



HAL
open science

L'hybridité constitutive du Je romanesque

Emmanuelle Prak-Derrington

► **To cite this version:**

Emmanuelle Prak-Derrington. L'hybridité constitutive du Je romanesque. Les cahiers de praxématique, 2021, Hétérogénéité énonciative et discours en interaction (2), 76, 10.4000/praxématique.6936 . hal-03639446

HAL Id: hal-03639446

<https://hal.science/hal-03639446v1>

Submitted on 11 May 2022

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.

L'hybridité constitutive du Je romanesque

First-person narrative and its pretense games: a constitutive hybridity

Emmanuelle Prak-Derrington



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/praxematique/6936>

DOI : [10.4000/praxematique.6936](https://doi.org/10.4000/praxematique.6936)

ISSN : 2111-5044

Éditeur

Presses universitaires de la Méditerranée

Référence électronique

Emmanuelle Prak-Derrington, « L'hybridité constitutive du Je romanesque », *Cahiers de praxématique* [En ligne], 76 | 2021, mis en ligne le 21 mars 2022, consulté le 01 avril 2022. URL : <http://journals.openedition.org/praxematique/6936> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/praxematique.6936>

Ce document a été généré automatiquement le 1 avril 2022.

Tous droits réservés

L'hybridité constitutive du Je romanesque

First-person narrative and its pretense games: a constitutive hybridity

Emmanuelle Prak-Derrington

Introduction

- 1 La notion de dialogisme a été créée et pensée, à l'origine, pour le roman. Depuis la traduction et la parution des écrits de Bakhtine (1970, 1978), on sait que ce genre monologal est traversé de part en part par le « plurilinguisme » : « Le roman pris comme un tout, c'est un phénomène pluristylistique, plurilingual, plurivocal » (Bakhtine, 1978 : 87). Je m'intéresse ici à la manière dont cette plurivocalité influe sur la relation auteur-lecteur. S'il est constitutivement dialogique, le discours romanesque est-il toujours constitutivement monologal ? Et si ce n'est pas le cas, quelles sont les formes de scénarisation de « dialogue » entre un auteur et un lecteur qui ne seraient pas des adresses directes au lecteur, des « intrusions d'auteur » ?
- 2 Cette question est généralement traitée *ex negativo* dans les études linguistiques et narratologiques sur le roman, qui explorent avant tout la manière dont le genre se soustrait aux normes dialogales de la communication non fictionnelle. L'accent est donc mis sur les signaux de fictionnalité : emploi de l'imparfait et du passé simple pour marquer l'entrée en fiction [1], verbes de pensée [2] et discours indirect libre à la 3^e personne [3], etc.

[1] Le 1^{er} juillet 1998 *tombait* un mercredi. C'est donc logiquement, quoique de manière inhabituelle, que Djerzinski *organisa* son pot de départ un mardi soir. Entre les bacs de congélation d'embryons et un peu écrasé par leur masse, un réfrigérateur de marque Brandt *accueillit* les bouteilles de champagne ; il *permettait* d'ordinaire la conservation des produits chimiques usuels. (Houellebecq, *Les particules élémentaires*, 1998, incipit)¹

[2] *Elle essaya de se rappeler* ce qui s'était passé, mais tout lui paraissait encore être un rêve, sans consistance, sans liens, irréel, comme lorsqu'on vole en

rêvant et, pour se convaincre qu'elle ne dormait pas, elle se tâta les mains (Zweig, *La peur*, 1935 : 71)

[3] *Comme ils se comprenaient bien l'un l'autre ! Qui sait, peut-être parviendrait-il encore à le convaincre d'écrire aussi des vers ?... Non, non, il ne voulait pas essayer ! Hans ne devait pas devenir comme Tonio, mais rester tel qu'il était, si clair, si fort, tel que tout le monde l'aimait, et Tonio plus que tous les autres ! Mais de lire Don Carlos ne lui ferait tout de même pas de mal... Et Tonio passa sur la vieille porte trapue, longeant le port [...].* (Mann, *Tonio Kröger*, 1995 : 210)

- 3 Comment interpréter l'absence du couple « Je-Tu » dans ces récits « impersonnels² » ? Théories dites « communicationnelles » et « non communicationnelles » s'opposent (Philippe, 2000 : 4). Les premières posent que « toute narration est, par définition, virtuellement faite à la première personne » (Genette, 1972 : 252), et parlent de « simulacre d'effacement énonciatif » (Rabatel, 2011 : 109). Les secondes en revanche postulent une absence de scénarisation dialogale : « Personne ne parle ici, les événements semblent se raconter eux-mêmes » (Benveniste, 1966 : 241), « Every text cannot be said to have a narrator » (Banfield, 1982 : 11)³. Mais quelle que soit la perspective adoptée, la fiction demeure prioritairement analysée dans les récits impersonnels.
- 4 Je m'intéresse depuis toujours aux récits personnels, dont celui à la première personne que j'appelle le « Je romanesque⁴ » est la forme la plus usitée. Son affinité avec le Je autobiographique, sur lequel se penchent tant d'études littéraires (depuis les travaux de Philippe Lejeune (1975) jusqu'à ceux de Philippe Gasparini (2020)), et sa spécificité fictionnelle me semblent encore largement sous-estimées en linguistique. Les linguistes partent généralement du principe que le Je romanesque met en œuvre une forme de « dialogisme interlocutif », et qu'il équivaut en cela aux formes de communication écrite qui inscrivent, de manière explicite, leur destinataire dans leur discours. Le roman épistolaire est à cet égard exemplaire, qui importe la forme de la lettre dans le roman :

[4] Il me semble que je fais le plus grand tort du monde aux sentiments de mon cœur, de tâcher de vous les faire connaître en les écrivant. (Guilleragues, *Lettres portugaises*, 1990 [1969])

- 5 Qui est ce « vous » ? Et quelle est la place du lecteur dans ce dispositif énonciatif, où il se voit, par le fait même de lire, partager la même place que le destinataire supposé ?
- 6 De manière générale, le Je romanesque fait surgir un pendant interlocutif, même en l'absence d'adresse explicite. « La polarité des personnes, telle est dans le langage la condition fondamentale » (Benveniste, 1966 : 260).

[5] C'est un petit comprimé blanc, ovale, sécable.

