

La confidence radiophonique: entre effacement du *je* et revendication du *moi*

Anne-Sylvie HORLACHER

Université de Neuchâtel

anne-sylvie.horlacher@unine.ch

In this study, we investigate speakers' involvement in their own discourse. The data consist of Radio "Phone-In" Confidential Chat in conversational French discourse. These telephone conversations evolve around subject matters that are in many ways taboo. Therefore, we will first see how participants manage to speak about these subjects. We will analyse examples in which participants take a distance with regard to the stories they are telling, using linguistic means such as impersonal constructions or the pronoun "on" in order to avoid implication in the discourse (this strategy corresponds to the concept of *modulation* in Vion's terminology). We will also examine confidences in which participants clearly stand behind what they say, using many personal pronouns and especially the recurrent form "moi je" (this would account for *tension* according to Vion). We will then try to explain the emergence of such forms in our data, where decency and restraint generally prevail over subjectivity.

We will conclude by arguing that "on" and "moi je" respond to the participants' need for deletion on the one hand and publicity on the other, allowing them to establish themselves as different from others, and thus unique.

1. La confidence radiophonique: une parole privée dans un espace public

Dans cette contribution, nous nous intéressons à un type particulier de configurations, qui reposent sur une mise en scène spécifique des sources énonciatives, et qui interviennent tout spécialement dans un corpus de confidences radiophoniques. Ces données sont en effet un terrain privilégié pour étudier quelques configurations sous-tendant des oscillations entre modulations et tensions énonciatives, soit entre effacement et implication subjective des interlocuteurs dans leurs propos.

Ainsi, la confidence est une parole qui expose le parleur, d'autant plus lorsqu'elle s'inscrit dans le cadre d'une émission radiophonique qui fait intervenir un/e animateur/trice dans le rôle interactionnel de confident/e et qui suppose la présence invisible des auditeurs. En effet, le contrat même de la

confidence radiophonique contient l'idée d'un partenariat avec les auditeurs. C'est une situation à trois protagonistes: l'animateur/trice et l'intervenant/e¹ se trouvent en position dialogique alors que «l'auditeur est un tiers absent / présent», selon les termes de Charaudeau (1984: 112), qui explique «qu'il est un tiers parce qu'il est institué comme un témoin de ce qui est dit; mais il peut être interlocuteur lorsqu'il est explicitement institué comme destinataire («les auditeurs qui nous écoutent doivent savoir que...»)). Nous dirons qu'il est absent parce qu'il n'intervient effectivement pas dans la confidence (qui est dialogale), mais il est présent, toujours selon Charaudeau, «en tant que auditeur-consommateur-témoin de [sa] mise en scène».

Authier-Revuz (1985: 93) a elle-même très bien saisi l'ambivalence de la notion de public dans les émissions radiophoniques: «Le public est tantôt, sous l'espèce du 'vous', assigné à son rôle de simple écoute et donc de non-interlocuteur (nous ne parlons pas avec vous), tantôt sous l'espèce du 'il', évoqué comme destinataire ultime (nous parlons *pour* lui)».

Dans nos confidences radiophoniques, cette parole comme adressée à un public – non interlocuteur mais destinataire muet – est bien présente, ce qui nous fait dire que même si le tiers – l'auditeur/trice – n'exerce pas de rétroaction directe dans le rapport animateurs-intervenants, il faut quand même parler d'interaction triadique ou triangulaire, ce qui est susceptible, selon nous, de déclencher une attitude plus ou moins consciente de «censure» chez l'intervenant/e. En effet, cette conscience d'un public d'auditeurs – public qui est donc une dimension essentielle de ce type d'interaction – peut être responsable de bon nombre de formules qui viennent se greffer sur ces confidences et qui répondent aux principes de ménagement des faces. Autrement dit, cette notion de public expliquerait de la part des participants, les constants efforts d'adaptation affective et émotionnelle à la situation d'interlocution. De même, elle justifierait la censure qui pèse sur les intervenants, leur façon de s'exprimer, et les nombreuses poussées de subjectivité, aussitôt refrénées par la prise en compte de l'autre et du cadre interactif. Comme le souligne Vion (1994: 217), «conventionnellement masquée, rarement évoquée et partagée, la souffrance 'ne se dit pas' (loi de discrétion), et la décrire est pour le sujet une tâche de quasi-improvisation langagière». Se dévoiler et se raconter relèvent d'un domaine à risques, d'où l'abondance, dans ces confidences, de formes atténuatives, que nous appellerons au cours de cette étude des *modulations*.

1 Du fait qu'il n'existe pas de mot pour désigner celui/celle qui se confie, nous l'appellerons «l'intervenant/e» ou «l'appelant/e». Par ailleurs, dans l'emploi que nous en ferons ici, nous tiendrons les termes d'«auditeurs» et de «public» pour synonymes, et comme représentant «le tiers» extérieur mais témoin «invisible» de la confidence.

Mais si à la source de beaucoup de confidences radiophoniques se trouve un énonciateur qui s'efforce de construire une intervention qui ne soit pas perçue comme «gênante», trop intime ou émotionnelle par les destinataires, il reste que bon nombre de formulations et constructions répondent, à l'inverse, à un besoin de la part de l'appelant/e de se mettre en avant et de dramatiser son intervention, de manière à justifier sa sélection à l'antenne et de répondre peut-être aussi à un besoin de sensationnalisme de la part de ce même public. Les constructions qui obéiraient à ce type, seraient des *tensions* dans une terminologie de Vion que nous nous proposons de très brièvement exposer ici, afin de clarifier la pertinence de cet outil d'analyse pour le type d'investigations que nous allons mener.

2. Vion et le concept de modulation

Les phénomènes de tension et de modulation concernent le mode d'inscription des interactants dans leurs productions langagières. Ils pourraient se définir en relation avec les notions d'évaluation et de degré de prise en charge par rapport aux énoncés et énonciations produits conjointement par les partenaires de l'échange. Vion (2002) note que l'auto-implication peut se concevoir, chez un sujet en interaction, comme une orientation comportementale qui peut se dérouler sur un axe graduel avec deux pôles:

- ◆ par la **tension**, un sujet augmente son degré d'auto-implication, en renforçant les marques de son adhésion à son propre discours et de sa présence subjective.
- ◆ par la distanciation ou **modulation**, il diminue, consciemment ou inconsciemment, son mode d'implication, et gomme, autant que faire se peut, les marques les plus évidentes de sa subjectivité. La modulation, comme la tension, concernent donc la subjectivité par la prise en compte de l'autre, mais aussi de la situation, des attentes et des manières habituelles de dire.

