brontosauve.

Un « you » qui commence par désigner un narrataire peut aussi devenir acteur, non seulement pour observer les détails de la diégèse, mais aussi pour entreprendre les

¹ Palahniuk, "Brinksmanship".

² Brian W. Aldiss, "Poor Little Warrior!"

mêmes types d'actes que le protagoniste. Dans *Rule of the Bone* de Russell Banks, le « you »-narrataire de la première ligne (« You'll probably think I'm making a lot of this up ... »)¹ glisse rapidement à un « you » de skaz général (« Anyhow my life got interesting you might say the summer I turned fourteen ... »)², puis très vite le pronom prend en charge toute les actions du protagoniste, d'abord au conditionnel, puis à l'instructionnel (« you could rob » (p.2), « you can cut into the pages with a razor » (p. 3)). Le « you » ici est d'abord un narrataire détaché du narrateur, qui ensuite s'en rapproche et finit par être impliqué dans les actes du protagoniste relatés par le narrateur.³ Le narrataire devient « intime » au cours des premières pages – plus vite que dans les romans du 18^{ème} ou de 19^{ème} que nous avons examinés – mais il devient intime en perdant un peu son statut de narrataire – il est plutôt compagnon du je-acteur que coénonciateur du narrateur. En devenant capable de prendre en charge les mêmes actes que le je-acteur, le narrataire témoigne lui-même que le je-acteur n'est pas « making a lot of this up ».

Apostrophes de personnage

Certains « you » au début des textes ne semblent pas du tout provenir du narrateur, et ne visent pas le lecteur textuel ou le narrataire. Le « You better not never tell nobody... but God. It'd kill your mammy. » de *The Color Purple*, par exemple, ne ressemble guère à la formule « cher lecteur » qui établissait la relation extratextuelle dans les récits d'autrefois. Ici, nous entendons la voix d'un personnage qui menace le protagoniste du roman. Mais en attendant que ce soit le narrateur qui s'adresse à nous,

¹ Banks 1995 : 1.

² Ibid.

³ L'appendice 4 montre que les verbes liés au « you » dans un roman peuvent être actifs et « outer-related » tout autant que les verbes liés au je-acteur.

nous sommes pour un bref instant mis dans la même position coénonciatrice que le protagoniste. C'est le cas aussi dans « Caddies' Day » de Jeanne Schinto, où le protagoniste à la première personne est un enfant, mais le récit débute par les paroles d'un adulte diégétique : « The bottle is sticky around the spout. Do not pick it up by its spout. Keep your hands far away from the spout. »¹ C'est un outil efficace pour créer une identification non avec les traits d'un protagoniste, mais avec son identité-même, laquelle est le produit, selon Currie², de ses rapports aux autres.

Chez Walker et Schinto, c'est la relation du je-acteur à un autre personnage diégétique qui établit l'identification du lecteur avec le je-acteur. Une forme moins directe se trouve plus tôt dans la fiction américaine, où une phrase énoncée par un personnage diégétique (absent) sert d'introduction au je-acteur. Il suffit de se rappeler les premières lignes de *The Great Gatsby* :

«In my younger and more vulnerable years my father gave me some advice that I've been turning over in my mind ever since. 'Whenever you feel like criticizing anyone ... just remember that all the people in this world haven't had the advantages that you've had.' ».

Ces auteurs contemporains, par contre, se passent de la rhétorique narrative au début et commencent directement par une citation d'un personnage diégétique hors contexte. Est-ce que cette formule peut être vue comme l'abréviation d'une structure déjà existante ? En tout cas, le narrateur intervient moins, et en même temps nous sommes mis plus rapidement dans la position du narrateur/je-acteur par rapport aux autres personnages, hors de toute médiation.

¹ Schinto 1984.

² Currie, « The Manufacture of Identities ».

Le « you » et le discours indirect libre

Si l'apparition fréquente du « you » au début de textes contemporains est intéressante pour les types d'identification qu'elle permet, elle l'est aussi pour les techniques qu'elle remplace. La plupart des histoires débutant par le « you » générique se caractérisent en effet par l'absence de description traditionnelle des personnages. Remarquons que la description physique très détaillée, chère aux écrivains du 19^{ème} siècle, se trouvait souvent remplacée dans les textes modernistes par un passage de *stream of consciousness*, ou de discours indirect libre, pour mettre le lecteur « dans la tête » du personnage dès le début du récit. Ces derniers effets sont maintenant souvent remplacés par le simple emploi d'un « you » générique – pour mettre le lecteur « à la place » d'un personnage.

Néanmoins, il s'agit parfois plus d'une combinaison entre discours indirect libre et « you » générique que d'un simple remplacement. Dans l'extrait suivant de Denis Johnson, le narrateur nous met discrètement et brièvement dans l'esprit du personnage :

« Van Ness felt a gladness and wonder as he drove past the small isolated towns along U.S. 101 in Northern California, a certain interest, a yearning, because he sensed they were places a person could disappear into. They felt like little naps you might never wake up from - you might throw a tire and hike to a gas station and stumble unexpectedly onto the rest of your life, the people who would finally mean something to you, a woman, an immortal friend, a saving fellowship in the religion of some obscure church.»¹

Johnson définit les sentiments d'un personnage plutôt que de les décrire (« gladness », « wonder », « interest », « yearning »). Normalement, pour savoir que nous sommes heureux nous n'avons pas besoin, lorsque c'est le cas, de nous dire que nous le sommes – « heureux » est un mot pour expliquer ce que nous ressentons à quelqu'un

¹ Johnson 1997: 1.

d'autre. Définir ainsi les sentiments de Van Ness est donc une manière de les expliquer de l'extérieur. Jusqu'ici le narrateur est au centre déictique, nous sommes dans la position du narrataire, et Van Ness est un protagoniste à la troisième personne (cf. **Figure 10**). Puis la voix nous décrit les pensées intimes du personnage, sous forme de discours indirect libre, sur un ton familier et quasi-skaz. Le lecteur, habitué depuis un siècle au discours indirect libre, ne cherche pas à savoir si ce n'est pas Van Ness dans sa voiture qui se parle à lui-même. Mais comme dans tout discours indirect libre, le centre déictique n'est plus clair – il reste indécis entre le narrateur et Van Ness. Le « you » générique joue parfaitement son rôle dans cette situation : nous nous imaginons être dans les situations créées par Van Ness, au lieu d'imaginer Van Ness, cette figure textuelle, dans ces situations. Ses rêves sont les nôtres. Quel meilleur point de départ pour l'identification du lecteur au protagoniste – et en même temps au narrateur?

D'autres auteurs utilisent la même formule, mais la combinent avec la présence plus explicite du narrateur. Ici, le narrateur de Robert Love Taylor se manifeste en se demandant comment commencer son histoire :

« Such a time. Where to begin. With his mother's displeasure or his father's crazed joy, his sister's bitterness or his own young emptiness. He remembers the road signs, how you wait for them and then for the towns they prophesy. »¹

Le « you » est employé d'abord pour se demander comment commencer l'histoire. Puis le narrateur présente un « he »-protagoniste, qui devient un « you » générique pour décrire une situation habituelle du « he ». Le « you » qui remplace le « he » ici n'est pas du tout choquant mais indique avec nuance que l'expérience du « he » est aussi une expérience du narrateur. Il indique ainsi légèrement que le « he » est, en fait,

¹ Taylor 1982.

le je-acteur caché du narrateur – c'est une nouvelle au ton autobiographique, sans l'expliciter.

Le lecteur dans son rôle de fabricant de l'histoire

Souvent la deuxième personne en début de texte campe d'abord la situation d'énonciation, esquissant narrateur, narrataire et diégèse avant de commencer le récit. Ces textes débutent normalement par quelque chose comme « Imaginez, si vous voulez bien, la situation suivante ... » ou, plus poétiquement, comme dans une nouvelle de Robin Lywelyn :

« I am no expert at drawing pictures but this one is quite simple. All you need is a blue sea and a yellow sun. You need to see the docks, of course ... »¹

Certains débuts de textes mettent le « you » non seulement dans le rôle d'observateur d'une création en cours, mais aussi comme co-créateur. Russell Banks fait plus qu'indiquer la situation d'énonciation dans la première ligne de « Sarah Cole: A Type of Love Story » :

« Here is the scene. You can put it in the present, even though it took place ten years ago, because nothing that matters to the story depends on when it took place, and you can put it in Condore, New Hampshire... »².

La différence entre la fabula, fixe et déterminée, et le récit, résultat d'un procès narratorial, est soulignée. Mais ici le narrateur suggère au lecteur qu'il peut avoir un rôle dans la construction de ce récit non encore figé.

Souligner que le récit est le produit de l'acte de narration est en un sens ce que font tous ces « you » que nous avons examinés jusqu'ici (même si ici Banks ajoute que son récit sera le produit du narrateur *et* du narrataire). L'accent est mis depuis le

¹ Lywelyn.

² Banks 1986.

début sur la participation du lecteur (ou du narrataire) dans la création du récit – ou même de la fabula de laquelle le récit est tiré. L'accent, depuis le début de ces textes, est sur l'extradiégèse, ou l'extratexte, au lieu de la diégèse, soulignant les rôles extradiégétiques ou extratextuels comme plus essentiels que les rôles diégétiques ou textuels. Mais cet effet est encore plus marqué quand cette mise en évidence de la situation d'énonciation ne se présente qu'à la fin du texte.

« You » final

An ending is the single place where an author most pressingly desires to make his points – whether those points are aesthetic, moral, social, political, epistemological, or even the determination not to make any point at all.

– Torgovnik¹

... readers assume that authors put their best thoughts last, and thus assign a special value to the final pages of a text.

- Rabinowitz²

Si l'incipit est l'endroit où traditionnellement l'on trouve le plus habituellement le discours d'un narrateur, la fin prend la deuxième place. Au 14^{ème} siècle déjà (dans Chaucer) se présente une adresse « au lecteur » en début de texte qui se complète à la fin. Un tel procédé établissant la situation d'énonciation extradiégétique par un narrateur se présentant comme tel est essentiellement lié aux habitudes orales³. On le trouve par exemple, dans le théâtre, où depuis les Grecs jusqu'à la période jacobéenne en Angleterre, un personnage sur la scène mais non *de* la scène joue souvent le rôle d'intermédiaire entre le public et la pièce, parfois entre les actes, mais surtout au début et à la fin.

Le discours ainsi placé au début et à la fin du récit n'est pas sans écho dans la fiction contemporaine. Un aménagement contemporain consiste à établir le contact avec le narrataire moins directement, au moyen d'un discours indirect libre combiné avec de la deuxième personne. Dans une fiction à la troisième personne de Maile Meloy, par exemple, un passage à la deuxième personne ouvre le récit:

« If you're white, and you're not rich or poor but somewhere in the middle, it's hard to have worse luck than to be born a girl on a ranch. It doesn't matter if

¹ Torgovnik : 19.

² Rabinowitz : 304.

³ Fludernik 1996.

your dad's the foreman or the rancher – you're still a ranch girl, and you've been dealt a bad hand.»¹

Le narrateur s'adresse au narrataire, d'abord au conditionnel (« if you're white ... »), puis définit ce « you » (« - you're still a ranch girl »). Le « you » devient de plus en plus précis (d'abord « white », puis « not rich or poor », et finalement « a ranch girl »). La « ranch girl », une fois sa situation décrite et définie, entre ensuite dans son rôle de protagoniste à la troisième personne, pour vivre sa vie diégétique sans autre commentaire. La fin du texte ne présente pas une clôture classique de discours du narrateur, mais il s'y substitue un écho du « you » générique du début, cette fois dans un discours indirect libre:

« Suzy lays out the tarrot cards on the kitchen table. The cards say, Go on, go away. But, she thinks, out there in the world you get old. Here you can always be a ranch girl ... »²

Le « you » générique devient un motif, écho de la formule classique du discours moraliste de la fin du conte, mais dont le centre déictique a glissé du narrateur au protagoniste – déstabilisant notre perception du narrateur et du protagoniste comme entités distinctes. Ce n'est pas pour rien que les fictions à la deuxième personne nous donnent souvent l'impression que leurs auteurs nous racontent leurs expériences personnelles.

La même sensation d'avoir lu une « vraie » histoire (cette fois sans incipit à la deuxième personne) est présente dans la nouvelle « People like that are the only people here » de Lorrie Moore où, après quelques pages de récit pur, le narrateur, concluant son histoire, ajoute : « Here's the story. Now where's the money ? » (« you » implicite déjà rencontré chez Sterne) – question qui semble viser son éditeur

¹ Meloy 2000: 230.

² Ibid., p. 234.

et explique pourquoi l'histoire a été racontée. L'attention du narrateur à la fin de l'histoire a glissé des figures de la droite de notre **Figure 10** (les acteurs diégétiques de Greimas), vers celles de la gauche, vers son public. Le lecteur s'étonne peut-être que l'origine de l'énonciation se situe au même centre déictique que le récit (qui concerne les visites à l'hôpital d'un enfant atteint d'un cancer), mais Moore insiste sur le fait que son narrateur n'est pas différencié de l'auteur. L'effet final est de voir qu'une histoire présentée d'abord comme fictionnelle¹ était, en fait, « vraie ». Nous soulignons encore que cet effet résulte de l'accent mis par le texte sur la situation d'énonciation extradiégétique plutôt que sur l'action diégétique.

Une section de discours qui n'apparaît qu'en fin de texte peut aussi faire le contraire, en signalant l'histoire comme fictionnelle après coup – « l'auteur » n'enlève son masque pour s'identifier à la voix qui raconte qu'après que son travail est terminé. L'effet pour le lecteur est souvent non seulement de « découvrir » celui qui raconte, mais aussi de « découvrir » que c'était une histoire racontée.

Les critiques « réalistes » du 19^{ème} ont bien compris que, sans intervention du narrateur, le lecteur peut avoir l'impression qu'il est en contact direct avec la diégèse. Quand le narrateur ne se présente pas explicitement, nous oublions ce fait et acceptons l'histoire comme une simple série d'événements que nous interprétons « en direct ». Le « you » du discours qui n'arrive qu'en fin de texte nous rappelle que ce que nous venons de prendre comme fabula est en fait toujours récit, et que le récit est toujours sous la maîtrise d'un médiateur. L'apparition inattendue du narrateur met parfois en cause la « vérité » de la fabula, la présentant comme fabriquée par le narrateur. Elle relève de la situation d'énonciation, un peu comme les signatures de l'artiste discrètement placées sous les premières sculptures grecques : « X m'a fait » - la

¹ L'histoire a apparue pour la première fois dans *The New Yorker*, dans la section « Fiction ».

situation d'énonciation (la relation entre la chose créée, son créateur, et le spectateur) est mise en place pour n'être découverte qu'après l'expérience directe du spectateur de la création.

Un exemple de mise en cause de la fabula en fin de texte se trouve dans la nouvelle d'Alice Munro, « Tell Me Yes or No ». Un début épistolaire (« I persistently imagine you dead. You told me that you loved me years ago ... »¹), indique un narrataire précis – qu'il soit vivant ou mort. Le récit continue à la première personne, le narrateur homodiégétique arrêtant son histoire de temps en temps pour s'adresser encore à son narrataire, qui gagne de plus en plus en précision (« I did not know you well, you lived at the other end of The Huts. You were older than most of us, you had come back to university as a graduate student, from the real world of work and war ... »). Ce n'est qu'au dernier paragraphe que la situation d'énonciation est révélée : « Never mind ... I invented you, as far as my purposes go. I invented loving you, and I invented your death ... »² Le narrataire se révèle imaginaire,³ et l'attention du lecteur passe de l'histoire à celui qui la raconte. Le narrateur souligne que ce n'est pas une vraie histoire d'amour qui a produit ses sentiments, mais de vrais sentiments qui l'ont poussé à créer une histoire d'amour fictionnelle. Elle n'écrit ni pour un amant décédé, ni pour un amant vivant, mais pour nous.

L'effet dont se prévaut Munro, en ne déplaçant l'attention du lecteur de la diégèse vers l'extradiégèse qu'à la fin du texte, est encore mieux illustré dans une nouvelle de Robert Coover, parue cinq ans plus tôt. Dans « The Leper's Helix », le narrateur oscille entre « I » et « we ». Le lecteur est dès lors obligé de s'adapter à un centre

¹ Munro, « Tell Me Yes or No », 1974 : 106.

² Ibid., p. 124.

³ Cette apparition inattendue du narrateur comme *auteur* de la fabula accentue ce que Wolf appelle le caractère « fictio » du texte. Wolf 1993.

déictique mobile pendant que le narrateur raconte sa chasse. Cette situation indéterminée ne rend pas moins surprenante l'adresse directe du narrateur survenant à la fin, une fois sa proie tombée : « Under the desert sun. We wait, as he [the leper] waited for us, for you ... What terrible game will you play with us ? me. »¹ L'effet est celui d'un monde textuel qui s'élargit soudainement à la fin pour engager le lecteur à deux niveaux simultanés : il était déjà narrataire; il est maintenant impliqué comme personnage diégétique et alors victime potentielle. Mais l'effet final de la nouvelle est que l'attention du lecteur passe à l'extratextuel – elle est tirée vers *l'auteur* de la nouvelle. La nouvelle de Munro correspond tout à fait au « glissement » de l'attention du lecteur vers l'extratextuel à la fin de « The Leper's Helix ». Elle n'est pas la seule à suivre ce modèle.

Denis Johnson, dans « Car Crash While Hitchhiking » dessine le caractère d'un personnage en lui faisant subir une série d'événements auxquels il ne peut rien. Dès le début, le « I » prend une place seconde vis-à-vis des autres personnages, la nouvelle commençant ainsi :

« A salesman who shared his liquor and steered while sleeping ... A Cherokee filled with bourbon ... A VW no more than a bubble of hashish fumes, captained by a college student ... and a family from Marshalltown who headonned and killed forever a man driving west out of Bethany, Missouri ... I rose up ... »²

Le protagoniste fait du stop, se mettant à la merci des itinéraires, des destins et des actions des autres personnages. Victime et observateur passif, il est je-patient plutôt que je-acteur. Ce n'est qu'à la fin qu'il souligne son double rôle de narrateur, par la mise en évidence de la conscience qu'il a de son public : « And you, you ridiculous

¹ Coover 1989 : 145. Publié en volume en 1969.

² Johnson 1992 : 3.

people, you expect me to help you.»¹ La relation contractuelle entre narrateur et narrataire n'est définie qu'après que l'histoire est terminée. Le narrateur qui propose son aide au public s'est déjà présenté comme impuissant.

Le narrateur intervient encore plus tard dans la nouvelle « Dundun », où les six premières pages sont presque entièrement mimétiques : il n'y a pratiquement que du dialogue, rapporté sans commentaire. Bien que le je-acteur reste le personnage focalisant, ses observations personnelles sont réduites au minimum. La fin du récit accentue encore plus fortement son rôle de narrateur :

« Will you believe me when I tell you there was kindness in his heart ? His left hand didn't know what his right hand was doing. It was only that certain important connections had been burned through. If I opened up your head and ran a hot soldering iron around in your brain, I might turn you into someone like that. »²

Cette fois l'accent ne porte plus seulement sur la maîtrise du récit mais aussi sur la maîtrise potentielle du lecteur, avec l'image d'un narrateur tellement puissant que son influence ne s'exerce pas que sur la diégèse ou sur l'extradiégèse, mais aussi potentiellement (« If I opened up your head ... I might turn you into someone like that. ») sur l'extérieure du texte. Ce « je », impuissant comme acteur diégétique face aux personnages diégétiques, compense la situation comme narrateur.

Comme nous l'avons vu chez Sterne, dont le narrateur de *Tristram Shandy* basculait entre « Your Worships » et « thou » pour devenir peu à peu plus intime au cours du roman, le narrateur chez Johnson lui aussi débute en annonçant sa relation avec un public (« you ridiculous people »³) qui lentement, au cours des nouvelles de la collection, devient un narrataire (« I might turn you into *someone* [not « people »] like that. ») C'est l'image du contact physique qui, tout en étant extrêmement

¹ Johnson 1992 : 6.

² Johnson 1992: 51.

³ Johnson 1992 : 6.

violente, déclenche ce changement de coénonciateur dans le texte. « You people » résiste à « l'aide » du narrateur, pendant que le « you » singulier se montre potentiellement affectable par les manipulations du narrateur « I could turn you into someone like that », de même que l'opinion des « waggish readers » n'est pas accessible au narrateur chez Kirkman, mais que le « thee, Reader » l'est. Comme au 17^{ème} et au 18^{ème} siècles, un lecteur idéal, singulier, et accessible à la logique du narrateur, prend forme au cours du texte, et est construit par le texte avec « l'intimité » entre le narrateur et cette figure.

Encore une fois Johnson réserve son discours direct pour la fin dans « Work », mais ce n'est pas maintenant au lecteur que le narrateur s'adresse :

« She poured drinks like an angel, right up to the lip of the cocktail glass, no measuring. 'You have a lovely pitching arm.' You had to go down over them like a hummingbird over a blossom. I saw her much later, not too many years ago, and when I smiled she seemed to believe I was making advances. But it was only that I remembered. I'll never forget you. Your husband will beat you with an extension cord and the bus will pull away leaving you standing there in tears, but you were my mother. »¹

Ici, le personnage « she » est suivi d'une adresse directe à « you » (anaphorique de « she ») entre guillemets (« 'You have a lovely pitching arm.' »), suivi d'un « you » générique (« You had to go down over them ... ») puis d'une série de « you » hors guillemets (« I'll never forget you ... you were my mother. »). Le glissement entre « she » et « you » marque-t-il un changement de narrataire comme chez Sterne, ou montre-t-il que ce texte a depuis son début été vraiment destiné à cette « she » inoubliable? Et en cas de glissement est-ce que le lecteur le suit ? Cette question n'est pas entièrement formelle : notre identification à telle ou telle figure textuelle est fortement liée à notre interprétation du texte. Le narrateur, ici, est prêt à laisser le

¹ Johnson 1992: 66.

lecteur scinder son identification entre lui-même (narrateur) et cette femme.

Morrisette a décrit un « you » de T.S. Eliot ainsi :

« We experience a double tug of identification in reading, not only towards the woman described [with « you »], but also towards the poet who speaks. If we did not know who had written the poem, we might believe that it [the « you »] came from the subject herself. »¹

Chez Johnson, le « tug of identification » est clair, mais le risque d'oublier le narrateur est amoindri : il est là, impossible à ignorer, aussi bien que son je-acteur et le « she ».

Le « tug of identification » ouvre sur trois directions – narrateur, « she »/ « you » (narrataire diégétique), et narrataire extradiégétique.

La transformation d'un personnage diégétique en une figure extradiégétique dans « Work » fait écho à la transformation du je-acteur en narrateur. La virtualisation du « you », marquant une relation très directe entre le narrateur et son (autre) narrataire souligne le thème de la nouvelle – non la relation entre le narrateur, ce qu'il raconte, et son public, non entre les personnages du récit eux-mêmes, mais les relations profondes et muettes qu'ont les hommes avec les femmes qu'ils aiment et dont ils abusent et se souviennent. Nous voyons la même formule plus tôt dans la nouvelle – le narrateur voit comme dans un rêve la femme de son ami, puis il se rend compte de leur relation quand il les voit ensemble ; alors, le narrateur nous dépeint une femme puis il nous révèle sa propre relation avec cette seconde femme. Finalement, ce n'est pas des femmes elles-mêmes que l'on se souvient dans cette nouvelle (les femmes restent, presque sans exception, non décrites), mais de la relation entre ces femmes et les hommes : amante, femme, mère. La situation d'énonciation s'adapte selon le cas. Cette formule est presque la même que celle de *A Sentimental Journey Through France and Italy*, où un « she » diégétique est adressé

¹ Morrisette 1965 : 6.

directement par « thou ».¹ Ici, comme chez Sterne, le changement de pronom a des conséquences indirectes pour le lecteur: d'abord une adresse directe met le je-acteur en relation directe avec le « she » comme « you », puis un « you » générique met le narrateur en relation avec le narrataire – donnant au narrateur la liberté de projeter sur nous sa relation avec cette femme. Il faut essayer de voir ce mécanisme non comme changement de la personne adressée, mais plutôt comme changement de la situation d'énonciation elle-même. Qu'un personnage diégétique prenne la place du narrataire ou que le narrataire se mette à la place de cette femme diégétique – c'est finalement l'identification du lecteur qui en décide. Comment en décide-t-il ? Par ce que de nombreux philosophes et linguistes depuis Aristote (*La Poétique*), appellent le moyen le plus employé pour construire un sens à partir d'un énoncé : l'analogie. Nous construisons le sens de la relation entre le narrateur, je-acteur, et la femme par analogie avec la relation entre le narrateur, je-acteur, et le « you » générique (nous-mêmes), cette dernière étant déjà établie. Cette femme prend notre place pour un instant (sans que nous la quittions) avant de redevenir fictionnelle (avec l'emploi du futur à la fin de la citation). Le narrateur ressent un tel besoin de s'expliquer à cette femme maintenant absente que, pour le faire, il la projette sur son lecteur. Pour le lecteur, cela veut dire qu'il voit la femme et de l'intérieur et de l'extérieur. C'est ce jeu entre l'extériorité et l'intériorité qui fournit ici la dynamique de la deuxième personne.²

Un autre exemple de ce changement de place se trouve dans « River of Toys » de Edward Allen. Ici encore un protagoniste est soudainement arraché à la diégèse

¹ Fludernik (2003) fait remonter cette forme de la métalepse jusqu'au Middle English, où elle a été assez répandue. Moins courante dans la littérature de la Renaissance, elle est s'est raréfiée à la naissance du roman. Dans aucune des cas cités par Fludernik pourtant, elle ne se trouve en fin d'un texte.

² Leiris 1975 : 285-312.

pour prendre « notre » place dans l'extradiégèse. Dans ce cas, où va l'identification déplacée du lecteur? Allen n'hésite pas à faire un usage sporadique du « you » générique à la place de « one » dans cette nouvelle qui est en général à la troisième (« ... the kind of home that remains a home even after you've left it for something better, even in the long remainder of one's life that one gets stranded for perfectly good reasons away from it. »¹). Le lecteur s'identifie donc à la position de narrataire, mais pas toujours. Puis soudain le narrateur s'adresse directement à un de ses personnages diégétiques :

« All I know is that loving you has made me a better person – look! Peter had a picture of you naked, that summer at the farmhouse, standing in a field, your back to his Nikon ... I was sorry to hear that your father died. »

Nous avons vu comment Tristram Shandy s'adresse à son oncle pour lui donner des ordres. Ici, le narrateur ne demande à un personnage que de se regarder, d'être observateur de sa propre image. Cette énonciation vise « Karen » antérieurement décrite à la troisième personne. Il est normal que le lecteur ait créé jusqu'à ce moment une « Theory of Mind »² (simulation mentale) pour comprendre les actions de Karen dans le récit – elle est plus qu'une figure dans l'histoire, elle est personnage, elle agit, et nous supposons que derrière ses actes il y a des motivations. Mais quand le narrateur s'adresse à « Karen » (c'est-à-dire, quand « Karen » prend notre rôle, celui de narrataire), le lecteur voit cette « Theory of Mind » déjà créée pour Karen plus de l'intérieur. C'est avoir et être en même temps, se trouver à la place de ce qu'on vient de concevoir comme autre. Des auteurs du 18^{ème} siècle auraient probablement employé un « thou » ou un « you » pré- ou post-défini ici pour bien différencier ce « you » du « you » du narrataire, mais Allen ne le fait pas – laissant l'énonciation

¹ Allen 1990.

² Baron-Cohen 1995.

encore plus ouverte et ambiguë – et permettant au lecteur de « réaliser » l'énonciation (nous dirons que cette réalisation intervient au « - look ! » méaleptique, puis continue légèrement par anaphore). Nous revenons à l'idée d'une identification à la fois narcissique et de partage de subjectivité. L'identification est, finalement, « the psychological process whereby the subject assimilates an aspect, property, or attribute of the other and is transformed, wholly or partially, after the model the other provides. »¹. Notre rôle de narrataire est modifié par ces passages méaleptiques. « Karen » par contre, ne sera plus mentionnée par le narrateur après qu'il lui ait parlé. Mais si elle a disparu pour toujours du niveau diégétique à partir du moment où le narrateur l'oublie, n'est-ce pas parce que nous avons pris sa place?