Vers cinq heures du matin ou parfois six je me réveille, le besoin est à son comble c'est le moment le plus douloureux de ma journée. Mon premier geste est de mettre en route la cafetière électrique ; la veille j'ai rempli le réservoir d'eau et le filtre de café moulu (en général du Malongo je suis resté assez exigeant sur le café). (Houellebecq, *Sérotonine*, 2019 : incipit, 9)

[6] J'ai passé le mois d'août de l'été dernier à Cadenabbia, un de ces petits endroits des bords du lac de Côme qui se cachent d'une manière si charmante entre des villas blanches et la sombre forêt. (Zweig, *Le jeu dangereux*, 2002 : incipit, 207)

- 7 Tout « Je » implique un « Tu ». Mais l'orientation constitutive vers autrui, qui définit le dialogisme interlocutif⁵ s'enrichit, dans le roman, d'autres modalités. C'est l'objet de cet article : montrer en quoi le « Je » et le « Tu » de la relation interlocutive sont, non seulement toujours pluriels, mais également modifiés dans et par le roman – métamorphosés. L'hétérogénéité constitutive de l'énonciation s'y voit en effet doublée d'une intrication entre réel et fiction : on peut ainsi parler, pour rendre compte de cette ambiguïté propre à l'intersubjectivité fictionnelle, d'« hybridité constitutive » du « Je » et du « Tu ». En fiction, le dialogisme met en scène un mode ludique d'être au monde, des « incarnations énonciatives ».
- 8 Je procéderai en trois temps. Dans une première partie, je reviendrai sur le triple étagement énonciatif qui caractérise le roman. J'insisterai sur la porosité de ces trois niveaux dans les récits personnels, et sur la nécessité d'y appréhender l'altérité énonciative en termes de complétude et non de division.
- 9 Dans un deuxième temps, je regrouperai les scénographies dialogales⁶ des récits personnels sous le concept de feintise, renouant ainsi avec la thèse de Käte Hamburger (1986 [1968]). Qu'est-ce qui distingue un Je réel d'un Je qui *feint* de l'être ?
- 10 Enfin, j'exposerai deux exemples d'hybridité énonciative du Je de feintise, qui n'entrent pas dans le corpus classique du Je romanesque, puisqu'il s'agit d'extraits empruntés à deux récits par ailleurs entièrement écrits à la troisième personne : deux nouvelles de jeunesse de l'écrivain Thomas Mann, *Tonio Kröger* (1903) et *Mort à Venise* (1911).

1. La triple énonciation romanesque

1.1. Je e(s)t ses autres

- 11 La littérature, comme bien d'autres communications médiates et différées, se caractérise par une non-unicité, non seulement constitutive, mais systématique des instances énonciatives. On a ainsi coutume de parler, pour le théâtre, de « double énonciation ». Dans le roman, la situation se complique, car il faut alors ajouter la dimension de la médiation par un narrateur. Il n'y a, dès lors, non plus seulement deux, mais bien trois niveaux constitutifs de l'énonciation romanesque : derrière le personnage, il y a le narrateur⁷, mais derrière le narrateur, il y a l'auteur. Il serait dès lors légitime, quand on parle du discours romanesque, d'instituer le concept de « triple énonciation ».
- 12 Le triple échelonnement énonciatif décline, du côté de la production, la triade polyphonique de Ducrot (1984) : entre le sujet parlant ou le producteur physique de l'énoncé (c'est l'auteur), le locuteur, être de discours (c'est le narrateur), et les voix des personnages. Ces derniers ont un statut ambigu, selon qu'ils sont narrés (énonciateurs) ou bien qu'ils parlent en leur nom propre (locuteurs). Du côté de la réception, la terminologie est flottante, et cette absence de désignations stables reflète la difficulté à décrire le rôle du lecteur. En dehors de la division connue entre être de chair (*le lecteur réel*) et être de discours (*le lecteur invoqué*), qui recoupe le premier type de polyphonie, mais qui ne concerne que les récits dans lesquels le lecteur réel reçoit une incarnation fictive (les fameuses « intrusions d'auteur »), quelle est la relation du lecteur avec le narrateur et le(s) personnage(s) ? La question du rôle du lecteur, abondamment traitée

dans les théories de la réception (Iser, 1976 ; Eco, 1985, etc.) reste en narratologie et en linguistique l'aspect le moins étudié du dispositif⁸.

- 13 L'énonciation romanesque est donc, constitutivement, à triple fond. Pourtant, ce n'est pas cette « triadité » qui fonde sa complexité, ce qui fait qu'elle fait couler tant d'encre et résiste à tant de descriptions ; le langage est, dans son entier, traversé par le dialogisme, et on trouverait sans peine dans une communication différée ordinaire d'autres exemples de superpositions à trois niveaux. Ce qui fonde sa complexité, c'est que cette pluralité énonciative est redoublée par l'intrication entre réel (auteur et lecteur) et fiction (le niveau narrateur et narrataire d'une part, qu'ils soient ou non représentés, et, d'autre part, le niveau des personnages). L'énonciation romanesque se déploie toujours dans un espace bidimensionnel (ou « bi-planaire », Schaeffer, 1999), à la fois réel (l'écriture, la lecture) et imaginaire (le monde fictionnel) : c'est l'hybridité constitutive.
- 14 Comment rendre compte de cette hybridité ? Fondées la plupart du temps sur les récits impersonnels, les théories linguistiques et narratologiques distinguent réel et fiction, insistant sur les « divisions » du sujet. L'auteur n'est *pas* le narrateur qui n'est *pas* le personnage, et, du côté de la réception, il faut veiller à ne *pas* confondre narrataire représenté, lecteur implicite et lecteur réel...
- 15 Mais on peut également rendre compte de cette distinction en termes de complétude, en posant qu'aucune de ces instances n'est isolable et n'existe indépendamment de l'autre. C'est la position de nombreux critiques littéraires qui voient dans tout personnage fictionnel, qu'il soit dit en « Il » ou bien s'exprime en « Je », un double virtuel de l'auteur. J'adopte ici une démarche linguistique plus restrictive, en ne considérant que les textes et séquences attestant la présence du déictique « Je ». Je compare ainsi la triple énonciation narrative du « Je » aux trois cercles du nœud borroméen, à l'instar de Maingueneau quand il décrit l'hétérogénéité énonciative de l'écrivain, à la fois personne, auteur et membre de l'institution littéraire (romancier et/ou poète et/ou dramaturge, essayiste, etc.) :
- On est toujours tenté de réduire le nœud à un de ses anneaux [...] Mais aucune de ces instances n'est isolable ou réductrice aux autres, leur écart est la condition de la mise en mouvement du processus de création. [...] Si on les dénoue, chaque anneau se révèle celui par lequel les autres tenaient. (Maingueneau, 2004 : 108)
- 16 Sur le plan linguistique, le Je romanesque est l'incarnation par excellence du nœud borroméen. « Je » détient le pouvoir d'unir les trois instances de l'auteur, du narrateur et du personnage en un seul et même indice personnel. En fiction, « Je » est toujours un Autre, et même, plusieurs Autres. Le discours romanesque ouvre alors sur une altérité qui n'est plus celle de la présence d'autrui dans tout discours – l'acceptation extensive d'hétérogénéité constitutive (Bakhtine, 1978 ; Authier-Revuz, 1995) – mais celle d'une altérité métamorphique. Le romancier, être du monde, s'incarne en un ou des êtres qui ne sont faits que de langage, métamorphose qui s'opère aussi en nous, lecteurs et lectrices, lorsque nous nous plongeons dans un roman et nous retrouvons confrontés aux personnes fictives des narrateurs et des personnages (Prak-Derrington, 2017).

