Protagoniste interpellé

Ce que le récit à la deuxième personne fait au “personnage”

Daniel Seixas Oliveira

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/fixxion/663>

DOI : 10.4000/fixxion.663

ISSN : 2295-9106

Éditeur

Ghent University

Référence électronique

Daniel Seixas Oliveira, « Protagoniste interpellé », *Revue critique de fixxion française contemporaine* [En ligne], 23 | 2021, mis en ligne le 15 décembre 2021, consulté le 17 février 2022. URL : <http://journals.openedition.org/fixxion/663> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/fixxion.663>

Ce document a été généré automatiquement le 17 février 2022.

Les contenus de la *Revue critique de fixxion française contemporaine* sont mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Protagoniste interpellé

Ce que le récit à la deuxième personne fait au “personnage”

Daniel Seixas Oliveira

- 1 Au tournant des XX^e et XXI^e siècles se développe un mode de désignation inédit du personnage, qui ne nous est plus présenté par le truchement d'un *je* ou d'un *il/elle*, mais par le biais d'un *tu*, plus rarement d'un *vous*. Qu'un personnage soit désigné par un pronom de deuxième personne dans les séquences dialoguées d'un roman est bien naturel ; qu'il soit encore désigné ainsi dans des récits qui imitent le discours oral spontané ne surprend guère. Un roman comme *La chute*¹ d'Albert Camus met par exemple en scène le discours que tient un certain Jean-Baptiste Clamence à un autre personnage, rencontré dans un bar hollandais et qui sera, tout au long du roman, désigné par un *vous* : la situation d'énonciation du récit étant clairement posée, on ne s'étonne pas de voir l'interlocuteur du *je* être continuellement interpellé. Tout autre est l'effet produit par un récit qui fait du *tu* ou du *vous* non pas seulement le personnage-destinataire du discours narratif, mais encore le *protagoniste* dudit récit.
- 2 Ce qu'il conviendrait d'appeler le “récit à la deuxième personne” – à savoir un récit où le personnage principal de l'histoire est continuellement désigné par un pronom de deuxième personne – est une forme littéraire rare et récente. Avant les années 1990, le récit en *tu* ou *vous* est même anecdotique, tant et si bien qu'on peine à citer d'autres titres que ceux, bien ancrés dans la mémoire collective, des célèbres romans que font paraître Michel Butor² et Georges Perec³, respectivement en 1957 et 1967. Mais, dans les trente dernières années, le rythme de parutions des récits à la deuxième personne connaît une dynamique qui, bien qu'elle reste marginale en regard des récits à la première et à la troisième personnes qui paraissent chaque année sur les étals des librairies, n'en demeure pas moins exponentielle : tandis qu'on dénombre une petite dizaine de récits en *tu* ou *vous* publiés avant 1990, on en recense pas moins de 120 parus au cours des trois dernières décennies.
- 3 La présente contribution n'a pas la prétention d'expliquer pourquoi la narration à la deuxième personne ne se développe que de façon anecdotique avant l'ère contemporaine, ni d'élucider les raisons de son relatif succès aujourd'hui. Prenant acte du recours de plus en plus courant à la narration à la deuxième personne, on

s'interrogera davantage sur les effets potentiellement produits par ce mode de désignation du personnage *sur le personnage lui-même*, et sur son appréhension par les lectrices et les lecteurs. En d'autres termes, il s'agira de mettre au jour ce que le "récit à la deuxième personne" fait au personnage et, partant, de mettre en lumière ce qu'il ne lui fait pas.

Dire l'Autre et se dire comme un Autre

- 4 Désigner le protagoniste d'un récit par un pronom de deuxième personne est une pratique qui existe dans le monde réel, mais rares sont les genres de discours qui recourent activement à la narration en *tu* ou *vous*. De fait, celui qui entreprend un récit le fait d'ordinaire soit à propos de lui-même, soit à propos d'un ou de tiers, qu'il désigne par des pronoms de troisième personne, lesquels se substituent généralement à un nom propre posé *a priori* dans la chaîne référentielle. C'est qu'il n'y a rien d'évident à raconter à quelqu'un sa propre histoire, et de ce postulat découle sans doute la rareté de la forme dans la prose narrative. On peut pourtant trouver quelques récits littéraires à la deuxième personne qui s'inspirent directement de genres de discours ordinaires où prime la forme interpellative.
- 5 L'éloge funèbre fait partie de ces genres de discours adressés qui, prenant la forme d'un récit de vie du défunt à qui le discours de l'orateur est directement adressé, revêt une dimension narrative. Dans le champ littéraire, la narration à la deuxième personne se déploie notamment dans des récits où les écrivains renouent, dans et par l'écriture, avec un être disparu. C'est, par exemple, le projet que se fixe Charles Juliet dans *Lambeaux*⁴ :