La subjectivité de chaque coénonciateur oscille constamment entre ces deux pôles opposés. Partant du principe que la subjectivité d'un locuteur est déterminée par le cadre interactif dans lequel elle s'inscrit, les activités de modulation et de tension qui caractérisent chacun des sujets, se présentent ainsi comme des co-activités. Les tensions concernent «les registres de l'hyperbole, de l'emportement, des lexicalisations marquées et pittoresques, des actes directs, etc», tandis que les modulations procèdent du mouvement inverse, et concernent tous les processus tendant à diminuer la part de subjectivité, et donc de risque, que chacun peut investir dans l'interaction. Ainsi, elles relèvent «du registre de l'euphémisme, de l'atténuation, des circonlocutions, du discours précautionneux, de la finasserie, des lexicalisations prudentes, des actes indirects, des préliminaires, des justifications, des

auto-corrections, etc» (Vion, 1992-2000: 244). Vion regroupe donc ici les moyens linguistiques qui diminuent l'implication du locuteur dans ses propos.

C'est précisément ce «jeu» de modulation et de tension que nous nous proposons d'étudier à travers quelques confidences, notamment en ce qui concerne les manières de se positionner dans l'énonciation.

3. Enjeux

L'habitude des intervenants dans ces confidences est de marquer leur distance par rapport à leurs propos en recourant à toutes sortes de formes impersonnelles en lieu et place de l'utilisation d'un discours auto-centré reposant sur l'usage de déictiques personnels. Dans un premier temps, nous tenterons donc d'analyser ce recours fréquent aux diverses formes de «mise à distance» et de désengagement que permettent le jeu sur les sources énonciatives.

Cependant, à côté de cet usage modéré du discours personnalisé, nous relevons de nombreux exemples où les intervenants manifestent une adhésion forte à leurs propos, au moyen d'un discours très introspectif et en particulier au moyen d'un nombre non négligeable de constructions en *moi je*, qui semblent vouloir traduire de la part des appelants comme une insistance sur le soi et une mise en avant de leur vécu.

Dans un deuxième temps, nous nous proposons donc plus spécifiquement d'expliquer la récurrence d'une forme très marquée comme *moi je* dans un contexte de confidences, qui privilégie plutôt l'effacement, la pudeur et la modestie. Quel est le mode d'apparition de cette construction? Dans quel environnement interactionnel intervient-elle? Qu'est-ce qui motive certains intervenants à l'employer? En bref, comment justifier la fréquence de cette configuration dans le corpus?

On l'aura compris, notre démarche consistera d'une part – dans une approche onomasiologique – à appréhender la modulation ou la tension en tant que phénomène et à saisir quelles formes linguistiques et configurations lui correspondent, et d'autre part – dans une approche sémasiologique – à partir d'une forme comme *moi je* et à tenter de comprendre ce qu'elle signifie et comment elle est motivée à travers l'interaction.

4. Jeu sur les sources énonciatives et effacement du «je»

Une des premières remarques qu'on peut formuler quant à la mise en scène des sources énonciatives dans ces confidences, consiste à dire que de manière générale, les intervenants évitent d'être trop personnels dans leurs déclarations. Cette «impersonnalisation» passe alors par l'emploi de formes

permettant à l'énonciateur de «s'absenter» de l'énoncé en tant que sujet grammatical, ou d'éviter d'avoir à prendre des responsabilités dans la dénomination des actants. C'est souvent le pronom *on* ou alors des tournures impersonnelles qui sont mobilisés à cet effet.

Les modulations que nous avons repérées dans les trois extraits suivants (issus de la même confidence²) reposent toutes sur ce type de modifications affectant la mise en scène énonciative. La rhétorique de l'intervenant privilégie les tournures impersonnelles, l'usage du *on* et d'un *il* objectivant, mais aussi de constructions réfléchies, mettant ainsi à distance son récit, en le confiant à d'autres instances énonciatives ³:

- | | | |
|----|----------------|---|
| 1 | Bernard | vous étiez un enfant battu martin |
| 2 | Martin | euh oui . oui oui . oui tout à fait et puis ça: et puis |
| 3 | | c'es:t euhm puis c'est des choses qui marquent et puis |
| 4 | | ça: puis ça fragilise un être euhm jusqu'au point où il |
| 5 | | peut il peut s'exclure un peu de la société il peut |
| 6 | | vraiment être à part il peu:t i^il peut aussi s'enfermer |
| 7 | | à sur son sentiment (dans;d'à) lui . et pui::s jusqu'au |
| 8 | | jour où . ((aspiration)) où on se rend compte que: . on |
| 9 | | enfin il y a les autres aussi autour hein |
| 10 | Bernard | mhm |
| 11 | Martin | et pui:s là euh c'est le: enfin c'est le: aussi c'est euh |
| 12 | | oui c'est une question de grande peur quoi |
| | | [...] |
| 13 | Bernard | vous diriez qu'aujourd'hui encore . il y a quelque chose |
| 14 | | en vous qui: euh témoigne de ce que vous avez vécu |
| 15 | | lorsque vous étiez enfant |
| 16 | Martin | oui c'est sûr parce que: . on peut pas oublier ces |
| 17 | | choses-là c'est c'est comme euh . c'est c'est comme une |
| 18 | | euh ou enfin c'est une blessure en soi et puis on enfin |
| | | [...] |
| 19 | Martin | faut-il en déduire que lorsqu'on est un enfant battu on |
| 20 | | en vient à penser qu'on n'est pas digne d'amour de la |
| 21 | | part de qui que ce soit |
| 22 | Martin | oui c'est sûr ça c'est vrai et puis ((aspiration)) enfin |
| 23 | | c'est euhm et puis pour finir on se on se sousstime on |

2 Le corpus qui est exploité dans cet article a été récolté par Ch. Hintermann pour son mémoire de licence «Vous vouliez me parler de quoi alors?: la stratégie de questionnement et la qualité d'écoute des animateurs et des animatrices dans deux émissions radiophoniques», soutenu en mai 2000 à l'Université de Zürich, sous la direction de Sylvie Durrer.