1.2. Pourquoi dire « Je romanesque » ?

- 17 L'adjectif « romanesque » a bien sûr une valeur générique, mais il doit évoquer ici aussi, sans aucune péjoration, la faculté d'imagination mise en branle par l'acte d'écriture et

l'acte de lecture d'un roman. Les désignations classiques, outre leur caractère spécialisé (« narrateur homodiegétique », « narrateur à la première personne », etc.), ont le désavantage de focaliser l'attention sur la narration, à l'exclusion des autres instances de l'énonciation. C'est cette exclusion que conteste l'expression « Je romanesque » : elle met en exergue la relation de réciprocité qui unit l'auteur à son lecteur à travers le personnage, elle présuppose que leurs voix s'entremêlent, dans les récits personnels, bien sûr, mais également, quoique de manière plus subtile, comme nous le verrons dans la troisième partie, dans les récits impersonnels, lorsque surgit, avec une saillance particulière, la première personne.

- 18 La narratologie s'est développée comme science de la narration et du narrateur, en laissant le plus souvent aux théories de la réception le soin de traiter le rôle du lecteur. L'analyse du Je romanesque permet de surmonter cette dissociation, et d'englober les deux pôles de la production et de la réception :

La lecture est une création. Quand on écrit, on doit un peu « halluciner » son texte, et c'est pareil quand on lit. Lire et écrire sont toujours le recto et verso d'une même présence au monde. (Entretien avec Maylis de Kerangal, *Télérama*, 21 mars 2014)

2. Modalités du dialogisme romanesque

2.1. Feintise et fiction

- 19 Le Je romanesque n'établit donc pas une communication différée comme les autres, il instaure une scénographie (Maingueneau, 1998) qui simule (« hallucine ») la situation de communication. La nature du dialogisme interlocutif en est profondément modifiée. Dans les discours différés réels, c'est la notion d'*anticipation*⁹ qui supplée à l'absence de tours de parole et de réciprocité.

Tout discours est dirigé sur une réponse et ne peut échapper à l'influence profonde du discours-réplique prévu. [...] Se constituant dans l'atmosphère du « déjà-dit », le discours est déterminé en même temps par la réplique non encore dite, mais sollicitée et déjà prévue. (Bakhtine, 1978 : 103)

- 20 Cette description ne peut convenir pour la fiction. Anticiper, c'est pouvoir prévoir, c'est se situer sur le sol ferme d'un « savoir commun encyclopédique » et de « représentations partagées ». Dans le règne de l'imagination, ce sol ferme se dérobe. C'est ici qu'intervient le concept de feintise. *Feintise* traduit le mot allemand *Fingiertheit*, proposé par Käte Hamburger (1968) – en anglais, on parle de *pretence*. En France, Schaeffer a donné à ce terme une extension maximale, en définissant la fiction comme « feintise ludique partagée » (Schaeffer, 1999 : 145, 164, et *passim*). Le concept de *Fingiertheit* de Hamburger pose au contraire une opposition entre les deux termes. La fiction, c'est ce qui n'est pas réel, la feintise, c'est ce qui prétend l'être.

Le concept de feint indique que quelque chose préexiste, qui n'est pas vrai, mais imité, inauthentique, alors que le concept de fictif renvoie au mode d'être de ce qui n'est pas réel. (Hamburger, 1968 : 247, ma traduction)

- 21 C'est dans cette acception restreinte que j'emploie le terme. Les deux grandes modalités romanesques, les récits impersonnels et les récits personnels, correspondent ainsi à la « vraie » fiction pour les premiers, à la feintise pour les seconds.
- 22 J'appréhende donc la feintise comme une forme particulière de fiction, et me distancie en cela de la radicalité de la thèse de Hamburger, qui excluait le Je romanesque du champ de la fiction parce qu'elle l'assimilait à un Je-Origine « réel », soumis à la

structure sujet-objet de l'énonciation, équivalent en ce sens à un Je autobiographique. Or l'on sait qu'il ne faut pas « confondre les problèmes grammaticaux de la personne avec les problèmes de l'identité » (Lejeune, 1975 : 17). C'est la double équation auteur = narrateur, et narrateur = personnage qui définit le Je autobiographique. Marcel n'est pas Proust, et Werther n'est pas Goethe... Il demeure que les scénographies d'« immersion » (Schaeffer, 1999) mises en place par le Je romanesque sont virtuellement ambiguës et favorisent la confusion. *Les Souffrances du jeune Werther* auraient-elles provoqué une telle vague de suicides si Werther avait été parlé à la troisième personne ?