[...] ces instants que je voudrais revivre avec toi, ces instants où tu lâchais les amarres, te livrais éperdument à la flamme, où tu laissais s'épanouir ce qui te poussait à t'aventurer toujours plus loin, te maintenait les yeux ouverts face à l'inconnu. Tu n'aurais osé le reconnaître, mais à maintes reprises, il est certain que l'immense et l'amour ont déferlé sur tes terres. Puis comme un coup qui t'aurait brisé la nuque, ce brutal retour au quotidien, à la solitude, à la nuit qui n'en finissait pas. Effondrée, hagarde. Incapable de reprendre pied.
Te ressusciter. Te recréer. Te dire au fil des ans et des hivers avec cette lumière qui te portait, mais qui un jour, pour ton malheur et le mien, s'est déchirée.⁵
- 6 Dans cet extrait tiré des deux pages qui précèdent le récit de la vie de la mère de Charles Juliet, le recours à la deuxième personne est doublement légitimé : l'écrivain indique "vou[loir] revivre avec [elle]" certains épisodes de la vie de la défunte, et se donne pour objectif de "ressusciter" et de "recréer", par l'écriture, l'être disparu. Le récit en *tu* que l'on s'apprête à lire est donc d'emblée donné comme une biographie à valeur d'hommage.
- 7 Dans d'autres récits, ce n'est plus la vie d'un autre que les écrivains veulent raconter, mais la leur : ils parlent donc d'eux-mêmes sur le mode de l'altérité, comme d'aucuns le font lorsqu'ils se parlent mentalement à eux-mêmes. Souvent, le recours à la deuxième personne est motivé, comme chez Juliet, dans le péri-texte des récits. On peut lire dans les premières pages de *L'enfant que tu étais*⁶ d'Alain Bosquet :

Au croisement de deux souvenirs, [...] entre deux pages de prose, [...] il m'arrive parfois de rencontrer l'enfant que j'étais, il y a plus d'un demi-siècle.
[...]
Écrire ses mémoires consiste d'habitude à s'y refaire une virginité abusive. Je

préfère réinventer mon petit ami ; pour le moins nous en serons ensemble entonnés : lui, de se découvrir un peu autre ; moi, de croire que l'imagination remplace les faits perdus.

[...]

Je ne puis parler de lui à la première personne : je ne m'arroe pas le droit d'affirmer que je suis encore, à mon âge, ce qu'il était autrefois. J'aurais de la peine à le traiter à la troisième : il n'est pas un étranger avec qui je veuille tenir d'inutiles distances. Je le tutoie plutôt : c'est ma manière de lui montrer mon affection.⁷

- 8 Pour Bosquet, la désignation du protagoniste par un *tu* se justifie doublement : la deuxième personne permet de rendre sensible le passage du temps au sein d'une même identité personnelle – l'identité du *je*-narrateur n'est plus tout à fait celle du *tu*-narré – mais elle autorise également le maintien d'une certaine proximité avec ce "Moi antérieur" dont la vie sera bientôt contée.
- 9 Dans les deux exemples mentionnés, la légitimation du recours à la narration à la deuxième personne est couplée à une caractérisation particulière du récit : il s'agit, pour Juliet comme pour Bosquet, de raconter la vie d'une personne réelle. Les récits de ces deux écrivains ne relèvent donc pas de la fiction et, comme on le constatera bientôt, la narration à la deuxième personne fonctionne bien différemment dans les récits qui ne revendiquent pas aussi explicitement leur dimension factuelle.

Étrangeté narrative et opacité référentielle

- 10 Rares – si ce n'est inexistantes – sont les fictions à la deuxième personne qui thématisent aussi nettement que les deux exemples précédents leur emploi du *tu* ou du *vous* comme désignateur du protagoniste : le plus souvent, aucun indice ne nous permet de comprendre pourquoi le personnage du récit se voit raconter sa propre histoire. Or le mode de désignation des instances narratives est susceptible de modifier considérablement notre appréhension du récit et, corrélativement, des personnages. Pour mieux illustrer cette hypothèse, comparons les trois textes suivants :

(1) Longtemps, je me suis couché de bonne heure. Parfois, à peine ma bougie éteinte, mes yeux se fermaient si vite que je n'avais pas le temps de me dire : "Je m'endors." Et, une demi-heure après, la pensée qu'il était temps de chercher le sommeil m'éveillait ; je voulais poser le volume que je croyais avoir encore dans les mains et souffler ma lumière ; je n'avais pas cessé en dormant de faire des réflexions sur ce que je venais de lire, mais ces réflexions avaient pris un tour un peu particulier ; il me semblait que j'étais moi-même ce dont parlait l'ouvrage [...].⁸

(2) Longtemps, Marcel s'est couché de bonne heure. Parfois, à peine sa bougie éteinte, ses yeux se fermaient si vite qu'il n'avait pas le temps de se dire : "Je m'endors." Et, une demi-heure après, la pensée qu'il était temps de chercher le sommeil l'éveillait ; il voulait poser le volume qu'il croyait avoir encore dans les mains et souffler sa lumière ; il n'avait pas cessé en dormant de faire des réflexions sur ce qu'il venait de lire, mais ces réflexions avaient pris un tour un peu particulier ; il lui semblait qu'il était lui-même ce dont parlait l'ouvrage.

