

Aleksandra Okopień-Sławińska

Comment les formes personnelles jouent-elles au théâtre du discours?

Literary Studies in Poland 12, 97-127

1984

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Aleksandra Okopień-Sławińska

Comment les formes personnelles jouent-elles au théâtre du discours?

1

Dans ce texte, je développe une des questions qui se posent à l'étude de la nature sémantique des relations personnelles dans l'énoncé. Aussi faut-il dès l'abord que j'expose les grandes lignes de mon point de vue sur l'ensemble du problème. Considérant les relations personnelles comme relations essentiellement communicatives, j'estime que 1^o, ce sont elles qui, dans l'univers du discours, remplissent la fonction génératrice d'énoncé, et, 2^o, leurs concrétisations sémantiques constituent la charpente sur laquelle se fonde et se façonne tout l'édifice sémantique d'un énoncé. Je pense en outre que l'idée simple du *je* émetteur, du *tu* récepteur et du *il* objet, idée qui, à ce jour, épuise ou presque la connaissance de la nature sémantique des formes personnelles, mise à contribution dans les études littéraires, ne permet pas une explication complète de leurs sens et de leur fonctionnement. En effet, cette idée considère la signification des formes personnelles uniquement comme une dérivée des différences entre les trois rôles de communication, sans voir de plus près les manières dont ces rôles se concrétisent dans l'énoncé, en particulier d'un type aussi complexe que l'oeuvre littéraire. Cependant 1) le plus important qu'il est, le système de rôles de communication n'est pas le seul facteur modelant la sémantique des relations personnelles puisqu'il y en a d'autres qui entrent en jeu: 2) configurations

personnelles de nature individuelle et sociale entre les partenaires de communication; 3) nature processuelle de l'énoncé, enfin 4) multiplicité et hiérarchisation des niveaux de communication d'un énoncé¹.

Les différentes formes personnelles, je les considère comme autant de constructions polysémiques dotées chacune d'une échelle propre de variantes sémantiques et se concrétisant en fonction de la coopération des quatre facteurs plus haut dénombrés dans les circonstances précises de l'emploi. J'analyse plus loin un certain type d'opérations sémantiques que peuvent subir les formes personnelles en devenant en conséquence les signes de situations de communication singulièrement complexes, en particulier dans les oeuvres littéraires.

2

A force de passer en revue l'échelle sémantique des différentes formes personnelles et d'en discerner les principales variantes², l'on découvre qu'elles prennent forme et fonctionnent essentiellement selon deux règles dont l'une se laisse définir comme règle du complément sémantique, et l'autre comme règle de la transposition sémantique.

1. Le complément sémantique est un fait que subissent toutes les formes du pluriel dont les variantes, tout en gardant les indices de pluralité propres à la forme précise (soit plus qu'un individu) et au rôle qu'elles jouent dans la communication, n'en présentent pas moins différentes façons d'articulation de la collectivité qu'elles désignent. Dans le cas des formes *nous* et *vous*, cette collectivité peut être différenciée selon 1) les rôles de communication supplémentaires, p.ex. la différence entre *nous* = *je+ tu* et *vous* = *tu+ il*;

¹ Ce problème, je l'ai présenté il y a plusieurs années dans l'étude «Relacje osobowe w literackiej komunikacji» (Les relations personnelles dans la communication littéraire), [dans:] *Problemy socjologii literatury*, éd. J. Sławiński, Wrocław 1971, pp. 109–125, en le considérant comme un problème en soi, sans rapport avec l'ensemble de la problématique sémantique des relations personnelles dans l'énoncé.

² Je l'ai fait, en esquissant le problème, dans l'étude «O semantyce form osobowych» (De la sémantique des formes personnelles), *Roczniki Humanistyczne KUL*, vol. XXIV, 1976, c. 1, pp. 39–49.

2) la pluralité des membres de cette collectivité, allant de deux à beaucoup; et 3) le degré de leur identité personnelle: ex. la différence entre *nous* = *je+ tu* et entre *nous* = *je+ non-moi* (les autres). Dans le cas de la forme *ils*, à l'intérieur de la collectivité qu'elle désigne, il n'y a pas de différenciation des rôles de communication; par contre la différenciation peut procéder par 1) la présence ou l'absence de lien entre cette collectivité et les porteurs d'autres rôles, p.ex. *ils* en tant qu'élément de *nous* ou de *vous*, par opposition à *ils* non inséré à aucune communauté; et également - semblablement au cas de *nous* et *vous* - 2) la différenciation de la pluralité; et par 3) la différenciation du degré d'identité personnelle, p.ex. la différence entre: *Irène et Pierre aiment les enfants* et: *les gens aiment les enfants*.

Les concrétisations sémantiques ici décrites des formes *nous*, *vous*, *ils*, accompagnent indissociablement toutes les réalisations de ces formes-là, leur différentes versions de concrétisation étant de valeur égale, dans le sens qu'aucune d'elles ne se laisse opposer aux autres en tant que primaire ou secondaire, fondamentale ou dérivée, constante ou occasionnelle, obligatoire ou facultative. Elle ne sont que des accomplissements de valeur égale des virtualités sémantiques d'une forme personnelle précise.

2. C'est un tout autre mécanisme qui est à l'œuvre dans les cas des transformations sémantiques que je qualifie de transpositions des formes personnelles³. La concrétisation sémantique ne con-

³ Les linguistes attribuent à ce terme des sens multiples, p.ex. la verbalisation de certaines idées objectives ou psychiques ou la transposition d'une catégorie grammaticale en une autre (entre autres Ch. Bally, L. Tesnière, V. Skalicka). Le sens que je lui donne dans ce texte, est proche de celui qui est le sien dans l'étude de H. Křížkova, «Pervitchnye i vtoritchnye funkcyi i t. naz. transpozicya form», *Travaux Linguistiques de Prague*, II, Prague 1966, pp. 171-182. Le plus généralement parlant, elle définit la transposition comme «emploi figuré des formes grammaticales», en expliquant le mécanisme par l'actualisation des fonctions secondaires de ces formes, et la conservation parallèle par elles, de la signification liée à leurs fonctions primaires mises à l'ombre. Les processus de transposition, Křížkova les rapporte principalement aux catégories de la personne, du temps et du mode. Mais c'est tout autrement que ne le fait l'auteur de ces paroles qu'elle ramène la transposition des formes personnelles à la transposition du nombre et y rattache toutes les variantes sémantiques qu'elle enregistre d'ailleurs de manière peu complète et peu systématique.

siste pas dans ce cas en choix approprié d'une des variantes égales, mais se trouve imposée par les circonstances de l'emploi. Cette «contrainte» peut être conventionnelle, durablement liée à une application, ou occasionnelle, dépendant des propriétés spécifiques et de la fonction de l'énoncé⁴.

Les transpositions conventionnelles se prévalent à l'ordinaire d'une sanction sociale, elles desservent le plus souvent des relations humaines précises, en mettant en relief un trait particulier des contacts de communication qui interviennent dans leur cadre. C'est le cas du *nous* qui remplace le *je* pour conférer plus de dignité à la personne qui parle (*pluralis maiestatis*) ou, au contraire, par modestie (*pluralis modestiae*), ou encore quand le *nous* employé à la place de la 2^e personne prend une valeur familière dans le langage bienveillamment condescendant d'un médecin s'adressant à un patient: eh bien, nous allons mieux aujourd'hui? Il faut aussi mentionner ici l'emploi de *vous* au lieu de *tu* – par politesse ou déférence, et l'emploi de *il (ils)* au lieu de *tu (vous)* par déférence ou aussi par mépris.

Les transpositions occasionnelles sont l'expression de la création linguistique caractéristique avant tout du discours poétique, mais pratiquée également dans nombre de situations courantes. J'examine, dans la suite de ce texte, les principes de leur fonctionnement.

Les emplois transpositionnels des formes personnelles restent en conflit avec leur emploi ordinaire; en effet, ils mettent en cause et transforment une des composantes sémantiques élémentaires d'une forme précise: l'indice du nombre ou l'indice du rôle de communication.

3. Le mécanisme de transposition de l'indice du nombre est plus simple et mieux connu, dans la mesure où il concerne des cas conventionnels. Ce qui le limite, c'est le sens unique des transpositions. En effet, autant toutes les formes du pluriel peuvent être, dans des circonstances précises, rapportées à une seule personne,

⁴ Je ne classe pas dans la transposition les transformations des formes personnelles dans les emplois ironiques, considérant le discours ironique comme un phénomène sémantique d'un autre rang, supérieur, embrassant au pair avec les formes personnelles, également d'autres éléments de l'énoncé.

c'est-à-dire *nous* à *je*, *vous* à *tu*, *ils* à *il*⁵, autant je n'ai jamais observé de recours aux formes du singulier pour désigner plusieurs individus, a moins pour les noms collectifs, ce qui toutefois ne me paraît pas relever de la transposition.

4. Le mécanisme de transposition de l'indice du rôle est plus complexe, et moins sujet aux conventions, aussi son effet et son mode de fonctionnement se prêtent-ils difficilement à une description synthétique. C'est ce qui m'amène à lui accorder de l'attention dans la suite de ce texte.