- 23 Le Je de feintise se définit par sa bi-dimensionnalité, son « hybridité » constitutive. Cette hybridité (la feintise n'est ni réelle, ni fictive, mais les deux en même temps) est aujourd'hui largement exploitée au cinéma et à la télévision, où elle se décline en « docufiction », en « biopic », en « télé réalité », ou encore en séries sur les faits divers, etc. Mais bien avant ces formes, le roman avait donné à l'hybridité du « Je » de multiples avatars. À ses origines, sa prétention à « faire vrai » coïncide avec l'essor du roman, genre roturier qu'il s'efforce de légitimer en y important des formes non fictionnelles : journaux, lettres, mémoires, etc. (Prak-Derrington, 1997). Aujourd'hui, le brouillage s'effectue souvent dans un mouvement inverse, et c'est la fiction que le « Je » importe dans la réalité, comme dans l'autofiction qui fait de l'autobiographie un roman, ou encore dans la littérature-témoignage qui permet à l'écrivain de « faire effraction dans le réel¹⁰ ».
- 24 Dans tous les cas, le Je romanesque, parce qu'il met en scène un Je-Origine caractérisé comme authentique, référentiel, non fictionnel, autobiographique, témoin, etc., brouille constitutivement les frontières entre réalité et imagination. Les modalités varient, la porosité des frontières autorisée par l'ambiguïté du déictique n'est jamais abolie. Au XVIII^e siècle, c'étaient les attestations de réalité de l'éditeur fictif retrouvant les manuscrits ou les lettres oubliés dans une malle ou une armoire :

[7] Avant que de donner cette histoire au public, il faut lui apprendre comment je l'ai trouvée.

Il y a six mois que j'achetai une maison de campagne à quelques lieues de Rennes, qui, depuis trente ans, a passé successivement entre les mains de cinq ou six personnes. J'ai voulu faire changer quelque chose à la disposition du premier appartement, et dans une armoire pratiquée dans l'enfoncement d'un mur, on y a trouvé un manuscrit en plusieurs cahiers contenant l'histoire qu'on va lire, et le tout d'une écriture de femme.

(Marivaux, *La Vie de Marianne*, 1997 : 59)

- 25 Au XXI^e siècle, le « Je » n'a plus besoin de recourir à des avertissements ou à des formes non fictionnelles pour légitimer l'intrication entre le romanesque de la vie et le romanesque des romans :

[8] Je est tout le monde et n'importe qui. (quatrième de couverture des cinq cents, Jauffret, *Microfictions*, 2008)

2.2. L'énonciation bi-dimensionnelle du pacte fictionnel

- 26 En quoi le couple « Je-Tu » réel se distingue-t-il d'un « Je-Tu » fictionnel ? Quelles sont les métamorphoses que fait subir la feintise à la relation interlocutive ? Prenons l'exemple d'une communication différée non fictionnelle : elle se caractérise par le

dédoublément de l'embrayage énonciatif. Temps et lieu de production sont dissociés des temps et lieu de réception, car locuteur et destinataire(s) sont séparés dans l'espace et le temps. Qu'en est-il de la fiction ?

- 27 Soit l'énoncé inaugural d'une lettre privée : « Je t'écris de la petite chambre sous les toits. Quand tu liras ces lignes, je serai déjà partie ». Dans le réel, le repérage déictique ne peut se rapporter qu'à la locutrice, qui sera effectivement *déjà* partie au moment de la réception de la lettre par le destinataire. Tout autre est l'embrayage énonciatif du même énoncé dans un roman épistolaire. Le lecteur se situe alors fictivement au moment où l'auteur de la lettre écrit et n'est *pas* encore partie. Dans la lettre fictionnelle, le différé se transforme en simultanéité, le temps de l'écriture et le temps de la lecture se voient confondus.
- 28 Le roman instaure ainsi, de manière constitutive, un partage imaginaire des données spatio-temporelles des instances de production et de réception. Les auteur et lecteur, séparés dans l'espace et le temps, sont réunis dans le monde de la fiction par le processus d'« immersion » (Schaeffer, 1999). Le partage déictique supplante le double embrayage. Les diverses scénographies viennent ensuite déterminer les modalités d'hybridation de cette « immersion interlocutive ».
- 29 La modalité d'hybridation la plus manifeste est celle des digressions métafictionnelles (Waugh, 1984), dites très pertinemment « intrusions d'auteur » (Blin, 1973), très fréquentes dans les romans du XIX^e siècle. L'auteur s'adresse directement au lecteur. Dans l'exemple suivant, l'auteur met en scène leur commune ubiquité :

[9] Transportons de plein saut, sans préface, sans préambule, ceux de nos lecteurs qui ne craindront pas de faire une enjambée de trois siècles dans le passé, en présence des hommes que nous avons à leur faire connaître, et au milieu des événements auxquels nous allons les faire assister. Nous sommes au 5 mai de l'année 1555. Henri II règne sur la France [...] (Dumas, *Le page du duc de Savoie*, cité par Vuillaume, 1993 : 94)

- 30 Marcel Vuillaume, dans sa *Grammaire temporelle des récits* (1990), a démontré la dualité temporelle du couple « Je-Tu » fictionnel :

[10] Mathilde avait de l'humeur contre le jardin, ou du moins il lui semblait parfaitement ennuyeux : il était lié aux souvenirs de Julien. Le malheur diminue l'esprit. Notre héros eut la gaucherie de s'arrêter auprès de cette petite chaise de paille, qui avait été le témoin de triomphes si brillants. *Aujourd'hui* personne ne lui adressa la parole ; sa présence était comme inaperçue et pire encore. (Stendhal, *Le Rouge et le Noir*, cité in Vuillaume, 1990 : 9, je souligne)

- 31 Pourquoi dire *aujourd'hui* et non pas *ce jour-là*, ou toute expression non déictique équivalente, puisqu'on est dans un énoncé au passé simple ? Vuillaume analyse cette bizarrerie énonciative comme la trace de la co-existence d'une *fiction marginale* (signalée par le déictique temporel), à côté de la *fiction principale* des événements narrés, dits à l'imparfait et au passé simple. La fiction marginale fait se rencontrer l'auteur et lecteur, en leur attribuant le rôle de témoins contemporains d'événements narrés au passé (Vuillaume, 1990 : 81).
- 32 Mais l'immersion dans un espace-temps imaginaire commun peut assigner au couple auteur-lecteur d'autres rôles que ceux de témoins. Depuis le succès de *La Modification* (Butor, 1957) ou de *Si par une nuit d'hiver un voyageur* (Calvino, 1981), les récits écrits à la

deuxième personne se sont multipliés, qui permettent, à travers l'usage du déictique Tu/Vous du personnage principal, d'exploiter la « double adresse » et de briser ainsi le quatrième mur, en superposant protagoniste et lecteur (voir les travaux de Fludernik, 1994, 1996, etc. ou plus récemment Sorlin, 2015). Je cite ci-après la première attestation allemande de cet emploi :

[11] Quand quelqu'un pousse votre lit dans le couloir, quand vous voyez le ciel devenir vert, et que vous voulez épargner au vicaire l'oraison funèbre, il est temps pour vous de vous lever, tout doucement, comme se lèvent les petits enfants [...]. (Aichinger, *Histoire de miroir*, 1962 [1949] : incipit, 245, ma traduction)¹¹

- 33 Mais il n'est nullement besoin de dire « Tu » ou « Vous » pour brouiller la frontière entre fiction et réalité, et se transporter de plain-pied de l'autre côté de la vie. Il suffit de dire « Je » et que ce « Je » soit imaginé... La vie devient roman ! Auteur et lecteur quittent, en toute discrétion, les rangs des spectateurs pour rejoindre la scène et y accomplir leur métamorphose.