(3) Longtemps, tu t'es couché de bonne heure. Parfois, à peine ta bougie éteinte, tes yeux se fermaient si vite que tu n'avais pas le temps de te dire : "Je m'endors." Et, une demi-heure après, la pensée qu'il était temps de chercher le sommeil t'éveillait ; tu voulais poser le volume que tu croyais avoir encore dans les mains et souffler ta lumière ; tu n'avais pas cessé en dormant de faire des réflexions sur ce que tu venais de lire, mais ces réflexions avaient pris un tour un peu particulier ; il te semblait que tu étais toi-même ce dont parlait l'ouvrage.

- 11 On reconnaît dans l'extrait (1) l'incipit de *Du côté de chez Swann* de Marcel Proust. Le recours au *je* pour désigner le protagoniste place d'emblée le texte dans la catégorie du récit à la première personne : on infère aisément qu'un narrateur, qui est éventuellement l'avatar textuel de l'auteur, s'apprête à raconter son histoire par le biais d'un récit, en l'occurrence rétrospectif.
- 12 Dans le texte (2), la substitution du *je* par le nom propre "Marcel" puis par le pronom anaphorique de troisième personne *il* modifie nécessairement notre appréhension du récit et de ses instances narratives. Cette fois, aucun *je* ne se manifeste explicitement : le texte se donne à lire comme un récit à la troisième personne. Le protagoniste, d'abord identifié par un nom propre, devient un *il* dont nous est décrite la vie intérieure : c'est, pour Kate Hamburger⁹, l'essence même de la fiction, seul espace où peuvent être représentées les pensées d'un tiers, d'un personnage qui n'est pas aussi l'instance-source du récit. Rien d'étonnant, donc, à ce que soient ici couplés troisième personne et verbes décrivant les processus intérieurs du personnage délocuté – associations marquées, dans le texte (2), par l'italique. Gageons que l'absence de toute représentation de la vie intérieure du *il* – effet que chercherait par exemple à produire un récit de type behavioriste – serait perçue comme bien plus spectaculaire par les lectrices et les lecteurs que la représentation des états intérieurs d'un personnage non-*je*. Le phénomène est si conventionnel que, face à un tel texte, on ne s'interroge guère sur l'omniscience du supposé narrateur : dans un récit à la troisième personne impersonnel, en effet, l'interrogation naïve qui consiste à essayer de comprendre comment un narrateur peut sonder les esprits d'autres personnages "ne se pos[e] plus dès lors qu'on considère que les événements fictionnels, y compris les événements qui se déroulent dans la conscience des personnages, peuvent nous être donnés à imaginer directement"¹⁰. En d'autres termes, face aux énoncés de l'exemple (2), on peut très bien se passer de la figure du narrateur.
- 13 Qu'en est-il lorsque le même texte est transposé à la deuxième personne, comme en (3) ? On constate d'emblée que la forme prêtée aux énoncés rend l'identification des instances narratives plus problématique. Comme l'a bien montré Benveniste¹¹, première et deuxième personnes sont solidaires dans l'appareil formel de l'énonciation. C'est ainsi que tout locuteur-*je* implante, face à lui, un allocutaire-*tu* et, inversement, le *tu* présuppose l'existence d'un *je* qui l'énonce : c'est là la base de la communication. En tant que déictiques, *je* et *tu* tirent de surcroît leur référence de la situation d'énonciation. Or la situation d'énonciation du récit littéraire est complexe, car double : à la communication qu'on pourrait qualifier d'"interne" – échanges de paroles entre les personnages – se superpose un axe communicationnel de niveau supérieur : le narrateur raconte son histoire à un ou des narrataires qui peuvent – s'ils ne sont pas explicitement identifiés – être envisagés comme les avatars textuels des lectrices et lecteurs. Dans un récit à la deuxième personne, la seule présence du *tu* signale donc la présence de quelqu'un qui parle, et ce malgré l'absence possible d'un *je* réalisé en surface linguistique, comme c'est le cas dans le texte (3). Le récit adopte ainsi la forme d'une communication entre deux instances narratives – le narrateur et son allocutaire direct, le personnage – et tout fonctionne alors comme si les deux niveaux caractéristiques de la communication littéraire se fondaient en un seul et unique niveau dans le récit en *tu* : le protagoniste-*tu*, à qui s'adresse le narrateur, est aussi le narrataire. Il est, de fait, non seulement celui dont on raconte l'histoire, mais encore celui à qui ladite histoire est racontée. Tandis que, dans les exemples de Juliet et

