

## VOUS ET NOUS : QUI SONT-ILS ?

### VARIATION PRONOMINALE, DIFFÉRENTIATION ET IDENTITÉ CHEZ TONI MORRISON

ENCARNACIÓN, CARLINE

*Université Toulouse Jean Jaurès*

1. La construction d'une identité en texte, d'autant plus dans le contexte littéraire africain américain, passe par l'articulation entre appartenance et différence. Les propos de Toni Morrison au sujet de son écriture montrent la façon dont elle refuse d'être limitée à son identité raciale en tant qu'écrivaine, tout en embrassant son appartenance à la communauté africaine américaine qu'elle conçoit comme le lectorat auquel elle s'adresse prioritairement. Ses œuvres, qui font à présent partie du canon de la littérature américaine, jouent avec ou contre le « regard blanc » (*white gaze*) notamment à travers son utilisation des pronoms personnels « I/me », « they » et « you ». Pour dépasser une opposition radicale qu'on peut juger stérile, le passage de la troisième à la première personne fait émerger une deuxième personne, portée par le pronom « you ». On se demandera alors<sup>1</sup> ce que produit cette désignation, et ce qu'il advient de cet autre à qui le texte s'adresse. Morrison construit différentes instances de « you » dans ses romans, en dehors des discours véritablement adressés par un personnage à un autre. Dans *Jazz* (1992) et *Love* (2003), le discours d'un personnage et d'une instance narratrice, respectivement, imaginent un lecteur ou une lectrice ; dans *Home* (2012), un personnage interpelle le narrateur et *A Mercy* (2008) met ses lecteurs dans une position de témoins d'un discours qui ne leur est pas destiné. Une analyse stylistique des variations pronominales et particulièrement de la construction de la deuxième personne apportera un éclairage nouveau sur les questions d'appartenance et de construction identitaire dans ces textes.

#### **Refus d'une rupture imposée par le « regard blanc »**

---

2. Dans un entretien sur son deuxième roman, *Sula* (1973), Toni Morrison offre une réflexion sur son propre positionnement par rapport aux croyances populaires qui affleurent déjà dans ses premières œuvres, et dont la présence s'accroîtra dans les romans ultérieurs :

1 L'analyse s'appuie sur la Théorie des Opérations Prédicatives et Énonciatives (TOPE) d'Antoine Culioli, et les termes « identification », « différenciation » et « rupture » utilisés dans l'article renvoient aux opérations telles qu'elles y sont décrites en relation avec les marqueurs de première, deuxième et troisième personnes, respectivement.

I am very superstitious. And that is a word that is in disrepute, but whatever it is that I am has something to do with my relationship to things other than human beings. In *Sula* the people are like the people I have always known who may or may not be superstitious but they look at the world differently. Their cosmology is a little bit different. Their relationship to evil is what preoccupied me the most throughout the book. How they see it. What they do with it. Black people in general don't annihilate evil. We are not well known for erecting stoning centers or destroying people when they have disagreements. We believe that evil has a natural place in the universe. (Parker 252-253)

Non seulement Morrison se dit-elle superstitieuse, faisant siennes et donc validant à titre personnel et auctorial des croyances *a priori* discréditées, mais elle procède dans ce passage à une inclusion dans un groupe plus large. Elle utilise un jeu de pronoms qui lui permet de fusionner en quelques phrases le « je » au « eux » pour en faire un « nous ». Ainsi, elle établit la « superstition », ou plus précisément ce type d'attitude face au mal, en système qui dépasse les considérations individuelles, valide à la fois dans ses romans et dans le monde extérieur : elle déclare sa solidarité avec la vision du monde de ses personnages, qu'elle construit en écho à celui de son enfance et de sa famille. Dans la préface à *Sula*, Morrison commente le passage introductif qu'elle a ajouté avant le premier chapitre qu'elle avait d'abord envisagé comme incipit : « only *Sula* has this "entrance". The others refuse the "presentation", refuse the seductive safe harbor; the line of demarcation between... them and us » (xiii). En effet, le mode explicatif qui domine ces pages contraste fortement avec ce qui constitue peut-être l'essence même du roman, un refus permanent tant de la binarité (entre le bien et le mal par exemple, mais aussi celle marquée par la ligne de couleur, complexifiée entre autres par la présence du personnage de Tar Baby) que de l'explication et de la résolution. La multiplicité des interprétations proposées pour la marque de naissance sur le visage du personnage éponyme – tour à tour décrite comme une rose, un serpent, un têtard ou encore la prémonition du corps calciné de sa mère – est un rappel constant du caractère plastique de la lecture des signes, de même que le jeu sur les changements de focalisation, permettant de donner à voir plusieurs facettes d'une situation à travers différentes subjectivités, encourage le lecteur ou la lectrice à se départir de l'idée que le roman lui fournirait une réponse univoque aux questions qui le travaillent. L'enjeu n'est donc pas d'expliquer par un regard externe, mais d'explorer par l'intérieur (de la communauté, des consciences des personnages) : cela contredit la rupture à laquelle Morrison fait référence lorsqu'elle met en opposition les pronoms de troisième et de première personnes du pluriel dans le passage introductif de *Sula*. Il s'agit de l'un des rares textes que l'auteure ait, dans une certaine mesure, désavoué. Ce passage, qu'elle qualifie rétrospectivement de « seuil » trop « sûr » est son unique concession, dit-elle, au « regard blanc » et à l'injonction de traiter du « problème racial »

(xiii-xiv). Elle dit s'être refusée plus tard dans sa carrière à guider des lecteurs préconçus comme extérieurs, et avoir préféré postuler une forme d'intimité plutôt qu'une altérité.