3. Le Je de feintise : entre lecture fictionnelle et lecture référentielle

- 34 J'ai choisi d'illustrer l'hybridité constitutive du Je de feintise au moyen de deux scénographies dialogales, la lettre (double adresse) et le monologue intérieur (en l'absence de destinataire explicite, le lecteur réel se trouve promu destinataire principal). Il s'agit de deux nouvelles de jeunesse de Thomas Mann, écrites entièrement au passé et à la troisième personne. Dans les deux cas, le recours au « Je » et au présent en un endroit saillant marque l'irruption d'un discours référentiel dans le discours fictionnel et fonctionne comme signal de ré-appropriation énonciative de la part du locuteur réel, l'auteur.

3.1. Le Je romanesque comme fenêtre vers le lecteur

- 35 La nouvelle *Tonio Kröger* (1903) est une fiction autobiographique, la lettre que nous allons commenter en constitue la clausule. La lettre, parce qu'elle met en scène le couple « Je-Tu », reflète par excellence le « principe dialogique » en tant que principe de réciprocité, dans le sens de Martin Buber. Pour le philosophe, le couple *Je et Tu* (titre de son essai éponyme, 1923) est le « mot fondamental » (*Grundwort*) au fondement de toute relation humaine. « Je-Tu » implique une attitude de la conscience, l'ouverture à la rencontre. Dans le roman, la scénographie de la lettre confronte la dualité du « Je », personnage et narrateur de sa propre histoire, avec celle du « Tu » doublement adressé, personnage et lecteur. La réciprocité est ici encore accrue par le fait que la lettre coïncide avec la clausule, et l'on sait que cette dernière constitue, à égalité avec l'incipit, la position stratégique la plus importante pour le couple auteur-lecteur. L'incipit convie le lecteur à entrer dans le texte-monde créé par l'auteur, par la clausule, le romancier place le devenir du texte entre ses mains. La clausule choisit de substituer au narrateur omniscient à la troisième personne une représentation directe du discours du personnage :

[12] Ce que j'ai fait jusqu'ici n'est rien, pas grand-chose, autant que rien. Je produirai des œuvres meilleures, Lisaveta, ceci est une promesse. Tandis que j'écris, le bruissement de la mer monte vers moi et je ferme les yeux, je plonge mon regard dans un monde à naître, à l'état d'ébauche, qui demande à être organisé et à prendre forme ; je vois une foule mouvante d'ombres humaines qui me font signe de venir les chercher et les délivrer ; des ombres tragiques et des ombres ridicules et d'autres qui sont l'un et l'autre à la fois – celles-là je les aime particulièrement. Mais mon amour le plus profond et le plus secret appartient à ceux qui ont des cheveux blonds et des yeux bleus, aux êtres clairs et vivants, aux heureux, aux aimables, aux habituels. Ne blâmez pas cet amour, Lisaveta. Il est bon et fécond. *Il est fait d'aspirations douloureuses, de mélancolique envie, d'un petit peu de dédain, et d'une très chaste félicité.* (Thomas Mann, *Romans et nouvelles I* : 266-267)

- 36 Il se trouve que cette dernière phrase reprend *mot pour mot* la phrase sur laquelle se terminait le chapitre premier – la traduction française a introduit des variations.

[13] Et Tonio passa sous la vieille porte trapue, longea le port, remonta les rues à pignons, raides, mouillées et pleines de courants d'air, jusqu'à la maison de ses parents. Dans ce temps-là son cœur vivait. *Il contenait de douloureuses aspirations, une mélancolique envie, un petit peu de dédain et une très chaste félicité.* (*ibid.* : 218)

- 37 La fin de la nouvelle renoue ainsi avec son commencement, elle initie une lecture à rebours qui parcourt le récit dans toute son étendue pour remonter à sa source. La boucle narrative fait se répondre dit lointain, au passé et à la troisième personne, et dit nouveau d'un « Je » au présent, dans un écho qui résonne d'autant plus qu'il a été oublié, enfoui sous les strates successives du récit et ses péripéties. Qui fait une promesse à qui ? Tonio à Lisaveta ? Ou bien est-ce la promesse du jeune Thomas Mann à son lecteur, à l'orée de sa carrière d'écrivain ? Les deux, bien sûr. Le « Je » de la clause fonctionne comme signal de ré-appropriation énonciative. Dans *Tonio Kröger*, la scénographie dialogale de la lettre finale est la fenêtre que l'auteur ouvre vers son lecteur, pour prendre solennellement congé de lui sur une profession de foi.

3.2. Le Je romanesque comme masque de l'auteur

- 38 « Intrusion d'auteur » : la formule de Georges Blin élaborée pour le roman stendhalien (1973) sert aujourd'hui couramment à qualifier l'interventionnisme d'un narrateur, et elle dit assez la parenté, voire la confusion, qui s'établit spontanément, dans l'esprit du lecteur, entre auteur et narrateur. C'est sur cette confusion que joue Thomas Mann dans *Mort à Venise*, nouvelle parue huit ans après *Tonio Kröger* (1913). Dorrit Cohn a magistralement analysé l'évolution du narrateur omniprésent de ce récit à la troisième personne dans *La Transparence intérieure* et *Le Propre de la fiction* (Cohn, 1981, 2001) : comment ce dernier se distancie de plus en plus nettement de son personnage Aschenbach et finit par adopter une attitude de supériorité qui va jusqu'au mépris. Sa dissonance culmine dans le passage introduisant le deuxième et dernier monologue de Aschenbach, juste avant sa mort.