Finalement, une conclusion puissante de Russell Banks nous montre une nouvelle forme de la deuxième personne à la fin du texte – une sorte de performatif/impératif, qui vise le lecteur en visant le texte qu'il vient de lire: « Go, my book, and help destroy the world as it is. »² L'action ordonnée dépend de la transformation du lecteur par le texte – et cette conclusion suppose que le lecteur appartient maintenant au dessein initial de l'auteur.

Chez Allen, un personnage devient le narrataire. Chez Banks, le texte devient le lecteur. Dans les deux cas, comme dans les autres cas examinés dans cette chapitre, la conclusion du récit conduit l'attention du lecteur de la diégèse vers l'extradiégèse, ou du texte à l'extratexte.

¹ LaPlanche 1975.

² Banks 1985 : 366.

« You » médian

Historiquement, hormis le discours qui débute un récit et celui qui le clôt, les autres sections de discours incluses à un texte littéraire sont normalement très régulièrement placées entre les chapitres ou « épisodes ». ¹ Nous allons examiner maintenant ces énonciations plus vagabondes du texte, en notant comment le « you » générique semble servir aujourd'hui de raccourci de discours ² du narrateur, non seulement entre épisodes (comme nous l'avons vu depuis le 14^{ème} siècle), mais aussi entre des changements de focalisation dans le sein d'un même épisode.

Voyons *Cannery Row* de Steinbeck. Ce cas, à première vue, suit un format traditionnel si l'on considère que les « you » génériques servent de marqueurs de changement d'épisode au lieu d'un vrai discours du narrateur - laissant ce roman sans cela à la troisième personne sans narrateur explicite. Le personnage focalisant change avec chaque changement d'épisode (ce qui n'est pas rare même au 18^{ème} siècle, et est encore plus répandu chez les auteurs anglais et russes du 19^{ème}). Pour changer la focalisation sans choquer, sans interrompre son récit (qui est sans chapitres), Steinbeck fait en sorte que le « you » générique « devienne » un des personnages diégétique. Doc, un des personnages, est le personnage focalisant depuis les premières pages du roman.. Tant qu'il le demeure, un « you » générique décrit habituellement ses actions. La première mention d'un autre personnage survient après que Doc décide d'aller chez le marchand Lee Chong pour s'acheter de la bière. Puis Steinbeck

¹ Fludernik 1996.

² Nous avons vu comment le mot seul « Hwaet » qui débute *Beowulf* sert de marquer de discours au début d'un récit. On pourrait aussi considérer qu'il abrège le besoin du narrateur d'expliquer que ce qui suit est récit.

nous décrit l'intérieur du magasin en question, mais non du point de vue de Doc (pourtant maintenant dans le magasin à ce que nous supposons), mais de « a man »¹ qui est lui aussi en train de s'acheter quelque chose. Le « you » est vite substitué à « a man ». Comme le narrateur nous a déjà dit que Doc va chez Lee Chong, nous déduisons par anaphore que ce « you » est Doc. Puis, un paragraphe plus loin, Steinbeck emploie « one » pour décrire ce client anonyme du magasin : « ... if one wanted to spend money, he [Lee Chong] was available. » La situation (des personnages diégétiques peuvent aller voir le marchand) est maintenant légèrement plus générale. Puis vient une nouvelle succession de « you » :

« When you leave the grocery, if you walk catty-cornered across the grass-grown lot, threading your way among the great rusty pipes thrown out of the canneries, you will see ... ».

Ensuite un nouveau nom, Horace Abbeville, apparaît entre les « you » et, pour un temps, Horace devient le personnage focalisant. Steinbeck souligne la similitude entre ses personnages – et les introduit un à un par les actions semblables qu'ils entreprennent.

Mais regardons ce qui se passe quand Horace (« you ») revient au magasin pour discuter avec Lee Chong :

« 'I guess I owe you plenty of dough,' he said simply ... Horace wet his lips with his tongue, a good job from corner to corner... Lee Chong nodded ... Horace said earnestly, 'If I was to give you that place – would it clear me up with you ?' »²

Ici la focalisation, jusqu'ici sur Horace seul, s'élargit – nous voyons les expressions des visages des deux personnages pendant que Horace s'adresse à Lee Chong avec trois « you » de suite. Puis Horace part, et Lee Chong, personnage focalisant désormais, reste au comptoir. Quand Mack s'approche du comptoir, nous connaissons

¹ Steinbeck 1945 : 3.

² Ibid. pp.4-5.

les pensées de Lee Chong pendant leur échange, mais il nous faut deviner les intentions de Mack. Ensuite, « you cannot steal from your benefactor » décrit la situation de Mack, et la focalisation se fixe sur lui aussitôt. Dans un roman à focalisation changeante, souvent sans pauses pour indiquer ces changements (comme, par exemple dans *The Rules of Attraction* de Brett Easton Ellis ou *Talking it Over* de Julian Barnes) ni discours du narrateur proprement dit, ce « you » représente une position qui est occupée par un personnage, puis vidée, puis occupée à nouveau par un autre personnage, et ce « you » en même temps permet de changer le point de vue du lecteur sans soudaineté.

Le « you » marque un changement d'épisode

Chez Steinbeck, le changement de focalisation coïncidait avec un changement d'épisode, aidé par l'ambiguïté du « you » générique. Un « you » générique peut aussi prendre la place du discours de narrateur traditionnel pour indiquer un changement d'épisode (changement temporel) sans changer le point de focalisation (changement spatial). Ici, le narrateur chez Johnson raconte trois épisodes séparés d'abord par du discours narratorial, puis finalement simplement par l'emploi du « you » générique:

« Out back they had all these Dumpsters stuffed with God knows what. We can't imagine the shape of our fate, that's for sure. [Fin de l'épisode un] Think of being curled up and floating in a darkness. Even if you could think, even if you had an imagination, would you ever imagine its opposite, this miraculous world the Asian Taoists call the "Ten Thousand Things"? And if the darkness just got darker? And then you were dead? What would you care? How would you even know the difference? [Discours entre épisodes] I sat up front. Right beside me was the little cubicle filled with the driver. You could feel him materializing and dematerializing in there. [le « you » générique débute l'épisode deux, qui continue ensuite à la première personne] ... After two more stops she led me off the train ... The streetlamps and traffic lights had wire mesh screens over them. I know there are people who believe that wherever you

look, all you see is yourself ... [Discours entre épisodes deux et trois] The Savoy Hotel was a bad place ... [Début de l'épisode trois] »¹

Ce genre d'emploi de discours entre les épisodes, impliquant un narrateur particulièrement soucieux de maintenir sa relation avec le narrataire, est classique, la seule nouveauté ici étant l'utilisation exagérée du « you ». Même le « you » qui vient comme un intrus dans le deuxième épisode (« I sat up front. Right beside me was the little cubicle filled with the driver. You could feel him materializing and dematerializing in there. »²) se trouve entre deux courts épisodes: pendant un moment le protagoniste est seul dans le train avec le conducteur, puis il rencontre une fille. Il y a 150 ans (chez Melville, par exemple), l'auteur aurait sans doute employé des sections de discours faisant référence au narrataire extradiégétique. Maintenant il semble qu'un simple « you » générique serve de raccourci de discours. Ces raccourcis de discours classiques entre épisodes fonctionnent en partie grâce au ton familier du narrateur chez Johnson, mais ils fonctionnent aussi bien dans les textes à la troisième personne, et même quand la voix du narrateur reste restreinte et formelle.³

Le « you » marque un changement de focalisation

L'emploi du « you » générique peut aussi marquer un changement de focalisation sans changement d'épisode. Ici, dans la nouvelle « Linda's Daddy's Loaded » de

¹ Johnson 1992: 98-99.

² Ibid.

³ Dans « The Story of Mats Israelson » de Julian Barnes, ces « you » prennent place dans des sections de discours indirect libre, à mi-chemin entre la voix du narrateur comme « you » générique et la voix d'un personnage comme « self-address ». Ces « you » tombent seulement entre les trois épisodes principaux de l'histoire : après la description du premier état de l'histoire (un homme et une femme sont amoureux sans être sûrs l'un de l'autre) ; et après la rencontre qui précède leur désillusion. Le discours indirect libre qui les contient appartient parfois à l'homme et parfois à la femme, mais hormis le fait qu'ils ne se trouvent qu'entre les épisodes qui forment le « simple story » marquant distinctement l'événement central de la nouvelle, ils marquent aussi les sections où le point de vue passe de celui de l'homme à celui de la femme. Ici il y a coïncidence de deux choses – « you » survient entre les épisodes principaux et aussi lors des changements de point de vue (focalisation).

Matthew Klam, la focalisation glisse entre le protagoniste (Linda) et le je-acteur (son mari) :

« My wife called me at work to say she saw our neighbor in his garden ... [section de focalisation par la femme] ... Linda'd been 'retired' for a year. Not working had done this to her. I don't know what you'd call it, but here was the result. I said, 'I gotta go.' It had been hectic at times like you sometimes have at an ad agency, where everybody's going nuts and you rush and rush and the guy you need stays at lunch for three hours. While I was waiting for him to come back I cut off the chewed-up end of my pen cap with a toenail clipper and a piece flew in my eye. It still hurt. »¹

Le récit débute sur le point de vue du protagoniste (Linda), puis le narrateur s'adresse au lecteur dans une section de discours abrégé (« I don't know what you'd call it ... ») – non parce que nous entrons dans un nouvel épisode (car tout le reste, avant ce discours et après lui, se passe au téléphone) – mais lors d'un changement de point de vue. Ce « you » se trouve juste avant que le je-acteur n'apparaisse. A la transition entre la vie domestique du protagoniste et la vie de bureau du je-acteur, le narrateur emploie d'abord un « you » générique (« ...you rush and rush and the guy you need stays at lunch for three hours. »), pour finalement insérer le je-acteur dans ce même environnement. Cette formule est maintes fois commentée par les critiques de notre deuxième partie: un « you » générique est suivi d'un « you »-personnage diégétique, pour « amener le lecteur » dans un scénario diégétique sans hiatus. La différence ici est que très vite un « I » reprend la place du « you » pour indiquer le je-acteur. En demandant au lecteur de se mettre à la place du je-acteur, le glissement entre le point de vue de Linda et celui du je-acteur est moins abrupt.

Le changement de point de vue accompagné par des « you » génériques peut aussi fonctionner plus largement. Dans « Open Secrets » de Alice Munro, une scène de tragédie est présentée à travers de nombreux épisodes, chacun appartenant au point

¹ Klam 1997: 64.

de vue soit des mères d'une ville, soit à celui des filles. Le récit débute par trois pages de focalisation externe, par du dialogue sans commentaire. Puis vient une section avec « you », générique mais particulière aux « mères » :

« Having children changed you. It gave you the necessary stake in being grown-up, so that certain parts of you – old parts – could be altogether eliminated and abandoned. Jobs, marriage didn't quite do it – just made you act as if you'd forgotten things. »¹

Cette section de « you » générique est suivie d'une section de focalisation interne d'une des mères, Maureen. Puis une autre section de « you » générique annonce un changement de focalisation. Cette fois, « you » indique « filles des mères déjà décrites ». Ici, les filles font du camping :

« On Sunday mornings you always had to do that hike, dopey as you were from trying to stay awake all night and half sick from smoking smuggled cigarettes. »².

A partir de cet emploi du « you » générique, le personnage focalisant est une des filles. Quand ensuite le point de focalisation retourne à une des mères, apparaît à nouveau une instance de « you » générique. Ces « you », comme chez Klam, adoucissent des changements de focalisation assez radicaux, sans « discours » proprement dit, indiquant une position narrative sans dévoiler le narrateur. La fin de la nouvelle donne l'impression que Maureen, un des principaux personnages focalisants, est en fait l'auteur du récit, récit qui se termine par « you » :

« Maureen is a young woman yet, although she doesn't think so, and she has a life ahead of her ... her memory will twitch but it will not quite reveal to her this moment when she seems to be looking into an open secret, something not startling until you think of trying to tell it.»³

Dans « Open Secrets », le « you » générique annonce le passage entre deux positions focalisantes à l'occasion de changements de lieu. Il marque, comme les apostrophes

¹ Munro 1992: 132.

² Ibid., p. 135.

³ Op. Cit. 160

des narrateurs du 18^{ème} siècle, les fins et débuts d'épisodes, mais il conduit aussi la focalisation d'un point de vue à un autre. Le narrateur en effet rappelle au lecteur sa place de narrataire, externe à l'histoire, avant de lui attribuer la place d'une nouvelle figure diégétique.

A nouveau, dans « Floating Bridge », Munro emploie des « you » génériques pour renforcer la focalisation sur la protagoniste au moment où elle pourrait devenir floue ou se déplacer vers le mari de la protagoniste – il maintient l'identification du lecteur là où Munro la veut. L'histoire est celle d'un couple dont la femme, atteinte d'un cancer, s'éloigne psychologiquement de son mari, pour, à la fin, commencer une relation avec un autre homme. Principalement à la troisième personne, avec des récurrences de « she » pour la femme et « he » pour son mari, le texte glisse à la deuxième personne à deux endroits. D'abord juste après le premier acte accompli en commun – quand le couple se procure des articles médicaux (« They rented a hospital bed – they didn't really need it yet, but it was better to get one while you could. »¹). Ce « you » générique introduit la généralité et indique un tiers. Ce tiers prendra place dans le texte comme une citation semi-oculte de ce morceau de discours quotidien de la sphère conjugale. Le narrateur donne à entendre qu'il aurait, dans un jeu contrefactuel que le lecteur est censé être prêt à partager, été auditeur de cet énoncé et nous demande de l'entendre avec lui. On parle de l'angoisse de deux personnes, et on construit la connivence entre narrateur et narrataire, mais surtout Munro indique un point de vue commun entre mari et femme.² Ensuite la figure du mari est développée, et la focalisation risque de se tourner vers lui. Puis immédiatement après, quand, au

¹ Munro 2000: 66.

² Remerciments à René Lavie.

lit, la femme tourne le dos à son mari, le deuxième emploi du « you » générique arrive, il n'est plus anaphorique que de la femme, excluant son mari :

« [She had] a kind of emotional vertigo ... – an excitement. The unspeakable excitement you feel when a galloping disaster promises to release you from all responsibility for your own life. Then, from shame, you must compose yourself, and stay very quiet. »¹.

Dès lors, la femme devient le protagoniste – nous voyons sa situation de l'intérieur, et nous ne voyons plus son mari que du point de vue de la femme. Ces « you » introduisent 1) dans le premier cas, un point de vue commun entre mari et femme², puis 2) dans le second, le rétablissement définitif du point de vue exclusif de la femme, avec son mari comme personnage secondaire.

Un « you » peut aussi bien renforcer la focalisation sur l'un des deux actants (ou identités) compris dans un seul protagoniste. « Drinking Coffee Elsewhere » de ZZ Packer présente un tel personnage instable, dont le narrateur homodiégétique oscille entre deux identités, identités dépendantes des deux publics qu'il vise.

L'histoire concerne la fille d'une famille pauvre de Baltimore qui se trouve dans une université prestigieuse de la côte est. Packer évite la deuxième personne que beaucoup de ses confrères auraient employée. L'effet de skaz de la deuxième personne se limite aux moments où le public visé par le narrateur change. Ces occurrences de « you » générique apparaissent 1) au début, la première fois où la protagoniste rejette ses collègues, fils et filles de bourgeois ; 2) au moment où elle décrit son travail dans une cuisine de l'université, travail qui lui permet de continuer ses études en même temps qu'il la coupe du monde de ses collègues ; 3) au moment où elle décrit sa vie passée à Baltimore ; 4) à la fin, quand elle quitte l'université pour rentrer chez sa tante). Le premier et dernier emploi du « you » peuvent être compris

¹ Ibid.

² Ils constituent, ensemble, un seul actant. Greimas.

comme incipit et clôture. Les deux autres marquent certes des changements d'épisode, mais une dizaine d'autres changements d'épisode beaucoup plus importants pour le récit ne sont pas marqués par l'emploi du « you ». Ces deux emplois sont particuliers parce qu'ils marquent un changement de la position sociale instable de la protagoniste, thème important de la nouvelle.

Comme la protagoniste appartient à deux groupes sociaux séparés et qu'elle essaye de concilier ces ces identités, le narrateur concilie deux publics à la fois. Le premier est symbolisé par le monde de l'université et son psychanalyste à l'université, auquel elle est censée raconter son histoire. Ce public est blanc, éduqué, de classe moyenne, et c'est à lui qu'elle raconte ses expériences à l'université, cela sans « you » générique. Voyons maintenant le narrateur relater son adolescence dans les rues de Baltimore :

« On Greenmont Avenue you could read schoolbooks – that was understandable. The government and your teachers forced you to read them. But anything else was anti-social. It meant you'd rather submit to the words of some white dude than shoot the breeze with your neighbors. »¹

Le public auquel le narrateur s'adresse habite Greenmont Avenue et ne lit pas un journal comme celui dans lequel Packer publie. C'est, pour Packer, un public qui reste encore à créer. Le « you », comme nous l'avons vu depuis Sterne, sert non seulement à s'adresser à un public ou un narrataire que l'auteur sait exister, mais aide à le construire quand son existence est en doute.

Le « you » peut encore apparaître pour indiquer le point de vue d'un groupe de personnages. *Prague* de Arthur Phillips débute par la description d'une scène de café où sont introduits cinq des personnages du roman. Ici, le lecteur s'apprête à identifier

¹ Packer 2000: 162.

un protagoniste parmi les gens assemblés, mais Phillips ne veut pas nous laisser le faire, il préfère maintenir notre attention sur l'état d'expatriation, et non sur un expatrié:

« Five young expatriates hunch around an undersized cafe table: a moment of total insignificance, and not without a powerful whiff of cliché. Unless you were one of them. Then this meaningless, overdrawn moment may (then or later) seem to be somehow the summation of both an era and your own youth, your undeniably defining afternoon (though you can hardly say that aloud without making a joke of it). »¹

Une fois le « you » disparu pour nous laisser avec les descriptions d'un narrateur ambigu, ce « you » nous suggère qu'un des personnages présents à l'ouverture va devenir le protagoniste. Mais en fait la focalisation devient mouvante et tourne autour des cinq personnages présentés au début. Et bien que ce « you » qui insinue un point de focalisation central et stable réapparaisse une centaine des pages plus loin pour ouvrir la deuxième partie du livre, son identité reste ouverte, le texte indiquant que ce « you » est toujours un expatrié anonyme, mais ne disant jamais lequel, car le « you » n'arrive que lorsque les cinq personnages sont assemblés. Il suit que nous ne savons pas lequel des protagonistes est présent dans certains moments où un d'eux entreprend des actes :

« Ask Imre Horvath, in your youthful and tipsy excitement, something as pretentious as the meaning of life or his purpose on this earth... Strive to understand this little country where you are passing a few jet-lagged days before hitting the vistas of Vienna and the parties of Prague ... »²

Quand le « you » réapparaît à nouveau 20 pages plus loin, il n'est pas employé pour indiquer un expatrié, anonyme ou non, mais un des autochtones de Budapest qui, dès

¹ Phillips 2002: 5.

² Phillips: 129-130.

lors, devient pour la première fois un personnage focal pour joindre son cri à ceux des expatriés. Ensuite, le « you » semble inclure et les expatriés et les autochtones:

« On the last evening of March, it would be another week before you'd be tempted to take your evening drink on the patio ... you could find very few places more pleasant to sit alone and have a coffee than the Gerbeaud, unless you were bothered by the unmistakable prevalence of noisy Americans having conversations like this one: ... »¹

Au cours de leur intégration, les expatriés, adoptant le point de vue des autochtones, se mettent à voir les autres Américains de l'extérieur. Le point de vue du « you » s'élargit alors au cours du roman – au contraire de chez McInerney, Butor ou Calvino, où le « you » devient de plus en plus précis. Le « you » ici indique un point de vue textuel évoluant au cours du roman, mais la figure dans cette position n'est jamais définitivement déterminée. Finalement, ce « you », quoiqu'il en vienne au cours du livre à englober des narrataires potentiels ou les figures plus diverses, reste un protagoniste, un habitant (permanent ou non) de Budapest qui pourrait être chacun des personnages du livre sans jamais être à coup sûr aucun d'eux. Voici des emplois du « you » qui conviennent à un récit sans personnage principal, ni focalisation fixe.

Le « You » vocatif-déictique flottant

Outre le « you » générique raccourci du discours de narrateur qui permet de changer d'épisode ou le point de focalisation sans heurt, il faut aussi distinguer un « you » vocatif-déictique selon la formule de Butor, indiquant un personnage diégétique, mais maintenant flottant, vagabond dans le texte, sans interaction avec les autres personnages. *Distortion* de Stephen Beachy débute par la formule classique

¹ Ibid., pp. 344-345.

d'un « récit à la deuxième personne »: le « you » générique, un peu guide touristique, qui « devient » un personnage diégétique:

« Directly after leaving the station, you'll collapse into the first cheap bed... The tv will run continuously, although you won't remember having turned it on... You're in San Antonio... the newscaster says something about tragedy and a sense of confusion. You turn down the sound... The carpet in the hotel hallway is stained with strange clumps. The desk clerk is nowhere in sight. You wade into the December dusk... »¹

A la différence du « you »-personnage que nous avons vu chez McInerney ou chez Butor, cette figure qui apparaît peu à peu comme personnage diégétique ne sera jamais intégrée au récit principal. Elle réapparaît 200 pages plus loin, toujours pour à peine quelques pages, puis à nouveau une centaine des pages plus loin, à la fin. Nous la reconnaissons en partie grâce à sa situation géographique, mais en fin de compte plutôt grâce au pronom « you » lui-même. C'est un personnage qui flotte sans grand contact avec les autres acteurs, il n'est acteur que de sa propre histoire. Néanmoins, nous le reconnaissons chaque fois qu'il apparaît dans le texte parce que le « you » est anaphorique des actions représentées antérieurement par ce « même » « you » – et ce souvenir est plus fort que notre tendance à prendre le « you » pour un « you » générique.

Un changement de personne indiquant un protagoniste plus défini apparaît dans *The Book of Jamaica* de Russell Banks, où les trois sections du livre se déroulent respectivement à la première, deuxième, et troisième personne. Depuis l'ouverture, la situation du contrôle du récit est instable. Au début, c'est l'appartenance du récit au narrateur qui est soulignée (« This part of my story begins one evening ... »²). Terron, le compagnon du je-acteur, est, par contre, « en possession » de la voix qui raconte

¹ Beachy : 3-8.

² Banks 1980: 3.

l'histoire qui va devenir celle du narrateur (« Terron's greatest gift ... was his voice and the language it carried. He owned a deep, resonating baritone ... »¹). Deux droits de propriété sont donc établis très tôt dans le roman – l'un concernant la propriété de l'histoire par la voix extradiegétique du narrateur, l'autre, celle d'une voix diégétique qui est elle-même génératrice d'histoires.

Ces deux conteurs, « propriétaires » l'un de la diégèse et l'autre d'une voix contenue dans cette diégèse, se trouvent ensuite liés par une série de « us » et de « we », d'abord par une métaphore (« ... we were like a pair of magnets clamped together, opposite pole to opposite pole »), puis par une action commune dans laquelle les deux parties sont mises en regard (« ... we looked into each other, but not through each other, to the world beyond. Almost the way lovers do, each man used the other to learn only about himself. »²); puis, à la fin de cette série de « we », le narrateur marque avec insistance que ce « we » est contenu dans l'esprit du je-acteur: « I thought that we ... »; « We were utterly opaque surfaces, I thought ... »³. Finalement, le thème de la possession revient: « When we sat out on my terrace ... »⁴. Nous sommes donc sur la terrasse (et donc sur le terrain) du narrateur quand le vrai récit du roman commence, après la première exposition et la mise en contraste des protagonistes. Mais l'histoire racontée sur la terrasse du narrateur est néanmoins encore celle de Terron, comme le narrateur se donne la peine de nous le rappeler : « This was not the end of the story. Terron's story, I mean. »⁵ Tout en réitérant que cette histoire appartient à Terron, le narrateur insiste encore sur le fait qu'elle est finalement enchâssée dans la sienne (« I mean »). Le passage de skaz à la fin (« I

¹ Ibid., p. 4.

² Banks 1980 : 5.

³ Ibid.

⁴ Ibid.

⁵ Ibid, p. 7.

mean ») réoriente l'attention vers la situation d'énonciation entre le narrateur et son narrataire, le lecteur.

Un langage plus académique marque mieux le changement de la personne dans la deuxième partie du livre. « One » est employé là où Banks aurait employé « you » dans *Rule of the Bone* ou *Continental Drift* (« The familiar approach to Nyamkopong, if one wishes to avoid risking damage to his car ... »¹). Si le « you » générique, ainsi que presque toute autre forme de vernaculaire ou de skaz, est absent du texte, c'est peut-être parce que le narrateur de *The Book of Jamaica* est « an educated man, » un chercheur. Banks fait l'effort de donner à chacun de ses narrateurs son propre style, disant dans un entretien, « I don't let myself write, but let the character write the story. »² Du moins en théorie, le personnage dessine et gère le récit, et non le contraire. Mais ici il y a quand-même une ambiguïté dans le contrôle.³

Dans la voiture du narrateur, les deux hommes font le tour de la campagne et des villages, Terron servant d'abord de guide, puis de voix du narrateur: « ... he was articulate and I was unable to speak without first translating my thoughts into words. » – les pensées appartiennent au narrateur, mais les mots sont ceux de Terron. Terron qui parle et le je-acteur muet sont tous deux passagers du véhicule du narrateur.

Les citations des paroles de tous les personnages dans *The Book of Jamaica* restant hors guillemets, l'ambiguïté du contrôle du récit augmente, et ces citations s'accumulent vers la fin de la première partie du livre: « You will see what you want

¹ Banks 1980: 132.

² Banks 1995.

³ Avec le désir d'un personnage blanc focalisant de quelque chose qui appartient à un personnage noir (sa voix, son histoire), nous voyons ici un thème qui est présent aussi dans *Cloudsplitter* (où le narrateur désire la femme de son meilleur ami) et dans *Continental Drift* (où le protagoniste est jaloux de la « blackness » de son amante).

to see. » (p. 141); « You can do two things with a stranger ... » (p. 142); et finalement juste avant que la partie une ne se termine, « You don't know that you'll return to us ... but you will » (p. 186). La suite du texte nous présente un protagoniste à la deuxième personne : elle s'étend sur 18 pages, débutant page 187 :

« The old man was right. You do return – You return to the ground against which you can see your own otherness, and so you go on seeing yourself as if for the first time.»

Le pronom d'adresse employé par un des personnages diégétiques à la toute fin de la partie précédente (« You don't know that you'll return to us ... but you will ») est retenu, et comme la focalisation sur le protagoniste (maintenant devenu un « you ») reste stable, ce pivot autour du pronom ne peut qu'indiquer un changement du centre déictique. Ce « you » protagoniste de la deuxième partie du texte est effectivement construit à partir d'une voix diégétique de la première partie, et nous sommes donc forcés d'imaginer que cette voix diégétique a pris maintenant le centre déictique. Autrement dit, le narrateur a pris la voix et l'esprit d'un personnage diégétique, et ce changement lui permet d'imaginer la figure de son je-acteur de l'extérieur.

Ce glissement de « I » au « you » est accompagné par une altérité de la part du protagoniste, une altérité de lui-même, ou au moins de son aspect physique, maintenant un des seuls obstacles à son intégration dans le monde des jamaïcains qu'il fréquente (« ... you keep on asking yourself, Who is this white American traveling with you and your friend Terron in Jamaica? »¹). Le point culminant de cette section du texte est une soirée où le « you-acteur » semble d'abord inclus: « The women are wearing brown, wavy-haired wigs and sherbert colored gowns and shoes

¹ Banks 1980 : 192.

with matching handbags, and you men are wearing your best dress suits ... »¹; puis il se rend compte de sa différence par rapport aux autres en se regardant dans une glace:

« [you] stand in front of the bank of mirrors to check out your tie and hair, you suddenly see your white face and pale hair, your shockingly blue eyes and pink hands. My God you had almost forgotten how weird you look! And now that you can see it again, you realize that everyone else can see it too, and then you notice how all the men are trying not to be seen staring at you. »²

Il se rend compte de son altérité à lui-même en se regardant dans une glace. Lui-même trouve son reflet bizarre, puis se rend compte que son image semble aussi bizarre aux autres. Le protagoniste arrive donc à se voir de l'extérieur comme les autres personnages du récit le voient, et quitte sa soirée non dans sa propre voiture, mais dans la leur – il est devenu finalement un personnage de leur histoire.