L'indice du rôle de communication constitue, comme on le sait, le critère constitutif de distinction des trois catégories personnelles. Ils constitue le radical sémantique constant des différentes formes personnelles dont la constance s'exerce malgré leur caractère polysémantique. Ainsi, avec toute la différenciation sémantique des formes de la première personne, elles gardent toujours l'indice du caractère émetteur; de celles de la deuxième personne – elles gardent le caractère récepteur; de celles de la troisième personne – le caractère de complément d'objet.

Dans certains emplois cependant, cet indice naturel de rôle, propre à la forme personnelle donnée, peut être relégué au second plan et se trouver complété et modifié par l'indice d'un autre rôle. Cela a lieu quand la forme donnée se trouve rattachée à une personne, jouant un rôle de communication autre que celui qui est propre à cette forme, c'est-à-dire quand le *tu* sera rapporté à l'émetteur, le *nous* – au récepteur, et le *il* – à l'émetteur ou au récepteur. C'est précisément de tels cas que je qualifie de transposition de l'indice de rôle. Celle-ci est une opération qui touche au radical sémantique de chaque forme sans pour autant invalider, ainsi qu'il sera démontré dans la suite de ce texte, le principe fondamental de l'homologie entre la forme personnelle et le rôle, tout au moins en le compliquant de façon marquante.

5. Etant donné le champ considérable des processus de transformation, la question est de savoir ce qui rend possible, sans porter atteinte au sens de l'énoncé, de telles métamorphoses grammati-

⁵ «Ils au lieu de il» (l'emploi de *il* étant supposé ici à la place de *tu*) se rencontre quelquefois en polonais dans les formules de politesse populaires: «Que papa ne s'en aillent pas encore».

cales et ce qui permet, dans le processus de réception de l'énoncé, d'identifier les rapports personnels de communication. L'on peut croire qu'il est possible d'établir correctement, malgré la transposition, qui parle à qui et de qui, c'est-à-dire d'identifier la valeur sémantique des formes personnelles employées, ceci grâce au concours de divers signaux circonstanciels et structurels de l'énoncé, signaux qui se complètent mutuellement, sans pour autant épuiser dans chaque cas précis, tout leur répertoire. Les plus importants de ces signaux sont les suivants:

a) informations sur la distribution personnelle des différents rôles de communication; dans le discours parlé, elles peuvent avoir un caractère extra-textuel, situationnel, sous-entendu, soufflé par les circonstances du discours; dans l'énoncé écrit par contre – elles sont inscrites dans le texte;

b) système de relations et d'insertions personnelles à l'intérieur d'un même énoncé; par exemple, si la personne désignée par le *tu* se voit attribuer des compétences, des comportements et des points de vue qui sont habituellement propres au sujet parlant, il y a alors lieu de soupçonner un emploi transpositionnel du *tu* en tant que masque pour le *je*; y entre également en jeu un système de rapports de communication autre que celui qui est propre aux énoncés sans transposition, c'est-à-dire par exemple, l'absence de la distance habituelle entre le sujet émetteur et le récepteur dans le cas de l'adoption, par celui qui se parle, de la forme *tu*, ou encore entre le sujet et l'objet, dans le cas de l'adoption par celui qui se parle, de la forme *il*;

c) structure linguistique de l'énoncé: différents indices grammaticaux et syntaxiques, caractère modal des phrases, tension émotive du discours et signaux d'intonation indiquant par exemple que, malgré l'emploi de la forme de la troisième personne, nous avons affaire avec un contact émetteur – récepteur et non émetteur – objet.

6. Ainsi, la transposition se signale-t-elle par différents symptômes d'inadaptations superficielles, de tensions et de paradoxes dans l'économie d'ensemble des relations personnelles à l'intérieur de l'énoncé. Une juste intelligence d'un tel énoncé ne consiste cependant pas en reconstitution hypothétique de l'état qui serait sien sans transposition, c'est-à-dire en annulation de l'effet de celle-ci, mais bien en réinterprétation sémantique des formes personnelles employées, et en élucidation de la complication délibérée de leurs significa-

tions. Ainsi, la valeur de la forme *tu* employée par la personne qui parle à elle-même, n'est nullement réductible à la valeur du *je*, mais elle ne se révèle que lorsqu'on la considère comme «de toi qui est moi» avec toutes les conséquences multiples d'une telle équivalence. En d'autres termes, s'il y a des indices signalant que le *tu* employé dans l'énoncé se rapporte à la personne qui parle, le sens récepteur de ce *tu* ne se trouve pas annulé mais seulement modifié et enrichi d'un facteur subjectif.

Il en est de même de tous les autres cas de transposition, celle-ci n'étant nullement ni licence ni aberration, mais une sorte de métaphore grammaticale multipliant le potentiel sémantique de l'énoncé. Le mécanisme de son fonctionnement consiste toujours à amplifier la signification de la forme employée, en lui faisant assumer les fonctions qui, dans la situation de communication donnée, seraient propres à la forme personnelle primaire qu'elle refoule et représente à la fois. Ce procédé permet d'enrichir considérablement la nature socio-mondaine des relations personnelles, en introduisant nombre d'informations sur les complications, les nuances et les diverses optiques marquant l'attitude de la personne qui parle, vis-à-vis d'elle-même et des autres.

En fonction de la forme personnelle que revêt la personne qui parle, se modifient les rapports entre elle en tant que sujet, et ses autres rôles dans l'énoncé, la forme subjective (émettrice) dépourvue d'ouverture dans le cas de l'absence dans le texte de la forme *je*, pouvant se concrétiser dans les diverses manières de s'incarner dans le récepteur («toi en tant que moi»), dans le héros («lui en tant que moi») ou dans le sujet collectif («nous en tant que moi»). En fonction, par conséquent, de la forme qu'emploie la personne qui parle à un interlocuteur individuel, cette forme pouvant être primaire (*tu*) ou remplacée par *vous* («vous en tant que toi»), par *nous* («nous en tant que toi») ou encore par *il* («lui en tant que toi») – se modifie la nature du lien qui les unit, s'accroît la distance ou le degré de rapprochement, s'établit le rapport de supériorité ou d'infériorité, se révèle un contact soit personnalisé soit réduit uniquement à une convention de situation sociale. La manière même dont le dialogue se réalise joue un rôle des plus importants. Il s'agit de savoir si, quand il y a échange de rôles entre la personne qui parle et l'auditeur, les deux ont les mêmes prérogatives et peuvent se servir

l'un à l'égard de l'autre, des mêmes formules ou si, au contraire, leurs relations réciproques sont dissymétriques, imposant par conséquent l'emploi de formules différentes⁶.

7. Parmi toutes les formes personnelles, seule la forme *je* échappe à la transposition, à moins d'y ranger les emplois d'emprunt quand la personne qui parle énonce certaines phrases comme en se substituant à l'interlocuteur, en suggérant de la sorte que c'est précisément ce dernier qui aurait pu ou dû tenir de tels propos. Le *je* de ces phrases a donc le statut de citation et se rapporte à l'interlocuteur et non à celui qui parle. En voici quelques exemples:

Le médecin à la patiente: «Eh bien, je n'ai plus mal, n'est-ce pas? Et j'ai tellement eu peur de l'hôpital».

Le juge d'instruction au pick-pocket en interrogatoire: «Cela s'est donc passé comme ça: j'ai vu un sac élégant, il fallait donc que je le fouille. J'ai cru tomber sur une aubaine et... quelle déconiture!»

La maman à son fils de bas âge: «Ça va... désormais je serai sage, je viendrai à chaque appel de maman et je ne vais plus chialer...»

Tous les énoncés de ce type, intensifiant considérablement le caractère de la communication, ne sont possibles qu'en présence de

⁶ Le modèle bipolaire des relations de dialogue étendu entre «puissance» (*power*) et «solidarité» (*solidarity*) a été utilisé dans leurs études sur les formes pronominales de s'adresser à autrui par R. Brown, A. Gilman, «The Pronouns of Power and Solidarity», [dans:] *Readings in the Sociology of Language*, éd. J. A. Fishman, La Haye 1970, pp. 252–275. Ils ont donné une interprétation intéressante socio-sémantique des oscillations et des dissymétries constatées dans l'histoire de cinq langues européennes (anglais, français, italien, espagnol et allemand) dans l'emploi à l'égard d'un interlocuteur individuel des formes de la deuxième personne au singulier ou au pluriel (*tu*–*vous*). La puissance (supériorité) crée un rapport non réciproque: le plus fort dit *tu* et on lui dit: *vous*, alors que la solidarité s'exprime par l'emploi de formes identiques: *tu* – *tu*, *vous* – *vous*. Le passé est le domaine de la sémantique de la puissance (*the nonreciprocal power semantic*), alors que notre époque, c'est-à-dire le XX^e siècle – de la sémantique de la solidarité (*the reciprocal solidarity semantic*). A l'intérieur de cette dernière, se produisent toutefois des différenciations secondaires, le plus généralement parlant entre le *tu* familier et le *vous* officiel. De surcroît, certains résidus du passé, demeurent toujours valables par exemple la proposition de tutoiement appartient à la personne qui, en raison de sa supériorité, aurait plus de droit de tutoyer l'autre sans réciprocité, soit celle qui est plus âgée, plus riche, de condition sociale plus élevée, l'employeur plutôt que l'employé, la femme plutôt que l'homme.

l'interlocuteur de la personne dont le *je* se projette en eux. / D'où ces énoncés sont riches de formules directes d'une modalité fortement marquée, formules qui incitent à la polémique ou qui amènent à l'approbation.