3 Soulignons par ailleurs que l'intervenant qui s'exprime est bègue, ce qui justifiera les nombreuses répétitions de certaines syllabes.

24 se: on est vraiment une merde quoi on se prend pour une
 25 merde quoi et:: et puis ça c'est dur aussi et puis après
 26 on doit réapprendre euh à être quelqu'un et soi-même .
 27 ((aspiration)) et puis à regarder les autres enfin ça:
 28 euh mais c'est enfin c'est il faut tout recommencer à
 29 zéro quoi

Ces trois séquences sont particulièrement intéressantes du point de vue de ce que nous souhaiterions montrer à propos du désengagement au niveau des sources énonciatives.

Dans le premier extrait, la question de l'animateur «vous étiez un enfant battu Martin» (l.1) est relativement tendue, au sens de Vion. En effet, demander à l'intervenant de se définir comme enfant battu dans une question aussi directe, c'est fortement empiéter sur son territoire personnel. Aussi, le concerné répond-il par l'affirmative, mais son usage du pronom *il*, notamment accompagné des tournures impersonnelles «c'est des choses qui marquent» (l.3), «ça fragilise un être» (l.4), ou «c'est une question de grande peur» (l.12), font que le discours se trouve en quelque sorte «objectivé», comme s'il dépassait le locuteur qui en produit l'énonciation. Ce dispositif répond clairement à une volonté de l'intervenant de «généraliser» et d'objectiver sa propre parole. Au moyen du *il*, Martin produit un énoncé impersonnel dont la valeur générale ne paraît pas l'impliquer directement. La forme *il* ne renvoie d'ailleurs jamais à une instance de discours; elle n'est qu'objet de discours et c'est ce qui lui confère le statut de «non-personne» qu'évoque Benveniste (1966). Ainsi, Martin donne l'impression de ne pas apparaître dans sa mise en scène et de convoquer des opinions sans les mettre en relation avec des énonciateurs identifiables ni avec un énonciateur qui, explicitement, pourrait lui correspondre. Avec un tel discours impersonnel, nous avons, sinon l'impression d'un effacement du locuteur, du moins le sentiment qu'il refuse de s'affirmer de façon explicite en tant que sujet. En parallèle à cette remarque, les occurrences de *on* de la ligne 8 sont très intéressantes. Ici, *on* prend une valeur de 3ème personne mais qui ne semble pourtant pas exclusive du sujet de l'énonciation.

Attardons-nous à présent sur le deuxième extrait. Après une question clairement posée à l'allocutaire par l'animateur, et qui, dans la logique projetée par la paire adjacente, attendrait une réponse assumée au *je* ⁴, Martin décide

4 Dans les termes de l'analyse conversationnelle (Sacks), une paire adjacente comporte deux tours de parole en position de succession immédiate produits par des locuteurs différents, et fonctionne de telle sorte que le premier constituant de la paire adjacente exerce un ensemble de contraintes sur le second constituant du tour suivant, selon le principe de dépendance conditionnelle. Une question par exemple, demande une réponse en réaction, une salutation demande une salutation, une requête demande

d'adopter un *on*: «on peut pas oublier ces choses-là» (Il.16-7), «c'est une blessure en soi» (I.18).

Ici, *on* prend la valeur du pronom personnel *je*, mais l'avantage de *on* est qu'il n'évoque que sous un aspect indéterminé ce *je*. Et c'est là tout le paradoxe de *on*: il ne porte aucune marque spécifique de la personne, mais en même temps, sous ses traits de «caméléon», il peut endosser la valeur de tout le système des référents personnels. Ainsi, *on* est considéré comme la négation du système puisqu'il représente la suppression de la référence personnelle, mais en même temps, il peut «jouer» à représenter toutes les personnes de ce système (*je, tu, il, nous, vous, ils*).

Il n'est donc pas indifférent que Martin utilise *on* plutôt qu'un marqueur de la personne. Contrairement à *je*, la forme *on* ne suppose pas, pour son fonctionnement, qu'il y ait une quelconque identification de celui qui parle. Ne référant à personne spécifiquement, il peut tout aussi bien désigner «tout le monde y compris moi», «n'importe qui», «personne», «les gens», en bref, tout sujet à condition qu'il soit indéfini. Martin est donc bien inclus dans la composition interne de *on*, mais en tant que n'importe quel individu; il est ainsi dispensé d'avoir à se désigner. Comme le note Atlani (1984: 23), «dans le fonctionnement de *on*, la dimension du nom propre, ou en tout cas de l'identification à une classe, est gommée». *On*, c'est finalement «tout le monde» et «n'importe qui». *On* représente «l'universel des agents» selon les termes de Meleuc (1969).

En résumé, le *on* de Martin dans ce deuxième extrait est un *je* dilaté dans toute une masse de personnes anonymes. Le pronom *on* lui permet ainsi de raconter son histoire personnelle mais tout en étant fondu dans une collectivité peu définie d'autres individus.

La prédominance du *on* est consolidée dans le troisième extrait, par la question de l'animateur: «faut-il en déduire que lorsqu'on est un enfant battu on en vient à penser qu'on n'est pas digne d'amour de la part de qui que ce soit» (Il.19-21). L'animateur lui-même ne s'adresse pas à son interlocuteur au moyen d'un *tu* ou d'un *vous* mais adopte le pronom *on*. Ce faisant, il fait sien le système de Martin, et on note, à l'inverse de l'extrait précédent, un alignement des deux interlocuteurs sur *on*. Cela dit, le *on* de l'animateur, comme celui de la réponse de Martin, s'interprète en *tu / vous*, attestant à nouveau de sa capacité de pouvoir se substituer à l'ensemble des pronoms personnels, ce qui lui vaut son caractère «omnipersonnel».

une acceptation ou un refus, tout comme des reproches exigent des excuses, etc. Autrement dit, le premier énoncé de la paire adjacente sélectionne une continuation préférentielle pour le second énoncé, et inversement, ce dernier constitue un retour attendu au premier énoncé.