La troisième partie du livre procède de cet échange de regards dans le miroir, et annonce un changement à la troisième personne. Ici, le protagoniste n'est plus « you », mais devient « the American », jusqu'au moment où Terron le renomme « Johnny ». Capable de voir son protagoniste d'un autre point de vue, le narrateur accepte pour lui un nom qui lui est donné par les figures qui, elles aussi, voient le protagoniste de l'extérieur. Le narrateur a pris le point de vue de ses personnages fictionnels. Ce glissement au cours du roman, entre « I », « you », puis « Johnny » dénote la relation entre le protagoniste et le pays où il est et ses habitants.³ Au début c'est la Jamaïque qui fait partie de l'histoire personnelle du narrateur. Au milieu, le « you »-acteur semble presque fusionner avec le pays jusqu'au moment où il se

¹ Banks 1980: 197.

² Ibid., p. 200.

³ Dans *She Drove Without Stopping* de Jaimy Gordon, une formule similaire se présente: les trois premiers chapitres sont à la première personne; une section à la deuxième personne apparaît plus loin, suivi par des chapitres à la troisième personne. Les « I », « you », et « she » du roman font tous référence à la protagoniste.

regarde dans la glace, et à la fin c'est le protagoniste qui fait partie de l'histoire de la Jamaïque ou, enfin, du *Book of Jamaica*.

Nous avons noté comment Philippe Lejeune décrit l'emploi de la deuxième personne pour désigner un héros comme une situation « intermédiaire », où un narrateur est incapable de prendre la distance nécessaire pour voir son propre « moi » du passé en tant qu'autre, mais qui n'est plus dans une situation d'identification totale avec ce rôle actoriel qu'il a joué lui-même auparavant¹. Ici, Banks semble broser le tableau de cette situation. Banks ne change pas la personnalité de son protagoniste, ni la focalisation de l'histoire. Ce qui change c'est le rôle du protagoniste par rapport aux autres personnages et par rapport au centre déictique.

¹ Lejeune 1980.

Fonctions Fluctuantes

La *position* fluctuante de la deuxième personne dans un texte, est en cela liée à nos dernières analyses : les *fonctions* des « you » semblent également instables, fluctuantes, et mélangées dans certaines fictions contemporaines. C'est à cette partie de les éclaircir – non pour trouver leur « sens », mais pour trouver « les formes et les codes selon lesquels un sens est possible »¹. Pour cela, nous allons examiner certaines fonctions du « you » jusqu'ici délaissées et certaines juxtapositions de fonctions jusqu'ici laissées dans l'ombre.

Toutefois, le plus curieux – c'est-à-dire, ce qui « casse les règles » en place dans la littérature occidentale depuis les premiers contes écrits qui nous restent² – n'est pas que ces adresses au narrataire se trouvent à la fin plutôt qu'au début, ou au milieu plutôt qu'à la fin, mais qu'elles puissent se trouver hors des sections de « discours du narrateur » telles que conventionnellement reçues. Ces instances de la deuxième personne s'immiscent de plus en plus librement dans « l'histoire », retrouvant une situation où le narrataire est de plus en plus proche de la diégèse, sans en faire partie.

Le raccourci du discours du narrateur, les changements de personne, et les moyens d'indiquer la position du narrataire sans le définir sont quelques innovations qui ont changé le rôle du « discours du narrateur » à l'ouverture, à la fin, et entre les épisodes des textes littéraires. Ce qui est souvent le plus innovateur dans ces fictions est la combinaison d'un nombre croissant de types d'emplois du « you », et le caractère délibéré et fluctuant de ces emplois. Nous avons vu comment certains auteurs depuis

¹ Barthes 1977 :3.

² Fludernik remonte à *King Horn* jusqu'en 1225 pour le Middle English ; Schlickers trouve des correspondances dans les récits ibériques et nous venons de voir un exemple de prose anglo-saxonne et d'exemples pré-chaucériens plus tardifs.

le 18^{ème} siècle (et même bien avant) ont employé des apostrophes ou des « you » génériques pour conduire l'identification du lecteur à une position textuelle, mais dans la plupart des cas examinés, ils se sont servis uniquement d'une de ces méthodes à la fois.

Il est devenu commun aujourd'hui pour un auteur de débiter un texte sur le « you » générique, puis de suivre cet emploi par un autre.¹ R.M. Berry, par exemple, invite d'abord le lecteur à s'identifier à la situation de son narrateur, puis détourne la situation pour se rappeler au lecteur qu'il est, en fait, le narrataire:

« Living with a secret, you measure time differently ... Perhaps it's feeling so immaterial that makes me want to speak, now that whatever I say is futile. I don't know. But approaching the end, I keep insisting, I was there ! Or simply, I, I, I! But these words don't express these words. I'm writing as badly as I know how. I'd implore you to doubt everything, but you already do, and it isn't enough. »²

Berry sollicite son lecteur d'avantage par un « you » générique qui remplace le « I » du narrateur, puis par un « you » visant le narrataire, ceci dans le premier paragraphe d'une nouvelle.

Nous avons vu chez Denis Johnson un narrateur qui s'adresse en révolution d'abord au narrataire, puis à un personnage diégétique, et finalement à un « you » générique pour construire une série de rapports complexes où l'identification du lecteur flotte entre plusieurs figures. Certains auteurs ont encore accentué le panachage d'emplois et la proximité d'emplois différents dans le texte, parfois sans souci de la compréhension du lecteur, parfois aussi semble-t-il, avec l'intention de promouvoir une confusion.

¹ Nous avons vu un changement du « you » générique au « you » vocatif-déictique dans la plupart de ces cas.

² Berry : 11.

Parmi les bariolages d'emplois les plus éblouissants est l'oeuvre de Chuck Palahniuk. Ne regardons d'abord dans le début de son premier roman que le nombre des *types* d'emplois utilisés par l'auteur pour créer une situation d'énonciation intentionnellement instable, ce que Jill Walker appelle une « fusion » d'emplois qui, finalement, produit la « fusion » des figures fictionnelles.

Nous trouvons un « you » qui assure six fonctions dans les deux premières pages de *Fight Club*, roman concernant un héros à double personnalité. L'action commence au dernier étage d'un gratte-ciel, où se situe une lutte à mort entre le je-acteur et son *alter ego*. Les paroles des deux, hors guillemets, se mélangent avec un « you » générique qui vient du narrateur : la déixis devient triple. Regardons ce fleuve d'emplois un par un.

1) « ... Tyler's ... saying, the first step to eternal life is you have to die. »
Générique – mais visant le protagoniste.

2) « ... To make a silencer, you just drill holes in the barrel of a gun ... »
Instructionnel, mais visant le narrataire.

3) « I ... say, Tyler, you're thinking of vampires... » Adresse prédéfinie (nécessaire ici pour éviter la confusion du lecteur) du protagoniste à son adversaire.

4) « You take a 98-percent concentration of fuming nitric acid and add the acid... » Instructionnel à nouveau, toujours visant le narrataire.

5) « ... we hear glass breaking. Look over the edge. » Impératif, instructions cette fois au narrataire pour sa participation dans la diégèse.

6) « It's so quiet this high up, the feeling you get is ... You don't understand any of it, and then you just die... » Générique, mais aussi anaphorique du protagoniste.

7) « ... you look over the edge of the roof... The breaking glass is a window right below us... » Description diégétique à la deuxième personne. Le glissement entre 5) et 7) est notable: d'un impératif qui ordonne au lecteur de regarder la scène diégétique, à la description de cette action de regarder comme faisant elle-même partie de la diégèse. Le « us », situé dans la diégèse, est quadruplement déictique : anaphorique du narrataire, indiquant le narrateur par le temps du présent, mais logiquement faisant référence au protagoniste et son adversaire (Tyler).

8) « That old saying, how you always kill the one you love... » Générique.

9) « With a gun stuck in your mouth and the barrel of the gun between your teeth, you can only talk in vowels. » Fonctionnement de la déixis doublée de Herman – générique, mais aussi clairement faisant référence à la situation du protagoniste.

L'action dans ce début du récit n'est pas difficile à suivre, même si elle se construit à partir d'énonciations qui viennent de tous les côtés et qui visent au moins quatre positions coénonciatrices. Un centre déictique est difficile à déterminer parce qu'il s'adresse à tant de positions coénonciatrices. Mais ce qui est extraordinaire dans *Fight Club* est la manière dont il s'adresse à eux, comme si, pour arriver à saisir son coénonciateur, tous les manières de le viser sont nécessaires.

La fluctuation des fonctions du « you » construit un personnage imaginaire à partir des « you » génériques et des « you » impératifs et instructionnels. Non seulement la position du coénonciateur (et donc aussi l'identification potentielle du lecteur) varie-t-elle sans arrêt, mais la focalisation est elle-même en mouvement constant. Le protagoniste et je-acteur (jeune financier angoissé) nous invite à partager ses expériences en les présentant comme des expériences partagées par ses lecteurs. Puis, la focalisation glisse vers la vie imaginaire de son *alter ego*, et le « you »

générique ou instructionnel nous invite à partager ses expériences de la même manière. Le « you » générique employé laisse l'*alter ego* (Tyler) bien défini, mais toujours générique, sans définition en tant que personnage, toujours comme une série d'actes génériques.

Le deuxième chapitre du roman demeure à la première personne, ponctué par des adresses génériques au narrataire qui établissent un rapport (et souvent une confusion) entre narrateur, je-acteur, et le lecteur (« This is when I'd cry because right now, your life comes down to nothing... » (p. 17) « What does a guy say ? What can you say, I mean. » (p. 19) « ... if you know what I mean. » (p. 21)).

Le troisième chapitre débute par un « you » générique :

« You wake up at Air Harbor International... You wake up at O'Hare. You wake up at LaGuardia. You wake up at Logan. You wake up at Dulles ... Life insurance pays off triple if you die on a business trip. »

Ce « you » est aussi anaphorique du protagoniste, en voyage d'affaires. Pour le moment, c'est le narrateur qui s'adresse à nous et, il nous semble, au protagoniste. Il faut que le centre déictique se déplace avant que nous puissions nous rendre compte de la vraie situation d'énonciation. Suit un moment bizarre où nous voyons que le « you » que nous avons pris pour le protagoniste ne l'est pas :

« The pilot has turned on the fasten seat belt sign, and we would ask you to refrain from moving about the cabin. We have an almost empty flight, tonight, so feel free to fold the armrests up... and stretch out. You stretch out, zigzag, knees bent, waist bent, elbows bent across three or four seats. I set my watch two hours earlier ... »¹

Ensuite, ce « you », divorcé du « I » du narrateur, se consacre pour un temps uniquement à l'*alter ego* (« You're a projectionist and you're tired and angry ... »). Cette section où le « you » n'indique que l'*alter ego* emploie également de nombreux « you » génériques (dénotant une déixis doublée visant le lecteur et l'*alter ego*). Puis

¹ Palahniuk 1996 : 29.

on observe un retour du thème générique (« You wake up at Cleveland Hopkins. You wake up at SeaTac, again ... You wake up at LAX. »), puis la situation diégétique se stabilise, et à nouveau le « you » ne vise que le protagoniste (« You wake up at the beach. » (pp. 25-32.)) Ce déplacement géographique reflète le déplacement du point de coénonciation – il voyage, nous voyageons avec lui. C’est au moment où le centre déictique devient instable (la voix juxtaposée du steward) que nous nous rendons compte que le point de coénonciation s’est divisé en deux. Notre identification textuelle part dans deux directions.

Plus loin nous voyons les actions de l’*alter ego*, vu pour la première fois de l’extérieur par le protagoniste, seul et nu, sur une plage. Ils échangent leurs numéros de téléphone. C’est la première rencontre entre ces acteurs, mais leurs relations respectives par rapport au lecteur et au narrateur ont déjà été établies.

Plus loin, le narrateur s’adresse à soi-même et à son public:

« You buy furniture. You tell yourself, this is the last sofa I will ever need in my life. Buy the sofa, then for a couple of years you’re satisfied that no matter what goes wrong, at least you’ve got your sofa issue handled. Then the right set of dishes. Then the perfect bed. The drapes. The rug. Then you’re trapped in your lovely nest, and the things you used to own, now they own you. Until I got home from the airport. »¹

Mais ici encore, la juxtaposition frappante du « I » à la fin indique que le centre déictique a glissé de nouveau. Un « you » générique inclut, au début, le protagoniste, puis l’exclut. Nous commençons à suspecter que c’est l’*alter ego* qui prend la parole dans les phrases antécédentes, avec une déixis doublée qui vise le protagoniste et le lecteur. L’*alter ego* est créé par une adresse du narrateur (un monologue intérieur qui est aussi générique) à lui-même. Mais le narrateur cherche ensuite le point de coénonciation de son adresse et, le percevant, trouve que son coénonciateur retourne

¹ Palahniuk 1996 : 44.

ce geste en s'adressant au narrateur, s'animant, et finalement le maîtrisant. Au cours du livre, l'*alter ego* imaginaire devient alors non seulement l'*alter ego* imaginaire du protagoniste, mais devient l'*alter ego* de maints personnages dans le roman ainsi que celui du lecteur – une sorte de *everyman* – grâce à son association avec le « you » générique. Le narrateur rejette finalement son *alter ego* et se rend au service psychiatrique, mais la fin du roman indique que même les adresses des infirmiers de l'hôpital (eux aussi maintenant devenus du culte de l'*alter ego*) peuvent ressusciter l'*alter ego* : « 'We look forward to getting you back.' » (p. 208).

Dans *Survivor*, un pirate d'avion raconte l'histoire de sa vie à la boîte noire du cockpit pendant que son avion plonge vers la terre. Une forme épistolaire est mêlée à un ton de skaz. Son vrai public est non seulement absent, mais inconnu. La boîte noire représente le public pour le pirate de l'air, mais est pour nous, le lecteur, tout ce qui reste du narrateur. Le texte débute au moment où le narrateur s'adresse à la personne qui retrouvera la boîte noire (« Maybe this is working. I don't know. If you can even hear me, I don't know. »¹). Comme dans un roman épistolaire, le lecteur est averti dès le début que le « vrai » narrataire est « autre » (ce n'est pas nous qui avons trouvé la boîte noire, c'est nous qui lisons la transcription de celui qui l'a trouvée. La figure d'un narrataire s'installe comme « autre ». Puis le narrateur « nous » cite les paroles du pilote qui, avant de sauter en parachute, s'adresse au narrateur sans guillemets (les autres citations dans le livre sont toutes entre guillemets) (« You'll have air-conditioning and stereo music, he says, for as long as you can feel anything. ») Une déixis doublée concerne le narrateur et le narrataire – car c'est nous (par moyen de la boîte noire et celui qui l'a transcrite) qui assisterons à cette situation avec le pirate jusqu'à sa fin.

¹ Palahniuk 1999 : 289.

Ensuite, le pirate s'adresse à nous par un « you » générique pour décrire sa propre situation (« What you forget when you're planning a hijack by yourself is ... you might need to neglect your hostages just long enough so you can use the bathroom. ») Palahniuk rend une situation d'énonciation, sans cela complexe, moins difficile pour le lecteur par les « you » génériques et doublement déictiques du premier chapitre, qui provoquent l'identification du lecteur au pirate. Quand le chapitre suivant plonge dans l'hypodiégèse (l'histoire racontée par le pirate à la boîte noire), l'identification du lecteur suit le pirate dans son passé, mais Palahniuk continue à insérer des adresses métaleptiques qui nous ramènent constamment à la situation (intradéictique) de l'avion plongeant (« I don't expect you to understand. »). Ici, les fonctions du « you » fluctuent comme ailleurs dans l'œuvre de Palahniuk, mais le plus intéressant est que cette fluctuation nous aide à suivre les niveaux narratologiques qui fluctuent eux-aussi régulièrement.

D'autres fluctuations du type d'emploi du « you » peuvent aussi être moins essentielles à la structure du récit, mais donnent quand même les effets inattendus. R.M. Berry n'hésite généralement pas à juxtaposer plusieurs fonctions du « you » dans *Plane Geometry and Other Affairs of the Heart*, et il le fait avec un effet singulier dans « Metempsychosis », où la fluctuation entre un « you » visant le héros et un « you » visant le narrataire donne l'effet bizarre que le lecteur lui-même s'adresse au héros :

« [1]And before he [le héros] can replace the receiver in the cradle she's across town in a bus and two cabs up the four flights of stairs through his door out of her dress into his bed and has her arms wound twice around his chest so tight he doesn't even have time to breathe much less ask himself what the hell he thinks he's doing, or if not that fast then fast just the same, [2] before he can realize what you and I've

already figured out : that, Dougherty, poor slob, you'll be lucky to get out of this story alive. »¹

Dans la première partie de cette citation [1], Dougherty, patient² des actes de sa maîtresse, reste suspendu, immobile dans l'action diégétique. Si le personnage *est* l'action³, ce héros, suspendu dans l'étreinte de sa maitresse, est figure plus que personnage dans cette section du récit. Il devient ensuite figure de discours, encore fixe devant nous, pendant que le narrateur s'adresse au lecteur [2] (« what you and I've already figured out »). Le premier « you » est clairement énoncé par le narrateur et vise le narrataire. Comme le « you » chez Denis Johnson, l'énonciation fait référence à la présence du lecteur au long du texte. Avec le second « you », le narrateur et le lecteur se conjoignent pour s'adresser ensemble à cette image fixe de Dougherty. Nous avons donc un patient diégétique qui, fixé pour un instant devant nos yeux, devient figure de discours au niveau extratextuel, puis est adressé par le narrateur et le lecteur textuel, qui rendent leur jugement : (« Dougherty, ... you'll be lucky to get out of this story alive. »). Les « you » ici, glissants de la diégèse vers l'extradiégèse, changent aussi la focalisation : de Dougherty à un unique point fixe duquel narrateur et lecteur regardent cette scène ensemble comme spectateurs. Nous pouvons témoigner de la sympathie à Dougherty, mais nous sommes continuellement ramenés à ce point de vue partagé avec le narrateur : « And so Dougherty won't play for us after all ... » [p. 66].

Comme nous avons vu chez Palahniuk, une « citation » mimétique peut aussi faire glisser le centre déictique, donnant au lecteur l'impression que le protagoniste (et potentiellement le lecteur lui-même) est visé de plusieurs côtés – rendant le

¹ Berry 1985 : 54.

² Greimas.

³ Fitzgerald 1978.

personnage plus « round »¹, mais aussi rendant le lecteur plus conscient de sa propre existence par rapport au texte. Dougherty, par exemple, au restaurant self-service, jette les restes de son repas à la poubelle, dont le couvercle le remercie : « Dougherty slides out of the vinyl booth, drops his tray, fork, uneaten enchilada in the trash can, THANK YOU, and starts down the walk ... »² Le mimésis ici dépend de l'expérience du lecteur de ces mots inscrits sur les couvercles des poubelles fast-food – et de son expérience d'avoir été « visé » par ces mêmes mots. Dans la diégèse, ces mots ne s'adressent pas uniquement à Dougherty, mais à tous les clients fictionnels de ce restaurant fictionnel. Que Dougherty soit « visé » par ces mots de même que nous sommes « visés » dans des situations analogues crée l'impression que nous sommes dans la même position que Dougherty – que ces mots contenus dans son monde nous visent aussi.

Les paroles du narrateur qui visent le lecteur restent quand-même restreintes jusqu'à la fin, où le narrateur nous explique qu'il va abandonner son rôle de raconteur d'une fabula fixe pour inventer une fiction :

« ... I imagine another ending to Dougherty's story. Don't get me wrong, this isn't the *real* ending. You and me, we already know the real ending. This is just an ending I made up. ») [p. 68]

A partir de ce moment, le narrateur admet que son récit est fictionnel, et la fonction du « you » devient largement générique et vise Dougherty directement. Dès que « Dougherty » n'est plus « réel », dès que sa situation dépend du narrateur, le narrateur se donne d'autant plus la peine de s'adresser à lui, oubliant le lecteur. Une fois la diégèse reconnue comme fictionnelle, c'est l'extradiégèse qui est maintenant « réelle ».

¹ Forster.

² Berry 55.

Paul Auster ouvre son *In the Country of Last Things* sur la présentation d'un auteur textuel et d'un narrateur bien différenciés. Le narrateur, Anna, entreprend l'écriture d'un texte épistolaire, lequel est commenté par un auteur textuel dont nous ne savons jamais s'il est le destinataire voulu par Anna ou quelqu'un d'autre qui a trouvé le récit épistolaire par hasard. La cible du « you » d'Anna reste inconnue, de même que l'auteur. Nous ne savons rien de la situation diégétique sauf que le texte a été écrit à quelqu'un, et que quelqu'un l'a trouvé et nous le présente en tant qu'intermédiaire. Pour résumer la situation, l'« auteur » est (potentiellement) aussi narrataire (c'est une variante de la situation du début de *The Book of Jamaica*, où le narrateur est aussi narrataire dans la diégèse).

Partout dans le roman, il y a deux emplois du « you » qui entraînent le lecteur dans le texte et qui fonctionnent en tandem. D'abord il y a le « you » qui s'adresse répétitivement au narrataire d'Anna, médié par l'auteur textuel, dans une sorte de mise en abyme de discours. Ici, la confusion potentielle est que celui qui énonce le récit au niveau intratextuel (celui qui s'adresse à nous, lecteur (textuel)) est peut-être aussi le narrataire au niveau extratextuel (cf. **Figure 5**). Secondairement, il y a un « you » générique qui met le lecteur dans une situation diégétique non familière, mais qu'il faut comprendre pour suivre le récit (comme nous l'avons vu dans « Poor Little Warrior ! » de Brian W. Aldiss). Nous allons examiner comment ces deux emplois fonctionnent ensemble chez Auster pour bouleverser les rôles textuels et comment ils permettent au lecteur des identifications normalement exclues d'un roman épistolaire.

« These are the last things, she wrote... I can tell you of the ones I have seen ... but I doubt there will be time.

I don't expect you to understand. You have seen none of this, and even if you tried, you could not imagine it... A street you walked down yesterday is no longer there today... When you live in the city, you learn to take nothing for granted. Close your eyes for a moment, turn

around to look at something else, and the thing that was before you is suddenly gone. Nothing lasts, you see, not even the thoughts inside you...

This is how I live, her letter continued... You should see how well I manage... No matter what anyone says, the only thing that counts is staying on your feet.

You remember what you said to me before I left... And then I told you that I didn't care what you said that I was going to find my brother. And then I got on that terrible boat and left you...

This much is certain. If not for my hunger, I wouldn't be able to go on. You must get used to doing with as little as you can. By wanting less, you are content with less, and the less you need, the better off you are.

I'm not sure why I am writing to you now. To be honest, I have barely thought of you since I got here...

There are people so thin, she wrote, that they are sometimes blown away. The winds in the city are ferocious, always gusting off the river and singing in your ears, always buffeting you back and forth ... »¹

Le texte s'ouvre sur la voix de l'auteur textuel, qui cite le texte d'un narrateur homodiégétique débutant à la troisième personne (« she wrote » : Anna). Le « you » qui est visé ensuite par Anna (« I can tell you ») est soit le dit auteur textuel, soit un narrataire secondaire (« nous »). Anna continue, ininterrompue par l'auteur textuel, s'adressant cette fois au narrataire, puis l'impliquant dans ses actions au moment même où la diégèse commence à prendre forme: « A street you walked down yesterday is no longer there today... ». Le « you » générique est le seul actant dans la diégèse, mais pour le moment il n'est pas clair si ce « you » est principalement anaphorique d'Anna, vise l'auteur textuel, ou « nous ». Puis Anna se place sur le plan diégétique (« This is how I live. »), et l'auteur textuel revient (« her letter continued... »). Le « you » qui suit est anaphorique d'Anna (« ... the only thing that counts is staying on your feet. ») ou générique. Puis elle s'adresse à nouveau au narrataire, puis le présente dans une diégèse ultérieure avec une analepse² (« You remember what you said to me before I left ... And then I told you that I didn't care ...

¹ Auster : 1-3.

² Genette 1972.

And then I got on that terrible boat and left you ... »). Elle continue dans une sorte de monologue butoresque pendant un moment, remplaçant l'« I » du je-acteur par un « you ». Ici, les fonctions du « you » sont vagues plutôt que fluctuantes, créant une situation où le lecteur n'est jamais sûr à quel niveau se place. Il regarde la situation du point de vue d'Anna, de celui de son narrataire, et de celui de l'auteur textuel en alternance. La confusion entre narrataire et auteur textuel (qui est, finalement, le centre déictique ultime) n'est jamais résolue, et il n'est jamais nous expliqué jusqu'à quel point l'histoire du narrateur est médiatisée par l'auteur textuel. Le centre déictique devient finalement aussi la position du coénonciateur, comme si l'auteur racontait l'histoire de quelqu'un d'autre (et possiblement destinée à une troisième figure) à lui-même. L'emploi constant du « you » générique par le narrateur fonctionne pour construire l'identification du lecteur au je-acteur, et la médiatisation de l'auteur textuel, surtout au début et à la fin du roman, fonctionne pour augmenter l'identification du lecteur au narrateur. Mais en même temps, nous voyons constamment le narrateur et le je-acteur de l'extérieur.

Ce que fait Joseph McElroy dans « Choor Monster of the Long White Mountain » est plus proche de ce que nous avons vu chez les narrateurs du 18^{ème} siècle qui s'adressent au public et au narrataire avec « you » et « thou ». Comme chez McInerney, un « you » qui au début peut être interprété comme visant le lecteur devient un narrataire précis et autre, sauf que cette fois, la métalepse veut que ce « you » narrataire soit aussi un personnage diégétique (« you Jim Mayne ») visé par le narrateur. Cela n'empêche pas que le lecteur soit visé en même temps (« ... on this new beginning we now leave them, you see... »¹) La perte du «thou » n'empêche pas la compréhension du lecteur, mais on peut supposer que le manque de distinction

¹ McElroy 1988: 253.

formel pousse l'identification du lecteur vers « Jim Mayne » plutôt que (comme chez Sterne) vers la position du narrateur. La même formule se présente dans « 1692 Cotton Mather Newsreel » de Richard Brautigan.¹

Ces auteurs contemporains exploitent un « you » déjà ambigu par nature et glissant depuis quelques siècles, accentuant son ambiguïté en le mettant dans des situations où il devient encore plus ambigu, leur permettant de diriger l'identification du lecteur avec subtilité.

¹ Brautigan 1997.

Emplois Subversifs

In reading we are able to... understand things that are totally unfamiliar to us; and it is this astonishing process that now needs to be investigated.

– Iser, *The Act of Reading*¹

McHale soutient que la répétition du « you », même là où le « you » ne se réfère pas à un lecteur ou un narrataire, a tendance à « emmener le lecteur dans le texte par la force de l'acte communicatif qu'il figure »². Nous allons voir maintenant comment une adresse au narrataire qui reste générique « emmène le lecteur dans le texte », puis guide son identification au narrateur.

Le roman de Paul Golding, *The Abomination*, commence à la première personne du présent, avec un narrateur/je-acteur qui drague dans un club londonien sans grand succès. Sa soirée terminée, il rentre chez lui, où nous apercevons un peu ses habitudes quotidiennes, puis retourne au club, où cette fois la première personne glisse rapidement à la deuxième pour décrire les méthodes habituelles de drague. Le premier patient du « you »-protagoniste générique est fourni par « a man » qui se présente sur la scène, sa figure au départ aussi générique que le « you » : « When a man passes by you ... he generally moves unaccompanied ... »³. Le « you » générique devient vite le seul protagoniste. Le je-acteur disparaît, et le narrateur reste à côté pour faire des commentaires des actes du « you » générique, comme s'il servait de guide. Ce narrateur dénigre la figure (« a man ») qu'il a construite, nous en détourne, puis en construit une autre (« say this one, him now »), qui « vous » regarde, examinant

¹ Iser 1978: 9.

² McHale 1985.

³ Golding 2000 : 12.