L'on peut cependant hésiter si les complications décrites de la forme sont un effet d'opérations de transposition, ou s'il faudrait plutôt les expliquer par la nature de l'énoncé supposé à deux voix, c'est-à-dire par la superposition et l'interpénétration dans son enceinte de deux nouveaux émetteurs, tout comme cela se passe dans tous les types de discours en apparence indirect.

De quelque façon que puisse être tranché ce doute, il n'en est pas moins vrai que dans les énoncés à un seul niveau émetteur, la forme *je* indique toujours l'individu qui parle et ne saurait être rapportée ni à plusieurs individus, à moins qu'ils soient représentés par un substantif collectif, ni au récepteur ou au héros, à moins que la personne qui parle en joue les rôles. Sans perdre pour autant son caractère subjectif, la forme *je* fait preuve de la plus grande capacité d'absorption, dans la mesure où, dans certains cas, elle absorbe et représente aussi bien le rôle de récepteur que celui de héros si ces rôles ne sont pas explicitement confiés à d'autres personnages.

Cette nature expansive du *je* s'affirme le plus nettement dans le monologue intérieur mais elle se laisse sentir aussi dans certaines oeuvres lyriques qui ne mettent pas en relief et ne suggèrent même pas un personnage autonome de récepteur, et ont pour héros principal ce qu'on appelle le «moi lyrique» (p.ex. *Mes larmes ont jailli...* d'Adam Mickiewicz). Il ne s'agit bien entendu pas de toute oeuvre lyrique de cette structure, mais de celles pour lesquelles il serait possible d'adopter une motivation expressive de l'énoncé⁷. Il ne saurait s'agir non plus de poésies descriptives ou narratives, la motivation de ce mode de récit étant d'instruire le lecteur, ce qui suppose une non-identité profonde entre celui-ci et l'auteur.

8. L'unifonctionnalité sémantique de la forme *je* ne limite nulle-

⁷ M. Głowiński qualifie les ouvrages de ce genre de soliloques, estimant qu'ils sont particulièrement propres pour le modernisme – *Poetyka Tuwima a polska tradycja literacka (La poétique de Tuwim et la tradition littéraire polonaise, Warszawa 1962; «Wirtualny odbiorca w strukturze utworu poetyckiego» (Le récepteur virtuel dans la structure de l'oeuvre poétique), [dans:] Style odbioru. Szkice o komunikacji literackiej, Kraków 1977, surtout p. 70.*

ment la diversité des matérialisations du rôle de la personne qui parle, c'est que celle-ci peut s'approprier outre la forme *je* qui lui revient tout naturellement et à titre exclusif, presque toutes les autres formes personnelles⁸, à savoir:

- la forme *nous*, en s'identifiant avec une collectivité;
- la forme *tu* (et même, sporadiquement, *vous*), en affectant le rôle de récepteur;
- la forme *il*, en objectivant l'autoprésentation par introduction ou feinte des points de vue d'autrui.

Seule la forme *ils* paraît stylistiquement inadaptée à désigner une seule personne qui parle. Dans certains cas cependant, elle peut servir d'autoprésentation à un sujet collectif, selon la formule «ils en tant que nous». L'exemple en est offert dans la phrase: «Voici tes fils qui sont venus te demander» – si cette phrase est dite par un de ces fils.

Par rapport à l'objet (le héros), l'usage transpositionnel des formes personnelles, c'est-à-dire autres que *il (ils)*, est, dans l'ensemble, difficile. C'est que le passage de *il (ils)* à *je (nous)* ou à *tu (vous)*, signale l'adoption par le héros du rôle du sujet qui parle, soit un changement dans la distribution personnelle des rôles de communication. Cela exclut l'effet sémantique de la transposition qui n'est pas révélatrice de création d'un nouveau rapport de communication, mais ne fait que modifier les manières de réalisation du rapport de communication en place.

Néanmoins il arrive, surtout dans des textes littéraires, que la forme *tu (vous)* soit ostensiblement rapportée aux objets qui ne peuvent pas être les véritables destinataires des énoncés – personnages fantastiques, mythologiques ou défunts, phénomènes naturels, concepts et choses auxquels par exemple des apostrophes rhétoriques attribuent le rôle récepteur, sans chercher à dissimuler le caractère prétextuel de cette démarche. Je laisse donc à trancher la

⁸ La faculté étonnante du sujet à adopter toutes les formes littéraires a fait réfléchir Paul Valéry qui l'explique par la nature dialoguée interne du penser compris comme processus de communiquer avec soi-même. L'individu devient alors comme chacun des trois acteurs de l'acte de la parole: «Le moi se dit moi ou toi ou il. Il y a les 3 personnes en moi. La Trinité. Celle qui tutoie le moi, celle qui le traite de Lui» (P. Valéry, *Cahiers*, éd. J. Robinson, Paris 1973, p. 440).

question de savoir si l'on peut considérer la forme de la deuxième personne comme équivalent transpositionnel de la troisième personne dans les circonstances d'une communication éminemment non réfléchie, c'est-à-dire qui exclut d'avance la possibilité d'un échange dialogué des rôles entre *je* et *tu*, rôle qui constitue un des facteurs constitutifs de chaque relation entre émetteur et récepteur. C'est que l'on peut admettre qu'en dépit des indices grammaticaux, les formules apostrophiques ne font que simuler cette relation alors qu'en réalité elles engagent un récepteur entièrement différent, en stimulant son imagination et son attention; elles le font en tant que moyens expressifs de mettre en relief l'activité verbale du sujet émetteur. L'hypothèse d'un «second récepteur» se trouve corroborée par le fait que les apostrophes sont particulièrement fréquentes dans des textes à finalité persuasive, adressés à coup sûr à quelqu'un d'autre qu'à un objet d'invocations de pure rhétorique.

9. Les considérations sur l'apostrophe mettent en évidence combien il est difficile de marquer avec précision la limite des processus de transposition, et de définir de façon absolue la valeur sémantique des formes personnelles employées dans un texte. Ce qui peut illustrer aussi une telle instabilité sémantique, c'est l'interprétation de la variante didactique de la forme *nous*. Cette variante appartient à la famille des procédés persuasifs: celui qui parle, blâme, exhorte, indique la conduite juste; il est donc quelqu'un d'autre que ceux à qui il s'adresse, mais c'est à l'aide de la forme *nous* qu'il masque son savoir et sa supériorité. Il compte en effet trouver plus aisément une audience bienveillante en se faisant passer aux yeux des pécheurs non éclairés auxquels il s'adresse pour un des leurs, qu'en s'excluant de leur communauté par le fait de se placer au-dessus d'eux et d'opposer son moi magistral au *tu (vous)* à instruire. Dans cette situation, l'appartenance de *je* à *nous* est une figure de style de communication qui, d'ailleurs, n'est pas toujours appliquée avec esprit de suite tout au long d'un développement verbal de quelque durée. Ainsi qu'en témoignent les nombreux exemples d'ouvrages persuasifs, du Siècle des lumières par exemple, le *nous* didactique glisse facilement et presque imperceptiblement vers le *tu (vous)* didactique dont il constitue un équivalent approximatif. Mais sont-ils liés par un rapport de transposition?

Parmi les différents cas de transposition plus haut nommés, les trois suivants sont les plus importants parce que les plus fréquents et les plus fonctionnels: 1) «il en tant que je», 2) «il en tant que tu», 3) «tu en tant que je». Mon propos est de voir de plus près leur fonctionnement sémantique, principalement dans les énoncés littéraires. Je commencerai par les emplois transpositionnels de la forme de la troisième personne qui se révèle être la plus apte à assumer les différents rôles de communication parce que capable de rendre équivalents les rôles d'émetteur et de récepteur. En raison de sa plasticité sémantique, elle se trouve aux antipodes de la forme *je*, alors que la forme *tu* se situe quelque part au milieu de l'échelle. Un tel ordre de classement des formes *il – tu – je* en fonction de leur susceptibilité de transposition, découle, je pense, de la différence de degré d'énergie communicative des différents rôles personnels: plus est grande cette énergie, moins il est possible d'étouffer le rôle qui lui est propre et de modifier sémantiquement la forme primitive qui lui est assignée⁹.