[14] Il était donc assis là, le maître, l'artiste qui avait su croître en dignité, l'auteur du *Misérable* qui avait, en une forme d'une pureté exemplaire, abjuré la bohème et le trouble des bas-fonds, dénoncé toute sympathie avec les abîmes, réprouvé le répréhensible, lui qui était monté si haut, lui qui, s'étant

affranchi de son savoir et libéré de l'ironie, avait pris l'habitude de se croire tenu par la confiance qu'il inspirait à son public, lui, dont la gloire était officielle, dont le nom avait été anobli et dont le style était imposé en modèle aux enfants des écoles – il était assis là, les paupières fermées ; par intervalles seulement il coulait à la dérobée un regard oblique, ironique et atterré, sur lequel vite se refermaient les paupières, et ses lèvres flasques, dessinées au rouge, formulaient des mots détachés du discours que son cerveau engourdi composait selon l'étrange logique du rêve.

(Thomas Mann, *Romans et nouvelles II*, 177)

- 39 Si l'on voit dans le narrateur le double de l'auteur, on ne peut qu'accorder foi à la cruauté de ce discours attributif – c'est ce qu'ont fait de nombreux critiques littéraires. Mais le discours pris en charge par l'auteur ne serait-il pas ailleurs ? De fait, la dissonance de ce discours attributif, qui confronte l'image glorieuse du Aschenbach du début de la nouvelle, à celle misérable de la fin, est si outrancière qu'elle en devient suspecte. Surtout lorsqu'on constate que le monologue qui suit, seule représentation véritablement étendue des pensées du personnage au sein de ce psycho-récit, est étonnamment lucide, à mille lieues du « cerveau engourdi » et de « l'étrange logique de rêve » par lesquels le narrateur l'a disqualifié. Je n'en reprends ici que quelques passages :

[15] Car il faut que tu saches que, nous autres poètes, nous ne pouvons suivre le chemin de la beauté sans qu'Éros se joigne à nous [...] tel est notre plaisir et telle est notre honte. Vois-tu maintenant, qu'étant poètes, nous ne pouvons être ni sages ni dignes ? qu'il nous faut nécessairement errer, nécessairement être dissolus, et demeurer des aventuriers du sentiment ? La maîtrise de notre style est mensonge et duperie ; notre gloire, les honneurs qu'on nous rend, une farce ; la confiance de la foule en nous, ridicule à l'extrême ; l'éducation du peuple et de la jeunesse par l'art, une entreprise risquée qu'il faut interdire. Car à quelle éducation serait-il propre, celui que sa nature, incorrigiblement, incline vers l'abîme ? [...] c'est à l'abîme que mènent forme et style ; eux aussi – à l'abîme. (*ibid.* : 177-178)

- 40 On se demande alors si la responsabilité énonciative, loin d'être contenue dans le discours de « l'auteur implicite » (Booth, 1961) qu'est le narrateur, n'est pas venue en réalité se loger dans le discours du personnage : ne faut-il pas entendre dans ce constat amer et désespéré la propre voix de l'écrivain ? De fait, Thomas Mann a lui-même décrit ce monologue comme « le cœur de tout » (« Kern des Ganzen », Lettre à Elisabeth Zimmer, 1915, cité in Cohn, 2001 : 216). À la veille de la Première Guerre mondiale, la représentation directe résume les angoisses et les interrogations de l'auteur sur la création, sur l'humanité, sur la condition tragique de l'artiste, etc. On est loin de l'optimisme de *Tonio Kröger*, le constat posé est profondément sceptique et pessimiste. Mais tout se passe comme si ces pensées ne pouvaient être dites et entendues que parce qu'elles étaient mises à distance dans un monologue cité. Comme si l'attraction vers la mort, la victoire de l'érotisme sur la morale bourgeoise, l'amour du vieil Aschenbach pour l'adolescent Tadzio ne pouvaient être reconnus que de manière médiante : par le truchement du personnage¹². La feintise feint ici d'être fictive ! Sous le masque des mots présentés comme objets, le discours du personnage doit se lire comme une confession de Thomas Mann. L'hybridité du Je romanesque obéit ici à un double mouvement de reconnaissance et de distanciation, dans lequel le tragique est à la fois formulé et enfermé dans la parole de Aschenbach. Elle s'apparente à un mécanisme de résistance, de défense, qu'on désigne en psychanalyse par le terme de *dénégation* (*Verneinung*). Par

un mouvement de désengagement radical, le narrateur proclame, autant par le discours attributif que par la délégation de la responsabilité de la parole au personnage, « ce n'est pas moi qui parle ! ».

Le signal d'autonymie est l'abri inconscient où se réalise la part la plus significative [...] de l'échange verbal. (Authier-Revuz, 1982 : 142, note 6)

- 41 Mais le narrateur, enfermé dans sa position de surplomb moralisateur, n'est pas l'auteur, dont on connaît les vues nuancées et non sentencieuses sur ces mêmes sujets. Dans la mise en rapport des voix du narrateur et du personnage, c'est le personnage qui est ici le double de l'auteur, c'est lui qui est digne de foi. Le « Je » du monologue intérieur, espace où s'arrête le dire du narrateur, s'offre alors comme l'enclave privilégiée pour recueillir les obsessions latentes, les plus personnelles, de l'auteur.