« your tattoo, if you have one, or your brand, if you've gone that far, or your smoking hand, if you still smoke, or a vein down your arm, or the line of your shoulder, the texture of your skin ... » [p. 12]

Les traits de caractère de ce « you » générique restent ouverts, mais leurs possibilités sont quand-même décrites, pendant que « this man » commence en même temps à prendre ses propres traits plus précis (« he is polite ... discreet ») – le patient, objet de la drague du protagoniste, est plus figuré que l'est le protagoniste. Le narrateur souligne encore que les actions qu'il décrit sont imaginaires (« Now let us imagine that he [the man] wishes to take matters one step further ... »), et cet « us », qui inclut le « you »-protagoniste et le narrateur, reste passif, observateur, au présent. Puis le « you »-protagoniste agit, au début dans une situation encore imaginaire au futur, mais devient vite réel (« you'll perform ... like a star-among-stars, which you are »). Les actions du « you » restent encore décrites, mais toujours seulement comme des suggestions (« your eye ... is otherwise occupied, or pretending to be so, or closed, or so close to the eye of some other man that it can no longer focus »). Le lecteur choisit dans un champ de possibilités qui est maintenu fixe, déterminé par le narrateur, pour créer une échelle de figures et de poses hypothétiques.

Puis viennent des prescriptions impératives :

« So do it. Now. And smile. And don't look sarcastic. And remember that just possibly, remotely, maybe, if you could see yourself from where, and as, you are now, you too might want to love you. And relax. »).

« Votre » réponse est décrite : « Which, of course, you don't. You can't. ») Mais alors que « votre » réponse est déterminée, les raisons de « votre » réponse restent ouvertes : « It may be late and you may be drunk and may still, marginally, be drugged ... »). Le narrateur pendant tout ce temps nous présente des possibilités qui

deviennent réelles, nous laisse le choix entre plusieurs situations, prescrit ce que nous voyons (« your vision has swerved towards the action, admit it ») et comment nous l'interprétons (« And remind yourself ... », « And think... »), puis il choisit lui-même le choix le plus logique (« Come on, get out. You've had enough. »). La voix du narrateur ordonne, décrit, guide, et discourt, comme s'il était à la fois le compagnon, les yeux, le directeur, et l'enseignant du lecteur, tour à tour.

Finalement, vers la fin de cette section de texte à la deuxième personne, les expériences passées du « you » sont décrites (« In your time, after all, you've seen ... »). Ici pour la première fois nous avons l'impression que le « you » est en fait le narrateur. Mais Golding diffère encore : « And you can tell me to grow up ... but I am here to tell you ... », comme si le « you » et le narrateur étaient ensemble sur la scène de la diégèse et discutaient – leurs places se renversant tour à tour. Un glissement vers la troisième personne est suivi du retour de la première, et c'est finalement le « I » qui quitte le club. Le « you », à partir de ce point, reprend l'unique rôle de coénonciateur qui était le sien précédemment, relégué à l'extradiégèse. Mais, au moins pour cette soirée, nous avons pris la place du protagoniste et en même temps nous avons dans un certain sens été à côté de lui.

Le mouvement dans ce passage oscille entre des situations génériques et spécifiques, entre commentaire narratorial et injonction, permettant au « you » d'être ouvert à certains moments et fixe à d'autres. Nous partageons l'expérience du narrateur/protagoniste, nous sommes son confident, puis nous sommes le protagoniste. Il nous guide, nous laisse des choix, nous dirige. Nous sommes dans sa situation, mais c'est aussi la nôtre. Le narrateur, une fois sa première soirée au club ratée, se donne une deuxième chance avec nous, mais la rate à nouveau. Le narrateur,

au lieu (comme chez McInerney) de placer le « you » rapidement dans la diégèse comme acteur, ou (comme chez Melville) de mettre le « you » générique dans la diégèse avant le protagoniste, insère d'abord son protagoniste dans la situation. Nous le suivons.

Une deuxième méthode pour emmener le lecteur dans l'histoire apparaît un peu plus loin, après que le narrateur a commencé à raconter l'histoire de sa vie. Pendant une centaine des pages, le « you » disparaît presque entièrement, et le narrateur ne s'adresse plus qu'à ses parents et à sa *nanny*. Au moment où le héros s'approche de sa *boarding school* pour la première fois

(« ... I now witness the thing that is my father's Alma Mater. And it is an eternal concrete road, much longer than any station platform, flanked on both sides by enormous carpets of dirty grass ... and, at the end where you look, there are small lights, to show you a building quite enormous which for centuries has laid in wait for you, like a massive tarantula. »¹)

le récit débute par un « you » générique, (celui qui « regarde » l'école du narrateur pourrait être n'importe qui, et l'école pourrait être « montrée » à n'importe qui), mais finit par ne plus faire référence qu'au seul protagoniste (ce n'est que pour le protagoniste que l'école a attendu des centaines). L'école, d'abord présentée au « you » comme figure, devient un lieu de solitude totale pour le protagoniste. Séparé de sa famille, et en l'absence de toute interaction avec d'autres personnages diégétiques, le narrateur s'adresse au protagoniste pendant plusieurs pages, puis commence à s'adresser également au lecteur. Ce n'est qu'au moment où le protagoniste trouve enfin un lien diégétique (par ses premières rencontres nocturnes avec un de ses instituteurs) que cessent ses adresses à soi-même et au lecteur. Puis, dès que leur liaison est découverte, le héros se retrouve à nouveau seul, et le narrateur

¹ Golding 2000 :104.

n'hésite pas à s'adresser à nouveau au narrataire, directement, puis par un « you » générique (« But this is not going to happen yet, I can tell you ... the room is so still that you could have heard a cock crow.» [p. 146] « In class, you could not but notice that the desks to either side of mine had been shifted away... » [p. 161]) De nouveau seul, ces paroles visent le lecteur, et, par métalepse, le mettent dans la diégèse comme compagnon du protagoniste isolé. Elles se poursuivent maintenant sans interruption, à l'exception de quelques phrases qui visent sa *nanny*, maintenant non plus personnage diégétique, mais narrataire secondaire (« ... my childish tales were never really designed to inspire wonderment : they merely longed to earn your smile. » [p. 164]) jusqu'au moment où il rencontre un nouvel amant potentiel, lui aussi visé moins comme personnage diégétique que comme narrataire (« Thank you, Clifford. » [p. 284]), et là, le lecteur (et la figure de la *nanny*) semblent être oubliés. Quand cette nouvelle liaison tombe à l'eau à son tour, le narrateur reprend ses adresses au lecteur et à son héros. Ce motif se poursuit dans le reste du roman, faisant du récit une histoire de l'autre et du soi, vacillant entre les deux, le soi qui est toujours là et qui cherche la compagnie de l'autre, l'autre qui peut être personnage diégétique ou public extradiégétique ou lecteur, mais qui ne dure jamais longtemps. Le lecteur prend la place de l'autre quand aucun autre personnage diégétique n'est disponible, comme si le lecteur n'était qu'une rencontre de passage de plus, bouche-trou dans les moments où le héros ne trouve pas quelqu'un de mieux. Mais en même temps le lecteur est supposé partager les sentiments du héros (« you, greedy reader, were left at a loss, dumped back in the very place of your starving lovelessness. » [p. 169]) et parfois aussi il est le héros (« Inspect yourself in the full-length mirror, and this time, don't wear a watch ... stand back for a cursory glance... »). Pour se regarder, le narrateur a

besoin de nous. Nous sommes en quelque sorte le compagnon et confident du narrateur, l'objet de son désir, l'outil qu'il emploie pour atteindre cet objet, et le héros lui-même, tour à tour, selon ses besoins du moment.

Dans le roman de Golding, le narrateur nous montre le chemin par ses propres actes, puis fait en sorte que nous l'imitions. Après quoi il nous supplie, nous laisse pour d'autres, et nous reprend dès qu'il se retrouve seul. Mais un auteur peut aussi nous emmener dans le récit en nous suppliant de ne pas le suivre. Voici encore le début d'un récit de Palahniuk, dans *Choke* :

« If you're going to read this, don't bother. After a couple of pages, you won't want to be here. So forget it. Get out while you're still in one piece. Save yourself. There has to be something better on television. Or since you have so much time on your hands, maybe you could take a night course. Become a doctor. You could make something out of yourself. Treat yourself to a dinner out. Color your hair. You're not getting any younger. What happens here is first going to piss you off. After that it just gets worse and worse. What you're getting here is a stupid story about a stupid little boy. A stupid true life story about nobody you'd ever want to meet... Picture him wearing a stupid sweater striped blue and yellow ... »¹

Palahniuk, en dénigrant son histoire et son héros, ne fait qu'inciter le lecteur à continuer. Chaque phrase est un ordre d'arrêter, mais doit être lue pour qu'elle soit un ordre. C'est la deuxième personne performative comme nous l'avons vue chez Sterne, mais cette fois renversée.

¹ Palahniuk 2001 : 1-2.

Résidu : Le narrataire s'impose dans la mimésis

La langue n'est jamais innocente: les mots ont une mémoire seconde qui se prolonge mystérieusement au milieu des significations nouvelles.

- Barthes, *Le Degré zéro*¹

Every stimulus which is ever received leaves behind it ... an imprint, a trace capable of being revived later and of contributing its quota to consciousness and to behavior.

- I.A. Richards, *Principles of Literary Criticism*²

Nous avons pris soin jusqu'ici d'ignorer toute occurrence de la deuxième personne apparaissant entre guillemets. En théorie, les guillemets marquent un changement du centre déictique. A partir d'un guillemet, le personnage énonciateur prend la place du narrateur, et tous les déictiques entre guillemets glissent pour correspondre au nouveau centre déictique temporaire qui est le personnage, qu'il soit le narrataire de Sterne qui répond, le je-acteur, ou un autre personnage diégétique.

On tient pour acquis qu'un lecteur comprend que ce qui se trouve entre guillemets représente des paroles diégétiques citées exactement par le narrateur. Le monde entre guillemets est normalement la seule représentation fidèle et sans intervention de la fabula (sauf au sens où sa place dans le reste du texte est un choix du narrateur). Il est, dans la prose, la seule instance de vraie mimésis : la représentation pure. Si une œuvre littéraire peut être considérée comme une énonciation d'un auteur qui vise un lecteur, et le récit qui y est contenu comme une énonciation d'un narrateur qui vise un narrataire, toutes les parties du texte qui se

¹ Barthes 1972 : 20.

² Richards : 103.

trouvent entre guillemets sont marquées comme énonciation du niveau diégétique, un message non pour le lecteur, mais pour un « autre » au niveau diégétique. Bien que le lecteur puisse se confondre avec le lecteur textuel ou le narrataire, il est plus difficile de s'identifier directement à un personnage diégétique visé par une énonciation entre guillemets. Néanmoins, même les dialogues diégétiques d'un récit forment une partie de la « parole » de l'auteur textuel, car ils sont un de ses outils pour viser le lecteur textuel, même s'il l'atteint ainsi indirectement.

Cette dernière partie de notre étude développera un concept qui permettrait de suggérer que même ce domaine de mimésis, considéré par Genette comme hors présence explicite ou implicite du narrateur¹, peut être touché par une forme de la métalepse, et que des instances du « you » même entre guillemets peuvent avoir un effet secondaire sur l'identification du lecteur. Nous appellerons « résidu » ce concept. Appliqué au « you », ce résidu permettra au narrateur de guider légèrement le point de focalisation dans un texte.

Nous avons noté (comme chez Melville) qu'un récit à la première personne avec un narrateur homodiégétique provoque un état de confusion partielle entre le narrateur extradiégétique et un acteur diégétique (le je-acteur). Le « je » s'applique au niveau diégétique et au niveau extradiégétique en même temps, créant une forme de résidu qui veut que nous percevions du premier coup le narrateur et le je-acteur comme une unique figure alors que, structurellement, ils ne le sont pas. Nous avons vu quelque chose de similaire avec le « you » de l'extradiégèse et de la diégèse, dans le cas d'un « you »-acteur au passé. Nous allons proposer qu'il peut y avoir de la métalepse, ou au moins une sorte de *blurriness*, aussi, entre les niveaux

¹ Genette 1972 : 75.

extradiégétique et diégétique, et l'hypodiégèse (cf. **Figure 4**): les paroles des personnages diégétiques.

Mieke Bal a qualifié de « résiduelle » la situation de l'auteur textuel, qui est quelque part entre l'auteur réel et le narrateur. Katherine Passias a aussi employé « résidu » pour expliquer que même un « you » faisant référence à un acteur diégétique conserve résiduellement sa fonction d'adresse. Nous allons employer « résidu » dans un sens plus général, pour indiquer une situation où un pronom change de niveau narratif (et donc, étant un déictique, il change de sens selon le contexte), et où le nouveau sens et le nouveau contexte sont compris par le lecteur comme nouveaux, mais de telle manière qu'une sorte d'écho de son usage précédent reste toujours dans l'esprit du lecteur quand le pronom réapparaît dans le nouveau contexte. L'effet est que l'auteur textuel s'adresse au lecteur textuel par les citations des personnages diégétiques.

De nombreux auteurs citent les paroles des personnages diégétiques sans guillemets. Un livre comportant beaucoup de citations mais aucun guillemet (un exemple sera *How German Is It* de Walter Abish ou *Rule of the Bone* de Russell Banks) laisse parfois l'impression que les paroles des personnages diégétiques viennent toutes d'un unique centre déictique qui, à travers les figures diégétiques, s'adresse au lecteur textuel ou narrataire, même si ce n'est qu'indirectement. D'autres livres ne mettent les paroles des personnages diégétiques entre guillemets que dans certaines sections. Dans *Continental Drift* de Russell Banks, le choix d'omettre les guillemets dans les seules sections où le héros rêve et où l'action se passe en Haïti crée un lien fort entre la voix du narrateur et les figures des rêves, d'une part, et les

figures dans ce deuxième monde géographiquement déplacé des Etats-Unis, d'autre part, même si ce lien n'est pas défini explicitement.

Il arrive qu'un « you » figurant jusqu'au là entre guillemets « traverse » les guillemets pour s'en extraire, créant alors une variété de métalepse. Un exemple précoce d'une sorte de la traversée métaleptique des guillemets sera « You Were Perfectly Fine » de Dorothy Parker. Ici, le centre déictique est un narrateur implicite qui nous présente une conversation entre un homme et une femme, légèrement focalisée sur la femme. La frontière entre le narrateur et le personnage focalisant étant vague, il y a un ton métaleptique à la parole de la femme, qui s'adresse à son compagnon toujours avec « you » pour raconter les événements d'une soirée dont l'homme, ivre, ne se souvient plus. Chaque citation de la conversation se termine par « he said » ou « she said », mais à la fin nous avons le sentiment que le « she » cache la position du narrateur et que donc par extension, le « he »/ « you » est en fait le narrataire. Notre rôle de lecteur correspond à celui du personnage « he »/ « you » (nous ne connaissons pas plus que lui les événements de sa soirée oubliée) et le rôle du narrateur correspond à celui de « she » (qui se souvient de tout et raconte tout dans le détail). Ce genre de suggestion de métalepse entre la diégèse et l'hypodiégèse dépend de notre compréhension des situations littéraires plus classiques – le « résidu » ici vient de présuppositions socio/culturelles : le narrateur est celui qui sait, le narrataire est celui qui apprend.

Mais le résidu peut venir directement du texte même, comme dans « The Pugilist at Rest » de Thom Jones. Ici, deux « you » énoncés au niveau hypodiégétique sont suivis d'un « you » qui vise un narrataire extradiégétique :

« ... Jorgeson would say, under his breath, “You could get killed if you try that.” Or, “Your ass is had, if you do that.” **Y**ou got the feeling that

Jorgeson didn't think loving the American flag and defending democratic ideals in Southeast Asia were all that important. »¹

Avec un « you » narrataire diégétique suivi sans pause d'un « you » générique, bien que le centre déictique ait clairement changé, nous voyons instinctivement l'anaphore, faire du coénonciateur diégétique de Jorgeson aussi celui du narrateur. Mais un narrateur peut aussi faire le contraire. Dans *Survivor*, le narrataire est le coénonciateur du narrateur/centre déictique pendant que le je-acteur entre en conversation avec un personnage diégétique. C'est alors que le centre déictique glisse, normalement, à la position du je-acteur. Mais ici, Palahniuk évite le pronom « you » entre guillemets, le remplaçant par « her », manœuvre qui donne l'impression que le je-acteur nous parle, ou que le narrateur se place dans la diégèse pour s'adresser à nous :

« 'Don't stress,' she says. 'This is just me not wearing any makeup. I'm here on assignment.'

Her job. [Ici, le je-acteur (ou narrateur?) répond au narrataire extradiégétique, non au personnage qui est en face de lui dans la diégèse.]

'Right,' she says. 'My evil job.' »²

Ici le personnage diégétique perd la façade d'autonomie qui lui est normalement permise, pour rester une figure dans un discours du narrateur qui vise l'extradiégèse. Le narrateur continue d'occuper le centre déictique, et utilise le personnage et ses paroles rapportées pour rester en situation d'énonciation avec le narrataire/lecteur textuel. A nouveau, c'est la situation d'énonciation entre narrataire et narrateur qui est soulignée quand Palahniuk remplace « I » par « he » plus loin : « ... he asked, why should he care ? »³ Si ce remplacement de la deuxième ou de la première personne par la troisième peut souligner la situation d'énonciation extradiégétique en même temps que des informations diégétiques sont présentées, nous allons supposer que des

¹ Jones 1992.

² Palahniuk 1999 : 120.

³ Ibid. 107.

instances de la deuxième personne dans des citations peuvent faire le contraire, déplaçant le centre déictique tout en laissant l'impression que la position du coénonciateur reste stable.

Souvent, quand un texte passe sans préavis d'une section de discours du narrateur à une section de parole diégétique rapportée, il se produit un résidu. Dans « Viewfinder » de Raymond Carver, le narrateur s'adresse au narrataire, puis présente, sans préavis, une section de mimésis :

« He would stand on the sidewalk in front of your house, locate your house in the viewfinder, push down the lever with one of his hooks, and out would pop your picture. I'd been watching from the window, you see.

'Where did you say the toilet was ?'

'Down there, turn right.' ...

'You can look at this while I'm gone.' ... [Le je-acteur regarde sa propre photo, prise par l'homme handicapé.]

It made me think, seeing myself like that. I can tell you, it makes a man think.

I heard the toilet flush. He came down the hall ...

'What do you think ?' he said. »¹

Ici, le « you » qui vise le narrataire génériquement (« your house », « your picture »), ainsi que directement (« you see », « I can tell you ») est bien démarqué du « you » qui vise le je-acteur (« Where did you say ... ? ») par des guillemets, mais le temps ne les distingue pas : le discours extradiégétique visant le narrataire est au présent comme le sont les paroles diégétiques visant le je-acteur. Nous pourrions dire que nous nous identifions à la situation du je-acteur dans ce passage parce que nous voyons la scène de son point de vue (« I heard the toilet flush. He came down the hall ... ») au lieu du point de vue de son invité. Mais en même temps qu'il est personnage focalisant, le je-acteur est mis dans une position coénonciatrice parallèle à la nôtre. Par ses paroles, qui devinent la situation du je-acteur (en fait, les paroles du « he »

¹ Carver 1989 : 12.

nous donnent plus d'informations sur le je-acteur que le narrateur lui-même ne nous en fournit), le « he » diégétique devient un narrateur, et le je-acteur, un narrataire. Le « you » qui vise le narrataire extradiégétique et le « you » qui vise le je-acteur sont en quelque sorte liés en même temps que 1) le lecteur est indirectement visé à travers le narrataire, et 2) le lecteur est indirectement visé à cause de son identification au je-acteur. Les guillemets indiquent qu'un personnage vise quelqu'un autre que nous. Mais en même temps, les liens d'identification (ainsi qu'une anaphore potentielle) subvertissent cette indication. Finalement, il faut voir l'analogie comme une notion plus fondamentale que celle de niveaux narratifs (et aussi l'idée d'une position coénonciatrice comme plus fondamentale que celle de coénonciateur).

Selon plusieurs études récentes sur le fonctionnement du cerveau¹, les aires du cerveau activées pendant la lecture et pendant la réception d'une parole énoncée à haute voix sont clairement différenciées. Les guillemets dans un texte indiquent un changement entre « parole écrite » et « parole parlée », entre « voix du narrateur » et « actes de parole immédiats », mais en réalité, nos cerveaux, à un niveau plus basique, ne font pas la différence – les informations se retrouvent finalement dans les mêmes aires associatives. L'anaphore, en théorie, devrait ignorer les guillemets.² Comme au niveau biologique – les neurones qui s'activent le plus souvent sont ceux qui répondent dans une situation nouvelle et inconnue – le moyen le plus habituel pour le lecteur de « narrativiser » des informations est celui qui sera le plus probablement appelé pour répondre aux formes d'information nouvelles. « You » employé fréquemment par un narrateur pour s'adresser au narrataire ou par un personnage

¹ Edelman, Tononi, Damazio.

² Nous avons vu, dans le roman *Distortion*, comment à chaque apparition du « you »-personnage, nous le reconnaissons, et ne nous trempons pas en le prenant pour un « you » générique comme nous avons tendance à faire la première fois que nous le rencontrons. Cette reconnaissance est aussi due à l'anaphore, qui fonctionne dans ce cas même à travers une centaine de pages.

diégétique pour s'adresser fréquemment à un autre, peut créer un résidu d'associations dans l'esprit du lecteur qui peut, à un niveau structurel, faire en sorte qu'il s'identifie plus avec une position textuelle qu'avec une autre. Nous ne disons pas forcément « avec un personnage plus qu'un autre », mais juste avec la position textuelle d'un personnage – identification subjective donc, et non narcissique ou projective. Mais, comme nous l'avons vu, la « position textuelle » et la « figure qui occupe cette position » deviennent souvent deux concepts flous en pratique au cours de la lecture.

Le jeu entre la diégèse et l'extradiégèse peut prendre des aspects logiques ou esthétiques, mais si les deux sont présents en même temps, par exemple dans la métalepse, le lecteur se trouve dans une situation bouleversante. Normalement il y a un choix à faire pour le lecteur. Nous avons décrit comment cette situation (dans la déixis doublée) peut, par contre, rester ambiguë. Ce que nous suggérons ici est que dans certains cas, surtout là où la métalepse est moins évidente, le lecteur ne fait pas de choix, pas plus qu'il ne reste avec la situation ambiguë, mais fait plutôt une sorte d'accord, comme le font les compositeurs de fugues. Le relief de la première situation d'énonciation contre lequel la seconde apparaît, est le résidu, et nous proposons que ce résidu, comme la fonction inhérente d'adresse contenue dans le mot « you » même quand il est employé pour indiquer un acteur diégétique, colore le sens du texte à un niveau discret mais essentiel, augmentant l'identification subjective du lecteur au personnage visé entre les guillemets. Il s'ensuit que dans un texte à la première ou à la troisième personne, quand l'auteur se met dans la position de coénonciation de certains personnages diégétiques (ou veut que son lecteur s'y mette), au moins de temps en temps, il devrait employer plus souvent la deuxième personne entre les guillemets indiquant un dialogue. Comment corroborer cette hypothèse ? Nous allons

pour cela employer la stylistique computationnelle, méthode défendue par la *New Criticism*, pour calculer les occurrences du « you » dans un texte afin d'établir les faits stylistiques, sans avoir recours au contenu.¹ Il nous faut un texte avec un personnage focalisant fixe mais où la sympathie du lecteur soit glissante - car nous ne supposons pas que le point focal lui-même change avec les emplois du « you » entre guillemets, mais simplement que la sympathie de Booth augmente quand un personnage diégétique est visé par « you ». Il nous faut un texte avec de nombreux personnages secondaires, un texte assez long pour donner lieu à une base de données suffisante, et un texte où les personnages ne laissent pas le lecteur indifférent. Nous allons prendre *The Great Gatsby* de Fitzgerald. Les résultats sont listés dans notre Appendice 3. Nous allons les analyser non tous ensemble, mais scène par scène, car, pour rendre justice à notre théorie, il faut considérer qu'un lecteur peut bien sympathiser plus avec un personnage qui est moins présent dans un texte qu'avec un personnage qui est présent dans plus de scènes.

Remarquons d'abord que dans toutes les scènes, il y a une incidence plus marquée des « you » qui visent des personnages à l'extérieur de l'action, des observateurs – et non seulement pour Nick, je-acteur (bien qu'il soit le plus visé tout au cours du roman²) – mais aussi pour les autres personnages qui jouent le même genre de rôle d'observateur. Jordan, par exemple, normalement considérée comme un personnage secondaire du roman, est visée plus souvent que Daisy, normalement considérée elle comme personnage principal. Wilson, face à Tom, est visé par « you » plus que Tom (non seulement par Tom, mais aussi par d'autres acteurs). Le lecteur reçoit moins d'informations sur Wilson tout au long du roman que sur Tom, mais sa

¹ Richards 1925.

² Données complètes des personnages visés par « you » tout au long du texte : Nick : 216 ; Gatsby : 96 ; Tom : 85 ; Jordan : 48 ; Daisy : 40 ; Wilson : 32 ; Myrtle : 19.

position est plus proche de celle du lecteur dans le texte – étranger, observateur des situations. Dans une scène avec Myrtle, Tom, et Nick tous présents, c'est Myrtle qui est le plus visée par les « you » dans les paroles des autres. Dans les situations où sont présents Nick, Gatsby, et Daisy, c'est Nick et Gatsby qui sont visés plus que Daisy qui, en même temps que sa parole est plus présente que celles des hommes, reste figure du discours du narrateur. Quand la « theory of mind » des voisins de Gatsby devient nécessaire pour comprendre l'action de la scène, ce sont les voisins qui reçoivent le plus des désignations par « you ». Et à nouveau, à la fête de Gatsby où sa maîtresse arrive avec son mari, ce sont la maîtresse et le mari qui se trouvent le plus visés par « you » - l'intérêt de la scène, après tout, est leur réaction à la fête – et, plus loin, quand les « you » visant Gatsby deviennent plus fréquents, la réaction de Gatsby à leur réaction. C'est à l'apogée du roman que les « you » se raréfient, et c'est aussi là que l'on peut dire que la sympathie du lecteur devient la plus fluctuante entre Tom, qui risque de perdre sa femme, Gatsby, qui espère réaliser son rêve, et Daisy, qui doit faire un choix entre les deux. Notamment pendant cette scène les « you » visant les « observateurs » Nick et Jordan sont extrêmement réduits. En ce qui concerne la focalisation, elle reste fixée sur Nick, mais le point de vue émotionnel glisse sans cesse.

Finalement, approchant de la fin, c'est Wilson, personnage jusque là peu développé et dont pourtant la « theory of mind » doit impérativement être interprétée par le lecteur pour que la fin du roman soit comprise, qui est constamment visé par le « you » (de son voisin, de Tom, et du policier). En même temps que la présence des personnages se réduit à la fin du roman, c'est Nick qui est visé par « you », et c'est à la fin que toute « sympathy » quitte les autres personnages et retourne à Nick. Bien

que ce soient les personnages « principaux » qui reçoivent le plus d'attention, qui ont le plus de « figuration » dans le texte, c'est souvent le point de vue des personnages opprimés qui est présenté à un niveau plus obscur, et ce sont souvent ces personnages perdants qui sont le plus visés par « you ». L'identification narcissique du lecteur est certes saisie (comme l'est le narrateur) par la beauté, l'élégance, et le pouvoir des personnages bourgeois – mais le lecteur est amené à s'identifier subjectivement à la position des personnages opprimés.

Remarquons aussi où et comment le « you » générique est employé par un narrateur homodiégétique plus contemporain, quand il présente d'autres personnages diégétiques au narrataire. Dans les citations qui suivent, le narrateur de *Rule of the Bone* présente trois personnages au narrataire, dont le premier demande la sympathie totale du lecteur (et même peut-être son identification), le deuxième l'antipathie, et le troisième n'est ni héroïne ni tout à fait traîtresse. Voici le premier :

« *He'd* come up from Jamaica in April with a crew of migrant farmworkers and the hiring guy hadn't told *him* in advance that *he* wouldn't be able to practice *his* religion here in spite of America being a free country ... So *I-Man'd* just walked. The deal was *they* were supposed to work on the apple trees in the spring and then in June *the same crew* was supposed to go to Florida on a bus and cut sugarcane all summer for a different company and come back north in the fall and pick apples. Once you signed on you couldn't quit until six months were up without losing all the money that you'd earned so far and your work permit so if you left the camp you were like an international outlaw, an illegal alien plus you were broke. »¹

Ici, le lecteur est conduit à réaliser la situation et la position du personnage par l'emploi de sept « you » génériques successifs. Mais quand Bone nous présente son beau-père, qui se trouve lui aussi dans une situation difficile, c'est d'un œil moins sympathique, et le « you » générique est absent:

¹ Banks 1995: 155-56. C'est nous qui soulignons.