Bosquet, on était en mesure d'identifier, avant même le début du récit proprement dit, les référents de *je* et *tu* – Juliet et sa mère dans le premier cas, Bosquet-écrivain et Bosquet-enfant dans le second –, dans le texte (3), on ignore presque tout de la situation de communication dont procède le récit : on ne sait qui est *tu*, pas plus qu'on sait qui est le *je* qui avance ici masqué. Pire : on ne sait ni comment ils communiquent – le *je* parle-t-il au *tu* ? lui écrit-il ? – ni pourquoi ils communiquent. Helmut Bonheim avance ainsi :

if one tells a story to a particular person who was on the scene of action himself, the reader will naturally ask why the “you” needs to be told what he must already know.¹²

- 14 Autre fait surprenant : l'instance-source du récit semble avoir accès à l'intériorité du personnage, puisque les pronoms de deuxième personne demeurent, dans le texte (3), accolés à des verbes décrivant des processus intérieurs – phénomène que l'on observe également dans des exemples non-construits. Ce qui apparaît comme conventionnel dans le texte (2) l'est beaucoup moins dans le texte (3) : contrairement à la troisième personne, le *tu* oblige à concevoir la présence d'un locuteur-narrateur, et on peine à saisir comment ce narrateur peut sonder l'esprit de son allocutaire.
- 15 On le voit : la simple désignation du protagoniste par un pronom de deuxième personne enclenche une série de questions que ne suscitent pas les modes narratifs “traditionnels”. Si elle se développe dans la prose fictionnelle contemporaine, la narration à la deuxième personne n'est sans doute pas encore suffisamment ancrée dans l'esprit du lectorat pour lui apparaître comme parfaitement naturelle. L'étrangeté constitutive du récit à la deuxième personne invite ainsi lectrices et lecteurs à participer activement à une quête qui consiste à tenter de vraisemblabiliser une situation d'énonciation qui peut paraître, de prime abord, paradoxale. Au terme de ce parcours, on retiendra que le récit à la deuxième personne a une incidence directe sur le statut et du protagoniste, et du narrateur : il pose, sur la scène énonciative, des entités narratives et fictionnelles à l'identité opaque, tant et si bien que l'essentiel des stratégies de déchiffrement du sens opérées par les lectrices et les lecteurs est probablement consacré à l'élucidation du mode de désignation de ces personnages réduits à leur identité pronominal.

Le sens retrouvé

- 16 Il arrive que le récit résolve lui-même les problèmes interprétatifs directement imputables au mode de désignation particulier du personnage. Ainsi s'ouvre le roman *Tu*¹³ de Sandrine Soimaud :
- Tu préférerais t'inventer... Au début ce ne serait pas terrible, mais tout finirait par s'arranger. Dans un baiser, comme au ciné. Il t'offrirait sa bouche, ses lèvres minces, et tout reprendrait goût.
- Mais tu lui fais face et, sous un regard bienveillant, tu t'emmêles. Mal à l'aise sur la chaise, tu tentes de dissimuler le bandage qui ceint ton poignet, tes doigts se posent sur tes cuisses serrées, tu te cherches. Tu aimerais trouver l'inspiration et lui transcrire en paroles ton enfance heureuse.¹⁴
- 17 Comme dans le texte (3), aucun *je* n'apparaît ici, qui est pourtant présupposé par la seule présence du *tu*. Deux étrangetés peuvent être ici pointées : le recours au présent, tout d'abord, nous invite à inférer que *je* et *tu* se situent dans une même sphère énonciative. Le texte nous indique donc que *je* raconte à *tu* ce que *tu* fait en direct :

l'in vraisemblance d'un récit tenu à un allocutaire qui en est l'acteur principal se double ici d'un paradoxe induit par la narration simultanée. Mais la voix narrative ne fait pas que décrire les gestes de *tu* : elle est aussi capable de retranscrire la scène fantasmée qu'imagine le protagoniste dans le premier paragraphe. De la même façon, le *je* présumé connaît les désirs de *tu*, comme l'atteste la dernière phrase de l'extrait. L'*incipit* du roman construit donc une scène énonciative étrange, selon des modalités que nous avons mises au jour plus tôt.