1. «Il en tant que tu». L'emploi des formes de la troisième personne par rapport au récepteur intervient principalement dans des formules conventionnelles signalant ou soulignant un rapport social ou familial particulier; de supériorité pour le premier, de déférence pour le second. Les phrases suivantes: «Que ma tante ne s'en fasse pas; Est-ce que Marie n'a pas entendu quelqu'un sonner à la porte?; Papa voudra-t-il peut-être s'asseoir» – comparées aux phrases analogues à la deuxième personne: «Ne t'en fais pas, chère tante; Marie, tu n'a pas entendu quelqu'un sonner à la porte?; Papa, tu vas peut-être t'asseoir» – se révèlent être avant tout privées du caractère direct du rapport qui distingue la relation *je – tu*. Son remplacement par la relation *je – il*, fait l'effet de déférence pour l'interlocuteur et de modestie de celui qui parle et qui, tout en

⁹ Une échelle semblable des formes personnelles en fonction de leur capacité de remplacement les unes par les autres est relevée par Z. Topolińska qui semble la rattacher aux différences de caractéristiques de chacune de ces formes («Kategoria osoby w języku polskim» – La catégorie de la personne en langue polonaise. *Język Polski*. XLVII, 1967, no 2, pp. 88–95).

parlant, ne se sent pas assez audacieux ou digne de s'adresser directement et en partenaire à son interlocuteur ou, au contraire, peut traduire un rapport de supériorité, comme dans le cas des propos adressés à un domestique (Marie), et le refus de le placer au rang qui est propre à la personne qui parle.

Ce qui signale l'emploi transpositionnel de «il en tant que tu», c'est avant tout la forme modale de la phrase mettant fortement en relief le point de vue et la réaction de l'émetteur à la présence et au comportement du récepteur, et exprimant une recommandation, une question, un blâme, une prière etc. Cette forme modale et l'intonation qui s'y adjoint, fonctionnalisent le *il* dans le rôle du *tu*, sans en supprimer le rôle d'objet. Aussi les formules à la troisième personne tenant lieu de la deuxième, ne sont-elles pas sémantiquement et stylistiquement identiques aux formules directes à la deuxième personne.

La fonction sociale des emplois transpositionnels de «il en tant que tu» leur assure une stabilité sémantique et les rend difficilement susceptibles d'un jeu linguistique libre mené au gré d'occasion¹⁰. Aussi, semble-t-il, leurs applications littéraires ne dépassent plutôt pas le cadre de leur emploi généralement admis. Ainsi, les formules à la troisième personne par lesquelles Słowacki s'adresse dans ses poésies dédiés aux demoiselles Sophie et Louise Bobr: «Que Sophie ne me demande pas des vers» ou «Quand le regard de Louise retrouvera la patrie» – sont plutôt le reflet d'un usage de conversation propre au XIX^e siècle qu'une recherche poétique ou un artifice mondain. Au contraire, le *tu* direct qui apparaît aussi dans ces poésies, n'est certes pas une formule tout à fait ordinaire, mais une liberté justifiée précisément par la forme poétique.

2. «Il en tant que je». L'expression du *moi* sous la forme de la troisième personne offre le risque d'un trop faible relief subjectif

¹⁰ A cet égard, un rôle particulier dans la langue polonaise est joué par la formule entièrement conventionnelle, généralisée et neutre *pan* (monsieur, mais *pan* signifie en polonais aussi «seigneur»). Il serait intéressant de suivre certaines tentatives de transformation, de différenciation et d'évitement de cette forme dans différentes situations. Par exemple, par son association aux formes verbales à la deuxième personne du singulier et du pluriel, ce qui est possible en polonais, et qui, suivant la forme verbale utilisée, confère à l'énoncé une nuance vieux jeu, une note de déférence, etc.

des formes *il*, *lui*, et c'est pourquoi elle demande des signaux extérieurs, situationnels ou intratextuels fortement marqués, propres à relever cette subjectivité en dépit de l'inertie objective de la forme *il*. L'identification du sujet parlant (*moi*) sous la forme d'un personnage à la troisième personne (*lui*) est relativement la plus aisée quand les deux interlocuteurs se parlent directement. Celui qui parle peut emprunter la forme de la troisième personne dans des phrases comme celles-ci: «Ton mari chéri a aujourd'hui envie d'aller au bal; Aline n'est pas encore fatiguée; ce casse-pied ne va plus vous dire un mot pendant longtemps» – à condition que ces phrases s'inscrivent dans des situations qui ne laissent pas l'ombre du doute que le mari chéri, Aline ou le casse-pied sont les appellations d'un *moi* qui parle. Ces appellations sont ordinairement choisies en fonction du récepteur par rapport auquel l'émetteur se définit. Comparées aux phrases analogues dans la première personne: «J'ai envie d'aller aujourd'hui à un bal; Je ne suis pas encore fatiguée; Je ne vais vous dire plus un seul mot pendant longtemps» – les phrases à la troisième personne sont plus riches de renseignements sur l'émetteur et sur sa situation personnelle, et lui offrent la chance de se mettre en meilleure posture vis-à-vis du récepteur. C'est qu'elles lui permettent de souligner le rôle auquel il aspire ou qui lui a été imposé, et en même temps de marquer sa distance. Les appellations de l'émetteur et quelques-uns des renseignements sur lui sont alors comme entre guillemets, comme si l'émetteur s'en démarquait ou en déclinait la responsabilité, ce qui lui permet de teinter son énoncé de plaisanterie, de ton câlin, de provocation, de grief etc.

Mis à part les énoncés formulés en présence de l'interlocuteur, l'identification ne pose pas de problème dans les situations où l'émetteur et le récepteur se connaissent suffisamment et sont, quant à leurs personnes, nettement concrétisés. Ainsi, dans la lettre d'une mère à son fils, ne soulèvent aucun doute, quant à leur caractère subjectif, non seulement les formules du genre: «fais confiance à l'expérience de ta mère», mais également d'autres qui tiennent lieu du terme «mère»: femme expérimentée, la plus proche personne.

Par contre, dans les situations de communication qui se situent dans une oeuvre littéraire, l'identification de «lui en tant que moi» est rendue sensiblement plus difficile en raison de l'affaiblissement d'ensemble et d'une médiatisation des liens entre le *moi* sujet de l'action

et le *moi* thématisé dans le texte. Sans entrer dans les complications qui peuvent tenir à la multiplicité des niveaux émetteurs d'un texte littéraire, sans entrer non plus dans les règles qui en régissent la transmission, j'ai l'intention de ne me borner qu'aux cas qui relèvent de la relation entre l'auteur et le sujet de l'oeuvre, et qui donnent lieu au passage de *je* à *il* quand l'auteur s'y identifie intentionnellement, en considérant la forme de la troisième personne comme équivalent de la forme *je* qui lui reviendrait normalement.

La forme *il* étant toutefois dépourvue de facteur subjectif, l'identification par le lecteur d'une telle intention de l'auteur demande à être aidée par ce dernier. Le procédé le plus simple et le plus aisément déchiffrable est la consonance voisine des noms ou la ressemblance d'autres données personnelles de l'auteur avec celles du personnage. Cette ressemblance demande toutefois une lecture «documentée» du texte, autrement dit un degré d'initiation du lecteur aux faits et gestes de l'auteur. C'est pourquoi la piste patronymique d'identification se révèle la plus féconde dans des oeuvres témoignages d'auteur et non dans des oeuvres de pure fiction littéraire. Il s'agit donc des notes personnelles, journaux intimes, souvenirs.

C'est entre autres sur deux exemples puisés dans le genre, que j'ai l'intention d'indiquer les motivations sémantiques et stylistiques et les chances offertes par l'emploi transpositionnel de la forme «lui en tant que moi». Je me rapporte ici principalement à l'analyse de textes choisis, en évitant des formules aprioriques de généralisation, étant donné que la transposition «lui en tant que moi» (à la différence de «lui en tant que toi») est restée libre de conventions, et sa signification est, dans une large mesure, fonction des circonstances de l'énoncé et, de plus, n'étant pas nettement concrétisée, elle permet des interprétations diverses

L'abandon par Gombrowicz, dans certaines parties de son *Journal*, du récit à la première personne normalement admise pour le genre, en faveur de la troisième personne, était considéré par l'écrivain et perçu par les lecteurs comme une innovation frappante et une provocation littéraire. Le remplacement du *je* par le «il en tant que moi», et le choc ainsi provoqué entre le subjectif et l'objectif, ont permis à l'écrivain de procéder à son autoprésentation comme du dehors, non pas à ses risques et périls mais comme avec les yeux et les paroles des autres. Ce procédé a également écarté certaines

restrictions de retenue d'ordre moral et mondain, de rigueur quand on parle de soi, relevant d'ailleurs de principes contradictoires tels que l'interdiction de vantardise et l'exigence de sincérité. Il a en outre offert la chance de confrontation de ces opinions soi-disant des autres avec le commentaire et les confidences formulés sous la forme habituelle de la première personne. Ce procédé nouveau a recouvré sa vertu d'information, éclipsée en d'autres circonstances, puisqu'il oppose aux prétentions des jugements objectifs extérieurs l'approche directe de la situation du sujet parlant, une approche qui n'est accessible qu'à lui seul. En conséquence, le *Journal* de Gombrowicz offre un style ostensiblement recherché de confiance fait d'un jeu unique entre la simplicité et l'artifice, la pudicité et l'exhibitionnisme, la franchise et le camouflage. Ce style, l'écrivain l'a pratiqué avec préméditation et en toute conscience de ses effets. Je reprends ci-dessous un passage de ses observations à ce sujet, formulées précisément à la troisième personne, ce qui transforme la formule «Gombrowicz par lui-même» en texte critique objectif comme soufflé par l'écrivain à quelqu'un qui est appelé à se prononcer à son sujet. En reprenant ce passage, j'assume donc le rôle qui m'a été en quelque sorte programmé par l'écrivain :

L'introduction dans le *Journal* de la «seconde voix» – voix de commentateur et de biographe [...] lui permettait de parler de lui-même comme avec la bouche d'un autre. C'était, à son sens, une invention importante, amplifiant sensiblement le froid artifice des confidences, et en même temps lui permettant une plus grande franchise et une plus forte passion. Et c'était quelque chose de nouveau, quelque chose qu'il n'a rencontré dans aucun des journaux qu'il avait lus. [...] quel enrichissement que de pouvoir parler de soi-même à la première et à la troisième personne à la fois! Car celui qui use à l'égard de soi-même du «je», doit forcément taire tant de choses et en fausser autant, et celui qui se traiterait de «lui» et chercherait à se décrire de l'extérieur, celui-là ne dirait qu'une part de vérité. C'est dire que ces passages du «je» à «Gombrowicz» pouvaient (graduellement, au fur et à mesure du perfectionnement et de l'approfondissement de cette pratique) aboutir à des résultats intéressants. Et ils permettaient de se vanter et de se dénoncer à la fois!¹¹

La valeur psychologique du remplacement de la première par la troisième personne était bien entendue pressentie par des écrivains avant Gombrowicz. Une des héroïnes d'*Adam Grywald*, roman de

¹¹ W. Gombrowicz, *Dziennik 1957–1961 (Journal)*, Paris 1962, p. 146.