Ici encore, l'utilisation que Martin fait du *on* relève d'un énallage de personne qui répond à un souci de modulation. Une nouvelle fois, *on* permet à l'intervenant de ne pas rendre explicite sa présence dans son récit. Ses propos deviennent une assertion dont le(s) énonciateur(s) ne sont pas explicitement identifiable(s). Autrement dit, ses énoncés ne sont pris en charge par personne en particulier, c'est-à-dire par *on*. L'énonciation au *on* permet donc à l'intervenant de moduler des propos gênants et dont il assume peut-être mal la formulation. En effet, *on* enlève de leur «force» à des énoncés du type «on se sousestime» (I.23), «on est vraiment une merde» (I.24), «on se prend pour une merde» (II.24-5) en affaiblissant l'embrayage sur la situation d'énonciation. Par ailleurs, la fréquence des constructions réfléchies – «on se sousestime», «on se prend pour une merde», tout comme celles des extraits 1 et 2 avec des tournures du type «s'enfermer sur son sentiment» (II.6-7), «se rendre compte» (I.8), «c'est une blessure en soi» (I.18) – donne clairement l'impression d'un récit clos sur lui-même. En effet, parler de soi à la forme réfléchie, c'est exprimer tous les signes d'une énonciation en repli, qui contrastera fortement avec la rhétorique de «mise en avant» et de promotion de soi de certains intervenants (point 5).

En résumé, l'absence de valeur référentielle claire que traduit le *on* dans tous ces extraits, en fait un bon compromis qui permet à Martin de se raconter tout en évitant de se poser au centre de son discours. Au moyen de *on*, l'appelant maintient toujours une frange d'indétermination qui lui permet de jouer de la personne et de la non-personne. Enfin, par ce dispositif d'«effacement», Martin exprime aussi qu'il ne partage pas de manière exclusive le statut d'ancien enfant battu. Il ne revendique pas l'histoire qu'il raconte comme extraordinaire mais l'inscrit dans la banalité d'un *on* commun à un ensemble.

5. «Moi je» ou la revendication de son vécu

A ce «camouflage» du *je*, on peut objecter que le terme de vécu implique une parole à la première personne et un discours qui devrait mettre directement en jeu l'image de soi. Est demandé à l'appelant/e de s'impliquer personnellement, en abordant un aspect marquant de son existence, en échange de contact et de conseils. A l'impersonnalité du *on* du chapitre précédent, nous allons donc opposer l'implication du *je*, et plus particulièrement du *moi je*, qui est la manifestation formelle d'une présence forte et affirmée de l'appelant/e en tant qu'énonciateur/trice dans son discours.

Considérons le début de confidence suivant, qui met en scène une jeune fille de quinze ans qui intervient sur la *Ligne de Coeur* pour raconter comment elle a été abusée par son père:

- | | | |
|---|----------------|---|
| 1 | Tanja | bonjour |
| 2 | Bernard | bonsoir |
| 3 | Tanja | je téléphone ce soir . parce que moi j'ai été violée euh: |

- 4 à l'âge de: huit . jusqu'à dix ans .. et puis en fait je
 5 voulais dire que: . que en fait je voulais dire
 6 que les pères étaient en fait euh: . tous ceux qui ont
 7 fait ça à leurs filles .. faut xx dire ça comme ça
 8 mais je suis désolée ((petit rire)) c'est tous des
 9 salauds ... ma mère aussi elle a passé par là . euh: les
 10 soeurs de mon père aussi ont passé par là pui:s ça m'est
 11 arrivé à moi puis bon: euh . je dirais pas que je
 12 suis irréparab- traumatisée mais j'ai toujours quelque
 13 chose euh qui reste dans le coeur quoi
 14 **Bernard** comment est-ce possible qu'il y ait autant de cas de:
 15 d'abus . euh: dans dans votre famille
 16 **Tanja** je sais pas . c'est peut-être héréditaire euh: enfin
 17 **Bernard** mon dieu
 18 **Tanja** ((petit rire)) non . j'espère pas en fait mais euh ..
 19 ouais en fait j'ai lu je sais pas si vous savez euhm y a
 20 aussi un livre si j'avais douze ans .. (c'est que c'est)
 21 une fille à de mon âge et: euhm elle s'est fait violer à
 22 exactement le même âge que moi . mais elle c'ét- ouais .
 23 son père quoi euh moi aussi j'aurais si je pouvais tuer
 24 mon père je pourrais le tuer et puis euh: elle elle a eu
 25 le courage d'écrire ce livre en fait moi j'ai pas je
 26 pourrais pas écrire mais bon . euh: . disons . ouais si
 27 je j'aurais pu le tuer je pourrais le tuer
 28 **Bernard** tu dis que tu ne peux pas écrire tanja mais en tout cas
 29 tu peux parler

La construction en *moi je* intervient en tout début de confidence. Si dans ce type d'interaction, les investissements subjectifs ont tendance à se faire avec prudence et plutôt dans le corps de l'échange, cet exemple fait directement apparaître une séquence tendue en début d'intervention. En effet, l'introduction du thème du viol se fait à la première opportunité possible, c'est-à-dire au troisième tour par l'appelante, après un premier réponse-bonjour de l'animateur. Les ressources minimales pour une reconnaissance de l'autre n'ont même pas été manifestées. L'animateur n'a pas encore eu le temps d'identifier l'appelante. Perrot (1998: 625) note que «les blocs *moi je*, *nous on* fonctionnent comme des indices subjectaux renforcés utilisés par un locuteur dans certaines conditions (par exemple pour introduire sa personne, à laquelle les propos précédents ne faisaient pas référence [...]).

Ici, le «moi j'ai été violée» (I.3) semble effectivement introduire Tanja et faire démarrer la confidence. Bien plus qu'un ancrage, le pronom tonique traduit le procès d'appropriation qui a lieu: en employant *moi je*, l'intervenante se pose comme énonciatrice et mobilise à son profit l'espace de la parole. En effet, s'approprier *je*, c'est en même temps s'approprier l'espace discursif. D'ailleurs, les occurrences en *moi je* – pour les appelants qui choisissent d'emblée de s'investir dans leur récit – sont presque systématiquement liées à l'entrée en confidence («moi j'appelle ce soir pour...», «moi j'ai un gros problème» etc.).