« ... *he'd* been laid off at the base a few weeks ago because the Democrats were going to close it and *the first ones* to get let go were always *the building services people* but my mom was pissed at *him* for that and some other things beyond *his* control and not worth mentioning and *they'd* had some fights, *he* said, and then she'd moved in with my grandmother for a while. *He* guessed *he* wasn't much for housekeeping and I said yeah, from the look of things. *He* seemed like a real sad sack flopped there on the couch surrounded by *his* filth and even through *he* was still *the same guy he'd* been before, still in pretty good shape for *his* age which was around forty I think, *he* seemed older and softer and sadder like *he'd* finally received some bad news that *he'd* spent *his* whole life trying to avoid. »¹

Dans le premier cas, la troisième personne glisse du singulier au pluriel, puis à la deuxième personne. Dans le second cas, avec le beau-père, la troisième personne glisse du singulier au pluriel, puis retourne au singulier, tout en restant à la troisième personne. Avec la grand-mère, personnage à demi sympathique, le glissement est de la troisième personne à la deuxième, puis à nouveau à la troisième personne:

« Also *she* plucks her eyebrows off and then draws in new ones with a pencil or a special crayon the way *she'd* want them to look in a fashion magazine which is high on *her* forehead practically like *she's* stuck in a state of cute permanent surprise so most of the time you actually can't read *her* expression very well. It's sort of a mask. Plus *she* has this habit of reversing how **people** are supposed to ask *you* about *yourself* so it comes out *she's* really telling **you** about herself only **you** aren't supposed to know it and **most people** probably don't. »²

Ce « you » non seulement est anaphorique du personnage décrit, mais il marque aussi la perspective de l'observateur du personnage (en gras, glissant de « people » à « you » puis revenant à « people »). Nous tournons de l'extérieur de ce personnage vers l'intérieur puis à nouveau vers l'extérieur. Le protagoniste, entre temps, ne sait jamais s'il peut faire confiance à ce personnage qui flotte avec ambiguïté entre les rôles d'améliorateur et de frustrateur du héros.³

¹ Banks 1995 : 193. C'est nous qui soulignons.

² Banks 1995 : 211. C'est nous qui soulignons.

³ Greimas. Cf. **Figure 11**.

Un quatrième personnage, la mère de Bone, est présenté au lecteur tout autrement, non par une description physique ou par la relation des événements de sa vie, mais par la mimésis du dialogue entre le protagoniste et elle-même.¹ Psychologiquement, elle est très près du narrateur, elle est mentionnée tout au long de son récit, mais physiquement elle est presque totalement absente au cours du livre. Leur dialogue est composé d'un nombre extrêmement grand de « you » énoncés par Bone pour viser sa mère. Au cours de ses voyages, le héros songe à sa mère, parfois pour imaginer ce qu'elle fait, mais le plus souvent il songe qu'elle pourrait le voir, et se demande qu'est ce qu'elle dirait des situations dans lesquelles il se trouve. Elle devient une sorte de narrataire secondaire, notre contrepartie, mais seulement à partir de cette conversation entre les deux où Bone la vise plus qu'il ne vise aucune autre personne dans le texte. Le « résidu » qui reste dans le « you » à partir de leur conversation ne nous demande pas de lire chaque « you » générique dans le reste du texte comme visant la mère, mais de ressentir vaguement la possibilité qu'elle soit visée elle *aussi* – ou, pour le dire autrement, chaque fois que le narrateur s'adresse à un « you » non-défini, il faut se demander si cela n'implique pas qu'il se met dans une relation analogue à celle qu'il a construite (ou qu'il voulait construire) avec la figure de sa mère.

Le « résidu », en effet, c'est le sentiment non que le lecteur soit visé en même temps qu'une autre figure textuelle, mais qu'il soit visé comme l'était une autre figure textuelle – qu'une relation se reproduit alors que l'énonciateur et le coénonciateur ont changé, et que les marques de cette ancienne relation colorent celles de la nouvelle. C'est une sorte d'anaphore non d'une figure ou d'une chose, mais de la relation entre cette figure ou chose et l'énonciateur. Nous sommes appelés alors à nous comporter

¹ Banks 1995 : 204-207. Cette section reste hors guillemets, comme le reste des citations dans le texte.

extratextuellement par rapport au narrateur comme se comportent par rapport au je-acteur les personnages fictionnels décrits dans la diégèse.

La vue du pôle artistique

I guess I don't have a very strong sense of my own identity and I find it very easy to move from one person in the sense of a pronoun to another ...

- John Ashbery

God knows why I let my desire for an Alienated Narrative persona lead me to use the second-person point of view. Now I'm scared people will read this and think I'm just a McInerney imitator in a black turtleneck, a copy of Kierkegaard under my arm.

- David Foster Wallace

Nous avons examiné des réponses possibles du lecteur à la deuxième personne dans la fiction, mais jusqu'ici sans trop nous interroger sur les intentions des auteurs qui l'emploient. La « reader response theory » a lourdement insisté sur le pôle esthétique dans la critique littéraire depuis les années 1970. « L'auteur », en tant que concept dans l'analyse de la fiction, est effectivement mort depuis un quart de siècle. Néanmoins, il reste un corps d'hommes et de femmes tout à fait vivants, avec des expériences professionnelles, amateurs d'écriture de fiction, et qui sont bien capables d'en parler.

Souvent, les « you » dans un texte proviennent du souhait de se rapprocher du récit oral. Palahniuk relate comment il a commencé à écrire à la deuxième personne:

“I went into Tom [Spanbauer]'s group still trying to write in third person, and Tom said, ‘You know, this is not even very good for what it is. Third person isn't very powerful ... Why don't you write the way you speak, write closer to how you tell stories.’ And that made all the difference in the world for me. I remember going home that night and writing in a vastly different way.”¹

Parfois la réponse se trouve dans la fiction elle-même. Mavis Gallant débute sa nouvelle « The Concert Party » par « ... I remembered advice my Aunt Elspeth had

¹ Bures: 30.

given me: 'Put yourself in the other fellow's place...»¹ et elle poursuit en mettant son narrateur « à la place » d'un personnage diégétique, faisant que pendant sept pages le récit se place à la deuxième personne, puis il revient à la première personne, celle du narrateur qui débutait l'histoire. Ici, se mettre à la place de « the other fellow » n'est pas se mettre à la place du lecteur. Mais même des auteurs dont les narrateurs s'adressent à un public dans leurs fictions mettent souvent en doute cette technique chez les autres. « What I first require of a work of art is that its agenda ... not include me. I don't want its aims put in doubt by an attempt to appeal to me, by any awareness of me at all. »², dit Denis Johnson, dont le narrateur, dans les nouvelles de *Like Jesus' Son*, se montre bien intéressé par un contact avec son public et par le pouvoir qu'il s'attribue de l'aider, de le manipuler, de changer ses idées.

Palahniuk, dont une partie de la notoriété est basée sur ses introductions qui visent directement le lecteur, nie systématiquement penser à ses lecteurs quand il écrit :

« I have to pretend that I write in a vacuum. I can't write knowing that someone is going to read it. So I have to sort of get to the place where I'm writing as if no one will ever see what I'm writing... I have to get to that place where I can't be thinking about the people reading it. »³

Pour Palahniuk, plutôt que se mettre en relation avec ses lecteurs, écrire c'est trouver un espace pour se mettre en relation avec soi-même. Souvent, les auteurs admettent utiliser la deuxième personne pour traiter une expérience personnelle ou un sujet qui en est tiré, et pour tenir cette expérience à distance par le procédé d'écriture à la deuxième personne. David Foster Wallace présente plusieurs de ses récits comme

¹ Gallant 1989.

² Johnson 1992 : 73.

³ Bures: 30.

des moyens de s'éloigner d'expériences personnelles difficiles.¹ Pam Houston décrit ainsi sa nouvelle fameuse « How to talk to a hunter »:

« It is a story so frighteningly close to my own structures of fear and pain and need that I had to write it in the second person, even though (and also because) second person is the most transparent disguise. »²

Elle transforme son expérience, de quelque chose de « réel » en quelque chose de « fictionnel », mais aussi la transposition du point de vue fait que l'expérience devient celle d'un autre : « Now what I like about the story is the rhythm the second person created, the cadence, and the sound. »³ Parfois les auteurs admettent plus clairement que le « you » dans leur fiction est un « counterfeit first person »⁴ qui permet de la distance d'une situation de « disgust at the self »⁵, créant une position où on « stand (raging) outside yourself ... of wanting almost to not be that person. » Tous ceux à qui l'auteur s'adresse sont « autres » – et sont peut-être « autres » justement parce que l'auteur s'adresse à eux. Selon John Encarnacao, « The you in this story has been the id in me all along. Maybe it is pride that won't permit me to cast the whole story in first person; maybe it is shame, fear or even arrogance. »⁶ Se voir comme « autre » peut aussi être un acte non permanent, pour se distancier de « soi » ou d'un narrateur uniquement pendant la description d'une situation temporaire dans la vie du narrateur: « It [les instances où le protagoniste glisse à la deuxième personne] also may have

¹ Wallace.

² Houston. Si le « you » dans les récits à la deuxième personne semble à un « disguised 'I' » (Capecci 1989: 42-52.), cela fait peut-être partie de son popularité. L'attirance du public par de « vraies histoires » comme celle de Moll Flanders ou de Robinson Crusoe, contemporaines de nôtre « génération apostrophique », existe encore aujourd'hui.

³ Ibid.

⁴ Bibby.

⁵ Ibid.

⁶ Encarnacao.

happened in moments of embarrassment, when distance-taking is necessary for self-preservation, or to keep unpleasant things at a distance in one's thoughts. »¹

Souvent, alors, les auteurs expliquent qu'ils emploient la deuxième personne parce qu'ils veulent pour leur narrateur un ton oral (c'est-à-dire, du *skaz* sans narrataire précis), ou encore que le « you » est un « I » déguisé, servant à créer une distance entre l'auteur et une expérience douloureuse ou embarrassante (c'est-à-dire une situation de *deixis am phantasma*). Nous avons tenu pour acquis que, se trouvant en face de deux choses ou figures, une altérité renforcée avec l'une a tendance à réduire l'altérité avec l'autre. Un « you » qui vise le lecteur crée une altérité entre le centre déictique et le coénonciateur, fortifiant ainsi l'identification de l'auteur à son narrateur. En projetant « ce qui n'est pas mon narrateur » sur une figure textuelle, un auteur se sent plus capable d'« être » le « I » du narrateur. Quand il entend la voix de ses propres doutes, il vise (et donc crée) une figure textuelle pour les y projeter. Ainsi Sterne et Cleland projettent leurs propres doutes sur les « waggish readers », pour rendre leurs narrateurs plus sûrs d'eux-mêmes. Cette métalepse qui « met le lecteur dans le texte » fonctionne aussi bien au pôle artistique pour mettre l'auteur « dans le texte » en augmentant son identification au narrateur quand il y a risque que l'auteur se trouve trop près d'un de ses personnages.

Si la deuxième personne est employée dans la littérature contemporaine nord-américaine au point où nous l'avons vu ci-dessus, c'est sans doute pour reconnaître l'importance de la place du lecteur, mais c'est aussi pour insister sur l'existence de l'auteur: « Je m'accomplis au contact du *Tu*, je deviens *Je* en disant *Tu*. »² Dire « I » dans un texte n'est pas forcément souligner l'existence du narrateur (le « I » peut

¹ Houbein.

² Buber 1969 : 30.

aussi bien ne faire référence qu'au je-acteur). Mais quand l'auteur écrit « you », il insiste sur l'existence du lecteur et sur sa propre existence – il met son narrateur en relation avec « l'autre » et ainsi définit son narrateur par cette relation. Celle-ci peut mettre le narrateur et son « you » narrataire dans une position de subjectivité partagée, ou peut aussi bien être une instance d'identification narcissique au lecteur imaginaire, montrant le désir de combler un manque essentiel chez l'auteur par la création d'un coénonciateur idéal. Créer un lecteur idéal procède finalement du désir de l'auteur d'être idéal lui-même.

En même temps nous avons vu comment, au moins depuis Sterne, certains auteurs s'assignent de créer leur lecteur idéal imaginé au cours du texte, ou *par* le texte :

« The difference between literature and its imitations might be defined in any number of ways, but let's be reckless, even elitist, and propose that a literary novel requires new reading skills and teaches them within its pages, while a conventional novel ... depends on our ingrained habits of reading and perception, and ultimately confirms them as adequate to our understanding of the world around us. »¹

Nous avons vu comment la position du lecteur est non seulement désignée dans ces fictions, mais souvent aussi guidée. C'est au cours de ce « guidage » que « l'auteur » montre parfois sa maîtrise de la position du lecteur, mais aussi du récit. Nous voyons les deux dans les instances de la métalepse, où « on abandonne le rôle de narrateur pour être maître. »²

L'acte de s'adresser à un inconnu, comme nous l'avons vu, peut être aussi une source d'angoisse pour l'auteur en soi, suscitant la crainte non seulement de l'abandon de la maîtrise du récit à un autre, mais aussi des réactions des positions extratextuelles qu'il imagine. Nous avons vu comment, depuis le 18^{ème} siècle, certains auteurs se sont

¹ McInerney 2003.

² Fontenay.

adressés à un lecteur singulier et idéal, pour être distrait par des « *overhearers* » ou auditeurs seconds imaginaires. Le vrai public est toujours là, toujours inconnu, inconnaissable. Il attend quelque part là-bas dans le noir, avec sa propre réponse qui risque de prendre l'œuvre à d'autres interprétations, d'en faire autre chose. Pour que le « you », cet autre singulier, soit considéré, le « vrai » public doit être oublié – mais ce « you » auquel un auteur s'adresse est quelque chose que le public peut à l'occasion devenir. Si, comme lecteur, nous pouvons trouver tous ces « you » en nous-même – les réaliser ou croire que nous pourrions le faire – l'auteur a réussi :

« ... second-person narratives suggests that there can be an addressee just because there *could* be other addressees ... In this (postmodern) economy of speech, hearing can no longer be neatly distinguished from overhearing. We are eavesdroppers on the discourse that addresses us and beckoned by discourse addressed to others.»¹

« ... we are somehow all aspects of a consciousness ... and the fact of addressing someone, myself or someone else, is what's the important thing ... rather than the particular person involved.»²

C'est un moment précieux dans n'importe quel domaine artistique quand le lecteur ou spectateur se reconnaît dans l'œuvre. Mais encore plus précieux est le moment où le lecteur peut dire non pas « C'est moi », ni « C'est une chose, autre, extérieure à moi », mais plutôt « Ce n'est pas moi, ni une chose, mais un autre, et qui *pourrait* être moi. » C'est à l'artiste de faire arriver ce moment, sans aller trop loin, sans être didactique, sans forcer cette réaction, et il semble qu'il le fait le mieux quand il est conscient de sa relation à un « autre » qui est aussi sujet et non objet, quand il s'adresse à lui, cet autre qui ne peut pas être défini, catégorisé, ou nommé pendant le cours de leur relation, justement parce qu'il n'est pas fixe, parce que ce n'est pas l'autre qu'on décrit mais notre relation avec cet autre, relation encore mouvante, en cours, ou

¹ Herman 1994.

² Ashbery (Bloom et Lasada).

moment de l'écriture. Par définition, ce partenaire dans la relation ne peut pas être défini sans que celui qui le définit se mette en dehors de la relation.

Conclusion(s)

Peut-être le récit [à l'opposé du discours] ... est-il déjà pour nous, comme l'art pour Hegel, une chose du passé, qu'il faut nous hâter de considérer dans son retrait, avant qu'elle n'ait complètement déserté notre horizon.¹

Le récit, contrairement à la prédiction de Genette, n'a toujours pas disparu. Mais de plus en plus souvent dans la fiction contemporaine, il admet faire partie du discours, lui être parfois subordonné, et en être toujours dépendant.

Nous avons vu comment un auteur « met » parfois le lecteur dans le texte, comme chez Sterne, en indiquant que le lecteur réel *est* le narrataire, ce qui est le résultat d'une confusion entre l'extradiegèse et l'extratexte. Le lecteur comme protagoniste, comme chez Hawthorne, puis McInerney, Banks, et d'autres auteurs, n'est en fait que la même métalepse, suivant la même direction, mais poussée plus loin pour croiser deux niveaux narratifs au lieu d'un seul, cette fois entre la diégèse et l'extratexte. Nous avons donc présenté ce dernier comme un fait évolutionnaire plutôt que révolutionnaire, une extension d'un même geste métaleptique plutôt que comme un type de récit complètement différent. A cette lumière, le « you » personnage est fictionnel non parce que le récit dans lequel il se trouve est fictionnel, mais parce que l'adresse elle-même est fictionnelle ; le « you » narrataire est fictionnel dans la mesure où il diffère du lecteur réel. Un « récit à la deuxième personne » se distingue alors principalement par le fait qu'il *pourrait* être non fictionnel sous certaines circonstances. Comme un récit de voyage ou une recette de cuisine, il se présente comme théoriquement réalisable ou contient des passages qui le sont. Parfois, comme

¹ Genette 1966: 69.

nous l'avons vu, ces passages *sont* par moment réalisés – et les « you » « réalisés » par le lecteur - rendant la fiction « vraie », même si ce n'est que pour un instant.

Bien qu'en « mettant le lecteur » dans la diégèse ou l'extradiegèse, un auteur peut aussi « faire sortir » la diégèse pour l'amener au lecteur, comme fait Poe dans « The Tell-Tale Heart », ou Coover dans « The Leper's Helix », ou même par des « citations » hors contexte qui viennent de la diégèse, comme dans l'introduction de *The Color Purple*, chez Palahniuk, ou dans « Viewfinder » de Carver. De plus en plus, ces manœuvres métaeptiques ne se limitent pas à traverser une seule frontière narratologique dans un texte, mais en passent plusieurs, et de plus en plus fréquemment. La diégèse devient non le locus d'action principal du récit, mais une sorte de couloir traversé en permanence par les énonciations du pôle artistique avec des multiples destinations, mais non nécessairement des multiples destinataires. Le lecteur est capable de changer sa place pour « réaliser » le texte, et cela rapidement si nécessaire. En revanche, la déixis doublée, comme nous l'avons vu dans la deuxième partie, est une situation textuelle essentiellement instable, au moins pour la compréhension du lecteur contemporain. Il semble que le lecteur (comme l'écrivain) ne peut se mettre en relation qu'avec une seule position textuelle à la fois.

Pour rendre ceci compatible avec un texte ayant de nombreux acteurs, actants et figures qui le visent des diverses manières abordées dans la dernière partie de la thèse, le lecteur peut grouper des figures pour créer une entité textuelle amalgamée ; ou il peut s'imaginer en relation avec une figure textuelle *par* sa relation avec une autre ; ou bien faire alterner son identification moment par moment. Néanmoins, sa concentration est poussée à ses limites quand il lui est demandé de se mettre en relation avec deux centres déictiques à la fois – il a tendance toujours à les grouper.

Le lecteur en tant que coénonciateur spécifié ne peut pas se mettre en relation avec deux centres déictiques à la fois. Mais une *position* coénonciatrice générique en est bien capable, et nous avons suggéré que, en anglais, une forme ouverte, le « you » générique, a pris la place laissée disponible par la disparition d'une forme intime, le « thou », pour pouvoir viser le lecteur à la fois directement, personnellement, et généralement.

Si le scénario présenté au début de cette thèse reste fictionnel, et que le « vous » de politesse n'a toujours pas remplacé le « tu » intime en français, une autre transformation, non moins remarquable¹, a commencé en français, une transformation de la langue liée à notre propos. De plus en plus souvent, comme dans les textes examinés ici, un « vous » ou « tu » générique remplace le plus traditionnel « il faut » (« vous devez ») ou « on ».² Est-ce le début d'une conversion au générique comme en anglais ? Pas encore, semble-t-il, ou pas tout à fait. Comparons les énonciations publiques et quotidiennes françaises (« merci de ne pas garer vos voitures ici », « merci de bien vérifier vos billets d'avion », « merci de ne rien oublier en quittant vos places ») à leurs versions anglophones (« please don't park your car here », « be sure to check your ticket... », « be sure to remember your belongings when leaving your seat »). Ce n'est pas une différence entre un niveau formel et un niveau intime, comme le pluriel du français contre le singulier de l'anglais pourrait sembler l'indiquer au premier abord; c'est une différence entre un « vous » pluriel et un « you » générique.

¹ Renaud Camus a commenté l'augmentation de fréquence du « vous » générique dans la langue parlée. Camus.

² Hughson 2003. Camus donne des exemples de paroles entendues: « Quand t'entres en fac tu sais pas forcément te démerder, au début, et si tu fais pas gaffe tu risques d'être assez vite largué... » et « C'que vous avez d'hyper important, aussi, quand vous commencez à faire vot'film, c'est qu'vous devez avoir bien réfléchi à comment l'avance sur recette vous allez l'utiliser. » Camus.

Les pronoms passent par des vogues semble-t-il,¹ et ce faisant créent des coénonciateurs et des positions coénonciatrices qui n'existaient pas ou qui n'étaient pas reconnus auparavant. La position d'un coénonciateur idéal est soulignée plus que ne l'est celle d'un coénonciateur réel², comme c'était le cas avec le « you » de politesse du 18^{ème} siècle. Mais cette position coénonciatrice reste aujourd'hui à la fois (implicitement) précisée et (plus explicitement) ouverte, à la différence du « you » de l'époque.

Le « thou » ayant disparu de l'anglais littéraire, de nouvelles formes d'intimité avec le lecteur prennent sa place. Quels que soient les tons qu'elles prennent – cajolant, mendiant, menaçant, – toutes sont des actes pour lesquels le « thou » était originellement employé. De toutes ces manières de simuler un dialogue avec le lecteur, le « you » générique est aujourd'hui de loin le plus employé. Il reste plus « vide » que le « you » de politesse original, n'indiquant plus une situation sociale, mais une position de coénonciation ouverte.

Nous avons constaté la fusion et la dérive des coénonciateurs dans la littérature anglaise depuis le temps de Sterne et ses confrères « apostropheurs ». Mais à cette époque, le coénonciateur était généralement clairement défini³. Aujourd'hui ce point de coénonciation reste souvent moins explicitement spécifié. C'est un point – ou bien une conscience – plus *ressenti* par le lecteur (et ainsi *construit* par le lecteur à partir de ce qu'il ressent⁴) qu'il n'est expliqué ou défini par le texte.

¹ On peut constater, par exemple, une augmentation surprenante de la fréquence des « we » dans la presse américaine pendant les mois qui ont suivi le 11 septembre 2002 – même dans des articles qui se présentaient comme « objectifs ».

² « Doubly deictic *you* suggests that discourse participation is in some sense a more primitive notion than that of discourse participant. » Herman 2002: 366.

³ Par ses réponses au narrateur, mais aussi beaucoup plus souvent qu'aujourd'hui par la pré- ou post-définition du pronom.

⁴ « The iconic signs of literature constitute an organization of signifiers which do not serve to designate a signified object, but instead designate instructions for the production of the signified ... The text [ainsi

Enfin, pourquoi tant de « you » génériques dans la littérature contemporaine américaine? Pourquoi tant de demandes que le lecteur *soit* quelque chose dans le texte? Il faut se souvenir que cette littérature prospère dans un pays où, en théorie, chacun peut être celui qu'il veut, même tous ceux qu'il veut, un pays où « any boy can grow up to be president » – dans une société théoriquement sans classes, où toute position sociale est ouverte à tous, et donc où toute position *coénonciatrice* est ouvert à tous, « réalisable » par chacun.

Nous avons constaté, presque sans exception, dans nos exemples, un mouvement de l'accent mis sur la diégèse vers l'accentuation de l'extradiégèse. Ce mouvement souligne les fondements de toute fiction. Car, plus ouvertement que tout autre texte, une fiction admet que sa fabula, ce dont elle « parle », est toujours récit, et dépend donc complètement d'un énonciateur et d'un coénonciateur pour sa fabrication.

Au départ, nous dépendions de nos corps pour transmettre des messages. Les premières communications entre les hommes dépendaient de la présence physique des interlocuteurs et de leurs mouvements, gestes, sons. Selon le sens commun, ces mouvements sont devenus particulièrement utiles pour décrire des choses absentes, réelles ou imaginaires: ils sont alors devenus symboliques. Ils étaient utiles pour décrire l'idée de quelque chose d'imaginé dans l'esprit du créateur. Quelque chose, en tant qu'idée, *du* créateur, mais « en dehors » de sa présence immédiate.

De tels moyens symboliques pour transmettre des informations créées par le corps humain, ses gestes et ses sons, ne laissaient aucune trace, sauf dans l'esprit d'un coénonciateur. Leur préservation dépendaient de ce que le coénonciateur intégrât leur

que l'idée du "lecteur" ou "coénonciateur"] owes its presence in our minds to our own reactions." Iser 1989: 65.

récit lui-même pour le retransmettre. Ces traces des récits symboliques, une fois transcrites sur des matériels, ont pris leur indépendance des transmetteurs et des récepteurs. Elles sont devenues des choses en elles-mêmes, et finalement autonomes par rapport à leur créateur. Elles en sont venues à « parler » toutes seules - toujours avec une voix humaine – et toujours à quelqu'un.

« L'histoire de l'individu et l'histoire de l'humanité, si grandement qu'elles s'écartent l'une de l'autre par ailleurs, concordent en ce qu'elles marquent toutes deux une croissance continue du monde du Cela. »¹ A mesure que la possibilité de communiquer sans présence physique augmentait, la possibilité pour les hommes de se mettre en relation directe diminuait. Quand le créateur et son coénonciateur sont présents tous les deux, au moment où le récit est exprimé, ils entrent dans une relation directe. Quand le créateur n'est plus présent, cette relation devient imaginaire. Comme une étoile de mer coupée en deux, chaque moitié régénère la partie manquante à partir d'elle-même. Le créateur est obligé d'imaginer un destinataire. Le lecteur a en plus pour imaginer le créateur certaines instructions qui restent symbolisées dans le texte qui l'aident à « régénérer » le créateur ainsi que sa relation à ce dernier. Les pronoms, autant que des substituts de noms propres, sont aussi des médiateurs de relation. Dans un monde de messages qui ne demandent plus la présence de leur créateur, les pronoms, « signes vides »², sont les indications qui parviennent au plus près à décrire la relation entre le créateur et son public, ce qui était, selon le sens commun, la base de toute communication au départ. Le mot « you » est employé pour symboliser la base de cette communication : la relation humaine, la rencontre de l'autre et la relation avec cet autre.

¹ Buber 1969: 63.

² Benveniste, vol. 1: 254.

Marque symbolique de la reconnaissance d'une autre subjectivité, le mot « you » est métaleptique en lui-même, franchissant la frontière la plus fondamentale de toutes – celle entre deux sujets. Car finalement la métalepse est une instance de réponse à quelque chose hors de notre monde, hors de nous. Un « texte dialogique » est un texte par lequel son auteur donne une subjectivité à ce qui est absent, qui n'existe plus ou n'existe pas encore. « Les hommes de l'Age de Pierre ne distinguaient pas clairement l'image de la réalité ; pour eux, peindre un animal signifiait l'amener à leur portée. »¹ De même l'auteur amène son lecteur à sa portée ou se met à la nôtre. Comme nous, il entre en relation avec ce qui existe dans un autre monde. Ces fictions, avec leurs « you », soulignent la relation entre ces deux mondes, mais qui plus est, elles montrent que la vraie « histoire » se tient quelque part entre eux.

¹ Janson : 15.

