



## ONE, YOU et l'altérité qualitative

Souesme Jean-Claude

### Pour citer cet article

Souesme Jean-Claude, « ONE, YOU et l'altérité qualitative », *Cycnos*, vol. 23.1 (Le Qualitatif), 2006, mis en ligne en mars 2006.

<http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/publication/item/682>

Lien vers la notice <http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/publication/item/682>

Lien du document <http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/cycnos/682.pdf>

### *Cycnos, études anglophones*

*revue électronique éditée sur épi-Revel à Nice*

ISSN 1765-3118

ISSN papier 0992-1893

### AVERTISSEMENT

*Les publications déposées sur la plate-forme épi-revel sont protégées par les dispositions générales du Code de la propriété intellectuelle. Conditions d'utilisation : respect du droit d'auteur et de la propriété intellectuelle.*

*L'accès aux références bibliographiques, au texte intégral, aux outils de recherche, au feuilletage de l'ensemble des revues est libre, cependant article, recension et autre contribution sont couvertes par le droit d'auteur et sont la propriété de leurs auteurs. Les utilisateurs doivent toujours associer à toute unité documentaire les éléments bibliographiques permettant de l'identifier correctement, notamment toujours faire mention du nom de l'auteur, du titre de l'article, de la revue et du site épi-revel. Ces mentions apparaissent sur la page de garde des documents sauvegardés ou imprimés par les utilisateurs. L'université Côte d'Azur est l'éditeur du portail épi-revel et à ce titre détient la propriété intellectuelle et les droits d'exploitation du site. L'exploitation du site à des fins commerciales ou publicitaires est interdite ainsi que toute diffusion massive du contenu ou modification des données sans l'accord des auteurs et de l'équipe d'épi-revel.*

# EPI-REVEL

Revues électroniques de l'Université Côte d'Azur

## ONE, YOU et l'altérité qualitative

Jean-Claude Souesme

Université de Nice - Sophia Antipolis ; e-mail : souesme@unice.fr.

ONE and YOU are often referred to as belonging to two different levels of speech. A close examination of our corpus has led us to believe that things are not so clearcut and that the actual difference is to be found on the linguistic level. Though ONE and YOU both reveal a lack of qualitative delimitation of the notion of human being, the use of ONE implies some identification with a particular person, whereas YOU takes into account a basic otherness, a qualitative difference with the person concerned in the situation.

Jean-Claude Souesme est professeur agrégé de linguistique anglaise à l'Université de Nice-Sophia Antipolis. Il est l'auteur de près de quarante articles portant sur des points délicats de la langue anglaise, notamment sur DO, et il a publié plusieurs ouvrages de grammaire. Son souhait constant de lier recherche et didactique l'a conduit à travailler dans le domaine de la pratique raisonnée de la langue et à participer à la réalisation de manuels à l'usage des enseignants et des élèves du secondaire.

Ce travail fait suite à l'étude de ONE présentée au Congrès de la SAES de mai 2004 à Saint-Quentin-en-Yvelines. Ce problème a déjà fait l'objet d'une étude de C. Charreyre, à laquelle nous emprunterons certains de ses énoncés.

On a coutume de considérer que ONE est d'un emploi relativement désuet, ou encore réservé à l'écrit. Nous avons montré qu'il n'en est rien puisque nous avons relevé de nombreux emplois de ONE dans des romans contemporains où le style oral est particulièrement présent, comme dans *The Feng Shui Junkie* de Brian Gallagher (2000), *The Remains of the Day* de Ishiguro, ou encore *Age of Iron* de Coetzee pour n'en citer que quelques-uns. Et nous pourrions mentionner cet exemple emprunté à *Time*, dans son n° du 24 novembre 2003 :

1. One doctor who requested anonymity admits he has performed a similar act on a patient : It is part of the job. It is not easy, not at all. When one does something like that, it is because one is ethical.”