3. Dans le documentaire *Toni Morrison: The Pieces I Am* de Timothy Greenfield-Sanders, Morrison revient sur son positionnement littéraire et ce « regard blanc » en ces termes : « I didn't want to speak for black people. I wanted to speak to and to be among. It's us. So, the first thing I had to do was to eliminate the white gaze ». Ici se tisse apparemment une relation à trois termes, entre la première personne singulière de l'auteure, la troisième personne du groupe qu'elle se refuse à représenter comme leur « porte-parole » et la première personne du pluriel, le collectif inclusif, qu'elle revendique. Puisqu'il s'agit d'une réflexion sur le positionnement auctorial, Morrison travaille les opérations d'identification et de rupture (associées respectivement à la première et à la troisième personne) pour déterminer et délimiter le contour des appartenances. Plutôt que de porter, donc, la parole vers l'extérieur, elle désire faire corps, faire communauté. Avec la deuxième phrase qui exclut le pronom objet demandé par la grammaire, elle suspend la référence pour la reconfigurer : « black people » n'est pas une référence à la troisième personne mais bien à la première personne, il n'y a pas de rupture entre « I » et « black people » mais une opération d'identification qui signifie ici l'inclusion au groupe. Le jeu sur les complémentations de speak (to/for) indique qu'un quatrième terme est en réalité considéré ici, ou plus exactement que l'identité de la troisième personne en rupture doit elle aussi être réévaluée : le destinataire de l'acte d'écriture. Il ne s'agit pas uniquement de savoir d'où parle la première personne, mais à qui, et avec qui. Le « regard blanc » n'est plus simplement envisagé comme l'observation d'une énonciation, l'enjeu est déplacé vers l'instanciation du rôle de co-énonciateur.

4. Dans un entretien accordé au *Guardian* en 2015 suite à la sortie de son ultime roman, *God Help the Child*, Morrison s'explique sur les implications du « regard blanc » et de son refus de s'y soumettre :

“I'm writing for black people,” she says, “in the same way that Tolstoy was not writing for me, a 14-year-old coloured girl from Lorain, Ohio. I don't have to apologise or consider myself limited because I don't [write about white people] – which is not absolutely true, there are lots of white people in my books. The point is not having the white critic sit on your shoulder and approve it.”

En plaçant son œuvre en parallèle à celle de Tolstoï dont les romans ont habité ses jeunes années, elle problématise son inscription dans la tradition littéraire mondiale et, pour ce faire, revendique autant sa légitimité en tant qu'auteure (dont la portée ne serait pas plus « limitée » que celle de l'écrivain russe) qu'en tant que lectrice. Elle a déclaré à plusieurs reprises avoir commencé à écrire

parce que le livre qu'elle voulait lire n'existait pas encore : c'est donc avant tout une frustration de lectrice qui constitue pour elle l'impulsion de l'écriture. Le lecteur-créateur (ou lectrice-créatrice) est à la fois construit et convoqué dans chacun de ses textes, hautement scriptibles dans la typologie barthésienne, car il ne s'agit pas moins pour lui ou elle de co-écrire le texte. Le texte morrisonien ne déclare pas la résolution comme ambition, la clôture n'est pas la finalité de cette écriture qui laisse aux lecteurs le soin de choisir leur interprétation de nombreux éléments dans les intrigues. Ces interstices, ces irrésolus, sont un espace dans lequel peut s'engager l'imagination pour les remplir, créer un contenu choisi en fonction du texte mais non univoquement déterminé par le texte. C'est ce que décrit Morrison dans un entretien plus ancien lorsqu'elle explique que son écriture repose justement sur une construction lacunaire : « My language has to have holes and spaces so the reader can come into it ... The we [you, the reader, and I, the author] come together to make this book » (Tate 125). Ces interstices font advenir, par l'acte de lecture qui est une co-écriture, une communauté que Morrison représente ici notablement par le biais d'un pronom employé comme nom commun (« the we »), puisqu'il est précédé d'un déterminant. Là encore, une référence que l'on s'attendrait à être de troisième personne (« the reader ») est instanciée comme étant en fait une deuxième personne (« you, the reader »). L'ouvrage est alors participatif et dialogique, chaque lecture un espace de création où le lecteur ou la lectrice peut actualiser un texte particulier, un sens dont il serait partiellement source. Il est aussi possible de ne pas choisir, d'envisager les textes comme espaces de potentiels jamais fixés, comme processus sans produit. Les interstices sont le moteur du texte scriptible parce qu'ils lui permettent de ne pas être résolu une fois pour toute, ils sont la respiration qui le rendent vivant (Barthes 10-11). Ils sont le lieu où les lecteurs peuvent se faire auteurs en écrivant le texte, mais aussi la condition pour que ce texte fonctionne comme étant toujours en train de s'écrire sans qu'une voix d'autorité ne le détermine complètement.