Conclusion

- 42 La notion de dialogisme interlocutif a permis d'étendre la notion de dialogue-conversation à des formes de communication écrite apparemment monologiques, mais qui font une place explicite à l'interlocuteur. Qu'en est-il du roman ? Comment l'écrivain inscrit-il le lecteur dans son texte ? La réponse à cette question passe par la prise en compte de la spécificité du roman comme discours d'*imagination*, et diffère selon que l'on se situe dans un récit personnel ou impersonnel.
- 43 Dans les récits d'imagination, les déictiques dits « directs » ou « transparents » du « Je » et du « Tu » de la communication orale (Kleiber & Vuillaume, 2018) se transforment : ils *s'hybrident*. Le recours au « Je » et au « Tu » permet de suspendre l'absence de réciprocité et d'alternance propres à la communication différée, et fait se rencontrer, sur la scène de la fiction, les êtres réels que sont l'auteur et le lecteur. Je me suis intéressée au type de rencontre orchestrée par les récits personnels : le dialogisme interlocutif, au lieu d'y prendre la forme d'adresses directes d'un narrateur à un lecteur invoqué, passe alors par le truchement du personnage.
- 44 Le dialogisme du Je romanesque excède l'orientation constitutive de tout énoncé vers autrui. Le dialogisme du Je romanesque, *c'est jouer à être autre*. Lorsque les enfants jouent « Je serais la princesse et toi le dragon ! », c'est par le « Je » qu'ils entrent en fiction. Et quand un joueur d'un jeu vidéo s'exclame : « J'suis mort ! », on sait qu'il désigne par là son avatar fictionnel, et non lui-même comme personne. Pris dans le feu de l'action, il lui serait impossible de s'écrier « Il est mort ! ». On peut représenter l'expérience, se mettre à la place de l'autre, être inconditionnellement empathique avec le personnage à la troisième personne, mais on ne peut *vivre l'expérience* qu'à la première personne (en allemand, *erleben*) :
- L'expérience, c'est toujours ce dont un sujet singulier fait l'épreuve à un instant donné et en un lieu précis : ce à quoi il accède « en première personne ». (Depraz, Varela & Vermersch, 2011 : 15)
- 45 Ce constat posé aujourd'hui par les approches phénoménologiques et cognitives de la subjectivité n'a pas encore trouvé toute sa résonance dans les théories énonciatives du récit. Le concept de feintise, employé dans le sens restreint, et non pas pour désigner l'ensemble de la fiction (Schaeffer, 1999), redonne ses lettres de noblesse au personnage – il met au premier plan l'hybridité constitutive du Je romanesque et son jeu de piste entre discours référentiel et discours fictionnel.

BIBLIOGRAPHIE

- AUTHIER-REVUZ J., 1995, *Ces mots qui ne vont pas de soi : boucles réflexives et non-coïncidences du dire*, vol. I et II, Paris, Larousse.
- AUTHIER-REVUZ J., 1990, « La non-coïncidence interlocutive et ses reflets métaénonciatifs », in A. Berrendonner & H. Parret (éds.), *L'interaction communicative*, Bern, Peter Lang, 173-194.
- AUTHIER-REVUZ J., 1982, « Hétérogénéité montrée et hétérogénéité constitutive : éléments pour une approche de l'autre dans le discours », *DRLAV* 26, 91-151.
- BAKHTINE M., 1978 [1975], *Esthétique et théorie du roman*, traduit par D. Olivier & M. Aucouturier, Paris, Gallimard.
- BAKHTINE M., 1970, *La Poétique de Dostoïevski*, Paris, Seuil.
- BANFIELD A., 1982, *Unspeakable sentences: narration and representation in the language of fiction*, Boston, Routledge & Kegan Paul.
- BENVENISTE É., 1974, *Problèmes de linguistique générale II*, Paris, Gallimard.
- BENVENISTE É., 1966, *Problèmes de linguistique générale I*, Paris, Gallimard.
- BLIN G., 1973, *Stendhal et les problèmes du roman*, Paris, J. Corti.
- BOOTH, W. C., 1961, *The Rhetoric of Fiction*, Chicago London, The University of Chicago press.
- BRES J. & NOWAKOWSKA A., 2008, « "J'exagère ?..." Du dialogisme interlocutif », M. Birkelund, M.-B. Mosegaard Hansen & C. Norén (éds.), *L'énonciation dans tous ses états*, Bern, Peter Lang, 1-27.
- BUBER M., 1996 [1923], *Je et tu. Préface de Gaston Bachelard*, traduit par Geneviève Bianquis. Paris, Aubier.
- COHN D., 2001, *Le propre de la fiction*, traduit par C. Hary-Schaeffer, Paris, Seuil.
- COHN D., 1981, *La transparence intérieure : modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, traduit par A. Bony, Paris, Seuil.
- DEPRAZ N., VARELA F.-J. & VERMERSCH P., 2011, *À l'épreuve de l'expérience. Pour une pratique phénoménologique*, Paris, Vrin.
- DUCROT O., 1984, *Le dire et le dit*, Paris, Minuit.
- ECO U., 1985, *Lector in fabula : le rôle du lecteur*, Paris, Librairie générale française.
- FLUDERNIK M., 1996, « Towards a 'natural' narratology », *Journal of Literary Semantics* 25-2, 97-141.
- FLUDERNIK M., 1994, « Introduction. Second-person narrative and related issues », *Style* 28 (3), 281-311.
- GASPARINI P., 2020, *Poétiques du je : Du roman autobiographique à l'autofiction*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2020.
- GENETTE G., 1972, *Figures III*, Paris, Seuil.
- HAMBURGER K., 1986, *Logique des genres littéraires*, traduit par P. Cadiot, Paris, Seuil.
- HAMBURGER K., 1968, *Die Logik der Dichtung*, Stuttgart, Klett.
- ISER W., 1976, *Der Akt des Lesens : Theorie ästhetischer Wirkung*, München, Fink.

- JOUVE V., 1998, *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, Presses universitaires de France.
- JOUVE V., 1993, *La lecture*, Paris, Hachette.
- KERANGAL, M. de, 2014, « À l'origine d'un roman, j'ai toujours des désirs très physiques, matériels », *Télérama*, 21 mars 2014.
- KLEIBER G. & VUILLAUME M., 2018, « La deixis en perspective », *Scolia. Revue de linguistique* [En ligne] 32, 141-71. URL : <https://doi.org/10.4000/scolia.338>
- LEJEUNE, P., 1975, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil.
- MAINGUENEAU D., 2004, *Le discours littéraire : paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin.
- MAINGUENEAU D., 1998, « Scénographie épistolaire et débat public », *La lettre entre réel et fiction*, Paris, Sedes.
- PHILIPPE G., 2000, « L'ancrage énonciatif des récits de fiction. Présentation », *Langue française* 128, 3-8.
- PRAK-DERRINGTON E., 2017, « How Do Person Deictics Construct Roles for the Reader? », in L. Gardelle et S. Sorlin (éds.), *The Pragmatics of Personal Pronouns*, Berlin & Amsterdam, John Benjamins, 147-169, [en ligne sur HAL].
- PRAK-DERRINGTON E., 1997, *Les Jeux du Je avec le temps. Une étude des rapports entre première personne et temps verbaux dans le roman*, thèse de doctorat, Université Lyon 2.
- RABATEL, A., 2011, « Sur les concepts de narrateur et de narratologie non communicationnelle », *Littérature* 163-3, 108-38.
- RABATÉ D. & DEMANZE L., 2018, *Emmanuel Carrère : faire effraction dans le réel*, Paris, P.O.L.
- RYAN M.-L., 1981, « The Pragmatics of Personal and Impersonal Fiction », *Poetics* 10-6, 517-539.
- SCHAEFFER J.-M., 1999, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil.
- SORLIN S., 2017, « Breaking the fourth wall. The pragmatic functions of the second person pronoun in House of Cards », *The Pragmatics of Personal Pronouns*, Berlin & Amsterdam, John Benjamins, 125-146.
- VUILLAUME M., 1993, « Le repérage temporel dans les textes narratifs », *Langages* 27, n°112, 92-105.
- VUILLAUME M., 1990, *Grammaire temporelle des récits*, Paris, Minuit.
- WAUGH P., 1984, *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, London, New-York, Routledge.