Par ailleurs, on ne peut pas davantage dire que YOU soit réservé au style oral :

2. Liz Pring started laughing. When she laughed she sucked in her diaphragm and you could count her ribs-  
(R. Rendell, *The Keys to the Streets*)

De toute façon, de telles distinctions sont mises à mal lorsqu'on observe une occurrence de ONE et de YOU à la suite, comme dans cet énoncé :

3. There comes a time when one has to break away, otherwise you suffocate. (A. Brinks, *Imaginings of Sand*)

YOU générique présente en effet de nombreuses similitudes avec ONE. A priori, rien ne différencie un pronom de l'autre.

## I. Points communs entre YOU et ONE

**A.** Tout comme ONE, YOU doit être considéré comme pronom indéterminé, que l'on peut également traduire par 'on' en français :

4. 'You don't think *one* needs the experience of having been married?' she asked. (D.H. Lawrence, *Women in Love*)

5. "Why did you become a sailor anyway?" "**You** don't always think ahead. **You** don't always know." (J.M. Coetzee, *Age of Iron*)

**B.** Tout comme ONE *must*, YOU *must* correspond aux tournures impersonnelles du français avec : '*il faut, il faudrait, il est possible de...*' :

6. One must begin with examining what is meant by the end before attempting to date this event. What constitutes the end of Roman Britain ? (TCE 2)

7. That was how much money there was to be made in China. And it was all so simple. So easy and available. *One* just had to be ready. *One* had to be first. *One* had to have the opportunity. And if there was no opportunity, then it became necessary to make one. So that the button could be pushed someday. (R. Andrews, *Gideon*, 1999)

Nous proposerons en traduction ici : 'Il fallait simplement être prêt. Il fallait être le premier. Il fallait avoir l'occasion.'

8. I feel totally liberated. You want to see Nicole's reaction. (B. Gallagher, *The Feng Shui Junkie*)

**C. ONE et YOU peuvent être employés en contexte spécifique**

9. One can't turn on the television lately without hearing news of Liza Minnelli. Depending on one's point of view, this mayor may not be cause for celebration. (*Time*, April 15, 2002)

On remarquera que dans ce cas, l'ancrage situationnel demeure : l'énonciateur passe au second plan, certes, mais nous sommes dans une situation spécifique, c'est-à-dire celle de l'énonciateur-origine, i.e. aux USA, à ce moment-là.

Il en est de même lors de l'emploi de YOU :

10. Barker began again. You had to be patient. You had to have the patience of Buddha, if that was what he was famous for : you had to sit there like you were fat and foreign and made of gold. (R. Thomson, *Soft*)

YOU renvoie à la situation de Barker : le repérage se fait donc par rapport à la situation de Barker.

**D. Lors de l'emploi de YOU tout comme dans celui de ONE, si l'on peut passer par une forme impersonnelle, c'est parce que seule la validation du prédicat importe.**

L'emploi de ONE dans l'énoncé suivant :

11. 'One should never seek to attain the unattainable.'  
(D. Nobbs, *The Cucumber Man*)

montre que la stabilité de la validation de P demeure au-delà de l'altérité situationnelle des S, et par le fait, **seule compte la validation du prédicat**, et cela, en contexte spécifique comme en contexte générique :

12. This startled her for a moment. Then she replied :  
'So it is to me. But *one* must live somewhere.'

La validation de P demeure valable pour toutes les occurrences possibles de S prises dans un type de situations. ONE désigne donc tout S dans toute Sit pour laquelle l'IDT QLT s'applique au-delà de la différence qualitative entre les diverses occurrences de P. Mais il en va de même avec YOU dans l'énoncé 8 :

8. I feel totally liberated. You want to see Nicole's reaction. (B. Gallagher, *The Feng Shui Junkie*)  
'Il faut voir la réaction de Nicole.'