- 18 Très vite, cependant, le texte présente des indices qui permettent de saisir les raisons de l'interpellation du personnage par l'instance-source du récit. Dès la seconde page du roman, un *je* apparaît, dont l'identité n'est révélée que progressivement. Puis vient la première référence explicite à une "voix" intérieure, une page plus loin :

Comme il fixe sa montre, tu devances l'appel, d'un ton enjoué tu dis, Au revoir, docteur. Et tu ajoutes, Docteur, la prochaine fois, il faudra que je vous parle de cette voix qui est en moi, mais tu t'aperçois que nos rimes futiles sont encore là et tu rougis.¹⁵

- 19 Les rimes "fois", "voix" et "moi", prononcées oralement par le protagoniste-*tu*, sont également assumées par le *je*, qui se manifeste ici sous la forme d'un *nous* inclusif. Bien que l'indice soit mince, cette référence à une "voix" intérieure, couplée à la double prise en charge des rimes par *je* et *tu*, permet déjà d'inférer que la "voix" dont il est question est celle du *je* qui raconte le récit. Cette hypothèse est confirmée plus loin dans le roman :

Tu dis, Il y a cette voix, docteur, dont je dois vous parler. C'est une perfide, elle s'insère et elle me vide. Elle surgit surtout la nuit. Il acquiesce en hochant à la tête, et tu t'énerves. Tu voudrais qu'il te croie, qu'il entende ma voix.¹⁶

- 20 L'intégralité du récit s'avère donc le fruit d'un discours tenu par un *Moi* du personnage et adressé à son autre *Moi*. L'utilisation de la deuxième personne et du présent soutient ici la représentation d'une comédie intérieure ou, plus précisément, d'une schizophrénie endophasique. La suite du récit nous apprend que les deux instances du *Moi*, linguistiquement réalisées par le couple *je-tu*, ont en effet deux personnalités bien différentes : le *je*, réalité mentale omnisciente et dominatrice, entre en conflit permanent avec le *tu*, réalité humaine et dépressive. La voix narrative s'évertue à désillusionner le protagoniste, en commentant négativement ses choix présents ou en faisant remonter en lui des souvenirs qui, parce qu'ils attestent la vie ratée de *tu*, favorisent encore un peu plus son état dépressif.

- 21 Plus complexe est l'analyse qu'on peut proposer de *L'inconsolable*¹⁷ d'Anne Godard. Dans ce roman, aucun *je* désignant le narrateur n'apparaît, mais l'emploi de la deuxième personne semble, ici aussi, rendre linguistiquement concrète la scission intérieure de la protagoniste, qui fait le deuil de son fils qui s'est suicidé. À première vue, on pourrait croire que la voix narrative parle oralement à son allocutaire. On trouve, de fait, certains faits de langue pouvant convoquer un imaginaire de l'oral, mais dans des configurations dont on dira, par la suite, l'ambiguïté :

(4) Ils préfèrent ne pas t'affronter. Tant pis pour eux, qu'ils en crèvent de ta froideur, de ton manque de spontanéité, de ton indifférence, en se croyant héroïques parce qu'ils le font sans se plaindre, avec une constance d'imbéciles.¹⁸

(5) Tu lui repassais ses chemises avant ses rendez-vous, pour qu'il fasse la meilleure impression possible. Tu crois qu'il s'en souvient ? Eh bien, depuis qu'il n'a plus besoin de toi, pas un mot, rien, il a mieux à faire sans doute qu'à donner un coup de téléphone de temps en temps. Ça t'apprendra.¹⁹

- 22 La locution interjective “eh bien” en (5), en manifestant la volonté du locuteur de maintenir le contact avec son allocutaire, pourrait rappeler des situations discursives orales. La non-inversion du sujet et du verbe dans la phrase interrogative du même extrait, l’expression “ça t’apprendra”, particulièrement oralisante, ainsi que le recours à un lexique familier – “qu’ils en crèvent”, en (4) – sont autant d’éléments qui pourraient corroborer cette idée d’un récit tenu oralement par le narrateur à la protagoniste-tu. Mais, dans une telle hypothèse, on peine à comprendre la pertinence d’un extrait comme le suivant :

Tu t’es assoupie tout habillée. Soudain tu tressailles, tu as cru entendre pleurer quelque part dans la maison, comme un enfant qui t’appellerait au sortir d’un cauchemar. Après quelques instants, tu commences à l’identifier, le bruit que tu as pris pour le cri d’un enfant, c’est la sonnerie intermittente d’un téléphone qui résonne tout près de toi.²⁰

