

Jean-Pierre MOUREY  
Professeur agrégé de philosophie  
Lycée Honoré d'Urfé.

### L'EFFET DE RUMEUR DANS LES NOUVELLES DE JORGE LUIS BORGES.

La littérature, selon Borges, est une sphère anonyme et infinie où la singularité de l'auteur s'efface derrière la reduplication des textes. Dans la *Postface du Rapport de Brodie*, celui-ci rappelle sa conception en citant les propos d'un autre écrivain : «William Morris pensait que toutes les histoires essentielles imaginables par l'homme avaient depuis longtemps été racontées et que, de nos jours, l'art du conteur consistait à les repenser et à les redire.» En donnant à sa phrase la forme d'une citation, Borges, notons-le, est fidèle ici, dans son propre texte, à sa Philosophie de la Littérature.

Dans ses nouvelles, les objets imaginaires qui symbolisent une telle conception abondent. La Bibliothèque de Babel qui contient tous les livres possibles, le livre de sable sans fin ni commencement, la cité utopique de Tlön où les oeuvres sont considérées comme «l'oeuvre d'un seul auteur, qui est intemporel et anonyme» sont les symboles les plus fascinants du Livre impersonnel et infini (1).

Nous laisserons de côté ces objets et ces histoires pour nous intéresser au dispositif de narration propre aux derniers recueils de Borges : *Le Rapport de Brodie* et *Le livre de sable*, publiés en France en 1972 et 1978. Si le narré symbolise quelquefois la théorie borgesienne de la Textualité, la narration tend à *mimer* celle-ci (cf. l'icône selon Peirce). Se poserait là le problème du rapport du Texte à la représentation implicite ou explicite (2), que l'auteur se fait de la Textualité.

Dans les dernières nouvelles, la narration est affichée avec une insistance et une complexité qui contraste avec la simplicité de l'histoire. Précisons que par «plan de la narration» ou «dispositif de narration», nous entendons ici non seulement la «voix» qui raconte mais égale-

ment les sources orales ou écrites auxquelles se réfèrent le ou les narrateurs avant ou pendant leur récit. Chez Borges, la prolifération et l'intrication du dispositif de narration produit, chez le lecteur, un effet de rumeur. Analysant celui-ci, nous pensons pouvoir le ramener à quatre procédés, qui, dans le texte, sont étroitement mêlés. Le premier repose sur la pratique de la liste, chère à l'auteur.

*-I- L'énumération des sources du récit.*

Dans «L'intruse», le narrateur raconte comment les frères Nelson, fermiers solitaires de Turdera, tuèrent la femme qu'ils aimaient tous deux pour ne pas briser leur amitié. Ce meurtre sauvage fut un nouveau lien entre eux. La nouvelle commence par l'histoire de l'histoire :

«On dit (mais c'est peu probable) que cette histoire fut racontée par Eduardo, le cadet des Nelson, à la veillée funèbre de Cristián, l'aîné, qui mourut de mort naturelle, vers les années 1890, dans la commune de Morón. Ce qui est certain c'est que quelqu'un l'entendit raconter par quelqu'un, au cours de cette longue nuit dont le souvenir s'estompe, tandis que circulait le maté, et que ce quelqu'un la répéta à Santiago Dabove, de qui je la tiens. Quelques années plus tard, on me la raconta de nouveau à Turdera, l'endroit même où elle s'était passée. La deuxième version, un peu plus circonstanciée, confirmait en gros celle de Santiago, avec les petites variantes et les contradictions inévitables en pareil cas. Je la transcris aujourd'hui parce qu'elle nous donne, me semble-t-il, un bref et tragique reflet de ce qu'était autrefois, dans nos campagnes, la mentalité des gens du peuple. J'essaierai d'être aussi fidèle que possible, mais je sens déjà que je céderai à la tentation littéraire d'amplifier ou d'ajouter certains détails» (3).

Le narrateur («Je la transcris aujourd'hui...», «J'essaierai d'être aussi fidèle que possible...») n'est qu'un maillon dans la chaîne des récitants :

- Eduardo, le cadet, racontant l'histoire lors de la veillée funèbre de son frère.

- «... quelqu'un l'entendit raconter à quelqu'un...»

- «... ce quelqu'un la répéta à Santiago Dabove, de qui je la tiens».