**E. ONE et YOU impliquent tous deux un repérage par rapport à un personnage ou à l'énonciateur**

Nous venons de signaler qu'avec YOU dans l'exemple 10, le repérage se faisait par rapport à Barker. Dans l'exemple suivant, il est clair que YOU renvoie à la situation de l'énonciateur :

13. It's funny: when people are nice to you it's a mighty tough job being a bitch. (B. Gallagher, *The Feng Shui Junkie*)

Tout comme avec *one*, *you* implique le repérage par rapport à S dans la situation :

14. Are these the sort of guests you would want to welcome to your inn? (Y. Martel, *Life of Li*)

Cet énoncé vient en effet en explication du fait que le père est passé de gérant d'hôtel à celui de gérant de zoo.

Or on a pu faire la même observation à propos de ONE :

15. To look back on the first fifty years of this century is, for *one* who has lived through them, a terrifying experience. We have meant well. (G. Murray, *Courage - the Secret of Freedom*)

Nous avons alors montré que ONE n'est **pas un anaphorique strict** au sens où il ne renvoie pas à un sujet animé humain spécifique mentionné précédemment. Il y a cependant **nécessité d'un repérage** car *one* renvoie nécessairement à un animé humain : or le renvoi est ici implicite et découle du contexte-avant : *look back on the first fifty years of this century* implique de fait un sujet animé humain. Nous dirons donc que le pronom ONE est par définition le représentant de l'animé humain ; il correspond à la **valeur-type**, au **centre organisateur du domaine notionnel**, par rapport auquel le sujet énonciateur établit **l'indiscernabilité des occurrences au-delà de l'altérité situationnelle**. Rappelons à ce sujet la définition que donne Culioli du mot type :

...type, centre organisateur du domaine notionnel, par rapport auquel le sujet établit cette indiscernabilité des occurrences. Ainsi, par voisinage, toute occurrence est identifiable à toute autre occurrence, ce qui assure cette équivalence minimale sans laquelle il ne pourrait y avoir production - reconnaissance de formes.

**F. ONE et YOU** marques d'une absence de délimitation qualitative

Si l'on regarde maintenant l'énoncé 16 :

16. ... an American paperback about how to get in touch with *one's* hidden powers. (B. Gallagher, *The Feng Shui Junkie*)

on note que, la place du sujet de *get* étant non instanciée, *one* représente tout S susceptible de vouloir valider le procès *get in touch with one's hidden powers*.

Par suite, si nous devons parler d'indétermination (on sait qu'en grammaire descriptive, *one* est considéré comme pronom indéterminé), il s'agit d'une **indétermination qualitative** ou plutôt d'une **absence de délimitation qualitative**, puisque nous avons affaire à une unité représentante de l'ensemble des éléments d'une classe. De même dans l'énoncé suivant :

17. Rap caught on because it offered young urban New Yorkers a chance to freely express themselves. It was an art form accessible to anyone. *One* didn't need a lot of money or expensive resources to rhyme. *One* didn't have to invest in lessons or anything like that. Rapping was a verbal skill that could be practiced and honed to perfection at almost any time. (Dave Davey D'Cook, *The History of Hip Hop*)

*anyone* pose implicitement l'existence d'une sous-classe de personnes dont *any* marque le parcours, et la propriété prédiquée *be accessible* s'applique tout élément de cette sous-classe. Les occurrences sont ainsi indifférenciées, toutes étant identifiables les unes aux autres ; étant indiscernables les unes des autres, on considèrera qu'il y a **homogénéité qualitative** au-delà de la diversité de ces occurrences : elles peuvent donc être ramenées à une seule avec ONE ensuite. L'énonciateur considère dans ce contexte spécifique, **une unité qualitativement indifférenciée**, c'est-à-dire **non délimitée qualitativement**. C'est très probablement la raison pour laquelle on peut indifféremment employer *one* en contexte générique et / ou spécifique.

De la même façon, lorsque Mrs Curren, dans *Age of Iron* de Coetzee, pense à ce qui est possible après la mort, elle dit :

18. "All these places have their rules, and, whatever *one* may wish, it may not be possible to get around them. There may not even be secrets allowed, secret watching. There may be no way of keeping a space in the heart private for you or anyone else. All may be erased. All. It is a terrible thought. (J.M. Coetzee, *Age of Iron*)

#### G. ONE et YOU et l'absence de dernier point

Par suite, il est impossible d'envisager de dernier point : *one* est susceptible de renvoyer à tout S dans toute situation qualitativement identique ; et la classe des S est par suite qualitativement hétérogène.