Le *moi je* a donc pour effet ici de poser, de manière très déterminée, l'appelante comme centre de référence. Tanja est au centre de l'énonciation, et elle ne partage pas ce statut avec une foule anonyme d'individus que recouvrirait un *on*, mais affirme clairement son identité en proclamant son droit de s'exprimer à la radio. Tanja se justifie à trois niveaux: en tant que «sujet parlant empirique», en tant que «locutrice» qui produit le discours, et en tant qu'«énonciatrice», responsable de ce discours (Ducrot, 1983). Autrement dit, derrière la voix et les énoncés émis sur les ondes, il y a un sujet parlant, Tanja, qui est à l'origine de l'activité psychophysiologique nécessaire pour la production de ces énoncés. Par ailleurs, Tanja, est aussi l'auditrice sélectionnée qui raconte une expérience (la locutrice), et en même temps, la victime de cette expérience, désignée par les marques de première personne – et plus particulièrement par le pronom *je* – et qui assume ses propos (l'énonciatrice). Dans ce cas, il y a donc concordance entre locutrice et énonciatrice.

C'est précisément en s'identifiant comme personne unique prononçant *moi je* que Tanja se pose comme «sujet» dans sa confidence. *Moi je* fonde le discours individuel et par là, Tanja revendique sa singularité. Elle exprime la revendication de sa valeur personnelle et de son vécu. Finalement, n'importe quel/le auditeur/trice est susceptible de pouvoir s'insérer dans le médiatique, d'où certainement aussi de la part des appelants (comme ici de la part de Tanja) une volonté de justifier leur propre sélection d'autorisation de passage à l'antenne.

On pourrait donc apparenter cette construction en *moi je* à un procédé d'emphatisation; c'est bien d'une focalisation sur elle et ce qu'elle a à dire que recherche l'intervenante dans l'emploi affirmé de cette forme. Cette occurrence est d'ailleurs marquée par un ton vif, emporté, voire audacieux et provocateur. Ceci dit, notons tout de même que l'apparition de cette forme ne fera pas suite à un contexte dépourvu d'hésitations et de modulations. En effet, si le «moi j'ai été violée» (I.3) marque fortement l'adhésion de la jeune fille au niveau de l'auto-implication, de même que l'introduction d'un terme comme «salauds» (I.9), qui par ses connotations, implique fortement la locutrice, ces deux segments sont séparés par des procédures de neutralisation, qui passent notamment par la mise en oeuvre d'activités discursives comme la préparation ou l'excuse. La formulation de toute cette première séquence qui se termine par le terme de «salauds», fait l'objet d'hésitations (micro-pauses et pauses pleines «euh»), d'un acte de préparation («je voulais dire que», répété deux fois II.4-5, et II.5-6, qui exprime certes un ancrage sur le mode de dire, mais ceci étant exprimé au moyen d'un imparfait d'euphémisation), d'un discours généralisant à valeur modulatrice qui désimplique partiellement la jeune fille (qui, même si elle parle de son histoire, ne dit en effet pas «mon père est un salaud» mais «les pères [...] tous ceux qui ont fait ça à leurs filles [...] c'est tous des salauds», II.6 ss.), d'une formule anticipatrice d'excuse («faut xx dire ça comme ça mais je suis désolée» II.7-8), suivie d'un petit rire, qui fonctionne

comme une mise à distance. Par conséquent, même si la construction en *moi je* s'inscrit dans un mouvement initiateur de tension, plusieurs procédés modulateurs servent à partiellement atténuer cette violente prise de parole.

Regardons à présent la deuxième et troisième occurrences aux lignes 23 et 25 respectivement. Il semble d'abord que Tanja évoque une autre jeune fille violée dans un mouvement d'identification: «(c'est que c'est) une fille à de mon âge» (Il.20-1), «elle s'est fait violer à exactement le même âge que moi» (Il.21-2). Mais cette lecture en parallèle à laquelle semble d'abord nous inviter Tanja – au moyen également de l'occurrence en *moi je* des lignes 23-4, «moi aussi j'aurais si je pouvais tuer mon père je pourrais le tuer» – prend très vite fin, déjà avec le «mais elle c'était-» (l.22), et plus spécifiquement avec l'occurrence en *moi je* des lignes 25-6, «moi j'ai pas je pourrais pas écrire». A partir de là, Tanja donne en effet l'impression de vouloir reconstruire sa spécificité par rapport à cette autre jeune fille violée. C'est d'un *moi je* de contraste dont il est question pour cette troisième occurrence. Tanja finit par exprimer à nouveau une revendication de sa singularité. Le but pour l'appelante est finalement d'arriver à affirmer que ce qu'elle a vécu est différent, unique et ne peut être rapproché de n'importe quelle autre histoire de viol. Si elle s'est donc momentanément ralliée et reconnue dans cette autre histoire, c'est moins pour louer le courage de sa victime d'avoir su écrire, que pour affirmer qu'elle aussi, elle aurait le courage de tuer son père après ce qu'il lui a fait subir. En fin de compte, si elle se solidarise de cette autre jeune fille violée dans la deuxième occurrence de *moi je*, c'est aussi un peu pour enlever de son caractère «extraordinaire» à cet autre témoignage. Il n'a rien d'exceptionnel ou d'exclusif puisque Tanja a ressenti les mêmes émotions et serait également capable de tuer son père. Ces formes en *moi je* semblent donc s'expliquer, dans la bouche de Tanja, par un double mouvement: d'abord par une volonté d'invalidier en intensité et en exclusivité tout témoignage autre que le sien, afin, dans un deuxième temps, de promouvoir son vécu à elle, dans une rhétorique qui systématiquement privilégie la surenchère: «moi aussi j'aurais si je pouvais tuer mon père ouais je pourrais le tuer» (Il.23-4), «ouais si je j'aurais pu le tuer je pourrais le tuer» (Il.26-7).

Nous allons à présent nous pencher sur un autre exemple afin de voir si cette construction en *moi je* apparaît toujours en tout début de confidence et dans un tour initiateur, ou encore si elle coexiste systématiquement avec des procédés modulateurs. Ce deuxième exemple nous permettra également de confirmer et d'affiner les rôles que nous avons attribués aux occurrences de *moi je* analysées jusque-là.