- «Quelques années plus tard, on me la raconta de nouveau à Turdera... »

Cinq narrateurs, au moins précèdent le «je» qui raconte, et la chaîne reste ouverte et incertaine (emploi des indéfinis). Narrateurs anonymes, histoire murmurée de bouche à oreille, «tandis que circulait le maté». Le lieu originel de l'histoire reste douteux : «On dit (mais c'est peu probable) que cette histoire fut racontée par ...». Dans la traduction française de F.-M. Rosset, le «on» préindividuel de la rumeur publique

4 1

couronne et redouble la succession des voix sans nom ni visage : on raconte qu'on raconte... (4). A l'effet de rumeur se conjugue un effet de brouillage, dont nous parlerons plus loin : «c'est peu probable», «cette longue nuit dont le souvenir s'estompe», «les petites variantes et les contradictions inévitables», «je sens déjà que je céderai à la tentation littéraire d'amplifier ou d'ajouter certains détails».

L'énumération des sources est pratiquée par Borges, dès ses premiers textes. Lorsqu'il décrit la cité utopique de Tlön, il commence la nouvelle (5) par la liste de ses sources («livres imaginaires» selon l'aveu du *Prologue*) : *The Anglo-American Cyclopoedia*, *l'Encyclopoedia Britannica*, le volume XI de *A first Encyclopoedia of Tlön*, des articles de Ibarra, de Ezequiel Martinez Estrada et de Drieu de la Rochelle.

Parfois l'auteur dote son récit de narrateurs virtuels, comme dans «Le duel». Voici le début de cette nouvelle du *Rapport de Brodie* :

«Henry James, dont l'oeuvre me fut révélée par Mme Figueroa, l'une de mes deux héroïnes, n'aurait peut-être pas dédaigné cette histoire. Il lui aurait consacré plus de cent pages ironiques et tendres, ornées de dialogues complexes et scrupuleusement ambigus».

Dans «Le Congrès» (*Livre de sable*, p. 30), le narrateur A. Ferri précise que la relation des faits aurait du revenir au poète Irala, décédé.

La liste des sources orales ou écrites, légendaires ou savantes, véridiques ou apocryphes fondent et troublent simultanément la vérité du Récit.

#### -2- Le ressassement.

Les récits articulés par les narrateurs ont déjà été dits et redits. Dans «Juan Murana», il est précisé à propos du récit que va faire Trapani :

«Un certain ton emphatique, fleurant la rhétorique, et certaines phrases trop longues me firent soupçonner que *ce n'était pas la première fois qu'il (Trapani) racontait cette histoire*» (*Le Rapport*, p. 58).

De même, dans «La nuit des dons» (6), les récits des divers narrateurs se présentent comme un ressassement compulsif. Résumons brièvement la nouvelle. Elle est faite de l'emboîtement de trois récits. Le premier narrateur («je») relate une discussion sur le thème de la reminiscence. Il nous rapporte quelques unes des interventions, puis cède la parole à l'un des personnages présents, un «monsieur âgé» qui raconte son souvenir le plus fort : comment, alors qu'il allait sur ses treize ans, il découvrit, dans un bordel, en une même nuit, l'amour avec «la Captive» et la mort, le bandit Moreira étant assassiné au cours d'une rixe. Au cours de cette nuit, une jeune prostituée, appelée «la Captive», raconte sa propre histoire. Le récit de «la Captive» constitue un troisième

niveau narratif : elle raconte (discours au style direct) l'attaque d'Indiens dont elle fut victime, encore toute petite. Laissons pour l'instant l'imbrication des niveaux narratifs et intéressons-nous aux récits du « monsieur âgé » (deuxième instance narrative) et de « la Captive » (troisième instance narrative). Il est dit du récit de celle-ci (c'est le monsieur âgé qui raconte) :

« La jeune fille se mit à parler comme si elle était seule et je compris d'une certaine façon qu'elle ne pouvait penser à rien d'autre et que ce qu'elle nous racontait là était la seule chose qui lui fût jamais arrivée dans la vie... *La Captive parlait comme on récite une prière, de mémoire...* » (7).

Quant au « monsieur âgé », il termine ainsi son récit :

« ... Dans le bref espace de quelques heures, j'avais connu l'amour et j'avais vu la mort... Les années passent, et *j'ai si souvent raconté cette histoire que je ne sais plus très bien si c'est d'elle que je me souviens ou seulement des paroles avec lesquelles je la raconte*. Peut-être était-ce pareil pour la Captive avec son récit d'Indiens. Maintenant peu importe que ce soit moi ou un autre qui ait vu tuer Moreira ».