Il n'y a pas de dernier point non plus avec YOU, donc tout S dans toute Sit qualitativement identique peut être pris en considération et la classe des S est qualitativement hétérogène :

19. I know I must look odd with the wine decanter and the scarecrow scowl, but you can't always look your best, can you ? (B. Gallagher, *The Feng Shui Junkie*)

Tout comme avec ONE, on pose une unité qui demeure qualitativement indifférenciée, donc non délimitée qualitativement : là aussi, les occurrences sont indifférenciées, toutes étant identifiables les unes aux autres, indiscernables les unes des autres.

Ce sont donc tous ces points communs qui expliquent que l'on puisse trouver YOU et ONE à la suite et dans un même contexte :

3. There comes a time when one has to break away, otherwise you suffocate. (A. Brinks, *Imaginings of Sand*)

## II. Différence entre YOU et ONE

Il existe cependant des cas où ONE est irrecevable, comme dans l'exemple suivant de M. Swan cité également par C. Charreyre :

20. 'How do you get to Newbury?'  
'Go straight down the A34.'

Nous allons donc maintenant nous intéresser à la spécificité de YOU afin de mettre au jour ses propres conditions d'emploi par rapport à ONE.

Ce problème a déjà fait l'objet d'une étude non publiée de C. Charreyre, à laquelle nous emprunterons certains de ses énoncés.

YOU possède deux traits fondamentaux : tout d'abord il est le marqueur d'une dissociation par rapport à I, donc d'une altérité qualitative. Par suite, il est apte à représenter toute personne autre que I, d'où son emploi comme pronom de deuxième personne du pluriel.

Dans le cas où YOU est spécifique, il renvoie à tout co-énonciateur :

21. You would never know I was here just two days ago. (B. Gallagher, *The Feng Shui Junkie*)

Ici comme dans les deux exemples qui suivent, le co-énonciateur est le lecteur :

8. I feel totally liberated. You want to see Nicole's reaction. (B. Gallagher, *The Feng Shui Junkie*)  
22. I'd give anything for you to see their faces now. (B. Gallagher, *The Feng Shui Junkie*)

On renvoie ainsi à la classe des humains dont **l'énonciateur s'extrait** de par la dissociation énonciateur – co-énonciateur. YOU étant révélateur de la dissociation par rapport à I, nous poserons donc comme hypothèse qu'il porte en lui la trace de cette altérité qualitative fondamentale, altérité que nous nous proposons de retrouver dans les emplois génériques de ce pronom. C'est là selon nous que réside sa différence d'emploi avec ONE à propos duquel, inversement, nous avons parlé d'inclusion d'un repère discursif ou énonciatif avec lequel une IDT est nécessaire. Nous avons remarqué par exemple que *So* était implicitement inclus dans ONE :

23. 'God, Miss Anna, you mustn't give one such a fright,' complains Trui, holding a thin hand to her bosom. (A. Brinks, *Imaginings of Sand*)

Dans l'énoncé suivant, l'énonciateur joue sur cette implication qui sera comprise comme faisant partie du préconstruit à la base de l'emploi de *one* :

24. "... I suppose I know them from another woman's children." 'One would suppose so,' he said. (D.H. Lawrence, *Women in Love*)

One would suppose so implique : I agree with you.

Nous avons également constaté que dans la mesure où P était valable pour tout S, il l'était pour *S<sub>I</sub>* également, comme on le constate dans les exemples qui suivent :

25. 'I know,' she said, 'it seems like that when one thinks in the abstract. But really imagine it: imagine any man *one* knows, imagine him coming home to one every evening, and saying "Hello," and giving *one* a kiss -, .... (D.H. Lawrence, *Women in Love*)

L'énonciateur demande à son co-énonciateur de s'imaginer dans une telle situation. Il est donc nécessairement inclus dans *one*.