Bibliographie

1. **Auroux**, Sylvain, *Les Langues du Monde*, Paris: Bibliothèque pour la Science, 1999.
2. **Aurossy**, R. (éd.), *Images de soi dans le discours*, Lausanne-Paris, 1999.
3. **Bakhtin**, Mikhaïl, *The Dialogic Imagination*, Austin: U of Texas Press, 1992.
4. **Bal**, Mieke, *Narratology*, Toronto: U of Toronto Press, 1995.
5. Bal, Mieke, *Reading Rembrandt*, NY: Cambridge U Press, 1991.
6. Bal, Mieke, "Second-Person Narrative: David Reed", dans *Looking In: The Art of Viewing*, Amsterdam:G&B Arts, 2001.
7. **Banks**, Russell, entretien, 1995, site web de Harper Collins (www.harpercollins.com).
8. **Baron-Cohen**, *Mindblindness: An Essay on Autism and Theory of Mind*, Cambridge, Mass.: MIT Press, 1995.
9. **Barthes**, Roland, « Analyse structurale des récits » dans *Poétique du récit*, Genette et Todorov, éd., Paris: Seuil, 1977.
10. Barthes, Roland, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris: Editions du Seuil, 1972.
11. Barthes, *Essais Critiques*, Paris: Seuil, 1964.
12. **Benveniste**, Emile, *Problèmes de linguistique générale* (vol.s 1 et 2), Paris: Gallimard, 1966.
13. **Berkenkotter**, Carol, "Understanding a Writer's Awareness of Audience", *College Composition and Communication* 32 (1981) pp. 388-99.
14. **Bibby**, Peter, "Taking the Road Out", *Imprint: The Short Story Magazine*, 8.3 (1986): pp. 62-67.
15. **Bloom**, Janet, et Robert **Lasada**, "Craft Interview with John Ashbery", *NY Quarterly*, 9 (hiver 1972) pp. 224-25.
16. **Bogdanov**, Bogdan, "Reading, the Reader, and the Others," Université de Sofia, 1999, <http://www.liternet.revolta.com/iser/bogdanov1.htm>.

- 17. Bonheim**, Helmut, "Narration in the Second-Person," *Recherches Anglaises et Américaines*, 16 (1983): pp. 69-80.
- 18. Booth**, Wayne, "Wayne Booth Hits his Targets," entretien avec Steve Kraftchick et Michael Terrazas, *Emory Report*, vol. 53, no. 34, 18 sept. 2000.
19. Booth, Wayne C., *The Rhetoric of Fiction*, Chicago & London: U Chicago P, 1961.
20. Booth, Wayne, *The Rhetoric of Fiction*, Chicago: UCP, 1983. (avec "afterword")
21. Booth, Wayne C., "The Self-Conscious Narrator in Comic Fiction before *Tristram Shandy*," *PMLA*, 67 (1952), pp. 163-185.
- 22. Bouquet**, Simon, « Les pronoms de deuxième personne en français envisagés dans le cadre d'une linguistique des genres », Communication au colloque: *Pronoms de 2ème personne et formes d'adresse dans les langues d'Europe*, Institut Cervantes, 8 mars 2003.
- 23. Bouveresse**, Jacques, « Temps, récit, et fiction », Séminaire, Collège de France, Paris, 5 février 2003.
- 24. Branigan**, Edward, *Narrative Comprehension*, London: Routledge, 1992.
- 25. Bremond**, Claude, *Logique du récit*, Paris: Seuil, 1973.
- 26. Bruno**, Giordano, *Des Liens*, Paris: Editions Allia, 2001.
- 27. Buber**, Martin, *Between Man and Man*, Edinburgh: R & R Clark, 1937.
28. Buber, Martin, *I and Thou*, NY: Charles Scribner's Sons, 1958, trad. Ronald Gregor Smith.
29. Buber, Martin, *Je et Tu*, Paris: Editions Aubier, 1969, trad. G. Bianquis.
30. Buber, Martin, *I and Thou*, NY: Touchstone, 1970, trad. Walter Kaufmann.
- 31. Bühler**, Karl, *The Theory of Language: The Representational Function of Language*, Donald Fraser, trad., Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 1990.
- 32. Bures**, Frank, "Chuck Palahniuk: Choke Hold on the Zeitgeist," *Poets & Writers*, mai-juin 2001.
- 33. Butler**, Judith, **Laclau**, Ernesto, et **Zizek**, Slavoj, *Contingency, Hegemony, Universality: Contemporary Dialogues on the Left*, London: Verso, 2000.
- 34. Butor**, Michel, *Essais sur le roman*, Paris: Gallimard, 1964.

35. Butor, Michel, *Répertoire II*, Paris: Les Éditions de Minuit, 1964.
36. Camus, Renaud, « La syntaxe, cette mégalomanie modeste », *Le Monde*, 26 novembre 2003, p. 17.
37. Capecchi, John, "Performing the Second Person," *Text and Performance Quarterly* 1 (1989): 42-52.
38. Cavell, Stanley, *Must We Mean What We Say?*, Cambridge: Cambridge UP, 2002.
39. Charreyre, Claude, « Pronoms et valeur référentielle », Séminaire U.F.R. Charles V, 1999. (extrait de Hillerman, Tony, *The First Eagle*, NY: Harper, 1999.)
40. Charreyre, Claude, « Substituts: Fléchages & Pronom Personnel », Séminaire U.F.R. Charles V, 2001.
41. Chénétier, Marc, « Ideas of Order at Delphi », dans *Facing Texts : Encounters Between Contemporary Writers and Critics*, Durham, NC : Duke U P, 1988.
42. Chénétier, Marc, *Au-delà du soupçon*, Paris: Seuil, 1989.
43. Chénétier, Marc, « La Voix dans la fiction américaine contemporaine », *Revue Française d'Études Américaines*, no. 54, nov. 1992.
44. Chomsky, *Language and Problems of Knowledge: The Managua Lectures*, Cambridge, Mass.: MIT Press, 1988.
45. Christin, Anne-Marie, *L'image écrite*, Paris: Flammarion, 2001.
46. Cohn, Dorrit, « The Encirclement of Narrative: On Franz Stanzel's Theorie des Erzählens », *Poetics Today*, 2.2 (1981): 157-182.
47. Coffen, Béatrice, « Rôle attribué aux pronoms d'adresse dans la construction identitaire », *Pronoms de 2^e personne et formes d'adresse dans les langues d'Europe*, colloque 7 mars 2003, Institut Cervantes, Paris.
48. Currie, Mark, *Postmodern Narrative Theory*, NY: St. Martin's Press, 1998.
49. Damasio, Antonio R., *Le Sentiment même de soi: Corps, émotions, conscience* (trad. de l'anglais par Claire Larssonneur et Claudine Tiercelin), Paris: Editions Odile Jacob, 1999.
50. De Lauretis, Theresa. ed. *Feminist Studies, Critical Studies*, Bloomington: Indiana UP, 1986.
51. Deleuze, Gilles, *Critique et clinique*, Paris: Minuit, 1993.

- 52. Diengott**, Nilli, "The Mimetic Language Game and Two Typologies of Narrators," *Modern Fiction Studies*, Vol. 33, no. 3, 1987.
- 53. Donner**, Christophe, *Contre l'imagination*, Paris: Fayard, 1998.
- 54. Dubos**, Ulrika, « Déixis, temporalité et le concept de 'situation' », Mary-Annick Morel et Laurent Danon-Boileau (éds.), *La Déixis: Colloque en Sorbonne 8-9 juin 1990*, Paris: Presses Universitaires de France, 319-30.
- 55. Eco**, Umberto, *Six promenades dans les bois du roman et d'ailleurs*, Paris: Bernard Grasset, 1996 (trad. Myriem Bouzaher).
- 56. Edelman**, Gérald, et Giulio **Tononi**, *Comment la matière devient conscience* (trad. de l'anglais par Jean-Luc Fidel), Paris: Editions Odile Jacob, 2000.
- 57. Eliot**, T.S., "The Perfect Critic", <http://www.bartleby.com/200/sw2.html>
- 58. Emerson**, Ralph Waldo, *Nature*, 1836, www.emerson.thefreelibrary.com
- 59. Encarnacao**, John J., "Coming of Age in Australia", *Joseph's Coat: An Anthology of Multicultural Writing*, Peter Skrzynecki, éd., Marrickville, N.S.W.: Hale and Iremonger, 1985.
- 60. Finch**, Geoffrey, *How to Study Linguistics*, NY: St. Martin's Press, 1999.
- 61. Fish**, Stanley, *Is There A Text In This Class?: The Authority of Interpretive Communities*, Cambridge: Harvard U P, 1980.
62. Fish, Stanley, *Surprised by Sin: The Reader in Paradise Lost*, LA: UCA Press, 1971.
- 63. Fitzgerald**, F. Scott, *The Notebooks of F. Scott Fitzgerald*, Matthew J. Bruccoli, éd., NY: Harcourt Brace Jovanovich, 1978.
- 64. Fludernik**, Monika, "Second Person Fiction: Narrative You As Addressee And/Or Protagonist," *Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik*, Band 18, 1993.
65. Fludernik, Monika, "A Test Case for Narratology," *Style*, Vol. 28, No. 3, Fall 1994.
66. Fludernik, Monika, *Towards a 'Natural' Narratology*, NY: Routledge, 1996.
67. Fludernik, Monika, « Metalepse Today », travail présenté à la conférence « La Métalepse Aujourd'hui », Goethe Institut, Paris, novembre 2002.
68. Fludernik, Monika, "The Diachronization of Narratology", *Narrative*, vol. 11, no. 3, octobre 2003.

- 69. Flutre**, L-F, *Le moyen picard d'après les textes littéraires du temps*, Amiens: Musée de la Picardie, 1970.
- 70. Forster**, E.M., *Aspects of the Novel*, NY: Harcourt Brace Jovanovich, 1927.
- 71. Freud**, Sigmund, *Collected Papers*, Joan Riviere, trad., London : L. & Virginia Woolf/The Hogarth Press, The Institute of Psycho-analysis, 1924-50.
- 72. Fromm**, Erich, *L'art d'aimer*, Trad.J.-L. Laroche et Françoise Tcheng, Paris: Desclée de Brouwer, 1968.
- 73. Gardner-Chloros**, Pénélope, « L'abandon de la distinction thou/ye en anglais; causes, conséquences, et implications pour la sociolinguistique d'aujourd'hui », Communication au colloque "Pronoms de 2ème personne et formes d'adresse dans les langues d'Europe," 7 mars 2003, Institut Cervantes, Paris.
- 74. Gault**, Pierre, "Genesis and Function of Hencher in The Lime Twig", *Les Américanistes: New French Criticism and Modern American Fiction*, Ira D. Johnson et C. Johnson, éd., Port Washington, NY: Kennikat P, 1978.
75. Gault, Pierre, « Les Désordres du récit dans 'The Pedersen Kid' », *Delta*, no. 8, mai 1979.
- 76. Geertz**, Clifford, "From the Native's Point of View," *The Interpretation of Cultures*, NY: Basic Books, 1973.
- 77. Genette**, Gérard, *Figures I*, Paris: Seuil, 1966.
78. Genette, Gérard, *Figures II*, Paris: Seuil, 1966.
79. Genette, Gérard, *Figures III*, Paris: Seuil, 1972.
80. Genette, Gérard, *Nouveau discours du récit*, Paris: Seuil, 1983.
81. Genette, Gérard, *L'Oeuvre de l'art: Immanence et transcendance*, Paris: Seuil, 1994.
82. Genette, Gérard, *Figures IV*, Paris: Seuil, 1999.
83. Genette, Gérard, *Figures V*, Paris: Seuil, 2002.
84. Genette, Gérard, « La Métalepse Aujourd'hui » Conférence, Goethe Institut, novembre 2002.
- 85. Goldhill**, Simon, *The Poet's Voice*, Cambridge: Cambridge UP, 1990.
- 86. Gordon**, Lois, *Robert Coover: The Universal Fictionmaking Process*, Carbondale: Southern Illinois UP, 1983.

- 87. Graumann**, Carl Friedrich, *Grundlagen einer Phanomenologie un Psychologie der Perspektivitat*, Berlin, 1960 (citation traduit par Wolfgang Iser).
- 88. Greimas**, Algirdas Julien, *Du Sens II*, Paris: Seuil, 1983.
- 89. Halliday**, MAK, et Hasan Rugaiya, *Cohesion in English*, London: Longman, 1976.
- 90. Hamburger**, Käte, *Logique des genres littéraires*, Pierre Cadiot trad., Seuil: Paris, 1986.
- 91. Hantzis**, Darlene, *"You Are About To Begin Reading": The Nature and Function of Second Person Point of View in Narrative*, thèse soutenu à Louisiana State U, 1988.
- 92. Hartshorne**, Charles, Weiss, Paul, et Burks, A.W., *The Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, Cambridge: Harvard University Press, 1958.
- 93. Hayakawa**, S.I., *Language in Thought and Action*, NY: Harcourt Brace & Co., 1964.
- 94. Hegel**, *Science of Logic*, Tr. A.V. Miller, NY: Humanities Press, 1969.
- 95. Herman**, David, *Story Logic*, Lincoln: U of Nebraska P, 2002.
96. Herman, David, "Textual 'You' and double deixis in Edna O'Brien's *A Pagan Place*" *Style* 28.3 (Fall 1994): 378.
- 97. Hopkins**, Mary Francis, et Leon **Perkins**, "Second-Person Point of View", *Critical Survey of Short Fiction*, Vol. 1., Ed. Frank N. Magill. Englewood Cliffs, NJ: Salem P, 1981, 119-32.
- 98. Houbein**, Lolo, *Walk a Barefoot Mile*, Sydney: ABC Enterprises, 1988.
- 99. Houston**, Pam, entretien, *Best American Short Stories 1990*, NY: Houghton Mifflin, 1991.
- 100. Hughson**, Jo-anne, « Le tu et le vous : étude sociolinguistique dans la banlieue parisienne », *Pronoms de 2^e personne et formes d'adresse dans les langues d'Europe*, colloque 7 mars 2003, Institut Cervantes, Paris.
- 101. Hyman**, Eric, Université de Caroline du Nord, Fayetteville, dossier distribué lors d'un colloque sur la deuxième personne, au congrès MLA à Washington, DC, décembre 2000.
102. Hyman, Eric, "The Indefinite You," *English Studies* (à paraître 2005).

- 103. Iser**, Wolfgang, *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*, Baltimore, Johns Hopkins U P, 1978.
104. Iser, Wolfgang, *Prospecting*, Baltimore, Johns Hopkins U P, 1989.
- 105. Jahn**, Manfred, *Narratology: A Guide to the Theory of Narrative*, <http://www.uni-koeln.de/~ame02/pppn.htm>
- 106. Jakobson**, Roman, « À la recherche de l'essence du langage », *Diogène* 51, 1965.
107. Jakobson, Roman, *Huit questions de poétique*, Paris: Editions du Seuil, 1977.
- 108. Janson**, H.W., *Histoire de l'art*, Paris : Edition Cercle d'Art Paris, 1970.
- 109. Jauss**, Hans Robert, *Toward an Aesthetic of Reception*, trad. Timothy Bahti, Minneapolis: U of Minnesota P, 1982.
- 110. Jaworski**, Philippe, *Melville: le désert et l'empire*, Paris: Presses de l'Ecole Normale Supérieure, 1986.
- 111. Jespersen**, Otto, *Growth and Structure of the English Language*, Oxford: Basil Blackwell, 1967.
- 112. Jefferson**, Ann, *The Nouveau Roman and the Poetics of Fiction*, Cambridge: Cambridge UP, 1980.
- 113. Jefferson**, Margo, "Two Artists, Sharing a Museum but Worldviews Apart," *The New York Times*, 4 septembre, 2000, p.B2.
- 114. Kancandes**, Irene, "Are You in the Text? : The 'Literary Performative' in Postmodernist Fiction," *Text and Performance Quarterly*, 13, 1993.
- 115. Kant**, Emmanuel, *Critique de la faculté de juger*, Paris: Gallimard, 1985.
- 116. Kayser**, Wolfgang, « Qui raconte le roman? » dans *Poétique du récit*, Genette et Todorov éds., Paris: Seuil, 1977, trad. Antoine-Marie Buguet.
- 117. Kierkegaard**, Soren, *Either/Or*, trad. Howard et Edna Hong, Princeton: PUP, 1987.
- 118. Kindt**, Tom et **Müller**, Hans-Harald, "The 'Implied Author': Explication and Use of a Controversial Concept", 2002, www.narratology.net.
- 119. Kroll**, Barry M., "Writing for Readers: Three Perspectives on Audience", *CCC* 25, 1984, pp.172-85.

- 120. Kristeva**, Julia, *Le langage, cet inconnu*, Paris: Editions du Seuil, 1981.
- 121. Kuntzel**, Thierry, "The Film-Work," trad. Lawrence Crawford, Kimball Lockhart, et Claudia Tysdal, *Enclitic 2*, no. 1 (printemps 1978): 38-61.
- 122. Lacan**, Jacques, *Ecrits*, Paris: Seuil, 1974.
- 123. Laclau**, Ernesto et Chantal **Mouffe**, *Hegemony and Socialist Strategy: Towards a Radical Democratic Politics*, London: Verso, 1985.
- 124. Lamb**, Jonathan, "Sterne and Irregular Oratory," *The 18th-Century Novel*, Cambridge: Cambridge U P, 1996.
- 125. Lanser**, Susan, "(Im)plying the Author," *Narrative*, vol. 9 no. 2, mai 2001.
- 126. Laplanche**, J., *Vocabulaire de la Psychanalyse*, Paris: PUF, 1967.
- 127. Laskas**, Jeanne Marie, "How to Tell a Story", *Esquire*, novembre 2000, pp. 138-139.
- 128. Lavie**, René, *Le Locuteur Analogique ou La Grammaire mise à sa place*, thèse de Université Paris 10, soutenue le 19 novembre 2003.
- 129. Lecercle**, Jean-Jacques, "Three-way Games," *Philosophy Today*, hiver 1992, vol. 36, no. 4, p. 336.
- 130. Leitch**, Thomas, *What Stories Are*, London: Penn. State U P, 1986.
- 131. Leiris**, Michel, « Le Réalisme Mythologique de Michel Butor », *Critique* 129 (1958) : 99-118.
- 132. Lejeune**, Philippe, *Je est un Autre*, Paris: Editions du Seuil, 1980.
- 133. Levinson**, S.C., « Deixis », dans *Concise Encyclopedia of Grammatical Categories*, K. Brown & J. Miller, eds., (pp. 132-136), Oxford: Elsevier, 1999.
- 134. Lodge**, David, *The Art of Fiction*, NY: Viking, 1992.
135. Lodge, David, *L'Art de la fiction*, trad. Michel et Nadia Fuchs, Paris: Rivages, 1996.
- 136. Longinus**, *On the Sublime*, trad. W. Rhys Roberts, Cambridge: Cambridge UP, 1935.
- 137. Lye**, John, "The 'death of the author' as an instance of theory", <http://www.brocku.ca/english/courses/4F70/author.html>

- 138. Lyons, J.**, "Deixis and anaphora", dans *The Development of communication and discourse*, Dans T. Myers, éd., Edinburgh: Edinburgh U P, 1979.
- 139. Lyotard, Jean-François**, *Discours, figure*, Paris: Klincksieck, 1971.
- 140. McHale, Brian**, "'You Used to Know What These Words Mean': Misreading *Gravity's Rainbow*", *Language and Style: An International Journal* 18.1, 1985.
- 141. McInerney, Jay**, « Remains of the Dog », *New York Times Book Review*, 15 juin 2003.
- 142. Maingueneau, Dominique**, *Contexte de l'œuvre littéraire*, Paris: Dunod, 1993.
143. Maingueneau, Dominique, *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, Paris: Nathan Université, 2000.
- 144. Maratsos, MP**, "Learning How and When to Use Pronouns and Determiners," P. Fletcher et M. Garman éd., *Language Acquisition: studies in first language development*, Cambridge: Cambridge U P, 1985.
- 145. Marcel, Gabriel**, *Searchings*, NY: Newman Press, 1967.
- 146. Margolin, Uri**, "Dispersing/Voiding the Subject: A Narratological Perspective," *Texte Revue de Critique et de Théorie Littéraire* 5/6, 1986-1987.
147. Margolin, Uri, "Narrative 'You' Revisited," *Language and Style* 23, pp. 1-21, 1993.
148. Margolin, Uri, "Shifted (Displaced) Temporal Perspective in Narrative," *Narrative*, vol. 9, no. 2, mai 2001.
- 149. Marini, Marcelle**, « La Critique psychanalytique », dans *Introduction aux méthodes critiques pour l'analyse littéraire*, Daniel Bergez éd., Paris: Dunod, 1999.
- 150. Martin, Wallace**, *Recent Theories of Narrative*, Ithaca, NY: Cornell U P, 1986.
- 151. Mill, John Stuart**, *Collected Works of John Stuart Mill*, John Robson et Jack Stillinger, éd., vol. 1, Toronto: University of Toronto P, 1981.
- 152. Moltmann, Friederike**, "Comments on Peter Simons: Modes of Reification," Conférence, Reid Hall, Paris, 20 mai, 2003.
- 153. Morrissette, Bruce**, "Narrative 'You' In Contemporary Fiction", *Comparative Literature Studies* 2.1 (1965): 1-24.
- 154. Morris, Charles**, *Writings on the General Theory of Signs*, La Haye: Mouton, 1971.

- 155. Mulvey**, Laura, "Visual Pleasure and Narrative Cinema", *Issues in Feminist Film Criticism*, Patricia Evans éd., Indiana U P, 1990.
- 156. Noel**, Bernard, *Journal de regard*, Paris: P.O.L., 1988.
- 157. Onega**, Susana, et José Angel García Landa, éd., *Narratology*, London: Longman, 1996.
- 158. Oppenheim**, Lois, "Intentionality and Intersubjectivity: A Phenomenological Study of Butor's *La Modification*", *French Forum Monographs* 16, Lexington, KY: French Forum, 1980.
- 159. Onions**, C.T., *Dictionary of English Etymology*, Oxford: Clarendon Press, 1966.
- 160. Park**, Douglas "The Meanings of 'Audience'", *College English* (1982): 247-57.
- 161. Passias**, Katherine, "Deep and Surface Structure of the Narrative Person Vous in Butor's *La Modification* and its Relationship to Free Indirect Style", *Language and Style* 9.3 (1976): 197-212.
- 162. Peirce**, Charles, *Letters to Lady Welby*, Irwin C. Lieb éd., New Haven: Whitlocks, 1953.
- 163. Petitot**, Jean, *Morphologie et Esthétique*, Paris: Maisonneuve & Larose, 2004.
- 164. Phelan**, James, "Redundant Telling, Preserving the Mimetic, and the Functions of Character Narration," *Narrative*, vol. 9, no. 2, mai 2001.
- 165. Pier**, John, éd., *Recent Trends in Narratological Research*, GRAAT: Review des Groupes de Recherches Anglo-Américaines de l'Université François Rabelais, Tours 21, 1999.
166. Pier, John, « Récit et iconicité », conférence à *La narratologie, aujourd'hui*, Séminaire CRAL, 4 novembre 2003.
- 167. Pingaud**, Bernard, « Je, Vous, Il », *Esprit* 7, juillet-aout 1958.
- 168. Pires**, Mat, « Le tutoiement en écrit public », *Langage et Société*, Paris : Maison des Sciences de l'Homme, sept. 2003.
- 169. Poulet**, Georges, "Phenomenology of Reading," *New Literary History* 1 (1969):56.
- 170. Prince**, Gerald, *A Grammar of Stories*, La Haye: Mouton, 1973.
171. Prince, Gerald, "Introduction à l'étude du narrataire", *Poétique* 14 (1973): 178-196.

172. Prince, Gerald, "The Disnarrated," *Style* 22 (1988): 1-8.
- 173. Propp**, Vladimir, *Morphologie du conte*, Paris: Seuil, 1970.
- 174. Quintilian**, *Institutio Oratoria*, vol. 3, trad. H. E. Butler, Cambridge, Mass.: Harvard UP, 1953.
- 175. Quirk**, R., *A comprehensive grammar of the English language*, London: Longman, 1985.
- 176. Rabatel**, Alain, *La construction textuelle du point de vue*, Lausanne, Paris : Delachaux et Niestlé, 1998.
177. Rabatel, Alain, « Cas de belligérance entre perspectives du narrateur et du personnage : neutralisation ou mise en résonance des points de vue ? », *Linx* 43, 103-121, Université de Paris 10, Nanterre, 2000.
178. Rabatel, Alain, « L'approche énonciative du point de vue », *La narratologie, aujourd'hui*, séminaire de CRAL, 1 avril 2003.
- 179. Rabinowitz**, Peter, "Reading Beginnings and Endings," dans *Narrative Dynamics*, Brian Richardson éd., Columbus: Ohio S U, 2002.
- 180. Raimond**, Michel, *Le Roman depuis la Révolution*, Paris: Armand Colin, 1967.
- 181. Rauh**, Gisa, *Linguistische Beschreibung*, Tuebingen: Narr., 1978.
182. Rauh, Gisa, "Deictic reference in fictional texts", *Studia Poetica* 5.87-114, 1984.
- 183. Richards**, I.A., *Principles of Literary Criticism*, NY: Harcourt, Brace & World, 1925.
- 184. Richardson**, Brian, "Denarration in Fiction: Erasing the Story in Beckett and Others," *Narratology*, vol. 9, no. 2, mai 2001.
185. Richardson, Brian, "The Poetics and Politics of Second Person Narrative," *Genre*, Vol. 24, no. 3 (automne 1991) : 309-330.
- 186. Ricœur**, Paul, *Temps et récit*, Paris: Seuil, 1983.
187. Ricœur, Paul, *La configuration du temps dans le récit de fiction*, Paris: Seuil, 1984.
188. Ricœur, Paul, *Soi-Même Comme un Autre*, Paris: Seuil, 1990.

- 189. Rodowick, D.N.**, “Reading the Figural”, *Camera Obscura* 24 (1990): 10-45.
190. Rodowick, D.N., *Reading the Figural, or, Philosophy after the New Media*, Durham, NC: Duke U P, 2001.
- 191. Rousset, Jean**, *Le Lecteur Intime*, Paris: Librairie José Corti, 1986.
- 192. Roussin, Philippe**, « Grammaires et rhétoriques du récit » conférence à *La narratologie, aujourd’hui*, Séminaire CRAL, 18 novembre 2003.
- 193. Ryan, Marie-Laure**, “The Narratorial Functions: Breaking Down a Theoretical Primitive”, *Narrative*, vol. 9, #2, mai 2001.
- 194. Safir, Ken**, Université de Rutgers, Colloque lieu Paris EHE, 5 novembre 2002, dossier non-publié : « Person, perspective and anaphora ».
- 195. Salvatori, Mariolina**, "Italo Calvino's *If On a Winter's Night a Traveller*: Writer's Authority, Reader's Autonomy", *Contemporary Literature* 27.2 (1986): 182-212.
- 196. Sapir, Edward**, *Language: An Introduction to the Study of Speech*, San Diego: Harcourt Brace & Company, 1921.
- 197. Schaeffer, Jean-Marie**, « Narration et simulation mentale : à propos du problème du narrateur », conférence de *La narratologie, aujourd’hui*, Séminaire CRAL, 4 mai 2004.
- 198. Schjeldahl, Peter**, “Moreau,” *The New Yorker*, 19 juillet, 1999.
- 199. Scholes, Robert**, *Semiotics and Interpretation*, New Haven: Yale UP, 1982.
- 200. Shen, Dan**, “Narrative, Reality, and Narrator as Construct: Reflections on Genette’s ‘Narrating’” *Narrative*, vol. 9, No. 2, mai 2001.
- 201. Sheriff, John K.**, *The Fate of Meaning: Charles Peirce, Structuralism, and Literature*, Princeton: PUP, 1989.
- 202. Silverman, Kaja**, *The Threshold of the Visible World*, NY: Routledge, 1996.
- 203. Simons, Peter**, “Modes of Reification” conference à Reid Hall, Paris, 20 mai, 2003.
- 204. Sims, Norman**, *Literary Journalism in the 20th Century*, Oxford: Oxford U P, 1990.
- 205. Sonesson, Göran**, “The Concept of Text in Cultural Semiotics,” 1998, www.arthist.lu.se/kultsem/sonesson/TextTartu1.html

- 206. Struebig**, Patricia, *La Structure Mythique de La Modification de Michel Butor*, NY: Peter Lang, 1994.
- 207. Talens**, Jenaro, “Reading as Writing,” conférence “Reading in the Age of Media, Computers, and Internet,” Sofia, Bulgarie, février 1999,
<http://www.liternet.revoluta.com/iser/talens1.htm>.
- 208. Tompkins**, Jane P., *Reader-Response Criticism*, Baltimore: Johns Hopkins U P, 1980.
- 209. Torgovnick**, Marianna, *Closure in the Novel*, Princeton: Princeton U P, 1981.
- 210. Van Hoek**, Karen, *Anaphora and Conceptual Structure*, Chicago: U of Chicago P, 1997.
- 211. Van Rossum-Guyon**, Françoise, *Critique du roman: Essai sur La Modification de Michel Butor*, Paris: Gallimard, 1970.
- 212. Viel**, Michel, *La notion de « marque » chez Trubetzkoy et Jakobson : Un épisode de l'histoire de la pensée structurale*, thèse université Paris 4 soutenue en 1982, édité par Didier Erudition en 1984.
- 213. Vitoux**, Pierre, « ‘The Magic Poker’ : récit et narration », *Delta*, no. 8, mai 1979.
- 214. Wales**, Katie, *Personal Pronouns in present-day English*, Cambridge: Cambridge U P, 1996.
- 215. Walker**, Jill, “Do you think you’re part of this?”, *The Cybertext Yearbook*, éd. Markku Eskelinen et Raine Koskimaa, Jyväskylä University, March 2001.
- 216. Wallace**, David Foster, entretien, *Best American Short Stories*, NY: Houghton Mifflin, 1992.
- 217. Webber**, Bonnie Lynn, *A Formal Approach to Discourse Anaphora*, NY: Garland, 1979.
- 218. Wheeler**, K., “Problems in Old English translation,”
www.uoregon.edu/~kwheeler/lit.beowulfpag
- 219. White**, Hayden, *The Content of the Form: Narrative Discourse and Historical Representation*, Baltimore: The Johns Hopkins Press, 1986.
220. White, Hayden, *Figural Realism: Studies in the Mimesis Effect*, Baltimore: Johns Hopkins U P, 1999.
- 221. Williams**, Diane, visite au séminaire dirigé par Marc Chénétier, ODELA, Institut Charles V, Université de Paris VII, mars 2003.