La simplicité et le classicisme, recherchés par Borges dans ses dernières oeuvres, lui interdisent toute récurrence textuelle. Il n'y a pas de « récit répétitif » au sens où G. Genette le définit : « Raconter n fois ce qui s'est passé une fois... » (8). La réduplication des séquences et donc du signifiant textuel, qui caractérise l'écriture de Robbe-Grillet dans des oeuvres comme *La Jalousie* ou *Dans le Labyrinthe*, est absente chez Borges. Seule une remarque du narrateur ou d'un personnage sur leur propre récit ou sur celui d'un autre récitant, signale la répétition. Le Récit se donne comme rituel de récitation et ressassement, il n'a ni commencement ni fin.

Un troisième procédé, plus traditionnel, est l'imbrication des niveaux narratifs (9).

### -3- La pluralité des instances narratives.

Dans *Le livre de sable*, cette pluralité contraste avec la brièveté des nouvelles, qui dépassent rarement la dizaine de pages. Nous venons de mentionner « La nuit des dons » où un premier narrateur raconte une conversation au cours de laquelle un monsieur âgé raconte une aventure au cours de laquelle une jeune prostituée raconte... Dans « UNDR », nous avons un autre exemple de structure décrochée. Voici le début de la nouvelle qui commence par la généalogie du récit (procédé 1) :

« Je dois prévenir le lecteur qu'on chercherait en vain les pages que je traduis ici dans le *Libellus* (1615) d'Adam de Brême qui, on le sait, naquit et mourut au onzième siècle. Lappenberg les trouva dans un manuscrit de la Bodléienne d'Oxford et il pensa qu'étant donné l'abondance de détails ac-

cessoires il s'agissait d'une interpolation tardive, mais il les a publiées à titre de curiosité dans ses *Analecta Germanica* (Leipzig, 1894). L'avis d'un simple amateur argentin compte peu ; le lecteur jugera par lui-même. Ma version espagnole n'est pas littérale, mais elle est digne de foi.

Voici ce qu'Adam de Brême écrit :

... «De tous les pays limitrophes du désert... le plus remarquable est celui des Urniens... les risques du voyage et les rançonnements des nomades firent que je ne pus jamais atteindre leur territoire...»

Ce narrateur intradiégétique («je ne pus jamais atteindre leur territoire») succède, par le truchement de la «traduction» du texte d'Adam de Brême, au premier narrateur extradiégétique (Borges ?). Il raconte son échec à atteindre l'étrange pays des Urniens et sa rencontre avec Ulf Sigurdarson, à qui il cède la parole. Celui-ci (troisième instance narrative) narre sa propre quête et rapporte les paroles du poète Bjarni Thorkelsson qui, lui aussi, consacra sa vie à la recherche de cette Parole Unique et Absolue. Le récit avance de métarécit en métarécit. Leur succession *mime*, plutôt qu'elle ne signifie, cette quête sans fin. Le système de narration et le contenu diégétique (notons également la série de symboles qui, sur le territoire des Urniens, annoncent la Parole : le dessin d'un poisson, d'un cercle...) se redoublent : mais lequel redouble l'autre ? Pourquoi mettre le système narratif au second plan et en faire l'instrument au service de l'intrigue ? L'écriture de Borges nous invite à inverser le rapport habituel entre la narration et le narré. L'essentiel ne serait plus l'histoire, mais le jeu multiple des instances narratives. Des voix racontent, se dédoublent, prolifèrent ; chaque voix elle-même se réfère à d'autres voix, d'autres récits.

*Le Récit, en tant qu'activité vouée à l'inachevé et à une reprise sans fin, se donne en représentation dans l'élément du texte ; le processus de la narration s'exhibe dans ces structures décrochées et l'emporte sur l'intrigue.* La liste des sources du récit, le pluriel des voix produisent, en aval et dans le récit proprement dit, une ouverture vertigineuse où se dissolvent en même temps la Voix et le Référent. *Le Récit borgesien met en représentation, par le complexité de son dispositif narratif, l'absence d'un Je-origine et la lacune du Réel.* Ceci nous amène à distinguer un dernier procédé.