5. Les romans de Morrison donnent également la part belle à l'idée de co-création du texte sur le plan thématique et diégétique, comme par exemple lorsque les deux filles de Sethe tentent de reconstruire l'histoire de leur mère dans *Beloved* (1987) : « Denver spoke, Beloved listened, and the two did the best they could to create what really happened » (73). Le processus de co-énonciation est ainsi central à l'œuvre morrisonienne, et ce que refuse l'auteure dans cette déclaration est un destinataire en rupture, une troisième personne définie par son caractère exogène au groupe représenté et qui demanderait que tout lui soit expliqué. L'écriture de Morrison est une écriture de l'intime sur le plan diégétique, parce qu'elle explore l'intériorité de ses personnages à travers notamment des jeux de focalisation qui permettent de toucher au sensuel, à l'indicible, mais c'est

aussi ce positionnement du lecteur ou de la lectrice qui participe de cette intimité : quelle que soit son identité, celui ou celle qui la lit doit accepter de ne pas être une entité extérieure, mais au contraire de faire partie d'un « nous », ne serait-ce que le temps de la lecture.

6. Les exemples étudiés jusqu'ici ont permis de voir la façon dont Morrison travaille l'altérité à travers un positionnement qui remet en question une rupture présumée, et qui y préfère la différenciation, l'interstice entre la première et la deuxième personne, une écriture de la co-énonciation. Cette différenciation n'est pas une différence essentielle et fondamentale mais avant tout la marque d'une relation. Le pronom « you », qui instancie tout particulièrement ce destinataire que le texte fabrique, est habituellement un absent notoire des romans : leurs narrateurs, pourtant relais essentiels entre la diégèse et le monde des lecteurs, emploient très peu la deuxième personne. Néanmoins, ce n'est pas le cas chez Morrison puisqu'un tiers de ses romans font appel à un « you » en-dehors des dialogues. Pour reprendre la catégorisation proposée par Fludernik (cité dans Sorlin, 10), *Jazz* peut être qualifié de fiction hétérocommunicative (où ni le narrateur ni son destinataire n'appartiennent à la diégèse), alors que *Love, Home* et *A Mercy* explorent les différentes modalités de la fiction homocommunicative : les deux premiers convoquent une entité intradiégétique (personnage) s'adressant à une entité (lectrice ou narratrice, respectivement) extradiégétique, alors que dans le dernier l'énonciatrice et son destinataire sont (apparemment) tous deux intradiégétiques. La fréquence et la variété de ce phénomène contribuent à l'esthétique de la différenciation qui se déploie chez l'auteure.

### **Jazz : l'appel du livre, la lecture comme relation**

7. L'instance narrative de *Jazz* n'est ni un personnage spécifique du roman, ni une entité omnisciente ou focalisée qui se donnerait des apparences de neutralité. Si plusieurs interprétations sont possibles à la fois (elle pourrait être une commère de l'entourage des Trace, par exemple), les indices textuels soutenant une interprétation homodiégétique sont très faibles : l'instance narrative n'interagit jamais directement avec aucun personnage. Tout laisse à penser qu'elle est le livre lui-même, dans sa matérialité. Ce livre est un lieu à partir duquel se déploient imagination et curiosité envers les personnages et les événements qu'ils vivent, mais sa raison d'être se trouve dans sa relation avec le lecteur ou la lectrice : il n'advient que parce qu'il est lu. C'est pourquoi il lance des appels éperdus à la personne qui le lit, dans la crainte permanente que celle-ci ne le délaisse et ne le force ainsi à la solitude et au mutisme. Sa position se confond avec celle d'un amant souvent

délaissé, son discours sur lui-même fait croire à une relation amoureuse entre humains :

I lived a long time, maybe too much, in my own mind. People say I should come out more. Mix. I agree that I close off in places, but if you have been left standing, as I have, while your partner overstays at another appointment, or promises to give you exclusive attention after supper, but is falling asleep just as you have begun to speak—well, it can make you inhospitable if you aren't careful, the last thing I want to be. (J 9)

Ici la référence du pronom « you » n'est pas véritablement une deuxième personne mais se donne l'apparence d'un générique pour construire une distance artificielle avec la situation spécifique de l'énonciateur, et faire comme s'il s'agissait d'un cas général plutôt que tout à fait particulier. Cependant, cette référence évolue et s'instancie véritablement dans le lecteur ou la lectrice lorsque l'énonciateur se signale en tant qu'objet tenu entre les mains dans son adresse amoureuse qui clôt le roman, ses derniers mots finissant de le définir : « Look where your hands are. Now » (229). Morrison explique l'importance technique et thématique qu'a eu pour elle d'écrire cette voix comme étant celle de l'ouvrage physique :

I know everybody refers to "I" as a woman (because I'm a woman, I guess), but for me, it was very important that the "I" would say what a typical book would limit itself to, what a physical book would say. The book uses verbs—"I think," "I believe," "I wonder," "I imagine," "I know"—but it never sits down, it never walks, because it's a book. The voice is the voice of a talking book. [...] This is a love song of a book talking to the reader. (Carabi 94-95)