- 222. Wilson**, Angus, "Return to the Pre-Flaubertian Novel," *The Observer*, 17 avril 1957, p. 16.
- 223. Wolf**, Werner, *Astheische Illusion und Illusionsdurchbrechung in der Erzählkunst: Theorie und Geschichte mit Schwerpunkt auf englischem illusionsstorenden Erzählen*, Tübingen: Niemeyer, 1993.
- 224. Wolff**, Philippe, *Vous: Une Histoire Internationale du Vouvoiement*, Paris: Signes du Monde, 1993.
- 225. Yaguello**, Marina, *Alice au pays du langage*, Paris: Editions du Seuil, 1981.
- 226. Zeraffa**, Michel, *Personne et personnage*, Paris: Editions Klincksiek, 1969.
- 227. Zunshine**, Lisa, « Theory of Mind and Experimental Representations of Fictional Consciousness », *Narrative*, vol. 11, no. 3 (2003): 270-291.

Bibliographie de Textes

228. **Abish**, Walter, *How German is It*, NY:New Directions, 1980.
229. **Adderson**, Caroline, *A History of Forgetting*, London: Headline, 2001.
230. **Aelfric**, *Homilies*, éd. John C. Pope, Oxford: Oxford U P, 1961.
231. **Aldiss**, Brian W., "Poor Little Warrior!", *The Wizards of Odd*, Peter Haining, éd., NY : Ace Books, 1997.
232. **Allen**, Edward, "River of Toys", *Best American Short Stories 1990*, NY: Houghton Mifflin, 1991.
233. **Angot**, Christine, *Normalement*, Paris, Stock, 2001.
234. **Auster**, Paul, *In the Country of Last Things*, NY: Viking, 1997.
235. **Banks**, Russell, *The Angel on the Roof*, NY: Harper Collins, 2000.
236. Banks, Russell, *The Book of Jamaica*, Boston, Houghton Mifflin Company, 1980.
237. Banks, Russell, *Cloudsplitter*, NY: HarperFlamingo, 1998.
238. Banks, Russell, *Continental Drift*, NY: Harper, 1985.
239. Banks, Russell, *Rule of the Bone*, NY: Harper Collins, 1995.
240. Banks, Russell, *Success Stories*, NY : Harper & Row, 1986.
241. **Barnes**, Julian, "The Story of Mats Israelson", *The New Yorker*, 24 juillet, 2000, pp. 62-70.
242. **Barth**, John, *Once Upon a Time*, Boston, Little, Brown and Company, 1994.
243. **Barthelme**, Donald, *Come Back, Dr. Caligari*, Boston: Little, Brown, 1961.
244. **Beachy**, Stephen, *Distortion*, NY: Harrington Park Press, 2001.
245. **Berry**, R.M., *dictionary of modern anguish*, FC2: Normal, 2000.
246. **Bierce**, Ambrose, "A Son of the Gods: A Study in the Present Tense", www.bierce.thefreelibrary.com.

- 247. Berry, R.M.**, *Plane Geometry and Other Affairs of the Heart*, NY et Normal: Fiction Collective/ Illinois State U P, 1985.
- 248. Bobin**, Christian, *L'épuisement*, Paris: Le temps qu'il fait, 1994.
- 249. Brautigan**, Richard, *Revenge of the Lawn, Stories 1962-1970*, Edimbourg: Rebel Inc., 1997.
- 250. Butor**, Michel, *La Modification*, Paris: Le Club de la Femme, 1971. (Entretien avec Butor au début de l'édition, interviewer non-identifié)
- 251. Calvino**, Italo, *If on a winter's night a traveler*, San Diego: Harcourt Brace & Co., 1981, trad. William Weaver.
- 252. Caponegro**, Mary, *Tales from the Next Village*, Providence: Lost Roads, 1985.
- 253. Carver**, Raymond, *What We Talk About When We Talk About Love*, NY: Vintage, 1989.
- 254. Cleland**, John, *The History of Fanny Seymore*, London, 1753, www.cleland.thefreelibrary.com
- 255. Coover**, Robert, *Pricksongs and Descants*, NY: New American Library, 1969.
- 256. Diel**, Margaret, *Men*, NY: Soho Press, 1988.
- 257. Doctorow**, E.L., "The Leather Man", dans *Best American Short Stories 1985*, NY: Houghton Mifflin, 1986.
- 258. Eliot**, George, *Adam Bede*, NY: Penguin, 1980.
- 259. Ellis**, Bret Easton, *The Rules of Attraction*, NY: Simon & Schuster, 1987.
- 260. Farley**, Ralph Milne, "The House of Ecstasy," *Alfred Hitchcock's Fireside Book of Suspense*, NY: Simon & Schuster, 1947.
- 261. Ferry**, James, « Dancing Ducks and Talking Anus », *Best American Short Stories 1982*, NY: Houghton Mifflin, 1983.
- 262. Fielding**, Henry, *From This World to the Next*, www.thalasson.com/gtn
263. Fielding, Henry, *The Journey of a Voyage to Lisbon*, www.thalasson.com/gtn
- 264. Fitzgerald**, F. Scott, *The Great Gatsby*, NY: Charles Scribner's Sons, 1925.
- 265. Gallant**, Mavis, "The Concert Party", *Best American Short Stories*, 1989.
- 266. Golding**, Paul, *The Abomination*, NY: Alfred A. Knopf, 2000.

- 267. Goodall**, William, *Captain Greenland*, London, 1752.
- 268. Gordon**, Jaimy, *She Drove Without Stopping*, Chapel Hill: Algonquin Books, 1990.
- 269. Gupta**, Robert, "The Café de Paris", *Best American Short Stories*, 1982, NY: Houghton Mifflin, 1983.
- 270. Hagge**, John, "Pontius Pilate," *The Carleton Miscellany*, octobre 1975.
- 271. Hawthorne**, Nathaniel, "The Haunted Mind" (1835)
www.4literature.net/nathaniel_hawthorne/haunted_mind/
- 272. Hemingway**, Ernest, *A Moveable Feast*, NY: Charles Scribner's Sons, 1964.
- 273. Hempel**, Amy, *At the Gates of the Animal Kingdom*, NY: Alfred A. Knopf, 1990.
- 274. Herodotus**, textes c. 450 B.C., trad. A. D. Godley, Cambridge: Harvard UP; London: William Heinemann, 1946.
- 275. Hood**, Mary, « Inexorable Progress », *Best American Short Stories 1984*, NY: Houghton Mifflin, 1985.
- 276. Johnson**, Denis, *Already Dead*, NY:Harper Collins, 1997.
277. Johnson, Denis, *Fiskadoro*, NY: Harper, 1995.
278. Johnson, Denis, *Jesus' Son*, NY: Farrar, Strauss and Giroux, 1992.
279. Johnson, Denis, *The Name of the World*, NY: Harper Collins, 2000.
- 280. Jones**, Thom, « The Pugilist at Rest », *Best American Short Stories 1992*, NY: Houghton Mifflin, 1992.
- 281. Justice**, Donald, « The Artificial Moonlight », *Best American Short Stories 1984*, NY: Houghton Mifflin, 1984.
- 282. Kirkman**, Francis, *The Unlucky Citizen* (1673)
www.kirkman.thefreelibrary.com
- 283. Klam**, Matthew, "Linda's Daddy's Loaded," *The New Yorker*, 13 janvier 1997, pp. 64-71.
- 284. McElroy**, Joseph, "Choor Monster of the Long White Mountain," dans *Facing Texts: Encounters between Contemporary Writers and Critics*, Durham, NC : Duke U P, 1988.

- 285. McInerney**, James, *Bright Lights, Big City*, NY: Vintage, 1984.
- 286. Meloy**, Maile, "Ranch Girl", *The New Yorker*, 10 octobre 2000, pp. 230-234.
- 287. Melville**, Herman, *Moby-Dick*, London: Penguin Books, 1994.
- 288. Moore**, Lorrie, *Self-Help*, NY: Alfred A Knopf, 1985.
289. Moore, Lorrie, "People like that are the only people here", dans *Best American Short Stories 1998*, Boston: Houghton Mifflin, 1998.
- 290. Munro**, Alice, "Floating Bridge," *The New Yorker*, 31 juillet 2000, pp. 64-72.
291. Munro, Alice, *Hateship, Friendship, Courtship, Loveship, Marriage*, London: Chatto & Windus, 2001.
292. Munro, Alice, *Something I've Been Meaning to Tell You*, NY: Penguin, 1974.
293. Munro, Alice, *Open Secrets*, NY: Vintage, 1995.
- 294. Nabokov**, Vladimir, *Transparent Things*, NY: Vintage, 1989.
- 295. Oates**, Joyce Carol, "Silkie," *The Malahat Review*, no. 23, juin 1972.
- 296. Packer**, ZZ, "Drinking Coffee Elsewhere," *The New Yorker*, 19 et 26 juin, 2000, pp. 156-170.
- 297. Palahniuk**, Chuck, "Brinksmanship",
www.randomhouse.com/boldtype/0501/palahniuk/essay.html
298. Palahniuk, Chuck, *Choke*, NY: Doubleday, 2001.
299. Palahniuk, Chuck, *Fight Club*, NY: Henry Holt and Company, 1996.
300. Palahniuk, Chuck, *Invisible Monsters*, NY: W.W. Norton & Co., 1999.
301. Palahniuk, Chuck, *Lullaby*, NY: Doubleday, 2002.
302. Palahniuk, Chuck, *Survivor*, NY: Anchor Books, 1999.
- 303. Parker**, Dorothy, "You Were Perfectly Fine", NY: Random House, 1942.
- 304. Phillips**, Arthur, *Prague*, NY: Random House, 2002.
- 305. Poe**, Edgar Allan, *The Annotated Tales of E.A. Poe*, Garden City, NY: Doubleday, 1981.

- 306. Richard**, Mark, *The Ice at the Bottom of the World*, NY: Alfred A. Knopf, 1989.
- 307. Raffel, Dawn**, *Carrying the Body*, NY: Scribner, 2002.
- 308. Robbins**, Tom, *Half Asleep in Frog Pyjamas*, NY: Bantam Books, 1994.
- 309. Roth**, Philip, *The Dying Animal*, Boston: Houghton Mifflin Company, 2001.
- 310. Salinger**, J.D., *The Catcher in the Rye*, NY: Little, Brown & Co., 1951.
- 311. Schinto**, Jeanne, "Caddies' Day", *Best American Short Stories 1984*, NY: Houghton Mifflin, 1985.
- 312. Steinbeck**, John, *Cannery Row*, NY: Bantam Books, 1947.
- 313. Sterne**, Laurence, *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*, NY: New American Library, 1960.
- 314. Swartz**, Lydia, "How I Learned to Love You Like a Spider", *Good to Go: Short Stories West Coast Style* (Deran Ludd, Alice Wheeler, Jim Jones éd.s), Seattle: Zero Hour, 1994.
- 315. Swift**, Jonathan, *The Travels of Lemuel Gulliver into Several Remote Nations of the World*, Edinburgh: C. Elliot, 1787.
316. Swift, Jonathan, *Directions to Servants and miscellaneous pieces, 1733-1742*, Oxford: B. Blackwell, 1959.
- 317. Taylor**, Robert Love, «Colorado», *Ohio Review*, no. 28, 1982.
- 318. Thomas**, James Ellis, "The Saturday Morning Car Wash Club," *The New Yorker*, 10 juillet 2000, p. 66.
- 319. Walker**, Alice, *The Color Purple*, NY: Simon & Schuster, 1990.
- 320. Williams**, Diane, *Excitability*, Normal, IL: Dalkey Archive Press, 1998.
- 321. Xingjian**, Gao, *One Man's Bible*, trad. Mabel Lee, London: Flamingo, 2002.

Appendice 1

Pourquoi numéroter les personnes?

Le classement des personnes par numéros est un arrangement que nous devons aux grammairiens grecs, et même si l'ordre de classement diffère parfois dans les langues Indo-Européennes (en Inde, selon Benveniste, le système de classement est inversé par rapport au nôtre¹) cette numérotation des personnes en quelque sorte appartient aux langues Indo-Européennes généralement. Dans toutes les langues qui possèdent un verbe, on classe les formes de la conjugaison d'après leur référence à la personne². Mais il n'est pas donné à toutes les langues de désigner les personnes par des numéros. Benveniste note avec intérêt que « Pour [les grammairiens arabes] la première personne est *al-mutakallimu*, 'celui qui parle'; la deuxième *al-muhatabu*, 'celui à qui on s'adresse'; mais la troisième est *al-ya'ibu*, 'celui qui est absent'. »³

Dans la plupart des langues, la personne modifie la forme du verbe dans la phrase. Il faut comprendre par là qu'un syntagme verbal porte toujours la marque de celui qui la fait ou de celui qui le subit. Par exemple, dans « il pleut », le syntagme verbal est catégorisé par sa cause ou ses origines. Ces origines possibles sont classées en six versions: les trois personnes du singulier et leur versions « plurielles » correspondantes. Curieusement, même quand le verbe peut prendre six formes différentes selon la personne, nous ne reconnaissons que trois personnes par leur numéro. En l'anglais courant les verbes réguliers ne prennent que deux formes. Autrefois il y en avait quatre.

¹ Benveniste 1966, vol. 1 : 225.

² Ibid.

³ Benveniste 1966, vol. 1 : 228.

Le verbe est aussi marqué par sa détermination temporelle. Les présent, passé, futur, et conditionnel, qui modifient aussi la forme du verbe, sont classés en groupes mais ne sont pas pour leur part numérotés par les grammairiens. On peut dire que la cause (ou sujet) du verbe est qualifiée différemment par les grammairiens, avec un système à la fois plus abstrait et plus précis, que sa temporalité. La cause ou sujet du verbe est en effet *ordonnable*, mais l'acte indiqué par le verbe ainsi que sa temporalité n'appartiennent pas à un système quantifiant comparable.

Les autres paramètres qui changent la forme du verbe n'ont pas une catégorisation numérique non plus (sauf, en français, pour les formes « er », « ir », et « re », qui sont liées à l'orthographe et non au sens des verbes). Nous ne numérotions pas les formes du masculin, féminin, ou du neutre. Etant donné que nous ne donnons pas des numéros aux autres formes linguistiques, même si elles sont aussi bien classées et groupées dans notre grammaire, il nous sera utile de nous demander pourquoi les langues Indo-Européennes, et l'anglais en particulier, les emploient pour leurs personnes. Et, soit comme cause ou comme résultat, pour les pronoms auxquels elles correspondent.

Pour les enfants anglophones qui apprennent la grammaire dans les écoles primaires américaines, la raison pour laquelle on établit une correspondance entre les personnes et des numéros est bien clair. Il n'est pas difficile pour les enseignants de faire comprendre aux élèves qu'il y a une correspondance entre « 1 » et « I. »* « Two » rime avec « you ». « Three » rime simultanément avec « he » et « she ». On apprend

* En 1889, Weise a commenté que “the Englishman, who as ruler of the seas looks down in contempt on the rest of Europe, writes in his language nothing but the beloved ‘I’ with a big letter.” (Charakteristik der lateinischen Sprache, p. 21). Mais Jespersen note (Growth and Structure, p. 223) que cette capitalisation du pronom de la première personne a des raisons plus « innocentes » qu'une assertion d'individualité. Une habitude orthographique du Moyen-Age faisait que quand la lettre “i” était isolée des autres, elle était écrite en long, de même que le numéro « 1 ».

ensuite que la première personne ne requiert qu'une personne, celle qui parle, que la deuxième en requiert deux, et que la troisième, dans la plupart des cas, en requiert trois: un locuteur, un allocataire, et un tiers qui reste en dehors du système de l'énoncé.

Pourtant, ce système en apparence logique peut être contesté. Un « you » et un « I » existent toujours même implicitement dans tout énoncé, oral ou écrit, formant une sorte de système clos, en dehors duquel existe le vaste monde des « he », « she », et « it ». Ecrire ou parler, c'est toujours créer un allocataire. Lire ou entendre c'est toujours admettre l'existence d'un locuteur. La troisième personne, au moins aux termes de l'énoncé, se définit par les deux personnes précédentes, *I* et *you*. Chaque *he* ou *she* qui existe dans un énoncé, ne peut échapper à ce système binaire, et n'existe pas en dehors du système créé par la première et la deuxième personne. Rien n'est objectif dans le langage, et rien n'y est sans objectif. Derrière chaque phrase, chaque mot, chaque pensée, transcrite ou parlée, un locuteur apparaît ou se cache. Dominique Maingueneau identifie cette première instance d'interlocution dans tout énoncé du « récit », quand elle se trouve dans l'énoncé écrit et surtout quand elle est littéraire. Par là Maingueneau la met de côté pour évoquer les autres aspects du texte.¹ Mais il faut se souvenir que ce premier rapport délimite tous les autres rapports textuels. Car les frontières du récit, même si nous les oublions de temps en temps dans un but de simplification, sont parfois floues, et ce rapport initial pèse bien parfois sur tout ce qui se passe autrement dans le texte. Ce rapport initial, ou récit, a deux faces, bien sûr, qu'on a déjà définies: celle de l'écrivain envers son lecteur implicite; et celle du lecteur réel envers l'auteur ou l'écrivain imaginé.

Benveniste, lui aussi, a longuement commenté la différence importante entre les deux premières personnes du singulier et la troisième: « . . . dans la classe formelle

¹ Maingueneau.

des pronoms, ceux dits de ‘troisième personne’ sont entièrement différents de je et tu, par leur fonction et par leur nature. »¹ Il va jusqu’à exclure la troisième personne de la catégorie des personnes:

« ... la ‘troisième personne’ est bien une ‘non-personne’ ... la régularité de la structure formelle et une symétrie d’origine secondaire produisent l’impression de trois personnes coordonnées. C’est notamment le cas des langues modernes à pronom obligatoire où *il* semble, à parité avec je et tu, dans un paradigme à trois termes ... En fait la symétrie est seulement formelle. Ce qu’il faut considérer comme distinctif de la ‘3ème personne’ est la propriété 1) de se combiner avec n’importe quelle référence d’objet, 2) de n’être jamais réflexive de l’instance de discours, 3) de comporter un nombre parfois assez grand de variantes pronominales ou démonstratives, 4) de n’être pas compatible avec le paradigme des termes référentiels tels que *ici*, *maintenant*, etc. »²

Dans un chapitre précédent Benveniste souligne encore cette séparation de la troisième des autres personnes:

« On voit ... en quoi consiste l’opposition entre les deux premières personnes du verbe et la troisième. Elles s’opposent comme les membres d’une corrélation, qui est la corrélation de personnalité: ‘je-tu’ possède la marque de personne; ‘il’ en est privé. La ‘3ème personne’ a pour caractéristique et pour fonction constantes de représenter, sous le rapport de la forme même, un invariant non-personnel, et rien que cela. »³

Benveniste commence son discours sur la nature des pronoms en affirmant qu’ils « ne constituent pas une classe unitaire, mais des espèces différentes selon le mode de langage dont ils sont les signes. »⁴ Mais en même temps il les traite ensemble, dans un même chapitre, une décision qui laisse penser qu’en dépit de sa formulation, le linguiste se sent obligé de les grouper. Même si on considère que la troisième personne est une « non-personne », *he*, *she*, et *it* restent toujours des déictiques – et les seules autres qui indiquent toujours des « choses », comme font *I* et *you*. N’est-ce pas

¹ Benveniste 1966 vol.1 : 256.

² Ibid.

³ Ibid., p. 231.

⁴ Benveniste : 251.

un pronom simplement un mot qui remplace le nom propre de quelqu'un, de plusieurs personnes, ou de quelque chose ou de plusieurs choses pour faciliter la communication et pour éviter la répétition? N'est-ce pas un mot qui simplifie nos phrases en créant un groupement et un codage des choses qui sont variables? Un signe vide, qui donne des informations spécifiques mais limitées (nombre, sexe, liens de possession, relations entretenues avec le locuteur de la phrase dans laquelle il se trouve, etc.) sur le référent qu'il est employé à représenter? Ses qualités et donc ses interrelations sont très variables (tout comme celles des référents qu'il représente et, à leur manière, les choses que ces référents représentent).

Utiliser un pronom c'est employer un mot qui est capable de prendre la place de plusieurs choses différentes – c'est indiquer la relation entre deux choses sans nommer les choses elles-mêmes. En tant que tel, leur classement par personne est un moyen de représenter abstraitement les qualités de ces mots qui représentent des référents (qui à leur tour représentent des choses concrètes ou, selon certains, des concepts). Ensemble, ils forment des outils qui facilitent la représentation des objets ou des personnes, en même temps qu'ils éliminent la répétition d'informations plus spécifiques sur ces personnes ou objets qui sont normalement portés par leurs propres noms. Ils sont « vides » parce qu'ils sont éloignés par trois étapes des choses concrètes qu'ils sont censés représenter. Mais en même temps que les pronoms rendent leurs sujets abstraits, ils donnent des informations qui ne sont pas données par les mots qu'ils représentent: ils marquent les rapports entre leurs sujets et les autres éléments dans l'énoncé. Cette information supplémentaire est utilisée pour former un ordre, ou pour situer les interlocuteurs chacun par rapport aux autres. Ils rendent les sujets abstraits, donc, et en même temps situent les interlocuteurs, objets, et personnes

dans un ordre et relation fixe. En cela, ils ressemblent à un autre groupe d'outils qui accomplissent une tâche similaire: les numéros. « Aucune discipline, à l'exception des mathématiques, ne possède des noyaux de théorisation bénéficiant d'une telle longévité. [à part la grammaire] »¹ Or les pronoms et les numéros se ressemblent par le fait qu'ils classent abstraitement des objets, êtres, ou concepts, et qu'il y a un ordre à ce classement: un ordre qui permet aux objets et aux êtres d'avoir des relations formalisées.

La deuxième personne et la première sont interdépendantes, car sans locuteur il n'y a pas d'allocutaire et sans allocutaire il n'y a pas de locuteur. La troisième personne est le sujet qui se trouve en dehors du locuteur et allocutaire, et n'existe pas dans l'énoncé sans les deux précédents et sans que ces deux prennent leurs places respectives. Quand A et B parlent de C tout va bien. Mais quand B quitte la salle et A et C parlent de B, même si les individus dans le scénario n'ont pas changé, leur positions sont complètement différentes. Il est important de distinguer non seulement les personnages, mais leurs positions, qui varient alors que les individus (c'est-à-dire, notre image mentale des individus) restent (supposons) fixes.

Nous avons déjà signalé que l'information que les numéros « abstraient » des choses qu'ils remplacent est différente de ce qu'abstraient les pronoms. Le lien entre les numéros et les pronoms ne tient pas au type d'informations qu'ils abstraient, mais à leur manière de situer les référents. S'ils ne sont pas un ordonnancement de quantité, les numéros pour les pronoms sont peut-être une sorte de repérage temporel, en fait, comme ils le sont pour les années. Les grammairiens ont récemment donné les mêmes numéros, un, deux, et trois, aux formes du conditionnel en anglais, pour les faire

¹ Auroux : 4-5.

correspondre avec leur indication de temporalité: futur, présent, et passé. Il y a donc, peut-être, une logique qui touche l'ordonancement de la temporalité dans la numérotation des pronoms.

Les systèmes de représentation comme les numéros et les pronoms sont en usage pendant des millénaires, et ont porté et parfois conservé des significations intrinsèques, qui deviennent indépendantes de ce qu'ils représentent. Le numéro sept, par exemple, ne représente pas seulement le fait que nous avons décidé de grouper sept « choses » distinctes ensemble, ou que une « chose » se manifeste sept fois, mais porte lui-même dans le monde anglo-saxon une signification de chance, un lien entre les arts, et les péchés. Le douze, le treize, le zéro, le million, ont tous leur charge sémantique aujourd'hui, et dans l'histoire ils l'ont eue parfois encore plus. Pour les pronoms la situation est semblable. « She » dans une phrase indique nombre, sexe, position de sujet en dehors de locuteur et allocutaire, invoque une possible image par sa négativité¹ ou non-dit, mais aussi et finalement, par des siècles d'usage, par l'usage passé du locuteur et de l'allocutaire, porte ses propres qualités. Si une robe est « vide » et de la bonne taille, elle peut être « emplie » par n'importe qui (ou, selon le contexte culturel, seulement par quelqu'un de sexe féminin ou qui veut se représenter comme tel). Quand elle est portée puis à nouveau « vidée » elle redevient aussi vide qu'avant. Lavée et repassée, elle peut être « emplie » puis « vidée » des centaines de fois sans trace de la personne qui l'a portée chaque fois. Le pronom « she » peut aussi être « empli » par n'importe quelle femme pour représenter toutes ses caractéristiques. Mais si notre robe est « emplie » par Marilyn Monroe, filmée, et montrée au cinéma, on peut dire que Monroe a laissé sa trace sur la robe. Ou bien sur « la robe » archétypale, au moins pour son époque. Notre théorie du résidu pourrait être examinée

¹ « Négativité » est ici utilisé dans le sens de Wolfgang Iser: le non-dit, qui est créé par le lecteur.

dans un contexte plus diachronique : Est-ce que le « she » du 19^{ème} siècle est la même que celle de notre époque? Ou le « he » ? Ou le « you » ?

Cette troisième personne reste toujours en dehors du rapport entre locuteur et allocutaire. Mais en dépit de la position de Benveniste que « la symétrie » de ce système de trois personnes est « seulement formelle »¹, et que la troisième personne est, en fait, une « non-personne » ce n'est pas pour rien que « he », « she », et « it » sont attachés à cette hiérarchie, et placés après « I » et « you ». Marina Yaguello note que « le triangle formé par le système de la personne correspond ... bien aux trois fonctions de base » littéraires qui sont: « Je (expression, expressif – poésie lyrique où le poète donne libre cours à ses sentiments); Tu (incitation, incitatif – poésie élégiaque d'exhortation); et Il (information, référentiel – poésie épique qui relate les hauts faits d'un héros). »²

Jusqu'ici nous avons cherché le lien entre les numéros et les personnes. Maintenant il faut se demander pourquoi elles sont mises dans cet ordre. Pourquoi « I » est-il en première position et non pas en dernière? Pourquoi « you » est-il au milieu? Pour reprendre le thème de l'enfance, nous trouvons encore le numéro trois dans les théories de Freud (repris par Lacan), où ici il prend la forme du triangle. « Un » et « deux » forment un système « imaginaire » et binaire entre enfant et mère. Le « trois », qui correspond à la reconnaissance du père par l'enfant, est appelé par Lacan « symbolique », ou représentatif. C'est avec le rapport à la mère que commence la vie de l'homme, selon Freud. Et c'est par ce rapport que nous prenons conscience de notre altérité, de notre existence en tant qu'être indépendant. Une existence qui n'avait ni « I » ni « you » commence par la reconnaissance de la mère comme un

¹ Benveniste : 256.