#### *4- L'effet de brouillage.*

Les procédés textuels, grâce auxquels le contenu référentiel s'irréalise et la narration se trouble, sont divers. Soit qu'un indice d'incertitude affecte les sources du récit, comme dans «L'intruse» : «On dit (mais c'est peu probable)...» (10). Soit que le narrateur se prenne à douter de sa propre narration, ainsi dans «La nuit des dons» : «... j'ai si

souvent raconté cette histoire que je ne sais plus très bien si c'est d'elle que je me souviens ou seulement des paroles avec lesquelles je la raconte».

Dans «Avelino Arredondo», Borges utilise une solution plus brutale, qui surprend le lecteur pris à la fiction du récit. La nouvelle est l'histoire de Arredondo, jeune homme taciturne, qui prépara seul le meurtre du président de son parti, traître à sa cause. Jusqu'à la dernière phrase du texte, Borges vise à la naturalisation du récit en n'affichant point (contrairement à son habitude) les instances narratives, en gommant toute trace d'énonciation. Le passé simple, la troisième personne font que «les événements semblent se raconter eux-mêmes» (11). Les descriptions minutieuses de la chambre où Arredondo se cache et prépare son coup augmentent l'effet de réel :

«Il disposait aussi d'un échiquier sur lequel il faisait des parties désordonnées qu'il n'arrivait jamais à terminer. Il lui manquait une tour qu'il remplaçait habituellement par une cartouche ou par une pièce d'un sou.

Pour passer le temps, Arredondo faisait le ménage de sa chambre chaque matin avec un chiffon à poussière et un balai, et il faisait la chasse aux araignées.» (12).

Le récit se termine sur l'assassinat du président et sur ces paroles de Arredondo :

«Il (Arredondo) sortit son revolver et fit feu.

Idiarte Borda (le président) avança de quelques pas, tomba à plat ventre et déclara distinctement : Je suis mort.

Arredondo se livra aux autorités. Il expliqua par là suite :

- Je suis du parti rouge et je le dis avec fierté. J'ai tué le Président qui trahissait et souillait notre parti. ... Cet acte de justice m'appartient. Maintenant qu'on me juge».

L'intensité dramatique est à son comble, les facteurs mimétiques proprement textuels sont portés au plus au point : absence du narrateur, discours de Arredondo rapporté au style direct (13). C'est alors que tombe la dernière phrase de la nouvelle :

«Ainsi on dû se passer les choses, quoique de façon plus complexe ; ainsi puis-je rêver qu'elles se passèrent».

Dans cette ultime phrase, Borges défait soudain le dispositif textuel propre au reste de la nouvelle. Le récit, jusque là «réaliste», s'irréalise soudain. Le «je» de l'énonciation («ainsi puis-je rêver...») chasse brutalement le «je» du héros («Je suis du parti rouge... J'ai tué...») et met en question la valeur de vérité du récit. Pris entre les deux «je», le lecteur ne sait plus à qui se fier : l'un est une pièce maîtresse de la fiction, l'autre, extradiégétique, la ruine. C'est la manipulation de la première personne et des temps des verbes (14) qui, réintroduisant soudainement le narrateur au cœur de l'histoire, annule celle-ci à l'acmé de son intensité dramatique (meurtre du président et arrestation de Arredondo).

Nous venons d'examiner quelques solutions pour irréaliser le récit : elles reposent sur l'intervention du narrateur, qui, au début ou à

la fin de la nouvelle, doute de la vérité du récit. Borges produit ses effets à l'intersection des plans de la narration et du narré. Le rapport du narrateur à l'histoire et, plus particulièrement, la façon dont Borges joue avec les déictiques, mériteraient un plus long développement. Rappelons, pour terminer, que les procédés 1 et 3, en démultipliant l'origine de la narration, participent au brouillage.

En parlant d'*effet de rumeur*, nous avons pointé une impression de lecture et tenter d'en analyser les ressorts textuels. L'énumération des sources du récit, la présentation de celui-ci comme d'une parole infiniment ressassée, l'imbrication des niveaux narratifs et le brouillage se conjuguent pour irrealiser à la fois la Voix et le Référent du Récit.