Ce livre imprimé exprime un désir de variabilité (« Say make me, remake me. You are free to do it and I am free to let you. » [J 229]), refusant la fixité à l'intérieur même d'un médium qui semble pourtant la dicter, et pour cela il fait appel au lecteur ou à la lectrice. La fluctuation n'est en effet possible que dans un espace relationnel avec une subjectivité qui, elle, est mouvante dans l'espace et dans le temps. La relecture permettra d'interpréter différemment le passage cité plus haut, si l'on considère que l'instance narrative est le livre lui-même. L'image du partenaire sombrant dans le sommeil dès les premières paroles (« just as you have begun to *speak* », nous soulignons) est radicalement modifiée et devient le lecteur ou la lectrice endormi.e sur son livre. Ainsi l'acte de parole devient un processus déclenché par la lecture : elle fait parler le texte, qui se conçoit lui-même comme une voix. C'est sa qualité vocale, comme un mouvement vers l'oralité compatible avec la musicalité de son titre, qui permet en effet de qualifier *Jazz* de « livre parlant », le faisant entrer dans la tradition du « talking book » si centrale à la littérature africaine américaine (Gates 1988).

### **Love : différenciation et identité fantomatique**

---

8. Onze ans plus tard, dans *Love*, Morrison propose une nouvelle fois un roman où une voix s'adresse de façon récurrente à une deuxième personne qui n'est pas un personnage. Une partie de la narration est à la première personne, dans des passages en italiques qui émaillent le roman et font entendre la voix d'un personnage nommé L, une observatrice qui commente la diégèse, et dont on apprend progressivement qu'elle est un fantôme. Cette voix liminaire, qui réside dans l'interstice entre la vie et la mort, le visible et l'invisible, mais aussi entre les lignes de la narration, établit un lien singulier avec le lecteur ou la lectrice dans son utilisation de la deuxième personne. Les occurrences du pronom « you » sont nombreuses dans ces passages. L'emploi est majoritairement générique, et accompagné de marqueurs qui permettent une certaine suspension du référent (« any » [137], « no matter what » [105]) ou de la relation prédicative comme lorsqu'il est impliqué dans la construction de structures hypothétiques (« Music, dancing, and if you wanted to, you could join a private card game » [130]). Il est de plus suivi presque systématiquement d'auxiliaires de modalité. L résume en ces termes l'ambiguïté de Bill Cosey, ancien propriétaire de l'hôtel autour duquel gravite l'histoire : « You could call him a good bad man, or a bad good man. Depends on what you hold dear—the what or the why » (200). L'association de « can » au prétérit modal, de l'inversion de l'ordre des adjectifs et du verbe « depends » contribuent à l'irrésolu. Plusieurs occurrences des formules « you'd think » ou « you would have thought » (6, 106, 176) permettent de construire des hypothèses qui seront immédiatement réfutées, et ainsi de créer plusieurs niveaux de fiction, auxquels le lecteur ou la lectrice serait amené à contribuer. De même, le fait que le pronom de deuxième personne soit à plusieurs reprises associé à des modaux suivis de verbes de perception ou de parole dans le texte, comme « you can see why » ou « you could say that » (12 occurrences, soit 14% des occurrences de « you » en dehors des dialogues), suggèrent que L donne des choses (ou plutôt des mots) à voir et à dire au lecteur ou à la lectrice, qui devient alors participant d'une scène potentielle, mais donc aussi participant du texte, bien que sa participation soit ici très dirigée puisqu'elle lui met les mots dans la bouche. Les propositions de commentaire (« comment clause », Lapaire et Rotgé 566) « you know » (2, 200) créent la connivence et signalent l'oralité, toutes deux essentielles à cette voix qui parle à l'oreille de la personne qui lit. Comme lorsque le pronom « you » est associé à un impératif (« Because he knew what a harmonica player on a street corner knew: where there was music there was money. *Check* the churches if you doubt it », 102, nous soulignons), l'interprétation générique atteint ici ses limites, et plusieurs passages jouent sur cette ambiguïté. C'est le cas lorsque L dit : « When she was young, that is, though I doubt if Junior

or any of these modern tramps could match her style. Mr. Cosey knew her too, although if you asked him he'd deny it. Not to me, though. Mr. Cosey never lied to me » (67). Le contraste avec la première personne vient modifier l'interprétation générique qui serait attendue pour l'hypothétique deuxième personne de « if you asked ». Ce contraste est aussi présent dans la première intervention de L, où une des très rares occurrences de la première personne du pluriel fait suite à un passage dominé par un « you » générique, entouré de tous les marqueurs cités plus haut :

You can find the prettiest shells right up on the steps, like scattered petals or cameos from a Sunday dress, and you wonder how they got there, so far from the ocean. [...] No matter the outside loneliness, if you look inside, the hotel seems to promise you ecstasy and the company of all your best friends. And music. The shift of a shutter hinge sounds like the cough of a trumpet; piano keys waver a quarter note above the wind so you might miss the hurt jamming those halls and closed-up rooms.

Our weather is soft, mostly, with peculiar light. [...] Our shore is like sugar, which is what the Spaniards thought of when they first saw it. [...] Nobody could get enough of our weather except when the cannery smell got to the beach and into the hotel. (L 7-8. Nous soulignons).