Tadeusz Breza datant des années 1930, confie le secret de ses dépit amoureux sous forme de récit d'une personne imaginaire. Et *il* ne s'agit pas seulement d'une forme de camouflage mais d'une manière plus pénétrante et plus franche de dire où elle en est. C'est ainsi, qu'en dépit d'une première impression, le narrateur perçoit et commente sa confession en porte-parole de l'auteur :

Je savais pourtant très bien que ce qu'elle m'a raconté était la vérité. Et le fait qu'elle a romancé ses expériences, n'était nullement un faux-fuyant mais une manière de dire la vérité. Si elle avait voulu parler de ses aventures directement, sans subterfuge, ce n'est qu'alors qu'elle aurait défiguré les choses. Et comme cela, en racontant son héroïne soi-disant de pure invention, elle faisait un effort d'impartialité et d'exactitude. C'est cette forme de confession qu'elle a choisie inconsciemment car elle pouvait l'imprégner le plus fortement du fond de ses expériences¹².

La forme «il en tant que je» peut aussi se retrouver dans des journaux d'un type tout à fait différent de celui de Gombrowicz, sans ambitions littéraires, et être l'expression spontanée et probablement irréfléchie de la situation psychique de celui qui parle. C'est une telle variante de cette forme que j'ai trouvée dans les pages choisies de Djiga Vertov éditées récemment en Pologne, comprenant notamment ses notes et des extraits de journal¹³. Le remplacement de la première personne par la troisième s'y rencontre à maints endroits, par fragments de longueur variable, librement mélangé avec d'autres modes de récit. Et comme c'est généralement le cas à l'emploi de la troisième personne, l'autoprésentation y revêt un caractère objectif, non pas toutefois par invocation des jugements des autres mais en rendant objectives les expériences les plus personnelles de l'auteur qui cherche ainsi à en accroître le poids et, à cet effet, parle de lui-même d'une manière dont il voudrait entendre les autres parler de lui, et qui souhaite que sa vérité à lui devienne la leur. Chez lui, la troisième personne traduit une méfiance à l'égard de la vertu persuasive de la première; elle est l'expression de son sentiment d'une bête traquée et une tentative d'autodéfense.

¹² T. Breza, *Adam Grywald. Powieść (Adam Grywald. Roman)*, Warszawa 1958, p. 208.

¹³ D. Vertov, *Człowiek z kamerą. Wybór pism (L'homme au caméra. Choix de textes)*, trad. par T. Karpowski, Warszawa 1976, les citations proviennent de cette édition.

Djiga Vertov fut l'un des grands innovateurs du cinéma soviétique dont le nom est souvent cité à côté de ceux d'Eisenstein, de Poudovkine et de Dovjenko. Réformateur du cinéma documentaire, théoricien et fondateur du «cinéma-oeil», enthousiaste passionné de la révolution, il était aux prises avec les pires difficultés de nature bureaucratique, pour employer cet euphémisme, qui, à certaines époques, l'entravaient totalement dans son activité de cinéaste. Privé de liberté d'action, entravé par des institutions, des instances et des instructions, il allait de son gré ou était convoqué en réunions, conférences et commissions, recevait les remarques de personnalités officielles, écoutait à son sujet des rumeurs et des opinions officieuses, s'enquérissait sur ce que disaient de lui les gens du métier et aussi les autres, dont dépendaient son existence et son travail. Et ceux-là disaient: Vertov ceci, Vertov cela, Vertov a tort d'avoir agi de la sorte, que Vertov attende, qu'il soumette la chose à Un Tel. C'est à eux qu'il répondait, c'est devant eux qu'il s'expliquait dans ses notes où il remplaçait le *je* sans poids et sans assise par le *il* plus fort et plus objectif, *il* – Vertov. Et telle est la genèse psychosociale de son journal. En voici un échantillon:

Un grand faux se cachait dans la manière d'employer le metteur en scène Vertov dans la dernière période où il s'est vu placé devant l'ultimatum: un labeur de Sisyphe ou l'accusation d'inactivité.

Tous le savaient, lui témoignaient de la compassion, certains même protestaient, mais finalement – désarmaient.

– Vous êtes un artiste exceptionnel. Vous trouverez sans doute une solution. [...]

Et Vertov faisait un effort, se mettait au travail, préférant le plus dur labeur à l'accusation d'inactivité. [...]

Une seule chose était cependant absolument incompréhensible. Pourquoi c'est précisément Vertov qu'on écarte des sujets prometteurs, du matériel documentaire riche de promesses, de tout ce qui, pour un cinéaste, est plein d'intérêt et plein d'expression? (pp. 216–217).

Lui – se met en chasse. Il chasse les images. Les images de la vérité. Le cinéma-vérité.

Il ne s'enferme pas dans son bureau. In en quitte la cage et travaille d'après nature. Il observe. Il expérimente. Il établit ses repères dans une région qu'il ignore. Il prend vite son parti et tire à point nommé. [...]

Mais tout cela c'est du passé.

C'est que, depuis quelques années, il ne chasse plus, ne file plus, ne tire plus...

Quand il lui arrive de mettre le gibier en joue, le doigt sur la détente, on lui dit «arrête!» On lui demande l'autorisation officielle. Il parvient quelquefois à en obtenir une, à force de démarches. Mais l'oiseau est déjà bien loin et le gibier à poil s'est, lui aussi, enfui (pp. 177–178).

Une autoprésentation à la troisième personne aussi haute en relief et aussi conséquente d'un auteur qui se raconte, fait cependant partie des cas extrêmes¹⁴. Les genres littéraires classiques offrent rarement à un auteur la chance de se raconter de la sorte, et au lecteur l'occasion de dépister une telle transposition.

Il vaut la peine de prendre conscience de ce que peuvent être les réalisations intermédiaires. L'exemple en est offert par *Cale życie Sabiny* (*Toute la vie de Sabine*), où l'héroïne, en reconstituant avant sa mort, l'image de sa vie, parle d'elle-même à la troisième personne (*elle*), ce qui produit avant tout un effet de distance entre la vieille femme mourante qui s'évoque et son image évoquée d'autrefois. Le cas du roman de Boguszevska est assez complexe et mêlé d'éléments disparates. Le monologue intérieur de l'héroïne se dilue fréquemment dans la narration d'auteur menée cependant du point de vue de l'héroïne, et c'est alors que la forme *elle* cesse de servir d'équivalent du *je* et perd la tension sémantique que lui confère normalement son emploi transpositionnel. Voici un passage exemplaire où *elle* – la Sabina du récit d'auteur – passe au discours indirect libre et au monologue intérieur à la troisième personne:

Comme par des jumelles à l'envers, Sabina regarde jusqu'au fond de son enfance et se revoit elle-même, la petite Sabina, mince, brune et nerveuse, tantôt sautillante comme un moineau, turbulente et enjouée à propos de rien, tantôt en proie au pire désespoir, mais à propos de quoi? D'une robe à dessin rose qui, elle aussi, fait un drôle d'effet, pas comme chez les autres fillettes. Un peu trop longue? Et elle était si contente de l'avoir reçue, cette robe!... (p. 19).

Ah, Sabina, Sabina – sourit l'autre du haut de son lit-ce que tu es bien drôle (p. 40) :

La distinction entre le monologue intérieur et le discours indirect libre qui, par nature se signale par l'emploi de la troisième personne, est très importante encore que trop peu consciente. Grâce à l'emploi de la troisième personne, le discours indirect libre s'accorde avec l'ordre du récit à l'intérieur duquel il se distingue par la tournure de phrases, leur intonation, leurs caractéristiques modales et expressives, et par une forte individualisation. Ce genre de discours s'affirme quand le narrateur parle du héros

¹⁴ Quelquefois même on les attribue aux inclinations schizo-phréniques, mais je ne prends pas ce cas en ligne de compte.