Considérons les deux séquences suivantes (de la même confidence), dans lesquelles l'intervenante explique à l'animatrice qu'elle a des problèmes relationnels avec les hommes parce qu'elle souffre d'anorexie-boulimie:

- 1 **Macha** allô
 2 **Monique** allô
 3 **Macha** oui bonsoir
 4 **Monique** bonsoir
 5 **Macha** qui est là
 6 **Monique** monique
 7 **Macha** oui monique
 8 **Monique** ben moi j'ai un gros problème j'arrive pas à garder un
 9 homme
 10 **Macha** ((petit rire)) . vous n'arrivez pas à garder un homme
 11 **Monique** ((très sérieusement)) non
 12 **Macha** et alors . pourquoi
 13 **Monique** ben c'est un gros problème parce que j'ai j'ai besoin de
 14 quelqu'un
 15 **Macha** mhm
 16 **Monique** j'ai besoin de quelqu'un ça c'est c'es::t essentiel
 17 **Macha** oui
 18 **Monique** et j'arrive pas
 19 **Macha** ((petit rire)) vous n'arrivez pas et pourquoi .
 20 vous connaissez la cause
 21 **Monique** euh p- parce que oui parce que j'ai un petit problème de
 22 santé je suis boulimique-anorexique
 23 **Macha** oui
 24 **Monique** et euh s- une ça c'est une maladie qui empoisonne ma vie

[...]

- 25 **Monique** [...] je fais des tentatives de suicide . c'est extrême
 26 quoi
 27 **Macha** oui
 28 **Monique** je me suis retrouvée à l'hôpital jeudi euh j'ai (j'ai
 29 d'abord) x prendre les médicaments j'ai failli y passer
 30 **Macha** mhm
 31 **Monique** et hier je voulais sauter par la fenêtre . c'est des
 32 extrêmes quoi
 33 **Macha** et vous avez quatre personnes qui s'occupent de vous euh:
 34 de votre santé euh
 35 **Monique** oui
 36 **Macha** euh physique et: et mentale alors vous devriez quand même
 37 vous sentir euh euh épaulée et et:: vous dire qu'un jour
 38 vous allez guérir parce que on en guérit .. on en guérit
 39 moi j'ai eu des j'ai entendu quand même pas mal de jeunes
 40 femmes dans votre cas
 41 **Monique** c'est vrai
 42 **Macha** mais bien sûr
 43 **Monique** parce que moi j'ai l'impression je m'en sortirai jamais
 44 **Macha** vous en êtes très sûre
 45 **Monique** j'ai l'impression que je mangerai jamais normalement

Dans ces deux extraits, on retrouve à nouveau un marquage fort du *je*. La première personne prédomine, sous ses différentes formes: pronoms person-

nels, adjectifs possessifs, et formes toniques en *moi je*, et ce dès le début de la confidence. Une fois de plus, le *moi je* du premier extrait (I.8) pose Monique comme centre de référence et centre de l'énonciation. A l'aide de cette formule, le *je* se retrouve emphatisé; il y a comme un redoublement sur le *je*, le pronom tonique venant renforcer le pronom personnel. On pourrait parler d'une construction à redoublement, qui à nouveau sert d'ancrage à l'intervenante pour directement focaliser l'attention sur elle et ses problèmes.

Attardons-nous à présent plus longuement sur le deuxième extrait.

Ici, l'intervenante met en scène son vécu, dont elle exagère l'importance, la gravité et le caractère tragique. Monique a bien compris qu'avec des mots ordinaires, on n'épate pas son auditoire. Elle parle alors de «tentatives de suicide» (I.25) et d'autres «extrêmes» (I.32) en tout genre. Si d'habitude, le souci des intervenants est de tenir leur mal à distance afin de retrouver leur dignité de sujet, ici le discours de l'intervenante se cantonne dans la tension, alors même que l'animatrice essaie de moduler et de décriper le discours dramatique en rassurant Monique et en lui prodiguant des paroles d'encouragement: «vous devriez quand même vous sentir euh euh épaulée et et:: vous dire qu'un jour vous allez guérir» (II.36-8). L'intervenante refuse l'espoir entrouvert par Macha: «j'ai l'impression que je mangerai jamais normalement» (I.45). Nous sommes donc en pleine opposition de phases, l'animatrice ne parvenant pas à dévier le discours de l'appelante vers un pôle plus modulé. A cet égard, l'occurrence en *moi je* de l'intervenante dans l'énoncé «moi j'ai l'impression je m'en sortirai jamais» (I.43) est très significative. Dans l'utilisation qui en est faite ici, la forme en *moi je* donne l'impression de s'inscrire dans un mouvement de dramatisation du *moi*. Elle traduit l'incapacité de l'intervenante à sortir de la verbalisation de la douleur, voire son refus de prendre le moindre recul par rapport à son cas. Le *moi je* ne permet pas un regard extérieur salutaire; il est trop introspectif et ne laissera d'ailleurs aucune chance à l'intervenante de se remettre en question. On est face à l'utilisation d'un *moi je* dans un sens «égocentrique». Au moyen de cette forme, Monique exprime un contraste et une insistance forte sur son vécu. En effet, l'animatrice a beau évoquer d'autres jeunes filles qui se sont sorties de l'anorexie-boulimie, «moi j'ai eu des j'ai entendu quand même pas mal de jeunes femmes dans votre cas» (II.39-40), l'intervenante semble vouloir focaliser l'attention sur elle et revendiquer l'exclusivité. Monique refuse donc le parallèle opéré par Macha et qui fait référence à d'autres jeunes femmes, comme si elle ne voulait pas banaliser son récit ou encore moins «partager» sa maladie avec d'autres. Son *moi je* indique qu'elle s'auto-sélectionne comme exclusive pour évoquer un tel sujet. Son *moi je* s'oppose donc au *moi je* de l'animatrice, et encore plus, aux pronoms *on* dans lesquels Macha veut l'englober: «on en guérit .. on en guérit» (I.38)

En somme, il y a deux tendances contradictoires à l'oeuvre: celle de Macha, qui pour consoler Monique, veut l'englober dans un collectif d'anorexiques-

boulimiques, et celle de Monique, qui souhaite se singulariser. L'animatrice renvoie à son expérience pour consoler (d'où le *moi je* de la ligne 39) et l'intervenante à sa singularité (d'où le refus de se sentir intégrée dans un «on en guérit»). Toutefois, il y a des phénomènes d'alignement de chacune d'entre elles sur le discours de l'autre: c'est le cas du «c'est vrai» de la ligne 41 en ce qui concerne l'alignement de Monique sur le discours de Macha, et du «vous en êtes très sûre» de la ligne 44 en ce qui concerne l'alignement de Macha sur le discours de Monique.