Resterait à préciser, à partir de ce problème de la narration, quelle est la singularité de Borges dans le discours littéraire du XX<sup>e</sup> siècle. La mise en représentation de l'activité narrative, le récit sur le récit caractérise la modernité. Tzvetan Todorov a noté (15) que le champ des idées esthétiques et littéraires de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle reste marqué par la doctrine romantique qui privilégie le processus de production de l'oeuvre au détriment du produit fini. Roland Barthes écrivait à propos du texte moderne : « Plus l'origine de l'énonciation est irrepérable, plus le texte est pluriel. Dans le texte moderne, les voix sont traitées jusqu'au déni de tout repère : le discours, ou mieux encore, le langage parle, c'est tout. Dans le texte classique, au contraire, la plupart des énoncés sont originés, on peut identifier leur père et propriétaire... » (16).

L'originalité de Borges est d'afficher les voix du récit et en même temps d'anéantir la possibilité d'un point fixe et originaire qui serait l'Auteur, le Narrateur. La dissolution des voix suit leur ostentation. L'effet de rumeur résulte de cette énumération, dissémination et brouillage quasi simultanés. De façon classique, Borges présente et nomme ses *récitants*, leur attribue la paternité de tel ou tel fragment de récit. La désintégration de l'ordre narratif n'est pas première, comme dans certains textes de Butor (17) ou de Sollers. C'est le vertige de l'érudition et de l'énumération, la succession des voix qui prolongent et renvoient à d'autres voix ou d'autres textes, qui déstabilisent le Centre et l'Origine du récit.

Comparons la rumeur borgesienne et celle qui caractérise certains textes de Marguerite Duras. Ainsi *Le Vice-consul* : à l'intérieur du même paragraphe se cotoient les voix du narrateur ou de Peter Morgan, les paroles ou pensées intérieures de la mendicante, celle de sa mère qui l'a chassée parce qu'elle était enceinte. Toutes les voix sont mises sur le même plan, sans guillemets ni verbe déclaratif, marques habituelles du changement de niveau narratif :

« Elle part, elle part pour chercher un endroit où le (l'en-

fant) faire, un trou, quelqu'un qui le prenne à son arrivée et le sépare complètement, elle cherche sa mère fatiguée qui l'a chassée. Sous aucun prétexte tu ne dois revenir. Elle ne savait pas, cette femme, elle ne savait pas tout, mille kilomètres de montagnes, ce matin, ne m'empêcheraient pas de te rejoindre, innocente, dans ta stupéfaction tu oublieras de me tuer, sale femme, cause de tout, je te rendrai cet enfant et toi tu le prendras, je le jetterai vers toi et moi je me sauverai pour toujours. Avec cette lumière crépusculaire des choses doivent s'achever et d'autres recommencer. C'est sa mère, sa mère qui opérera donc cette naissance. Et de celle-ci, elle, cette jeune fille, elle sortira aussi, une nouvelle fois, oiseau, pêcher en fleur ?» (18).

Nous passons du «elle» au «tu», au «je», puis à nouveau au «elle». C'est toujours le même personnage, la mendicante, qui est désignée : «Elle part... tu ne dois revenir... je te rendrai cet enfant... elle, cette jeune fille...». Tourbillon des pronoms personnels et des temps, où s'ambiguise et se perd l'instance énonciatrice. Dans *Le Vice-consul* (19), bien des interrogations, affirmations flottent, inassignables. Même les dialogues, annoncés par un tiret ou des guillemets, restent douteux, quant aux voix qui les profèrent (20). Comme dans les films de M. Duras (*Baxter, Vera Baxter ; India Song*), la question : «Qui parle à qui ?» reste en suspens. Le système des marques de la narration a des blancs.

Chez Borges, c'est le surcroît de précision, l'imbrication des récits et des sources qui entraîne l'histoire racontée dans le mirage d'une Énonciation sans fin, telle que le récit que nous lisons devient l'écho d'un Récit, d'un Texte bien plus général.

Nous voudrions conclure en reposant une question délicate, qui est celle du statut du narrateur dans le récit de fiction. Si M. Duras ou J.L. Borges jouent ainsi avec les structures de l'énonciation et les instances narratives, n'est-ce pas parce que, fondamentalement, le récit littéraire, à la différence de la parole dans la communication quotidienne, n'a pas de sujet énonciateur véritable ? La complexité du système de narration s'y développerait avec, pour fond, l'absence d'un narrateur réel (21). Ce vide ouvrirait la possibilité des jeux/je de l'énonciation les plus divers. L'auteur argentin, quant à lui, les conjugue en vue d'une fin bien précise : faire varier le degré de vérité du récit, sa consistance fictionnelle.