Référence des exemples

- AICHINGER I., 1962 [1952], *Spiegelgeschichte*, Deutschland erzählt, Fischer Bücherei.
- GUILLERAGUES, 1990 [1669], *Lettres portugaises*, suivies de *Guilleragues par lui-même*, Gallimard, Folio classique.
- HOUELLEBECQ M., 1998, *Les particules élémentaires*, Paris, Flammarion.
- JAUFFRET R., 2008, *Microfictions*, Paris, Gallimard.
- MANN T., 1994, *Romans et nouvelles I, 1896-1903*, Paris, Librairie générale française.
- MANN T., 1995, *Romans et nouvelles II, 1904-1924*, Paris, Librairie générale française.
- MARIVAUX P. de, 1997 [1731-1742], *La vie de Marianne*, édité par Jean Dagen, Paris, Gallimard.
- ZWEIG S., 2002, *Romans, nouvelles et théâtre II, 1901-1942*, Paris, Gallimard.

NOTES

1. En l'absence de précision, tous les soulignements dans les exemples sont de moi.
2. Sur l'opposition « récits impersonnels » vs « récits personnels », voir Ryan, 1981.
3. « On ne peut pas dire de tout texte qu'il a un narrateur » (ma traduction).
4. Par la suite, sauf mention contraire, j'emploierai le terme « en usage » et sans guillemets. La même remarque vaut pour la notion de « Je de feintise ».
5. Le dialogisme suppose deux types d'orientations vers l'autre (Bakhtine, 1978). Lorsqu'il est orienté vers l'autre de la relation interlocutive, il est dit « interlocutif », mais il est dit « interdiscursif » lorsqu'il est orienté vers le déjà-dit de l'interdiscours (Authier-Revuz, 1990).
6. Le terme de scénographie renvoie au concept de « scène d'énonciation », en l'occurrence à l'énonciation elle-même, en dehors de son appartenance à un genre et un type de discours (Maingueneau, 1998).
7. Dans les récits impersonnels qui gommant toute trace de la source énonciative, il serait plus exact de parler d'« instance de narration », j'emploie donc le terme de « narrateur » par défaut.
8. Il faut se tourner vers l'esthétique et l'anthropologie de la fiction (Schaeffer, 1999), ou bien vers les études littéraires (voir en particulier les travaux de Jouve, 1993, 1998) pour trouver une analyse non dissociée de la lecture et de la narration.
9. Bres & Nowakowska (2008) proposent d'ailleurs la désignation de « dialogisme anticipatif ».
10. C'est le titre d'un ouvrage consacré à l'œuvre d'Emmanuel Carrère (Rabaté & Demanze (éds), 2018), romancier qui, depuis *L'Adversaire* qui portait sur l'assassin Jean-Claude Romand, explore en Je-témoin ce que le réel comporte d'abysses et de mystères (*Limonov, D'autres vies que la mienne*, etc.).
11. On notera que la nouvelle en langue originale a été publiée dans l'immédiat après-guerre, huit ans avant le roman de Butor.
12. Rappelons qu'en 1911, l'homosexualité est considérée comme un crime par le code pénal.

RÉSUMÉS

Depuis les écrits de Bakhtine sur le roman, on sait que ce genre monologal est éminemment dialogique. Je reviens ici sur le caractère unique de ce dialogisme : le fait qu'il se déploie dans un espace à la fois réel (l'écriture, la lecture) et imaginaire (le monde fictionnel). La bi-dimensionnalité énonciative, l'intrication de l'imaginaire et de la réalité, est donc constitutive du discours romanesque, mais elle n'est jamais aussi grande que lorsqu'elle est portée par un « Je ». L'article se penche sur la spécificité de cette « hybridité constitutive » du « Je romanesque », à travers le concept de feintise. La fiction est ce qui n'est pas réel, la feintise est ce qui prétend l'être. Le « Je de feintise » permet d'unir la bi-dimensionnalité romanesque dans un même indice personnel : le déictique renvoie à la fois à l'auteur réel, au narrateur et au personnage fictifs, mais il renvoie aussi au Tu du lecteur réel, au-delà du lecteur fictif. Le « Je romanesque » et ses multiples avatars (du roman par lettres à l'autofiction) instaurent alors des scénarisations dialogales qui brouillent les frontières entre réel et fiction. La feintise apparaît ainsi comme le support privilégié d'une hybridité énonciative, dans lequel auteur et lecteur jouent à « être autre » en s'immergeant dans des « incarnations énonciatives ».

The novel is deployed in two different universes, one real (writing, reading) and one imaginary (the fictional world). It thus opens an alterity that is not a constitutive dialogism, but an enunciative hybridity. The novelist, a person of the world, is embodied in one or more characters who are only made of language. This metamorphosis takes also place in the reader. The triple constitutive enunciation of the novelist (author-narrator-character) goes beyond the divisions of the subject or the constitutive orientation of the discourse towards others. We define it as a playful way of existing. It's playing at being somebody else. The article analyses this "being somebody else" in the first-person narrative by highlighting the notion of pretense. Fiction is not real, pretense is what pretends to be real. The multiple avatars of the first-person narrative (from epistolary novels to autofiction), mix fiction and reality, and serve as a privileged support for enunciative embodiment.

INDEX

Mots-clés : récit personnel, dialogue auteur et lecteur, feintise, double énonciation, hétérogénéité constitutive

Keywords : first-person narrative, reader, narrator, dialogism, pretense, imagination

AUTEUR

EMMANUELLE PRAK-DERRINGTON

ENS Lyon