Quoi qu'il en soit, il est significatif que l'intervenante se démarque au moyen d'un *moi je* après les *on* répétés de Macha; parce qu'une énonciation contenant *je* est à chaque fois unique, et comme le note Benveniste (1966: 252), «chaque *je* a sa référence propre, et correspond chaque fois à être unique, posé comme tel». Ainsi, *moi je* est «une instance unique par définition, et valable seulement dans son unicité». La construction s'oppose pleinement aux *on*, qui eux font écho à une quantité de sujets, alors que l'intervenante cherche à tout prix à éviter de se noyer dans la banalisation et l'uniformisation d'un «on en guérit».

En résumé, c'est souvent lorsqu'il y a parallèle avec un/e autre appelant/e, un autre témoignage ou encore le risque pour l'intervenant/e de plonger dans la banalité que l'affirmation en *moi je* apparaît:

- | | | |
|---|----------------|---|
| 1 | Laurent | est-ce que vous avez l'impression d'avoir fait le deuil |
| 2 | | c'est ce dont on parlait tout à l'heure avec Jérôme |
| 3 | Yvonne | ben j'ai l'impression que moi je ne l'ai pas fait . parce |
| 4 | | que justement euh je n'ai pas vu ma fille après |
| 5 | | l'accident |
| 6 | Laurent | mhm |
| 7 | Yvonne | et quand je me suis je suis sortie du coma . ça m'a fait |
| 8 | | encore deux semaines avant que j'ai réalisé . que ma |
| 9 | | fille était décédée |

Le *moi je* est une manière pour l'intervenante de recentrer le discours sur elle alors que l'animateur dérive sur une comparaison. Par ailleurs, l'appelante surenchérit en apportant des éléments de réponse qui prouvent que son histoire est différente et surtout, plus dramatique que le témoignage précédent auquel se réfère l'animateur.

Dans un sens, ce type de configurations rend observable un aspect fondamental de la séquentialité dans la conversation. En effet, très souvent les appelants configurent leur tour en *moi je* en réaction au tour précédent. C'est notamment le cas lorsqu'ils se sentent menacés du statut d'exclusivité comme ci-dessus, ou d'interruption comme dans l'exemple suivant:

- | | | |
|---|-----------------|--|
| 1 | Roselyne | quel âge avez-vous Nicole |
| 2 | Nicole | j'ai vingt-quatre ans |
| 3 | Roselyne | et qu'est-ce que vous avez fait jusqu'à maintenant . |
| 4 | | comme type de:: euhm |
| 5 | Nicole | ben j'ai: |

- | | | |
|---|-----------------|--|
| 6 | Roselyne | d'action . pour maigrir |
| 7 | Nicole | moi j'ai tout essayé des régimes euh: . de tout vraiment |
| 8 | | tout tout tout en . (alors) manger herbalife en mettant |
| 9 | | de l'eau dan::s . l'eau dans une poudre |

Ici, l'intervenante est clairement questionnée et invitée à répondre sur son expérience des régimes. Mais elle n'arrive pas à s'imposer à la ligne 5; elle amorce en quelque sorte un faux départ, et se sent peut-être «interrompue», d'où la réappropriation de la parole de manière plus forte par *moi je* à la ligne 7. L'enchaînement séquentiel par *moi je* se fait donc directement en réaction au tour précédent de l'animatrice. Ainsi, la forme en *moi je* ne prend tout son sens que rétrospectivement.

En fin de compte, c'est le traitement de la séquentialité par les interactants qui donne sa couleur à *moi je*. Autrement dit, l'interprétation de ces séquences dépend largement de l'organisation séquentielle, et c'est la contextualisation seulement qui permet de définir à quel sens de *moi je* on a affaire. La valeur de cette forme n'est donc pas donnée à priori mais émerge de l'interaction, pouvant se définir soit en *moi je* d'ancrage et d'appropriation, voire de réappropriation de la parole (en cas d'interruption), soit en *moi je* contrastifs (en cas de menace d'exclusivité), soit en *moi je* utilisés à une fin excessive de dramatisation de soi (en cas de recherche du sensationnel). En bref, ces formes construisent leur sens à toutes fins pratiques et, de façon contextuelle.

6. Conclusion

Les pronoms *on* et les tournures impersonnelles sont des formes de précaution et d'atténuation prises par les appelants pour énoncer une réalité difficilement formulable si elle avait été rapportée à soi, sans mise à distance. Ainsi, éviter de recourir au *je* permet à l'intervenant/e d'énoncer une réalité «sous cape», tout en étant commodément «couvert/e» dans ses responsabilités d'énonciation. Avec un tel dispositif, l'histoire racontée devient parfois si impersonnelle qu'elle pourrait être celle de «n'importe qui», celle de «tout le monde».

Mais si, de manière générale, les différents intervenants évitent d'être trop «impliqués» dans leur histoire, d'autres préfèrent se distinguer dans un récit clairement assumé au *je*, et qui vire souvent au véritable drame existentiel. Notons qu'en cela, ces confidences répondent parfaitement au but visé à travers ces émissions, qui est indirectement une augmentation de l'audience. Il s'agit d'offrir à l'auditoire un produit radiophonique qui corresponde aux exigences d'un public en attente peut-être aussi d'un certain sensationnalisme. Sont du coup privilégiés des témoignages qui donnent une garantie d'authenticité, qui est gage de crédibilité auprès du public. Comme le note Herschberg-Pierrot (1993: 14-5), «dire *je* suffit à poser un centre de discours, et à susciter ce que Barthes appelait un 'effet de réel'». Les séquences ten-