À mesure que le roman progresse et que la présence fantomatique de Cosey se fait de plus en plus oppressante, ce dernier devient cette deuxième personne à qui s'adressent les personnages au sein même de la narration dans un discours indirect libre qui glisse vers le discours direct sans marqueurs de paroles rapportées, comme dans des passages presque délirants où Junior fantasme l'homme en ange gardien :

She wondered what her Good Man liked. Velvet? Wicker? Had he picked this stuff? Did he even care? You didn't like it here, did you? [...] Was it Heed who grabbed the drapes? She talks about you all the time. About how she adored you, but she's faking it, right? And Christine hates you. Your eyes are smiling in your picture but your mouth looks hungry. You married an eleven-year-old girl. I ran away when I was eleven. [...] If you'd known me then, nobody would have messed with me. You'd have taken care of me because you understand me and everything and won't let anybody get me. Did you marry Heed to protect her? [...] I know you called me here. [...] I never drink or do dope. It feels good but you miss a lot when your head is fucked. [...] Do you like my Boyfriend? He's beautiful, isn't he? [...] It was ice cold in the garage, but we fucked anyway eating barbecue. You should have seen us. But you did, didn't you? You go wherever you want and I know you liked the hotel better than here. I can tell when me and my Boyfriend go there. I feel you all over the place. [...] Sometimes I forget you're my Good Man. (156-157)

Le passage de la troisième à la première personne (« her Good Man » / « my Good Man ») est accompagné par le présent et un mode interrogatif qui met en avant le rôle crucial de l'intersubjectivité et de la co-énonciation puisque « c'est à l'évidence à l'interlocuteur, devenu co-

énonciateur, qu'il revient de valider, de prendre en charge l'énoncé. » (Gilbert 11). Le co-énonciateur est ici spécifique et intradiégétique ; l'enjeu du passage est en réalité de tenter d'en préciser les traits, alors que la jeune femme n'a jamais rencontré cet homme. Au milieu du passage se glisse une référence générique (« you miss a lot when your head is fucked »), preuve de la fluctuation référentielle qui sous-tend ce passage. Tout ce jeu sur la suspension de la référence et sur le flottement entre interprétation spécifique et générique du pronom personnel de deuxième personne participe à l'atmosphère fantomatique du roman. *Love* est en effet un roman entièrement bâti sur les relations entre un mort, Bill Cosey, et les autres personnages, les chapitres déclinant les types de liens affectifs qui les relie. Pour Junior, le lien est fantasmatique et fantomatique : le fait de ne jamais avoir vu Cosey vivant n'empêche pas la jeune femme de l'entr'apercevoir partout où elle va, de sentir sa présence et son regard bienveillant, tant et si bien qu'elle détecte même son absence. Mais à travers l'influence post-mortem de Cosey qui affecte tous les personnages et les unit, c'est le roman dans sa globalité qui peut être considéré comme le fantôme du personnage : il est la trace dans ce monde d'une personne qui ne l'a pas tout à fait quitté, de même que l'hôtel en ruines reste comme la trace fantomatique de biens mal acquis, d'une prospérité malsaine rendue possible par la ségrégation et la corruption.

9. Morrison joue dans ce roman avec l'ensemble du continuum de références que peut recouvrir la deuxième personne, théorisé par Monika Kluge et reproblématisé par Sandrine Sorlin dans le cadre de la narration écrite, qui peut aller de l'identité totale avec l'énonciateur à une référence à un co-énonciateur spécifique, en passant par des valeurs plus ou moins générique (Sorlin 12-22). C'est aussi l'ambiguïté du « you » qu'utilise L pour glisser au lecteur ou à la lectrice les indices sur son identité qui lui permettront de comprendre que cette initiale est celle du titre du roman, dans ce passage qui commence par un discours adressé à Heed, mais évolue vers un commentaire faussement générique :

I see you. You and your invisible friend, inseparable on the beach. You both are sitting on a red blanket eating ice cream, say, with a silver coffee spoon, say, when a real girl appears sloshing the wavelets. I can see you, too[...], listening to the friend nobody sees but you. Intent on words only you can hear when a real voice says Hi, want some? Unnecessary now, the secret friends disappear in favor of flesh and bone.

It's like that when children fall for one another. [...] Most people have never felt a passion that strong, that early. [...] If your name is the subject of First Corinthians, chapter 13, it's natural to make it your business. You never know who or when it will hit or if it can stay the road. One thing is true—it bears watching, if you can stand to look at it. (*L* 199)

Le treizième chapitre du premier épître de Paul aux Corinthiens est une méditation sur l'amour, qui l'érige en première des vertus : L/Love utilise ici la voie détournée de la différenciation pour approcher la définition de son identité. Les lecteurs, seuls témoins de la survivance de la parole fantomatique qui ne s'actualise que dans le roman, sont les co-énonciateurs nécessaires à cette identité. L'acte de lecture, donc la relation appelée par la deuxième personne, fait advenir l'identité : c'est la différenciation qui rend possible et signifiante l'opération d'identification.