## NOTES

- (1) Voir l'article de G. Genette, « L'utopie littéraire », *Figures I*, Seuil, 1966.
- (2) Tout texte ne porte-t-il pas, au moins à l'état de traces, une théorie de l'écriture ? N'y a-t-il pas une « nécessité structurelle de l'abîme », ainsi que l'écrit J. Derrida (*De la grammatologie*, Ed. de Minuit, 1967, p. 233) à propos du concept de « dangereux supplément » dans l'œuvre de J.-J. Rousseau. L'éthique du texte, chez Borges, est présente de façon insistante, selon un mode symbolique et iconique.
- (3) *Le Rapport de Brodie*, Gallimard, 1972, p. 13.
- (4) Voici le début du texte original : « Dicen (los cual es improbable) que la historia fue referida por Eduardo, el menor de los Nelson, en el velorio de Cristián, el mayor, que falleció de muerte natural, hacia mil ochocientos noventa y tantos, en el partido de Moron. Lo cierto es que alguien la oyó de alguien... » (*El informe de Brodie*, Emecé Editores, Buenos Aires, 1970).
- (5) « Tlön Uqbar Orbis Tertius », in *Fictions*, Gallimard, Coll. « Folio », 1974, p. 35.
- (6) « *Le livre de sable* », Gallimard, 1978, p. 73.
- (7) P. 76-78, *op. cit.*. Un des interlocuteurs de la Captive lui dit : « Raconte encore l'histoire de l'attaque des Indiens, pour nous rafraîchir la mémoire. »
- (8) *Figures III*, Seuil, 1972, p. 147.
- (9) Dans les lignes qui suivent, nous reprendrons les notions de Genette de « niveau narratif », « instance narrative », « métarécit »... (cf. « Voix », *ibid.*, p. 225).
- (10) Qui parle dans la parenthèse ? Le « vrai » narrateur, dira-t-on. Dès la première phrase, le lieu de l'énonciation est ambiguïté, puisque s'y mêlent la voix impersonnelle du « on » (« dicen ») et celle du narrateur (lui-même point fictif ?).
- (11) Cf. la distinction de Benveniste entre discours et récit (*Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, 1966, p. 237-250).
- (12) *Le livre de sable*, *op. cit.*, p. 124.
- (13) Cf. *Fig. III*, *op. cit.*, p. 184. Genette montre que le discours rapporté au style direct (entre guillemets le plus souvent) a un pouvoir de mimésis supérieur au discours racontés ou transposés au style indirect. Le premier se rapproche de la représentation « mimétique » du théâtre, les seconds se caractérisent par leur « condensation » et leur « indirection ».

- (14) Alors que tout le récit est fait au passé, la fin de la nouvelle juxtapose deux présents à valeur radicalement différente. L'un est celui du héros intradiégétique (« Je suis du parti rouge... qu'on me juge... »), l'autre est celui du narrateur (« ainsi puis-je rêver qu'elles se passèrent. »). Les univers temporels, visés par ces deux présents, s'excluent : l'un est celui du héros, l'autre celui du narrateur. Le temps de l'énonciation perturbe et annule le temps de la fiction. D'où le trouble qui affecte le récit... et le lecteur.
- (15) « La réflexion sur la littérature dans la France contemporaine », in *Poétique* 38, avril 1979, p. 131.
- (16) *S/Z*, Seuil, 1970, p. 48.
- (17) Nous pensons, non aux premiers romans de l'auteur, mais à des textes comme *Matière de rêves* ou, même, *Intervalle*.
- (18) *Le Vice-consul*, Gallimard, Coll. « L'imaginaire », p. 25.
- (19) *Ibid.*, p. 49-50.
- (20) Cette impression est accentuée dans *Ababn Sabana David*, Gallimard, 1970.
- (21) Cf. l'article « Sémiotique littéraire : sur la fictionalité », in *Travaux XXI : Regards sur la sémiologie contemporaine*, CIEREC, Université de Saint-Etienne, 1977. P. Bange nous livre la thèse de K. Hamburger pour qui le récit de fiction n'a pas de narrateur véritable, le récit à la première personne étant seulement une « mimésis de l'énoncé de réalité ». Peut-on aller jusque-là ? Il reste que le propre du texte littéraire est de subvertir et de jouer avec le système de l'énonciation et des pronoms qui y sont liés.