dues et leurs constructions typiques en *moi je* peuvent ainsi s'expliquer par le fait que ces confidences doivent toucher par leur versant émotionnel, et ceci afin de permettre une identification qui poussent ceux qui les écoutent à participer «affectivement» à l'émission. On donne la priorité aux vécus où l'affectif occupe une place centrale et à des parcours particuliers sortant de l'ordinaire. Les appelants sont de véritables stars d'un soir, mais qui doivent composer avec le fait que l'attention d'un/e auditeur/trice faiblit après quelques minutes seulement, d'où cette recherche d'une certaine dramatisation pour captiver l'attention. Les formes en *moi je* répondent donc à une stratégie globale d'affirmation de soi, même excessive. Il s'agit pour certains appelants de se distinguer en se démarquant à tout prix des autres interventions afin d'échapper à l'anonymat ou à la banalité d'un récit ordinaire, en prouvant que son vécu ne ressemble à celui de personne d'autre, d'où l'utilisation massive de *moi je* contrastifs dans certaines confidences, et de *moi je* d'emphase, qui s'inscrivent dans une recherche d'exclusivité et d'exagération théâtrale de soi. Ces formes répondent donc à un besoin constant de la part des intervenants de se redéfinir et de se différencier les uns par rapport aux autres, ce qui est une autre manière de dire que chaque histoire est unique, comme chaque *je – moi je* – a son histoire et sa signification, inscrite dans le contexte d'occurrence dans lequel il apparaît et grâce auquel il s'interprète.

Bibliographie

- Atlani, F. (1984). ON l'illusioniste. In F. Atlani, L. Danon-Boileau, A. Grésillon et al., *La langue au ras du texte*. (pp. 13-29). Lille: Presses universitaires de Lille.
- Authier-Revuz, J. (1985). La représentation de la parole dans un débat radiophonique: figures de dialogue et de dialogisme. *Langue française*, 65, 92-102.
- (1998). Enonciation, méta-énonciation. Hétérogénéités énonciatives et problématiques du sujet. In R. Vion (éd.), *Les sujets et leurs discours. Enonciation et interaction*. (pp. 63-79). Aix-en-Provence: Publications de l'Université de Provence.
- Benveniste, E. (1966). Structure des relations de personne dans le verbe (1946), La nature des pronoms (1956), De la subjectivité de le langage (1958). In *Problèmes de linguistique générale*, tome 1, Gallimard (rééd. coll. Tell).
- Boutet, J. (1988). La concurrence de «on» et de «i» en français parlé. *LINX*, 18, 47-66.
- Brown, P. & Levinson, S. (1978). Universals in language use. Politeness phenomena. In E. Goody (ed.), *Questions and politeness. Strategies in social interaction*. (pp. 56-289). Cambridge: Cambridge University Press.
- Charaudeau, P. (dir.). (1984). *Aspects du discours radiophonique*. Paris: Didier Erudition.
- Ducrot, O. (1983). Enonciation et polyphonie. In G. Alvarez & D. Huot (dir.), *La classe de langue face aux recherches en pragmatique*. (pp. 48-56). Québec: Centre international sur le bilinguisme, B-131.
- Durrer, S. (1998). «Parlez: je vous écoute»: la confidence dans le script amoureux. In *Les faiseurs d'amour. Le tiers dans nos relations*. (pp. 21-36). Lausanne: Payot.
- Flahault, F. (1978). *La parole intermédiaire*. Paris: Seuil.

- Goffman, E. (1973). *Mise en scène de la vie quotidienne*; tome 1: *la présentation de soi*; tome 2: *Les relations en public*. Paris: Editions de Minuit.
- Herschberg-Pierrot, A. (1993). «Les expressions déictiques» & «on». In *Stylistique de la prose*. (pp. 9-43). Paris: Editions Belin.
- Hintermann, C. (2000). «*Vous vouliez me parler de quoi alors?*»: *la stratégie de questionnement et la qualité d'écoute des animateurs et des animatrices dans deux émissions radiophoniques*, corpus de licence, Université de Zürich.
- Kerbrat-Orecchioni, C. (1980). *L'énonciation. De la subjectivité dans le langage*. Paris: A. Colin.
- (1989). Théorie des faces et analyse conversationnelle. In *Le parler frais d'Erving Goffman*, Actes du Colloque de Cerisy-la-Salle, Juin 1987. Paris: Editions de Minuit.
- Meleuc, S. (1969). Structure de la maxime. *Langages*, 13, 69-98.
- Mondada, L. (éd.). (1995). Formes linguistiques et dynamiques interactionnelles. *Cahiers de l'ILSL*, 7, 1-18.
- (1998). Contexte. In O. Houdé, *Vocabulaire des Sciences cognitives*. (pp. 112-115). Paris: PUF.
- Perrot, J. (1998). Visée communicative. In J. Feuillet (éd.), *Actance et valence dans les langues de l'Europe*. (pp. 607-661). Berlin / New York: Mouton de Gruyter.
- Sacks, H. (1992). *Lectures on Conversation*. (Vol. I & II). Oxford: Blackwell.
- Schegloff, E. & Sacks, H. (1973). Opening up Closings. *Semiotica*, 8, 289-327.
- Traverso, V. (1994). Les récits de la confidence. In J. Brès (éd.), *Le récit oral*. (pp. 227-237). Montpellier: Praxiling, Publications de l'Université Paul Valéry.
- Viollet, C. (1988). «Mais qui est on?»: étude linguistique des valeurs de *on* dans un corpus oral. *LINX*, 18, 67-75.
- Vion, R. (1992-2000). *La communication verbale: analyse des interactions*. Paris: Hachette.
- (1994). Raconter sa souffrance: gestion interactive de la tension narrative. En collaboration avec Claire Maury-Rouen. In J. Brès (éd.), *Le récit oral*. (pp. 215-226). Montpellier: Praxiling, Publications de l'Université Paul Valéry.
- (éd.). (1998). *Les sujets et leurs discours. Énonciation et interaction*. Aix-en-Provence: Presses de l'Université de Provence.
- (2000). Modalisations, tensions et construction de la référence. In A. Giacomi, H. Stoffel & D. Véronique (éd.), *Appropriation du français par des Marocains arabophones à Marseille*. (pp. 171-204). Aix-en-Provence: Publications de l'Université de Provence.
- (2001). Modalités, modalisations et activités langagières. *Marges linguistiques*, vol. 2, <http://www.marges-linguistiques.com>