### **Home : négocier l'altérité de la narration**

10. Cinq ans après *Love*, Morrison met en place une nouvelle fois un dispositif où alternent des chapitres à la première personne en italiques et des chapitres de narration hétérodiégétique. L'avant-dernier roman de Morrison s'ouvre sur un chapitre en italiques, narré à la première personne par Frank Money, laissant à penser que le narrateur sera homodiégétique. Mais le dernier paragraphe amène le lecteur à réviser cette première impression : « Since you're set on telling my story, whatever you think and whatever you write down, know this: I really forgot the burial. I only remembered the horses » (3). Bien qu'il prenne en charge le premier chapitre, le protagoniste qui raconte un épisode de son enfance où il a vu successivement un combat de chevaux et l'enterrement clandestin d'un homme noir mort dans un combat forcé annonce bien qu'il ne sera pas le narrateur du reste du roman. Ce narrateur, caractérisé comme tel car défini par sa détermination à raconter, devient la deuxième personne à qui sont adressées les premières pages du roman. Les propos du personnage confèrent un certain degré d'autonomie au co-énonciateur : l'emploi de « whatever » montre bien qu'il pense ne pas avoir le contrôle sur ce que l'entité narratrice hétérodiégétique choisira d'énoncer. Toutefois, Frank tient à apporter cette précision qu'il estime cruciale : il s'agit de faire passer un savoir impératif (« know this ») pour la justesse du récit. Toute la force du processus de co-énonciation est mise en relief ici, puisqu'il s'agit pour le personnage d'informer l'entité qui prendra en charge le reste de la narration afin qu'ils puissent ensemble construire une histoire juste.
11. En effet, l'autonomie laissée à l'instance narrative est toute relative, car Frank reprend la main sur la narration à intervalles réguliers, comme en contrepoint au récit principal. Presque tous les chapitres impairs sont de courts textes à la première personne où Frank donne son point de vue et fournit des informations sur son passé, en particulier sur son enfance et sur la guerre de Corée.

Alors qu'il est le focalisateur d'une grande partie de la narration dans les chapitres pairs, le personnage ne se satisfait pas de la mise à distance que fait persister la présence d'un narrateur hétérodiégétique : il s'y adresse donc systématiquement, comme pour corriger le tir, reprendre partiellement le contrôle sur son histoire. Le troisième chapitre est caractérisé par le mode impératif, associé à des verbes de cognition (« remember », 39) ou directement liés à l'acte d'écriture (« write about that, why don't you? » 40). Il se termine sur un défi lancé au narrateur : « You don't know what heat is until you cross the border from Texas to Louisiana in the summer. You can't come up with words that catch it. Trees give up. Turtles cook in their shells. Describe that if you know how » (41). Être de fiction dépourvu de toute autre matérialité, il vient en fait saturer le texte de mots, en fait un palimpseste. Il n'accorde pas sa confiance au narrateur, qu'il suspecte toujours de ne pas être suffisamment fidèle ou capable. En cela, il remet en question l'omniscience du narrateur et déclare au contraire en savoir davantage que lui : ici les rôles sont inversés, le personnage se fait narrateur et le narrateur, personnage. Frank commence à réviser le texte au chapitre 5 :

You are dead wrong if you think I was just scouting for a home with a bowl of sex in it. [...] Is it too hard for you to understand? Earlier you wrote about how sure I was that the beat-up man on the train to Chicago would turn around when they got home and whip the wife who tried to help him. Not true. I didn't think any such thing. [...] I don't think you know much about love. or me. (H 69)

Le personnage se fait lecteur : son discours est repéré dans la temporalité du roman, du livre écrit, et non de la diégèse, puisqu'il se situe par rapport aux chapitres antérieurs (« earlier you wrote »). Toutefois, il ne s'adresse jamais directement à un lecteur potentiel, comme s'il ne pouvait accéder à ce niveau trop radicalement hors de son univers textuel. « You » est défini uniquement en tant qu'entité qui raconte et qui écrit, celui qui a le pouvoir de façonner son histoire en discours et ainsi de la rendre publique. Le narrateur est envisagé dans son rôle de médiation, entre la diégèse et le monde du lecteur auquel le personnage ne peut accéder. Le chapitre 7 se lit comme une négociation, car Frank réitère ses commentaires sur les limites des connaissances du narrateur (« You never lived there so you don't know what it was like », 84) tout en donnant des indications pour la suite du roman sur le mode impératif (« Don't paint me as some enthusiastic hero », 84).

12. Au chapitre 9, le personnage va plus loin dans la critique : « You can't imagine it because you weren't there. You can't describe the bleak landscape because you never saw it » (93). Frank déclare l'échec présumé de la fiction et la vacuité de l'imagination, déclaration catastrophique pour ce personnage qui n'est lui-même constitué de rien d'autre que de mots. Pourtant, c'est dans ce même passage qu'il utilise un pronom de deuxième personne, jusqu'ici réservé à ce narrateur

incapable, pour faire référence à des situations qui le concernent, et instancier un sujet qui devrait être lui-même :

Hours and hours pass while you are doing whatever you can to cut through the cold, flat days. [...] How many times can you take off your gloves to see if your fingernails are going black or check your Browning? Your eyes and ears are trained to see or hear movement. Is that sound the Mongolians? [...] When you think they are dead they turn over and shoot you in the groin. Even if you're wrong and they're as dead as a dopehead's eyes it's worth the waste of ammo to make sure. (H 93-34)