¹⁵ H. Boguszevska, *Cale życie Sabiny*, Warszawa 1958.

avec les paroles de celui-ci, en transformant cependant le *je* direct du héros, en *il* objectif, propre à la narration. La forme de la troisième personne n'est donc pas ici un équivalent du *je* du narrateur, mais une objectivation du *je* du héros, le personnage que l'on raconte. Par la même, le cas de transposition n'intervient pas ici, celle-ci articulant les différents rôles du même personnage. Par contre, dans le monologue intérieur, il est possible d'employer transpositionnellement le *il* en tant que *je* car dans cette forme de l'énoncé, à la différence du discours indirect libre, le *je* qui parle et le *il* représenté sont un même personnage.

L'identification des emplois transpositionnels du «lui en tant que moi» à l'intérieur des énoncés lyriques, présente plus de difficultés encore. Les indices qu'on y rencontre d'assimilation de la troisième personne au rôle de sujet, débouchent difficilement sur la certitude d'identité personnelle entre le *il* et le *je*. L'attribution à l'auteur des traits de l'imagination, de la sensibilité psychique ou sensorielle ou encore des vues du héros lyrique, ne peut être qu'une conjecture appelant une preuve complexe d'interprétation. De rares exemples d'équivalence incontestable entre le *il* et le *je* sont offerts uniquement par des oeuvres poétiques invoquant des faits autobiographiques concrets. Un tel cas se retrouve chez Norwid: «il y en eut un qui, enfant, apparut en ce monde...»

L'énoncé lyrique se distingue en règle par un engagement sensible de l'auteur dans les personnages représentés, souvent par un net rapprochement, assorti toutefois d'un caractère non-définitif et incomplet de l'identification, et en même temps vague de leur incarnation dans le temps et dans l'espace. Le poète peut imprégner de sa spiritualité différents personnages, être à la fois le moi, le toi et le lui, mais peut également s'y opposer vigoureusement, et renier jusqu'à ceux qu'il présente sous les traits du *je*. Démêler ces enchevêtrements personnels qui jouent un rôle important dans certaines situations poétiques, devient souvent une tâche d'interprétation de tout premier ordre pour la juste intelligence de l'oeuvre d'auteurs tels que Norwid, Baczyński, Gajcy ou Rafał Wojaczek.

Le *il* qui se retrouve dans certaines poésies lyriques et qui y désigne le personnage unique et principal, sans être toutefois personnellement concrétisé, apparaît souvent comme un proche équivalent du *je*. Il ne s'y assimile pourtant pas sans réserve, mais reste

comme suspendu entre la référence générale et individuelle. C'est le cas du poème ci-dessous de Stanislaw Grochowiak

Ah, combien il jeûna de tendresse et d'amour
pour entrer sous sa chevelure, ce temple balsamique.

Il regarda les vitraux et fixa son regard au milieu du visage
éclairé sur le front par l'ange du soleil.

Ah, quelle perplexité, quelle joie aux aguets
de se voir par lui seul fouler tous ces éclats.

De ses doigts il ne sort que sable et décombres
Ce qu'il aime, il le détruit par le fait de l'amour¹⁶.

Une position sémantique aussi vague du *il* correspond à l'ambition du discours poétique d'exprimer des vérités générales en disant ce qui est individuel et intime. «Pourquoi par trop dans une seule personne? Celle-ci et non une autre?»¹⁷ – s'étonne par la nature fortuite de son incarnation individuelle Wisława Szymborska – «un personnage au singulier du genre momentanément humain»¹⁸ qui, en tant que poète, peut dire aussi, en dépassant les limitations de son unicité: «Ecoute combien rapidement me bat le coeur, ton coeur»¹⁹, de même qu'elle peut aussi, en disant *elle*, broser le portrait intérieur d'une «femme-pour-lui» que l'on peut déchiffrer aussi bien comme portrait individuel et personnel que comme portrait supraindividuel et collectif:

Il faut que ce soit au choix.
Changer pour que rien ne change.
C'est facile, impossible, difficile, cela vaut être tenté.
Ses yeux sont, au besoin, tantôt bleus tantôt couleur de cendre
noirs, gais, pleins de larmes sans qu'il en soit raison.
Elle couche avec lui comme la première venue, la seule au monde.
Elle lui donnera quatre enfants, aucun enfant, un seul.
Naïve mais débrouillarde.
Faible mais soulève des fardeaux.

¹⁶ S. Grochowiak, «Bitwa» (La bataille), [dans:] *Nie było lata*, Warszawa 1969, p. 66, vers 1–8.

¹⁷ W. Szymborska, «Zdumienie» (L'Étonnement), [dans:] *Wszelki wypadek*, Warszawa 1975, p. 28.

¹⁸ W. Szymborska, «Przemówienie w biurze znalezionych rzeczy» (Discours au bureau des objets perdus), *ibidem*, p. 27.

¹⁹ W. Szymborska, «Wszelki wypadek» (Tout hasard), *ibidem*, p. 6.

.....
 Ou court-elle si vite, n'est-elle pas fatiguée.
 Mais non, un petit peu, recrue de fatigue, pas de mal.
 Est-ce de l'amour ou de l'obstination?
 Pour le meilleur et pour le pire et par pitié de Dieu²⁰.

L'inclinaison du *il* vers le *je*, quelquefois très nette, quelquefois indécise, s'effectue dans la poésie souvent par l'intermédiaire des formules *on, vous* (en polonais *l'homme*). Leurs emplois courants oscillent eux aussi du pôle de l'impersonnel à celui de l'individualisation subjective, des phrases «L'homme apprécie le plus ce qu'il a perdu», ce qui se laisse traduire, sans en défigurer le sens, par «on apprécie le plus ce qu'on a perdu», jusqu'à la phrase: «Aujourd'hui l'on ne se souvient plus du temps qu'il faisait l'autre jour» qui signifie presque autant que «aujourd'hui je ne me souviens plus du temps qu'il faisait l'autre jour». C'est dans cette échelle que se situe la phrase initiale de ce poème de Norwid:

Quand on vous lance en pleine figure
 une poignée de violets, sans rien vous dire...

poème ou, dans le verset final le *vous* impersonnel cède la place au *je* intimement personnel: «... je ne dirai rien, rempli de chagrin»²¹.

3. «Tu en tant que je». La forme de la deuxième personne employée pour s'adresser à soi-même est, dans le monologue intérieur, tel que le reconstituent les relations, avant tout littéraires, du discours non prononcé, une forme tout aussi naturelle (ou tout aussi artificielle) que la forme de la première personne. Le plus souvent, elle est liée à une variante modale particulière: appel, admonestation, question, sommation, recommandation, étant moins fréquente dans des phrases simplement affirmatives. «Pourquoi es-tu si crédule, tu te laisses tout faire accroire – se reprochait Sophie» – c'est un exemple de phrase banale pouvant se rencontrer dans chaque roman. La phrase à la deuxième personne est assortie ici d'un commentaire de narrateur qui ne laisse pas de doute que Sophie s'adresse à elle-même. Etant donné le caractère décisif du commentaire, la phrase à la deuxième personne ne doit pas se distinguer

²⁰ W. Szyborska, «Portret kobiety» (Un portrait de femme), [dans:] *Wielka liczba*, Warszawa 1976, p. 27, vers 1–9, 17–20.

²¹ C. Norwid, «Jak...» (Comment...), [dans:] *Dziela zebrane*, vol. 1, éd. J. W. Gomulicki, Warszawa 1966, p. 617.

par quoi que ce soit pour en déchiffrer dûment la référence du *tu* au *je*.

Par contre, pour pouvoir interpréter semblablement les énoncés indépendants à la deuxième personne, elles doivent satisfaire à la condition de transposabilité en forme de la première personne, non seulement sans défiguration du sens mais encore en le rendant plus complet et mieux motivé. Toutefois, la condition d'une meilleure motivation n'est pas toujours respectée dans la pratique littéraire. Dans les circonstances où des indices personnels évidents indiquent l'emploi du *toi* en tant que *moi*, la motivation réaliste de cette forme d'énoncé peut passer au second plan. C'est le cas des *Métamorphoses retentissantes* de Butor, vaste roman psychologique à la deuxième personne où la nature détaillée du récit excède plus d'une fois la nécessité d'un discours intérieur adressé à soi.

Autant les transpositions introduisant le «tu en tant que je» dans les romans sont liées de toute évidence aux tentatives modernes de renouveler et de dépasser le cadre de la narration classique, autant dans les oeuvres poétiques, elles constituent depuis longtemps une forme consacrée de discours qui se réalise de maintes façons. Bien entendu, une part est ici à faire à la tendance de la poésie lyrique au caractère non définitif et incomplet de l'identification dont *il* a déjà été question à propos de la transposition «il en tant que je», bien qu'en général la forme *tu* soit plus apte à représenter le sujet qui parle que ce n'est le cas de la forme *il*.