- 23 Pourquoi le narrateur dit-il, en temps réel, au *tu* ce que ce même *tu* est en train de faire ? Et comment le *je* présupposé par le *tu* peut-il rendre compte des états intérieurs du personnage ? Si l’idée d’une voix intérieure n’est pas, contrairement au roman de Sandrine Soimaud, explicitement posée dans le roman d’Anne Godard, il semble que seule l’hypothèse d’un discours intérieur puisse expliquer que *je* ait accès à l’intériorité de *tu*. Dans une telle hypothèse, les exemples (4) et (5) ne seraient plus la trace d’un discours oralement tenu par *je*, mais plutôt l’indice d’une scission identitaire : le personnage-*tu* serait alors décrit par une voix intérieure capable de le saisir comme de l’extérieur.
- 24 La désignation du personnage par un pronom de deuxième personne semble donc, parfois, indiquer que le protagoniste du récit est en proie à une diffraction de sa conscience. Dans le roman de Sandrine Soimaud, le *tu* entend la voix d’un *je* qui, le décrivant en direct, l’enferme dans sa folie. Chez Anne Godard, on peut émettre l’hypothèse que le *je* problématise le rapport du sujet-*tu* à lui-même : face à *tu* esseulé et meurtri par le deuil, un *je*, présent partout mais visible nulle part, émerge, qui est capable d’un plus grand recul et d’un meilleur discernement. Dans les deux cas, les protagonistes sont mis sous la loupe d’une voix narratrice toute-puissante qui ne leur appartient plus tout à fait.
- 25 Les problèmes de vraisemblance posés par le dispositif narratif à la deuxième personne semblent, dans le cas du récit au présent à tout le moins, pouvoir être dépassés dès lors qu’on infère que *je* présupposé et *tu* narré désignent deux parties d’un même Moi. Si *je* est *tu*, on accepte que *je* ait accès à l’intériorité de *tu*. Et, si le roman d’Anne Godard ne valide jamais cette hypothèse, il semblerait qu’il s’agisse là de la stratégie herméneutique la plus intuitive, comme en témoignent les critiques journalistiques parues au moment de la sortie du livre :
- le récit est tenu par une voix qui s’adresse à un personnage de femme, dans un tutoiement qui marque la proximité. Cette parole apparaît comme celle d’une autre elle-même, seulement capable d’une plus grande lucidité.²¹
- L’inconsolable* est le monologue, à la deuxième personne du singulier, d’une mère hantée par la mort de son fils et obsédée par l’éloignement des vivants.²²
- L’inconsolable* est le monologue d’une rebelle. Une femme qui, contrairement à ce qu’exige le discours psy ambiant, refuse de faire son deuil.²³
- 26 Ces trois recensions postulent une homologation identitaire entre narrateur et personnage, que jamais le roman n’affiche pourtant clairement. La désignation d’un personnage par une deuxième personne dans un récit au présent semble donc pouvoir

faire basculer l'intégralité de la fiction du côté du monologue intérieur : affubler un protagoniste du pronom *tu* participerait ainsi au renouvellement d'une forme, que la littérature contemporaine réinvestit selon des modalités qu'a notamment mises au jour Frédéric Martin-Achard²⁴.

Protagoniste interpellé ? Ce que le récit à la deuxième personne ne fait pas au "personnage"

- 27 La résolution, par la voie du monologue intérieur, du caractère incongru du récit à la deuxième personne n'est pas toujours une option. Parfois, l'étrangeté de la forme résiste à toute tentative de vraisemblabilisation de la scène énonciative. Ces récits, qui sont sans doute les plus expérimentaux, réinvestissent paradoxalement certaines formes dont ont particulièrement fait usage les récits les plus traditionnels qui soient. Observons, pour nous en convaincre, l'extrait suivant tiré du roman *Photo de groupe au bord du fleuve*²⁵ d'Emmanuel Dongala :

Maintenant qu'il n'y avait plus de place pour la colère, tu te mis à épancher tes craintes et tes soucis. Tu lui avouas que tu avais peur. *Qu'allait penser ta tante ? Qu'allait penser ton père pour qui il n'y avait pas pire péché que le sexe avant le mariage – ce qu'il appelait du mot horrible de "fornication" [...] ?*²⁶

- 28 La première étrangeté à relever dans cet exemple est la combinaison fort peu fréquente de deux appareils formels, qui se manifeste ici par le couple "deuxième personne + passé simple". À la suite de ces phrases au passé simple, une série de questions prennent la forme d'un discours indirect libre à l'imparfait dont la rupture avec le passé simple a été largement commentée et décrite comme marqueur de discours indirect libre. L'hypothèse selon laquelle ces questions sont posées par le narrateur au personnage est peu intuitive, notamment parce que d'autres indices, bien plus forts, viennent soutenir l'interprétation des phrases considérées en discours indirect libre : la modalité interrogative, relevant du personnage-*tu*, la mise en place d'une scène de parole via les verbes "épancher" et "avouas" et l'enchaînement assez commun d'un discours narrativisé, puis d'un discours indirect proprement dit avant que n'apparaisse le segment de discours indirect libre dans les deux dernières phrases de l'extrait. Le recours au système temporel de l'histoire empêche qu'on envisage l'extrait commenté comme un discours intérieur, et les phrases au discours indirect libre sont, de fait, présentées comme ayant été oralement prononcées par le personnage-*tu*. Si le même passage était rédigé à la troisième personne, aucun paradoxe communicationnel ne se ferait jour :