Alors même qu'il vient d'affirmer une nouvelle fois l'ignorance de cet autre, privilégié parce qu'il n'a pas eu à subir le froid du champ de bataille, il place un « you » précisément dans cette situation : cet usage apparemment plus générique, renvoie à lui-même et à la communauté des soldats, dans ce qui commence à ressembler à une dissociation de soi. « You're wrong » fait écho à l'accusation portée auparavant au narrateur, mais cette fois la référence du pronom a changé, c'est une identification camouflée en différenciation. Cette instabilité entre soi et l'autre, signe de désordre psychique, fait écho aux apparitions fantomatiques ou fantasmatiques que décrit Frank tout au long du roman et aux épisodes délirants où il perçoit le monde sans ses couleurs. Les doubles ou amis imaginaires qui circulent dans les romans de Morrison (pour Pecola dans *The Bluest Eye* (1970) ou Junior dans *Love*) tiennent eux aussi de ce même trouble entre identité et différence.

13. La méfiance permanente dont Frank fait montre envers son co-énonciateur se révèle être un miroir de sa propre faille, lui qui refuse de dévoiler le crime qu'il a commis lorsqu'il était soldat en Corée. Il tourne autour de cet acte indicible, si bien qu'il manque son intervention au chapitre 13. Il passe silencieusement son tour et il faudra attendre le chapitre 14 pour lire sa confession du meurtre d'une petite fille sur laquelle il a commis des abus sexuels : « I have to say something to you right now. I have to tell the whole truth. I lied to you and I lied to me. I hid it from you because I hid it from me. » (133) Le parallélisme syntaxique met en évidence l'effet de miroir entre l'énonciateur et le co-énonciateur dont les pronoms s'échangent. La charge du dire, de l'aveu comme du récit, revient cette fois à Frank alors qu'il l'avait fait peser sur les épaules de cet autre qu'il appelle « you ». La confession elle-même ressemble à un poème rythmé par la répétition anaphorique de « I am the one » : le secret d'une fausse différence éclate ici, il reprend la place de son compagnon qu'il avait accusé, dans son intervention précédente, d'être l'auteur de ce meurtre.

14. Le chapitre se clôt sur une dernière parole adressée au narrateur : « You can keep on writing, but I think you ought to know what's true » (134). Cette autorisation à finir le récit, débarrassé du mensonge, permet une forme de réconciliation, le début d'une cicatrisation à l'image de celle de la

petite sœur que Frank passe le roman à essayer de sauver.

### **A Mercy : le destinataire impossible et la lecture comme salut**

15. Dans *A Mercy*, Florens raconte son histoire à la première personne par le biais d'inscriptions sur les murs et sur le sol d'une pièce de la maison dans laquelle elle est restée seule. Ce texte constitue la moitié des chapitres du roman, alternant avec une narration à la troisième personne. L'objet livre que nous tenons entre les mains se fait alors le porteur physique d'un texte en manque de lecteur. En effet son destinataire premier, le forgeron dont Florens est éperdument amoureuse, ne pourra jamais lire ces inscriptions : « There is no more room in this room. These words cover the floor. From now you will stand to hear me. [...] Sudden I am remembering. You won't read my telling. You read the world but not the letters of talk. You don't know how to » (*AM* 160). L'homme à qui est adressé son discours en forme d'explication et d'appel est analphabète ; malgré son statut d'homme libre qui excelle tant dans son art qu'il donne vie au fer forgé, il ne maîtrise pas la lecture. Les mots, les lettres, ont saturé l'espace de la pièce qui les contient et de laquelle ils ne peuvent s'échapper faute de lecteur intradiégétique. Le texte paraît aboutir à une impasse lorsque Florens constate ne plus avoir de place pour le produire ; elle le déclare mort-né, étouffé parce qu'il n'est pas lu :

If you never read this, no one will. These careful words, closed up and wide open, will talk to themselves. Round and round, side to side, bottom to top, top to bottom all across the room. Or. Or perhaps no. Perhaps these words need the air that is out in the world. Need to fly up then fall, fall like ash over acres of primrose and mallow. (*AM* 161)

En construisant ce texte comme étant celui d'une autre qui n'a jamais atteint son objectif, Morrison donne au lecteur du roman l'illusion d'accéder à la copie d'un écrit éphémère, un texte hautement personnel, individuel et intime, puisqu'il est la déclaration d'amour d'une jeune fille à un homme particulier, aussi spécial et irremplaçable que peut être l'aimé. Il ne constitue pas un discours public bien qu'il soit visible par son inscription : ces mots sont adressés spécifiquement, non pas à une entité collective ou communautaire mais à ce « tu » dont l'identité ne peut se confondre avec celle du lecteur. Ce malaise de la deuxième personne qui n'est pas soi remet en avant l'importance du contexte, des circonstances du discours qui ne sont pas toutes substituables les unes aux autres. Au niveau diégétique, les écrits de Florens sont vains car ils n'y sont lus par personne et ne rencontrent jamais leur destinataire premier, tout comme les explications de sa mère ne sont accessibles qu'au