Le *tu* lyrique se concrétise sur une échelle vaste et nettement polarisée, à l'une de ses extrémités se situant le *tu* nettement différent voire opposé au *je*, à l'autre – le *tu* qui constitue un équivalent complet et une représentation d'un *je* individuel auquel a été de cette façon conféré le rôle de récepteur de l'énoncé. Entre ces deux pôles, se situe le *tu* généralisé, proche des formes impersonnelles, relatif à chacun et à tous. La manière dont un auteur s'inscrit dans cette échelle est l'une des caractéristiques importantes du style de son discours. Il est par exemple significatif que les oeuvres lyriques de Norwid épuisent à proprement parler tout le répertoire des possibilités que comprend cette échelle²², alors que celles de Mickie-

²² Il convient de rappeler que l'auteur de l'étude «Norwidowska druga osoba» (La deuxième personne chez Norwid) est M. Glowński, [dans:] *O sztuce literackiej. Prace ofiarowane Czesławowi Zgorzelskiemu*, Lublin 1971, pp. 127–133.

wicz ou de Slowacki uniquement quelques-unes de ses variantes.

Le *tu* impersonnel des vérités générales, propre aux sentences et aux maximes polonaises courantes (p.ex.: «Le mensonge ne te conduira pas loin»), constitue un premier maillon important du passage au «tu en tant que je» du discours poétique. C'est que la forme *tu*, à mesure qu'elle s'approche du pôle de la transposition complète, se réalise dans trois grandes variantes sémantiques:

a) Le *tu* en tant que représentant d'une communauté à laquelle se dit appartenir le sujet qui parle; souvent il s'agit d'une large communauté humaine fondée sur les mêmes expériences dont l'existence est pour lui une vérité de base, un tel *tu* embrasse aussi le *je* qui parle, sans pour autant s'y assimiler, en tant que valeur supraindividuelle. Une fois de plus un exemple tiré de Norwid:

Toujours inachevée est l'oeuvre de l'Histoire,
En cela elle ressemble au labeur de Sisyphe:
Esquive-toi: le rocher t'écrase la poitrine,
Mets-toi à l'aise – il t'écrase de son poids la tête²³.

Plus générale est la valeur de l'énoncé, sans concrétisation dans le temps et dans l'espace et sans nette insertion dans des circonstances précises, plus le *tu* se rapproche du personnage universel. Les indices stylistiques en sont multiples: formes non accomplies, itératives, emploi du conditionnel et de la supposition, phrases sous forme de questions de pure rhétorique ou de sentences.

b) Le *tu* individuel et individualisé qui, sans être personnellement défini, se laisse considérer comme représentation de la personne à qui l'on s'adresse, mais qui est, elle, le reflet de miroir de la personne qui parle. Leur identité n'est cependant explicitement confirmée par aucun indice particulier, et la conjecture tient debout uniquement par le fait que le discours adressé à un *tu* anonyme et indéterminé, ne s'explique autrement que comme monologue intérieur de la personne qui parle; c'est alors qu'il se révèle être l'expression naturelle des idées qui la travaillent, de ses incertitudes, de ses souvenirs ou de ses sentiments. Bien des énoncés de ce type se trouvent dans les poésies de Krzysztof Kamil Baczyński. Et voici un exemple semblable tiré de Tadeusz Gajcy:

²³ C. Norwid, «Socializm» (Le socialisme), [dans:] *Dziela zebrane*, vol. 1, p. 549.

Tu t'alarmes en vain et reviens sans cesse
 par le chemin des objets meurtris et du cri de l'homme,
 vers les lieux du silence éternel qui a son lit en toi
 et nulle part ailleurs. Un fleuve mortellement blessé
 pour s'être heurté à de durs rivages,
 se brise constamment contre ta terre
 que tu crois être faite de rayons de soleil, nullement de sang, de sueur et de roc.
 Tu tends l'oreille: les vagues bruissent et la voie lactée
 enjambe, telle une arcade, de sombres frondaisons²⁴.

c) Le *tu* personnellement identique à la personne qui parle, ce qu'indiquent soit les détails biographiques ou de situation révélés dans le texte, soit une information minutieuse, sensualiste ou introspective, sur l'état de la personne désignée par le *tu*, information qui s'expliquerait mal dans la bouche désignée par le *tu*, mais qui apparaît comme naturelle dans le monologue intérieur. C'est précisément le cas de ce petit poème de Józef Czechowicz:

ce rameau d'acacia, quelle senteur des chandeliers de miel et de plaisir
 il abreuve comme si c'était sur toi-même que tu te penchais lascivement
 tu respires et t'endors
 en jonchant de feuilles la chaud rivage
 ce rameau aile d'un autre monde habillera ta nudité²⁵.

Ce qui peut signaler aussi l'identité personnelle du *tu* avec le *je*, c'est encore le mode de procéder par formes personnelles à l'intérieur de l'oeuvre, soit l'emploi tant du *tu* que du *je* par rapport à une même personne. L'exemple d'un tel mode de procéder est offert par le poème de Krzysztof Kamil Baczyński «Deszcze» où la forme initiale *tu* passe imperceptiblement en *je*. En voici les passages les plus significatifs:

Les tiges grises de la pluie, un murmure gris
 et, derrière la fenêtre – tristesse et mort lente
 c'est une telle pluie que tu aimes
 bruit léger des cordes,
 charitable pour toute vie.

.....
 Tu rêves toujours derrière la fenêtre,
 Triste statue funéraire.

²⁴ T. Gajcy, «Czas» (Le temps), [dans:] *Dziela wybrane. Wiersze – poematy – proza*, éd. L. M. Bartelski, Kraków 1968.

²⁵ J. Czechowicz, «plan akacji» (plan de l'acacia), [dans:] *Wiersze wybrane*, éd. S. Pollak, J. Śpiewak, Warszawa 1955, p. 240, vers 1–5.

Est-ce la pluie ou les larmes
 qui lavent sur ton morne visage
 l'épithaphe du temps.

Et, debout, dans ce murmure de verre
 je sens un reflux de la terre.

Passeront les pluies, telles des faux
 qui coupent qui font douleur
 l'ombre voilera, l'ombre lavera
 Et, plongé dans l'amour, le combat, la prière
 je remonte jusqu'aux sources – puits sombres
 les bras levés dans le silence
 comme le chien flagelé par une voix²⁰.

La diversité des incarnations de la forme transpositionnelle du «tu en tant que je» détermine la multiplicité de ses nuances sémantiques et fonctions stylistiques. Le plus généralement parlant, elle offre à la personne qui parle la chance de se placer dans une perspective de dialogue qui permet une certaine distance, par exemple de persuasion ou d'appréciation. Cette fiction d'une autre personne à laquelle on s'adresse justifie la formulation verbale de ce qui pourrait être précisé au passif et pensé sans paroles. Grâce à l'emploi de la forme «tu en tant que je», la personne qui parle peut créer l'illusion du caractère pleinement individualisé et direct de son discours ou lui donner une valeur suprapersonnelle. Dans le contexte d'un monologue, par exemple dans un journal ou mémoires, les phrases où la personne qui parle s'adresse à elle-même à la deuxième personne, mettent en relief le caractère momentané de la situation dans laquelle elles sont formulées ici et maintenant, en se distinguant par une énergie stylistique et une intonation maximum et par l'engagement émotif. D'un autre côté, et c'est ce qu'indiqueraient les exemples de poésies lyriques, la faculté d'universalisation de la forme *tu* permet à la personne qui parle de présenter ses problèmes comme problèmes d'ordre général, de dépasser les limites de son individu et d'affirmer son moi dans la communauté humaine. Cela se fait grâce à la valeur appellative de la forme de la deuxième

²⁰ K. K. Baczyński, «Deszcze» (Les pluies), [dans:] *Utwory zebrane*, éd. A. Kmita-Piorunowa, K. Wyka, vol. 2, Kraków 1970, pp. 29–30, vers 1–5, 13–17, 25–26, 33–39.

personne qui, même si elle se concrétise en fin de compte comme équivalent du sujet qui parle, n'en demeure pas moins un geste sémantique rendant complice tout récepteur de l'énoncé.

4

Au terme de cette revue des emplois transpositionnels des formes personnelles, il y a lieu de mentionner le phénomène apparenté de la préférence accordée à une forme précise dans les circonstances du choix possible d'une autre. Ces préférences ne sont pas perceptibles à l'intérieur des phrases ni même d'énoncés entiers, mais ne deviennent qu'à la description statistique de l'usage linguistique d'une collectivité. Il est en effet difficile de qualifier les différents cas de transposition, c'est qu'il n'est pas possible d'entrevoir dans chaque emploi de la forme *nous*, le *je* mis à l'ombre. Dans la pratique sociale, la préférence pour une forme est inconsciente et nullement considérée comme alternative à une autre. Ces préférences n'ont pas de motivations stylistiques; elles sont une expression linguistique spontanée de certaines attitudes sociales et stratégies de comportement; elles témoignent aussi de l'échelle de valeurs adoptée pour différents rôles sociaux et de la manière d'approcher son propre rôle²⁷.

En fonction des circonstances, les mêmes préférences peuvent prendre diverse valeur sociale. Les exemples que je choisis au hasard et qui portent sur le choix entre les formes *je* et *nous*, témoignent même de la possibilité d'oppositions extrêmes dans l'appréciation de ces formes.