Maintenant qu'il n'y avait plus de place pour la colère, il se mit à épancher ses craintes et ses soucis. Il lui avoua qu'il avait peur. *Qu'allait penser sa tante ? Qu'allait penser son père pour qui il n'y avait pas pire péché que le sexe avant le mariage – ce qu'il appelait du mot horrible de "fornication" [...] ?*

- 29 Quand le personnage est désigné par un *tu*, en revanche, la vraisemblance de la situation d'énonciation vacille. De façon analogue, à quelle instance narrative faire remonter les effets de points de vue que nous signalons par l'italique dans l'extrait suivant :

Tu débarquas chez lui juste après le dernier cours de la journée. Il était deux heures de l'après-midi. Il t'avait fallu prendre deux bus [...]. Enfin tu y arrivais. *Une parcelle entourée d'un mur peint en blanc avec de la chaux. Proprette. Tu entras et tu repéras la porte marron que Fatoumata t'avait décrite.*

[...]

– Entrez.

Une voix faible. Tu étais entrée.²⁷

- 30 La description de la parcelle prend place au sein d'une phrase dont la forme averbale est vectrice d'un effet de point de vue. Comme le texte ne dessine jamais clairement une figure de narrateur, tout laisser à penser que le point de vue représenté est celui du personnage, seule subjectivité immédiatement disponible dans le récit. La phrase averbale "une voix faible" a, elle aussi, toutes les chances d'être attribuée au personnage-tu, et non au narrateur présupposé. La dernière phrase du premier paragraphe, quant à elle, signale explicitement, par le verbe de perception "repéras", que le point de vue représenté est celui du personnage.
- 31 Ainsi, dans un récit à la deuxième personne au passé et sans figure de narrateur explicite, tous les effets de points de vue sont susceptibles d'être rattachés au personnage-tu. Dès lors, le récit se rapproche du fonctionnement du récit à la troisième personne, où peuvent être représentés les processus intérieurs d'un personnage non-je. De la même façon, certaines phrases qu'on aurait pu être tenté d'attribuer au seul narrateur ont bien plus de chances d'être lues comme des phrases de discours indirect libre, où ce sont les paroles et pensées du protagoniste qui sont données à voir. Or on se souvient que, selon Kate Hamburger, trois faits linguistiques sont susceptibles de fonctionner comme indice de la fiction : la représentation de l'intériorité d'un tiers, le discours indirect libre et la perte du sens temporel passé de l'aoriste. Ce qui vaut pour la troisième personne semble, étonnamment, valoir ici pour la deuxième : le récit à la deuxième personne autorise la représentation de la vie intérieure du tu, présente des phrases de discours indirect libre dont le contenu propositionnel est imputable au seul personnage-allocutaire, et fait un usage du passé simple similaire à celui qui prévaut dans le récit à la troisième personne sans narrateur explicite.
- 32 Dans certains récits, la deuxième personne est donc susceptible de revêtir un emploi proprement fictionnel qui n'a cours dans le langage ordinaire. Tout fonctionne comme si la valeur délocutive de la deuxième personne prenait le pas sur sa valeur allocutive. Gustave Guillaume indique, à propos de la valeur délocutive des personnes linguistiques :
- À y regarder de près [...] la personne délocutive n'est absente d'aucune des trois personnes. Car il est toujours parlé d'une personne, laquelle, dans le cas de la personne locutive, est celle-là même qui parle, et dans le cas de la personne allocutive, celle-là même à qui l'on parle. Si je dis à quelqu'un : *Tu as mal fait*, c'est à lui que je parle, mais parlant à lui, je lui parle de lui. Il y a donc dans l'esprit apparition simultanée de la personne allocutive et d'une personne délocutive implicitement conçue.²⁸
- 33 La montée en puissance de la valeur délocutive de la deuxième personne autorise ainsi certains phénomènes qu'on a davantage l'habitude de voir apparaître avec la troisième personne – ceux-là même que nous venons d'analyser, mais aussi la possibilité d'empêcher toute remontée vers un narrateur dont l'existence est pourtant présupposée par la facture communicationnelle qu'implique l'emploi de la deuxième personne. La présence massive du tu a alors pour corollaire l'absence spectaculaire du je, et c'est cette absence qui autorise vraisemblablement la présence des faits de langue que nous avons analysés ici.
- 34 En définitive, la désignation du protagoniste par un pronom de deuxième personne ne transforme pas toujours le "personnage" : sous le costume pronominal demeure une

entité parfaitement reconnaissable, qui parle, pense et agit dans l'univers de la fiction, tant et si bien que l'emploi du pronom comme désignateur du protagoniste, ce pronom qu'on réservait d'ordinaire à la désignation du seul narrataire, apparaît souvent comme une *feinte communicationnelle*, un artifice de style dont les enjeux véritables sont à découvrir hors de la diégèse proprement dite. En effet, si la narration à la deuxième personne est résolument novatrice, la révolution qu'elle entend instaurer concerne davantage les rapports qu'entretiennent les lectrices et les lecteurs vis-à-vis du protagoniste que le protagoniste lui-même.