lecteur mais restent pour Florens un vide, une incompréhension qui la hante. Pour la mère de Florens le fait d'apprendre à lire et à écrire constituait un espoir de liberté ; le roman montre ici encore un appel jamais reçu par son destinataire premier, de la mère à la fille qui ne peut entendre ces mots : « Understand me. There was no protection and nothing in the catechism to tell them no. I tried to tell Reverend Father. I hoped if we could learn letters somehow someday you could make your way » (AM 162-163). Cet apprentissage n'a pas sauvé Florens de l'esclavage, mais il a sauvé son histoire. Le roman est à la fois un constat d'échec et une tentative de le dépasser, de le sublimer parce qu'il s'agit bien d'une histoire à transmettre, « a story to pass on » comme dit le texte de *Beloved*. Ce témoignage qui ne peut plus exister, dont il ne reste plus de trace, doit être recréé par la littérature et par une nouvelle instanciation du co-énonciateur. C'est alors l'acte de lecture qui permet à cette « voix interdite » (Michlin) de porter, à ces mots d'être adressés et reçus par un lecteur ou une lectrice qui fait enfin advenir le récit et le sauve de la perte, mais que ce récit façonne aussi. L'identité (raciale, sociale, de genre, etc.) de la personne qui lit se fait alors secondaire, pour n'être plus que ce « you » qui n'existe que dans une dynamique relationnelle.

## Conclusion

---

16. Cette déambulation à travers les pronoms personnels de première, deuxième et troisième personne nous a permis de voir à quel point les trois opérations qui les sous-tendent entrent en jeu dans la construction des identités et des voix chez Morrison. Si la notion de communauté est centrale dans tous ses ouvrages, celle-ci n'est pas posée comme ontologique : au contraire, par la construction subtile d'un co-énonciateur complice ou initié par le texte lui-même, les opérations d'identification, de rupture et surtout de différenciation remettent en question les présomptions d'appartenance et de différence. L'esthétique de la différenciation proposée est alors avant tout une marque de relation, qui permet notamment à Morrison dans son écriture romanesque de travailler le rôle du lecteur dans l'écriture et dans la narration.

## Œuvres citées

---

BARTHES, ROLAND. *S/Z*. Paris : Seuil, 1970.

CARABI, ANGELS. "Nobel Laureate Toni Morrison Speaks about Her Novel *Jazz*". 1993. *Toni Morrison: Conversations*. Ed. Carolyn C. Denard. Jackson: University Press of Mississippi,

2008.

FLUDERNIK, MONIKA. “The category of ‘person’ in fiction: You and We narrative-multiplicity and indeterminacy of reference”. *Current Trends in Narratology*. Ed. G. Olson. Berlin, New York: De Gruyter, 2011, 101-141.

GENETTE, GÉRARD. *Figures II*. Paris : Points, 2015.

GATES, HENRY LOUIS, JR., *The Signifying Monkey: A Theory of African-American Literary Criticism*. New York : Oxford University Press, 1988.

GILBERT, ERIC. « La théorie des opérations énonciatives d'Antoine Culioli ». PIERRE COTTE *et al.* *Les théories de la grammaire anglaise en France*. Paris : Hachette, 1993.

GREENFIELD-SANDERS, TIMOTHY (réalisateur). *Toni Morrison: The Pieces I Am*. Magnolia Pictures, 2021.

KLUGE, BETTINA. “Generic uses of the second person singular: How speakers deal with referential ambiguity and misunderstandings”. *Pragmatics*, 26.3 (2016): 501-522.

LAPAIRE, JEAN-RÉMI et WILFRID ROTGÉ. *Linguistique et grammaire de l'Anglais*. Toulouse : Presses Universitaires du Mirail, 1998.

MICHLIN, MONICA. « Les voix interdites prennent la parole ». *Sillages critiques*, 7 (2005) : 197-214.

MORRISON, TONI. *The Bluest Eye*. 1970. London: Vintage, 1999.

MORRISON, TONI. *Sula*. 1973. New York: Knopf, 2002.

MORRISON, TONI. *Beloved*. 1987. London: Vintage, 2005.

MORRISON, TONI. *Jazz*. 1992. London: Vintage, 2004.

MORRISON, TONI. *Love*. New York: Knopf, 2003.

MORRISON, TONI. *A Mercy*. London: Vintage, 2008.

MORRISON, TONI. *Home*. New York: Knopf, 2012.

MORRISON, TONI. An Interview with Hermione Hoby: “Toni Morrison: ‘I’m writing for black people... I don’t have to apologise””. *The Guardian*, 25 avril 2015. <https://www.theguardian.com/books/2015/apr/25/toni-morrison-books-interview-god-help-the-child>

PARKER, BETTYE J. “Complexity: Toni Morrison’s Women—an Interview Essay”. *Sturdy Black*

*Bridges – Visions of Black Women in Literature*. Ed Roseann P. Bell, Bettye J. Parker et Beverley Guy-Sheftall. Garden City: Doubleday, 1979, 251-257.

SORLIN, SANDRINE. *The Stylistics of “You”: Second-Person Pronoun and its Pragmatic Effects*. Cambridge: Cambridge University Press, 2022.

TATE, CLAUDIA. “Toni Morrison”. *Black Women Writers at Work*. New York: Continuum, 1983.