² Yaguello : 22.

autre, et avec cette reconnaissance nous devenons conscients de nous-mêmes. C'est le père, toujours selon Freud, qui est notre première expérience d'un autre extérieur à cette configuration. On prend conscience de soi-même (un) par l'expérience de l'autre (deux), et on voudrait que la troisième reste en dehors de la situation pour qu'il n'empêche pas notre rapport avec la deuxième. Mais surtout, il n'existe pas un seul être sans rapport avec un autre.

Martin Buber a construit une formule plus générale qui peut être interprétée aussi par un schéma triangulaire dont chaque partie du trio est composée par des paires binaires. Pour Buber, les trois parties ne sont pas l'enfant, la mère, et le père, mais « I », « You », et « It », avec deux possibles accouplements entre eux: « I-You » et « I-It. » Quand on dit le mot « you », on dit aussi le « I » du couple verbal « I-You ». Quand on dit le mot « it », on dit aussi le « I » du couple verbal « I-It ». Pour Buber, le « I » n'existe pas sauf comme partie de soit « I-You », soit « I-It », et quand un homme emploie le mot « I » il veut dire l'un ou l'autre. Il suit que « you-it » n'existe pas – et nous avons vu dans le cas d'un auteur qui essaie de garder sa « relation » avec son lecteur intentionné et les figures du récit le fait soit en divisant le « récit » et le « discours », soit en créant une mise en abyme, comme dans le cas le « résidu » entre la diégèse et l'extradiégèse.

Mais la différence entre un « you » et un « it », n'est pas que le premier est une personne et le deuxième un objet. (Un objet peut aussi être un « you », et il ne faut pas chercher loin des exemples dans la littérature: « Out, out [you] damned spot », « And crown thy [America's] good with brotherhood from sea to shining sea. ») La différence est que « [le] monde en tant qu'expérience relève du mot fondamental *Je-*

Cela... [et le] mot *Je-Tu* fonde le monde de la relation. »¹ Selon Buber, c'est le rapport et non l'expérience qu'on a premièrement dans la vie, et c'est celui auquel on doit notre conscience de soi-même:

« L'homme devient un *Je* au contact du *Tu* ... Sans doute, elle apparaît encore engagée dans la trame des relations, dans sa relation avec le *Tu*; elle est la conscience graduelle de ce qui tend vers le *Tu* sans être le *Tu*, mais elle s'affirme avec une force croissante, jusqu'à ce que le lien se rompe et que le *Je* se trouve l'espace d'un éclair, en présence de lui-même, détaché de soi, comme s'il s'agissait d'un *Tu* étranger, mais pour aussitôt reprendre possession de soi et dorénavant s'offrir consciemment à la relation. »²

Nous voyons ici le lien entre la théorie de Freud selon laquelle on prend conscience de nous-même. Le « you » est une sorte de porte à travers laquelle nous sortons du néant vers la conscience. Mais dès que le rapport « I-You » est établi, le « you » est aussi une porte du « I » vers le « it » – par la reconnaissance.

L'expérience des choses vient après qu'on connaît le rapport (ou: la reconnaissance des choses, c'est à dire comprendre une chose comme une chose et non comme expérience, vient après qu'on connaît l'expérience): « Le 'I' du mot 'I-It' ... a un passé mais est sans présent. Autrement dit: pendant que l'homme s'intéresse aux choses qu'il expérience et utilise, il vit dans le passé... il n'a que des objets; mais les objets consistent à avoir été. »³ Buber décrit un monde divisé en deux, où une conception de soi existe différemment dans chaque partie. Il y a le « I » qui est, et le « I » qui a. Pour seulement exister, pour être, cet « I » doit se mettre « en rapport » avec un « you ». Mais ce « you » ne peut pas être utilisé. Il est sans frontières, et ne peut pas être décrit, sauf pour dire qu'il existe dans une rencontre entre deux parties altériques. Finalement, le « you » dans la paire « I-You » est sans histoire, mais peut

¹ Buber 1969 : 23.

² Buber 1969 : 52.

³ Ibid., p. 62.

glisser pour devenir un « it ». Un « it », donc, est souvent un ancien « you »: ce avec lequel on a eu un rapport devient banal, utilisable. Mais chaque « it » contient la possibilité de redevenir un « you ».¹ Il y a aussi un avertissement: dire le mot « you » n'est pas toujours l'employer pour désigner un vrai rapport. Nous employons « you » parfois sans penser, par habitude, quand il n'y a pas de vrai rapport. Si dans ce système l'état de « it » suit toujours un état de « you », cela implique une explication temporelle pour notre placement des pronoms dans leur ordre classique. Les choses décrites à la troisième personne sont souvent des choses qui sont passées d'abord par la deuxième. Ici, la deuxième personne est le lien entre la première et la troisième. Mais la première est un produit de l'état initial de « I-You ». Deuxième et troisième personnes existent toujours par rapport à la première.

Dans notre examen de la littérature il faut toujours se souvenir que chaque apparition d'un « you » ou d'un « he », « she », ou « it » dans le texte contient aussi un « I »: c'est à dire, a un rapport soit de relation soit d'expérience avec 1) le narrateur ou auteur, 2) le lecteur. Dans la mesure où on est obligé de se concentrer plutôt sur les expériences (et, si on peut le dire, sur les relations) du lecteur et non de l'auteur dans notre critique, il faut ici regarder du point de vue de l'auteur. S'il y a une croissance de l'emploi de la deuxième personne dans la littérature contemporaine nord-américaine, il souligne l'importance de la place du lecteur, mais pour insister en même temps sur l'existence de l'auteur: « Je m'accomplis au contact du *Tu*, je deviens *Je* en disant *Tu*. »² Dire « I » dans un texte n'est pas forcément insister sur l'existence du lecteur. Mais quand l'auteur écrit « you » il insiste sur l'existence du lecteur et de soi-même.

¹ Buber 1969 : 84.

² Buber 1969 : 30.

Ce que nous venons de décrire plus haut est un système binaire comprenant deux opposés, né d'une innommable pré-conscience. En dehors de ce système sont les milliers de choses nommées et définies: le « monde du *Cela* » décrit par Buber, le monde des objets en dehors du rapport mère-enfant de Lacan, et les « non-personnes » de Benveniste. Pour le Judéo-Christianisme, un Dieu qui ne peut être nommé créa la terre et le ciel, puis, de la même manière, le jour et la nuit, la terre et la mer. Ce n'est que le troisième jour que nous voyons des choses qui ne relèvent pas de la binarité: les herbes, les arbres, les semences, et les fruits. Dans la pensée orientale on trouve aussi deux termes oppositionnels formant un système binaire qui naissent d'un néant qui ne peut pas être nommé. Ces deux forces en opposition apparaissent pour la première fois sous les noms de terre et ciel, et se situent entre leur innommable source d'un côté et les « dix milliers de choses » de l'autre. Mais ces deux forces restent aussi « vides » que les pronoms de Benveniste, prêtes à être remplies à tout moment.

Le système du langage n'a pas été créé avec les formules qu'on lui applique aujourd'hui. Le langage a aussi ses racines, quelles qu'elles soient, dans une histoire qui ne connaissait ni la logique, ni les sciences humaines modernes ni notre manière de réfléchir. Il est passé par des périodes riches dans lesquelles il était lié à la magie et aux choses sacrées, et il porte toujours leurs traces. Est-il possible que la numérotation soit un moyen d'éviter des noms? Ici nous trouvons encore un lien avec le mythe et la religion: l'interdiction de prononcer le nom de ce qui est sacré. Et avec la psychanalyse: ce qui est nommé, ou défini, peut être résolu. Comme les pronoms sont déjà eux-mêmes un moyen d'éviter de nommer le locuteur, l'allocutaire, les choses et les personnes au niveau de la langue, leur numérotation prend cette coutume d'éviter de nommer au niveau de la métalangue. La numérotation des pronoms est donc un

double système pour assurer que certaines choses restent non-nommées, non-fixées, qu'elles gardent leur pouvoir, et par là, qu'elles durent. Car plus les termes restent « vides », plus ils sont potentiellement « emplissables ».

Appendice 2

Catégories du « you »

Fludernik divise les types de la deuxième personne en trois « modes » : le « Hortative » (notre « impératif »), le « Reflectoral » (avec un « you »-protagoniste), et le « Subjunctive » (notre « instructionnel », et elle note, comme nous dans l'analyse de *Moby-Dick*, que ce mode crée une situation hypothétique et « fictionnelle » qui finalement devient de plus en plus spécifique, « projetant » un protagoniste également spécifique et distinct du lecteur/narrataire).¹ Ces divisions sont plus précises que celles qu'elle a formulées en 1993² à partir de la distinction histoire/discours de Genette : 1) fonction d'adresse à un coénonciateur « généralisé » ou à un narrataire extradiégétique; 2) combinaison de la fonction d'adresse à un narrataire intradiégétique et indicateur d'un acteur diégétique qu'elle définit comme « existentielle » ; 3) le « you » qui fait référence à un protagoniste fictionnel, et où le « you » « camoufle un centre déictique subjectif, prennant la place d'un 'I' dans une expérience narrative immédiate ». ³ Ce dernier inclut les textes comme *La Modification*, *Bright Lights*, *Big City*, ou *Un Homme qui dort*, et de même que les critiques ultérieures que nous avons examinées, Fludernik trouve ce type de récit le moins intéressant des trois et les caractérise comme une sorte de fausse situation d'énonciation. Alors que pour elle, c'est un camouflage du centre déictique où la fonction d'adresse devient « de latence », pour nous ce type devrait plutôt être vu comme une adresse active, mais « inner-directed ».

¹ Fludernik 1996 : 226.

² Fludernik 1993 : 221-222.

³ Ibid.

Ses articles ultérieurs font des divisions plus minutieuses, catégorisant les formes de la deuxième personne en fiction à partir de leurs origines et prototypes possibles: « conversational storytelling », skaz, « letter writing », et monologue dramatique sont les modèles littéraires. Mais elle énumère aussi des prototypes non-littéraires: « instructions and guide book 'you' », « courthouse 'you' », et un « generalizing 'you' » qui vient de la parole conversationnelle contemporaine.¹

D'autres critiques ont aussi énuméré les types d'emploi de « you » dans des textes littéraires par des modèles non-littéraires. Peut-être le premier à le faire fut-il Bruce Morrissette, qui a distingué un « guidebook 'you' », un « cookbook 'you' », un « journalistic 'you' », un « advertising 'you' », et le « courtroom 'you' ».² Morrissette a été conduit à faire son étude en raison de la popularité et de l'influence de *La Modification* sur la fiction américaine, mais il souligne que d'autres auteurs anglais et américains avaient déjà employé ces formes auparavant (Browning, Faulkner, Hemingway). Comme Fludernik trente ans plus tard, il décrit ces emplois de « you » comme ayant toujours un « rhetorical cast » qui ne peut pas être effacé par son placement dans un « narrative mode ». Le « you » pour Morrissette est surtout une « figure de rhétorique » qui permet au narrateur de généraliser, de moraliser ou de juger. Son travail est marqué par l'idée que l'emploi de « you » dans ces cas vient des influences contemporaines et extérieures à la littérature, même s'il fournit un exemple (Browning) d'un usage littéraire historique.

De nombreuses études de la deuxième personne apparaissent dans les années 80, quand les critiques détournent leur attention du nouveau roman français vers la littérature américaine. Elles sont le plus souvent marquées par l'effort pour établir

¹ Fludernik 1993 : 231-242.

² Morrissette 1965.

d'autres formes d'une littérature à la deuxième personne qui n'est pas celle qui a simplement un « you » protagoniste. En même temps elles cherchent à établir comment les fictions avec un «you » protagoniste fonctionnent par rapport aux récits à la première et troisième personne. Celle de Mary Francis Hopkins et Leon Perkins¹, est typique de ses études, posant des questions sur le « point de vue » indiqué par un « pur » récit à la deuxième personne. Notamment, ils n'excluent pas des récits avec un narrateur à la première personne de leur catégorie des récits à la deuxième personne. Leurs catégories dépendent du degré de focalisation de l'actant diégétique indiqué par un « you ». Ils ignorent largement les questions de fonction d'adresse posées par ces formes. Pour eux, le « you » de la littérature à la deuxième personne n'est manifestement pas métalectique, car il fait toujours référence à un actant diégétique, et ils excluent donc les apostrophes du narrateur au lecteur/narrataire de leurs catégories.

Ann Jefferson a été obligée de toucher aux questions de la deuxième personne dans un livre sur le nouveau roman français, et, en 1980, elle fait des observations très personnelles, perceptives, et originales, qui sont, en plus, parmi les premières à souligner l'importance du fait que la deuxième personne est, à la base, une forme d'adresse qui en reste une sous n'importe quelles circonstances d'emploi.² Moins détaillée peut-être que les études qui lui ont succédé, elle analyse aussi les raisons de l'émergence de ces « nouveaux » usages de la deuxième personne en relation avec d'autres questions posées par le nouveau roman et le climat littéraire en France dans les années 50 : la crise sur la nature du discours fictionnel et l'incapacité de la fiction à transmettre une « vérité » réaliste. Son étude est une des premières en anglais à

¹ Hopkins et Perkins 1981.

² Jefferson 1980.

souligner l'instabilité inhérente à l'emploi de « vous » pour représenter un actant diégétique – une idée qui prendra de l'importance pour les théoriciens déconstructionnistes traitant des problèmes similaires. Son argument principal est que le « récit à la deuxième personne » aliène le lecteur du texte. Normalement, selon Jefferson, le lecteur s'identifie (consciemment ou inconsciemment) au personnage du narrateur, la voix du narrateur, ou, en leur absence, au point de vue présenté par un narrateur implicite. Le « récit à la deuxième personne » empêche cette identification, forçant le lecteur à se rendre compte qu'il est à l'extérieur du texte. Un roman dont le héros est à la deuxième personne – au contraire de la première ou de la troisième - est obligé d'admettre de bonne foi qu'il s'adresse, en tant qu'œuvre, au lecteur. Mais il n'offre pas un point de vue stable. L'innovation importante ici est l'instabilité de l'identification du lecteur, mais aussi le fait qu'il soit toujours impossible de connaître l'autre comme sujet.

Une approche similaire se trouve chez Pierre Gault¹. Comme Jefferson, Gault prend une position complètement contraire à celle de Mary Francis Hopkins et Leon Perkins. Le « you » ou « vous » est principalement et d'abord une adresse directe au lecteur. Aussi comme Jefferson, Gault trouve-t-il que cette adresse empêche l'identification du lecteur à un personnage textuel (pour Jefferson, c'est principalement l'identification au narrateur qui est empêchée, pour Gault, c'est l'identification à un actant diégétique). Par contre, quand le « you » reçoit des traits caractéristiques et entreprend des actions diégétiques, le pronom génère finalement l'identification chez le lecteur. Son travail montre un cas où (selon Gault), le narrateur a besoin d'un « autre » pour s'établir comme énonciateur. Le « you » se sert de cet autre. Le lecteur s'identifie à cette position d'autre tant que les actions décrites restent

¹ Gault 1978 : 135-55.

« généralisées » et « ordinaires ». Plus précise est l'action ou incidence, plus difficile est l'identification du lecteur avec cette position. Gault ne le dit pas, mais l'inférence est que moins le lecteur s'identifie avec cet autre dont le narrateur a besoin, plus il s'identifie avec la position énonciatrice – soit celle de l'extradiégèse, soit celle du niveau extratextuel (l'auteur implicite). Pour Gault l'identification du lecteur est toujours instable. Gault décrit cette instabilité comme l'inscription ou non-inscription du lecteur dans le texte – des mouvements vers l'absorption et le recul. Au départ, la subjectivité du narrateur dépend de son altérité par rapport à l'autre (« you »), mais elle demande finalement et répétitivement la réification de l'autre. C'est la réification, semble-t-il qui provoque la non-identification du lecteur avec cet autre.

L'insistance sur l'instabilité est essentielle aussi dans un essai de Brian McHale sur *Gravity's Rainbow* de Pynchon¹. Le « you », même tout en n'étant clairement pas une adresse directe au lecteur, « figure » un acte de communication et donc « draws the reader into the text » automatiquement, comme un papillon vers la lumière. A part l'effet d'une réponse automatique pour le lecteur qui se sent adressé, McHale souligne l'ambiguïté inhérente à l'emploi de la deuxième personne dans le roman de Pynchon. Le pronom « you », comme tout pronom, est essentiellement indéterminé – le lecteur ressent le besoin de déterminer l'identité de la personne représentée par le pronom, mais le monde textuel de Pynchon échappe au mimétisme, et l'auteur utilise la deuxième personne à cet effet. Le « you », donc, provoque dans un premier temps une réponse automatique d'identification chez n'importe quel lecteur, et en même temps empêche (tout en étant anaphorique) l'identification certaine de la figure à laquelle il fait référence. A partir de ces généralisations, McHale classe les instances possibles de « you » en cinq catégories qu'il appelle les

¹ McHale 1985.

cinq « identités de 'you' » et qu'il définit selon la relation entre énonciateur et coénonciateur: narrateur/ énonciateur à narrataire/ coénonciateur ; narrateur/ énonciateur à personnage diégétique (métaleptiquement) ; personnage diégétique à un autre personnage diégétique (cas que nous ignorons ici) ; monologue intérieur chez un personnage diégétique ou chez un narrateur ; « colloquial you » qui remplace « one » en anglais (notre « générique »). McHale ne voit pas ces catégories comme des entités séparées, mais comme les identités diverses d'un seul pronom, les différents rôles joués par un mot unique. Suivant les tendances des années 1980, il souligne aussi que même des fictions écrites à la première personne ou à la troisième arborent ces usages de la deuxième.

Comme McHale, Hantzis accentue le caractère essentiellement indéterminé de « you » par rapport aux pronoms à la première et à la troisième personne.¹ Le « you » « glisse », alors, librement entre trois référents : un actant diégétique, le narrateur qui s'adresse à lui-même dans un monologue intérieur, et le narrataire. Seul le pronom à la deuxième personne peut indiquer les trois, mais elle ne remarque pas qu'il peut aussi indiquer plus d'un à la fois. Le pronom lui-même est instable et intrinsèquement indéterminé, mais ses occurrences textuelles peuvent être chacune définies. Il est peut-être encore plus intéressant de noter qu'elle reconnaît que toute occurrence d'un « you » indique un énonciateur, ainsi qu'un « you » trouvant son point d'énonciation en dehors de la diégèse indique toujours la présence d'un narrateur. En même temps elle souligne que les emplois de la deuxième personne qu'elle examine ont pour effet final de détruire l'autorité textuelle et la subjectivité autonome.

A part ses catégories spécifiques de l'emploi de « you » dans la fiction, les recherches de Fludernik l'ont ramenée à organiser un schéma compréhensif traitant

¹ Hantzis 1988.

ces emplois, schéma qui prend comme base les niveaux narratifs classiques de la narratologie. Le continuum qui en résulte est lui-même en quelque sorte un hybride des « niveaux » de Genette et des « modes » de Stanzel. Les modèles de ces auteurs sont en effet modifiés afin de tenir compte des problèmes et paradoxes qui arrivent fréquemment dans les fictions contemporaines « à la deuxième personne », notamment celles publiées depuis vingt ans. Sans abandonner les paramètres et catégories « réalistes » de Genette et Stanzel, elle traite le cas de la « fiction réaliste » comme une instance de narration prototypique, sans la promouvoir à une position centrale. Les textes à la deuxième personne sont, pour Fludernik, « non naturels » par rapport aux textes à la première ou à la troisième personne, mais ceci signifie seulement que les paradigmes qu'ils présentent ne se retrouvent pas dans la narration orale. Elle les inclut dans son schéma non comme exceptions à une règle, mais comme extensions logiques d'un système basé sur un modèle de niveaux et de modes narratifs.

Son continuum s'articule sur deux systèmes, chacun contenant deux pôles. D'un côté, chez Genette, le modèle des narrateurs homo- et hétérodiégétiques ; de l'autre, son propre modèle (qui prend pour base les modes de Stanzel) des narratives communicatives (« teller-mode texts » ou la fonction d'adresse est complètement active) et noncommunicatives (avec un « reflector-mode text » ou le « you » est adiectique et la fonction d'adresse est de latence). La distinction de Genette entre un narrateur homo- ou hétérodiégétique (pour notre thèse cette notion est désignée par la présence ou l'absence d'un « je-acteur ») est appliquée aussi au narrataire – si le « you » est homodiégétique ou hétérodiégétique. « Communicative » est utilisé par Fludernik pour faire référence au niveau extradiégétique. A la différence d'un

narrateur, qui existe toujours au niveau extradiégétique dans les fictions à la première personne (et dont le « je-acteur » correspondant est possible mais non obligatoire), le « you », selon Fludernik, est capable d'exister uniquement au niveau diégétique ou uniquement au niveau extradiégétique ou aux deux. « Homoconative narrative », par exemple, est une forme où « le narrataire est aussi un personnage [diégétique], mais le narrateur ne l'est pas. » Dans un texte à la deuxième personne qui est « heterocommunicative », par contre, le « you » existe au niveau diégétique, mais non à l'extradiégèse. Fludernik fait peu de distinction entre « je-acteur » et narrateur ou « vous-acteur » et « vous-narrataire » - pour elle, ces deux figures sont une entité unique qui se trouve sur deux niveaux en même temps.

Si ce schéma a un point faible, c'est qu'il n'est pas possible qu'un « je » existe uniquement au niveau diégétique sans avoir aussi une position extradiégétique, mais il n'est pas de même pour un « vous ». Fludernik est contrainte d'argumenter que le « vous » (dans *La Modification*, par exemple) n'est pas adressé dans une narration hétérocommunicative, ce qui est difficile à comprendre, quand elle écrit elle-même que le lecteur aperçoit le « vous » au début comme une adresse, et que le « vous » garde toujours sa fonction d'adresse de latence. Le placement des textes sur le schéma dépend de leur compréhension à la fin de la lecture – toute sensation de métalepse, « illusionniste » par nature, pour le lecteur pendant sa lecture, ne compte pas dans son placement. Dans certains textes, la confusion d'adresse d'un « vous » fait qu'ils ne peuvent pas être catégorisés par le schéma. Plus inquiétant encore est peut-être son idée qu'un « vous » est capable d'exister uniquement au niveau diégétique pendant que le narrateur qui lui correspond existe uniquement au niveau extradiégétique. Il s'ensuit vraisemblablement que la fonction d'adresse est imaginaire plutôt que « de

latence ». Pour nous, par contre, le lecteur « naturalise » toujours un texte en imaginant que narrateur et narrataire (ou énonciateur et coénonciateur) sont sur le même niveau – même si cela veut dire que, par exemple dans *La Modification*, l'énonciateur qui s'adresse à Leon est « sa conscience » diégétique, et qu'un narrateur à part cette conscience n'existe pas au niveau extradiégétique sauf dans la forme de l'auteur textuel.

En dehors de ce continuum, Fludernik laisse de côté les textes qui « n'ont pas de niveau communicatif ». Ici sont comptés des textes au « reflector-mode » (au présent) à la première, deuxième, et à la troisième personne. Fludernik argumente pour l'absence de narrateur. Certains cas (qui pourraient être différemment interprétés comme commentaire narratorial, et donc adresse à un narrataire au niveau diégétique par un narrateur diégétique, une deuxième conscience) sont classifiés par Fludernik comme discours indirect libre (ce qui n'est pas étonnant, sa première spécialité étant le discours indirect libre). Fludernik résout la question « où est le narrateur dans le reflector mode au présent ? » par la réponse « il n'existe pas, et le texte est donc noncommunicatif ». Mais elle ignore la possibilité que le « reflector mode » présente lui-même une situation d'énonciation au niveau diégétique, permettant au lecteur de se mettre au niveau extratextuel. Le lecteur est donc seul à ce niveau-là, dans l'absence d'un narrateur, observateur d'une situation d'énonciation qui décrit des actions instantanées au niveau inférieur. Cette manière de voir la situation aurait laissé s'intégrer les « reflector mode narratives » à la deuxième personne dans son continuum comme hétérocommunicatives avec un « je-implicite », un « vous-narrataire », et un « vous-acteur » tous au même niveau diégétique. Dans ce cas, le lecteur sera dans une position de « overhearing » unique : où le « overhearing » est

contemporain de l'action, ou même crée l'action pour le lecteur, un peu comme la narration radiophonique d'un match de foot, mais avec des adresses directes aux joueurs par le présentateur. Fludernik, par contre, préfère rester sur ses idées de discours indirect libre et de monologue intérieur.

Fludernik introduit son continuum en insistant sur le fait que les fictions à la deuxième personne ne correspondent pas à une unique situation narrative spécifique, et que « personne » n'est pas un concept qui a théoriquement du sens. Ces fictions, qui comptent parmi elles des formes diverses, ont en commun qu'elles sapent les paramètres narratifs réalistes. Elles sont typiquement postmodernes grâce à leur transgressivité. Son schéma est, par contre, et comme les modèles qu'il prend pour base, un schéma qui, à la fin, ne permet pas la reconnaissance des hybrides et des gradations entre les types de textes qu'elle examine: c'est-à-dire entre les niveaux narratifs. Autrement dit, Fludernik prend en compte la métalepse, mais ne l'accepte pas dans sa catégorisation. Les divisions des types sur son continuum sont strictes – elle ne peut placer que des textes entiers sur son continuum, et non des exemples ou instances spécifiques d'usage.

A la fin de l'article principal qui explique le continuum¹, Fludernik note les raisons possibles pour les positionnements nouveaux des narrateurs et des narrataires, mais il est déconcertant que les relations entre les deux n'aient pas d'impact sur leur catégorisation. Bien qu'elle note « l'instabilité » d'un grand nombre de textes « à la deuxième personne », son travail est de les étiqueter. Elle les étiquette dans leur globalité, souvent par la vue compréhensive de la situation d'énonciation du lecteur à la fin des textes, même si la compréhension des niveaux narratifs change au cours de la lecture. Fludernik garde les paramètres « réalistes » de ses modèles pour construire

¹ Fludernik 1994.

ce « continuum » aux catégories strictes, mais son propre modèle abandonne les nuances, le va-et-vient, et les hybridités de forme et de fonction qu'elle décrit ailleurs dans ses articles.

Appendice 3

*Rule of the Bone – verbes liées à “you” et à “I”
(pages 1-10)*

<i>You</i>	<i>I</i>
(implied) Don't touch (titre du chapitre)	Am making
(direct to reader) Will probably think	Am
Might say	Am
Could rob	Will get to
Can cut	Know
Would have thought	Am telling
(addressed to Bone) don't have	Wanted
(implied imperative addressed to Bone) don't think	Am
(implied imperative addressed to Bone) forget	Could
Come in	Could
Do better	Am telling
Couldn't sell	Turned
Have got	Was
Have got	Didn't have
Would call	Started looking
Might say	Could sell
	Am thinking
	Had lived
	Was
	Knew
	Though
	Knew
	Had poked, looked
	Had pulled out, flipped
	Had never read
	Felt
	Didn't believe
	Didn't need
	Was
	Have got
	Used to try
	Don't think
	Bet

	Came
	Had cut
	Didn't have
	Rummaged, drank, went, played
	Flipped
	Started making
	Really wanted
	Had been
	Went
	Would get
	Was
	Had about given up
	Could rob
	Thought
	Wasn't
	Was taking, groping
	Came
	Had thought
	Felt
	Realized
	Pulled out, unwrapped
	Had never seen
	Sat
	Put
	Was, standing, brushing, aiming
	Blasted, blew, nailed
	Remembered, went, sat, opened
	Figure
	Never left
	Took, put, took
	Wrapped, put
	Had
	Took
	Knew
	Spread, asked
	Told
	Went out
	Could get
	Had
	Went
	Wanted
	Had to go
	Knew
	Came

	Was already driving
	Could tell
	Didn't need
	Already had
	Had
	Had to go
	Would always put
	Was, stand
	Knew
	Was going to flunk
	Needed to pass
	Don't want to talk
	Was smoking, was cutting, hanging out
	Was
	Got to be
	Didn't care
	Didn't want

Note: "I" est le sujet, "me" l'objet, mais avec la deuxième personne, "you" est à la fois sujet *et* objet. Ce tableau compare seulement le sujet "I" et le sujet "you".

Note:

- *L'Université de Paris VII n'entend donner aucune approbation, ni improbation aux opinions émises dans les thèses.*
- *Ces opinions doivent être considérées comme propres à leurs auteurs.*