- 35 Le titre de la présente contribution mériterait sans doute d'être repensé, car ce n'est pas tant le récit à la deuxième personne qui transforme le personnage. C'est le personnage dénommé *tu* qui transforme la deuxième personne, laquelle est entraînée avec lui si profondément dans l'univers de fiction qu'elle finit par revêtir des valeurs proprement fictionnelles : elle cesse, dans certains récits, d'être l'indice le plus fort de la communication, et c'est la communication littéraire qui s'en trouve interrogée.

NOTES DE FIN

1. Albert Camus, *La chute*, Paris, Gallimard, 1956.
2. Michel Butor, *La modification*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1957.
3. Georges Perec, *Un homme qui dort*, Paris, Denoël, 1967.
4. Charles Juliet, *Lambeaux*, Paris, P.O.L., 1995.
5. *Ibid.*, p. 10.
6. Alain Bosquet, *L'enfant que tu étais*, Paris, Grasset, 1982.
7. *Ibid.*, p. 9-10.
8. Marcel Proust, *Du côté de chez Swann*, Paris, Grasset, 1913.
9. Voir Kate Hamburger, *Logique des genres littéraires*, trad. 1986, Paris, Seuil, 1977.
10. Sylvie Patron, *La mort du narrateur et autres essais*, Limoges, Lambert-Lucas, 2016, p. 176.
11. Voir Émile Benveniste, "L'appareil formel de l'énonciation", dans *Problèmes de linguistique générale II*, Paris, Gallimard, 1974, <Tel>.
12. Helmut Bonheim, "Narration in the Second Person", dans *Recherches Anglaises et Nord-Américaines*, n° 16, 1983, p. 76.
13. Sandrine Soimaud, *Tu*, Paris, Buchet/Chastel, 2011.
14. *Ibid.*, p. 13.
15. *Ibid.*, p. 15.
16. *Ibid.*, p. 27.
17. Anne Godard, *L'inconsolable*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2006.
18. *Ibid.*, p. 13-14.
19. *Ibid.*, p. 15.
20. *Ibid.*, p. 23.
21. Jean-Claude Lebrun, "Anne Godard, traité de déréliction", *L'Humanité*, 23/03/2006.
22. Olivier Stroh, "Anne Godard, la discrète", *Lire*, 01/04/2006.
23. François Busnel, "Peine capitale", *L'Express*, 23/03/2006.
24. Voir Frédéric Martin-Achard, *Voix intimes, voix sociales. Usages du monologue romanesque aujourd'hui*, Paris, Classiques Garnier, 2017.

25. Emmanuel Dongala, *Photo de groupe au bord du fleuve*, Arles, Actes Sud, 2010.

26. *Ibid.*, p. 154.

27. *Ibid.*, p. 151.

28. Gustave Guillaume, "Leçon du 20 janvier 1944", dans Roch Valin, Walter Hirtle et André Joly (dirs), *Leçons de linguistique de Gustave Guillaume. 1943-1944*, vol. 10, Presses Universitaires de Lille / Presses Universitaires de Laval, 1990, p. 114.

RÉSUMÉS

Au tournant des XX^e et XXI^e siècles se développe un mode de narration particulier où le personnage romanesque n'est plus désigné par "je" ou "il/elle" mais par "tu" ou "vous". Simple destinataire du discours narratorial dans le récit adressé, le personnage "tu" ou "vous" se meut en un véritable protagoniste dans le récit à la deuxième personne, où il est à la fois celui à *qui* et celui *dont* on raconte l'histoire. Dès lors, un double paradoxe se fait jour : pourquoi le protagoniste a-t-il besoin que lui soit racontée sa propre histoire, et comment justifier l'accès à l'intériorité du personnage par le narrateur qui dit "tu" – tous les récits considérés rapportent de fait les pensées et états intérieurs du protagoniste ? À partir de quelques récits à la deuxième personne écrits en langue française, la présente contribution, qui s'appuie sur des analyses tant linguistiques que narratologiques, entend interroger les conséquences du recours à la deuxième personne sur le statut du personnage ainsi désigné, ou, pour le dire autrement, notre étude montrera comment la forme relativement récente du récit à la deuxième personne peut être un levier pour réfléchir sur le statut du personnage contemporain.

INDEX

Mots-clés : récit à la deuxième personne, narration paradoxale, vraisemblance, intériorité, monologue

AUTEUR

DANIEL SEIXAS OLIVEIRA

Université de Lausanne