Reconstituant, dans son drame *Fiorenza*, le portrait de la personnalité de l'homme Renaissance, Thomas Mann a reconnu comme son

²⁷ Tout comme les préférences pour certaines formes personnelles, également l'opposition radicale des unes aux autres peut s'affirmer non pas sur le plan des motivations sémantico-stylistiques intratextuels, mais comme reflet des stratifications sociales. Comme exemple, l'on peut invoquer la division radicale en *nous* et *eux*, qui, selon l'opinion de R. Hoggart sur la société anglaise, «constitue une des caractéristiques les plus essentielles de la conception du monde des couches laborieuses» (*Spojrzenie na kulturę robotniczą w Anglii - Regard sur la culture ouvrière en Angleterre*, trad. par A. Ambros, Warszawa 1976, p. 137, cf. surtout ch. III „Eux et nous”).

trait essentiel l'individualité comprise comme puissance du *moi* qui, par la force individuelle de son esprit, de son talent, de sa volonté, de sa vertu ou de son crime l'emporte sur les autres et les refoule vers le *nous* anonyme collectif et sans visage. Voici les paroles pleines de mépris pour le *nous* attribuées dans ce drame à Savonarole:

Voyez comme viennent vers le puissant «Je» ceux qui ne sont que «Nous» – et comme ils le servent et le comblent de leur service inlassable...²⁸

A l'opposé de cette appréciation de la relation entre *je* et *nous* se trouve l'opinion d'un homme formé par l'idéologie de la révolution prolétarienne. Cet homme c'est Djiga Vertov déjà cité en ces pages, persuadé de la faiblesse de la raison individuelle du *je* si elle n'est pas en même temps celle du *nous*, c'est-à-dire supraindividuelle et collective:

Les uns disent «moi» et pensent «nous», les autres disent «nous» et pensent «moi».

Les uns parlent d'une voix incertaine de ce dont ils sont profondément convaincus, les autres, au contraire, parlent avec une profonde conviction de ce en quoi ils ne croient pas (note du 8 avril 1934)²⁹.

Et voici un diagnostic du caractère d'un peuple déduit de l'observation de la répartition sociale des rôles entre *je* et *nous*. C'est Witold Gombrowicz qui l'a donné, en décrivant l'Argentine de son temps:

Tant qu'un Argentin parle à la première personne du singulier, il est humain, souple, réel... [...]

Mais, chose curieuse, ce «je» ne fonctionne qu'aux étages inférieurs de l'existence d'ici. Ils ne savent pas le monter à l'étage supérieur – c'est-à-dire l'introduire dans la culture, l'art, la religion, la morale, la philosophie – là ils passent au «nous». Et ce «nous» est un abus! L'individu n'est-il pas fait pour dire «je»? Donc, ce «nous», nébuleux, abstrait et arbitraire leur ôte le concret c'est-à-dire la sève, ruine le concret, presque coupe leurs racines et les place dans une nébuleuse (p. 149).

Cependant aucun Argentin ne se demandera: pourquoi ne suis-je pas créatif? Leur question est: pourquoi ne sommes-nous pas créatifs? Dans ce «nous», tout se dilue (p. 151).

²⁸ T. Mann, «Fiorenza», [dans:] *Opowiadania (Contes)*, trad. par A. Rybicki, Warszawa 1963, p. 263.

²⁹ Vertov, *op. cit.*, p. 140.

C'est leur immaturité qui leur impose ce «nous». Ils sont à leur stade grégaire, ce stade étant celui de l'Amérique du Sud et ils ne sont pas en mesure de s'en sortir. Le «je» est pour eux trop autonome, trop libre. Ils sont «nous». Ils sont l'Amérique. En étant l'Amérique, comment peuvent-ils la faire bouger de sa place? Ils se sont enfoncés avec elle dans l'histoire. Amen.

Ceci est en partie valable pour la Pologne et les Polonais (p. 229)³⁰.

Et voici un document se rapportant précisément «à la Pologne et aux Polonais», document sur les comportements et les préférences linguistiques d'aujourd'hui. Voici les paroles de Czesław P., héros d'un reportage de presse:

A notre époque, le sens des responsabilités est devenu menue monnaie. L'individu est devenu un particule, faible face à la collectivité, la foule. Il n'y a que la collectivité qui compte, et l'individu c'est une quantité négligeable. Peut-il sembler à l'individu, ne serait-ce que pendant un instant, qu'il changera le cours des événements, provoquera une guerre ou la préviendra, arrêtera la pollution des cours d'eau et de l'atmosphère, accroîtra la productivité du travail, empêchera le gaspillage des moyens appartenant à la collectivité. Au lieu de «je», on dit de plus en plus fréquemment «nous», au lieu de dire «la faute est à celui-ci ou à celui-là», on dit par subterfuge – «la faute est à eux...»³¹.

5

Pour terminer, je tiens encore à attirer l'attention sur le fait que les modifications des formes personnelles doivent être regardées non seulement comme un procédé sémantique attrayant (également en littérature) ou comme un reflet des stratifications et des rapports sociaux, mais également comme faculté donnée à la langue de projeter, de façonner et de sanctionner les situations sociales de communication. La réalité de la communication est en effet créée non seulement par les conditions objectives et les rapports sociaux, mais aussi par les manières de leur approche, de leur structuration et de leur extériorisation linguistique. En tutoyant quelqu'un, en le vouvoyant ou en s'adressant à lui à la troisième personne, je ne change pas chaque fois sa position réelle envers moi-même (découlant par exemple de son aïnesse, de sa condition sociale différente de la mienne, du rapport de supérieur à subalterne, de la

³⁰ Gombrowicz, *op. cit.*

³¹ R. Wójcik, «Twardziel» (Un homme dur), *Literatura*, 1976, no 37.

familiarité etc.), mais j'impose à cette position une forme et une valeur différentes. C'est la raison pour laquelle les manières de s'adresser peuvent être pierre de scandale ou signe d'obséquiosité, de supériorité, de distance, de familiarité ou d'éloignement, en subissant la pression de nombre de régulateurs: étiquette mondaine, protocole diplomatique, moeurs, usages d'un milieu, d'une génération, d'une famille, d'une profession, privilèges et barrières de classe³². D'où la rigueur des conventions qu'ont battues en brèche les mots d'ordres de plus d'une révolte sociale.

Passant outre aux époques qui restent vivantes dans notre mémoire, je tiens à rappeler pour terminer, deux projets anciens de réforme de la formule de s'adresser aux autres, expression directe d'idéologies sociales.

L'un des éléments importants de la doctrine de la Société religieuse des Amis (Quakers) fondée au milieu du XVII^e siècle, était le respect rigoureux de l'emploi des pronoms personnels au singulier (*Thou, Thee*) à l'égard des individus, et du pronom au pluriel (*You*) exclusivement à l'égard d'une collectivité. C'est en ces termes que le fondateur de la Société, George Fox, motivait son attitude:

Ce qui plus est, quand le Seigneur m'envoya dans le monde, il m'interdit de me décoiffer devant qui que ce soit, de haute ou de basse condition; je fus aussi engagé à dire *Thee* et *Thou* à tous les hommes et femmes qu'ils soient riches ou pauvres, grands ou petits³³.

La Grande Révolution Française jeta, elle aussi, un anathème contre la forme *vous* employée pour un individu, la considérant comme un reliquat de la féodalité, et ordonna l'emploi général de la forme *tu* ou de la formule *Citoyen*. Voici un extrait de la philippique parlementaire prononcée le 31 octobre 1793 à la Convention par un nommé Malbec:

³² Les conditionnements sociaux et la différenciation des formes personnelles par lesquelles on s'adresse aux autres, fait l'objet de l'étude de P. Friedrich, «Structural Implications of Russian Pronominal Usage», [dans:] *Sociolinguistics. Proceedings of UCLA Sociolinguistics Conference, 1964*, éd. par W. Bright, La Haye 1966.

³³ Je cite après: Brown, Gilman. *op. cit.*, p. 264.

Citoyens représentants, les principes de notre langue doivent nous être aussi chers que les lois de notre République. Nous distinguons trois personnes pour le singulier et trois pour le pluriel, et au mépris de cette règle, l'esprit de fanatisme, d'orgueil et de féodalité, nous a fait contracter l'habitude de nous servir de la seconde personne du pluriel lorsque nous parlons à nous seul. Beaucoup de maux résultent encore de cet abus; il oppose une barrière à l'intelligence des sans-culottes; il entretient la morgue du pervers et l'adulation; sous prétexte du respect éloigne les principes des vertus fraternelles.

Le 12 novembre 1793, le tutoiement fut décrété par le Directoire du Département de Paris, mais déjà l'année suivante, Jean-François de la Harpe s'élevait contre cette innovation:

Le tutoiement est chose propre aux pays despotiques comme la Russie. La différence du vous et du toi est une source inépuisable des richesses qu'on peut appeler idiotiques, nationales. Le respect est une chose naturelle envers certains êtres: il ne faut donc pas songer à en abolir le signe. Répandre la grossièreté dans le langage était un calcul des bandits³⁴.

Le tutoiement fut bientôt abandonné, d'abord à la Convention, puis, au Comité de Sûreté Publique.

Trad. par *Hubert Krzyżanowski*

³⁴ Aussi bien le discours de Malbec que l'opinion de La Harpe sont cités d'après F. Brunot, *Histoire de la langue des origines à 1900*, vol. 9, 2^e partie, Paris 1937, pp. 691, 694.