L'énoncé 26 implique "*Don't try to justify yourself*" :

26. 'We are mentally, spiritually intimate, therefore we should be more or less physically intimate too – it is more whole.' 'Certainly it is,' Said Gerald. Then he laughed pleasantly, adding: 'It's rather wonderful to me.' He stretched out his arms handsomely. 'Yes,' said Birkin. 'I don't know why one should have to justify oneself.' (D.H. Lawrence, *Women in Love*)

De la même façon, ONE est susceptible d'intégrer S, c'est-à-dire un personnage de la situation de discours ; lorsque *one* utilise comme élément-repère un personnage, ce dernier est en effet intégré :



27. Again she laughed. He was so fretful and exasperated. But she was anxious and puzzled. How was one to get out, anyhow. There must be a way out somewhere. (D.H. Lawrence, *Women in Love*)

On a affaire à du *free represented thought* ici et par conséquent, *one* renvoie nécessairement à *she*. Cette remarque vaut tout autant pour les exemples suivants 28 et 29 :

28. Now it was time to get her hair back. [...] Because she had heard that after death one's hair continues to grow unchecked. (A. Brinks, *Imaginings of Sand*)

Il y a identification entre *she* de la situation et le sujet *one* lors de la prédication d'une propriété. De même ici :

29. 'If you don't mind the dust and a toilet that's gone down...' She assured him that she minded neither – what were dust and broken toilets when one (= as she was) was in search of the perfect three-piece suit? – and she followed him through the inner door. (E. George, *Deception on His Mind*)

A l'inverse, nous pensons que YOU joue à la fois sur l'inclusion et l'exclusion, cette dernière étant liée à une altérité de départ.

Nous avons déjà signalé que YOU peut tout comme ONE être employé en contexte spécifique et nous reprendrons l'exemple :

30. It's funny: when people are nice to you it's a mighty tough job being a bitch. (B. Gallagher, *The Feng Shui Junkie*)

L'énonciateur procède ici à une généralisation de situations à partir de celle qu'il a vécue, or il souhaite justifier sa situation particulière ; par suite, **il doit en quelque sorte s'en exclure** afin de la présenter comme valable pour tout S. Ainsi considérerons-nous comme nécessaire le recours à *you*. *One* dans ce contexte est d'ailleurs exclu. Mais, comme avec ONE, la généralisation avec *you* se fait à partir de *I* (= *as they are with me*), c'est-à-dire en tant que femme : on retient donc certaines des propriétés de S.

On notera par ailleurs **l'altérité** entre le point de vue de *So* qui pensait que ce serait facile de jouer les garces, et la situation vécue qui sert de référence à la généralisation. On notera le frayage verbal à l'aide de *it's funny*. C'est ce qui constitue à nos yeux la véritable raison de refuser *one*. Il en est de même dans l'énoncé 31 :

31. I know I must look odd with the wine decanter and the scarecrow scowl, but you can't always look your best, can you ? (B. Gallagher, *The Feng Shui Junkie*)

$S_0$  se considère dans une situation ridicule, donc singulière, hors norme, et il demande précisément au co-énonciateur à être intégré dans la norme : la généralisation ne peut se faire que par rapport à une situation autre.

L'altérité peut provenir d'une dissociation d'avec le point de vue initial du co-énonciateur :

32. 'Some old Johnny says there are three cures for ennui, sleep, drink, and travel,' said Birkin. 'All cold eggs,' said Gerald. 'In sleep you dream, in drink you curse, and in alcohol, you yell at a porter. No work and love are the two. When you're not at work you should be in love.' 'Be it then,' said Birkin. (D.H. Lawrence, *Women in Love*)

L'altérité peut également provenir d'une dissociation d'avec un point de vue supposé être celui du co-énonciateur :

33. He went on a few paces, staring ahead, his eyes fixed, looking like a mask used in ghastly religions of the barbarians. 'It blasts your soul's eye,' he said, 'and leaves you sightless. Yet you want to be sightless, you want to be blasted, you don't want it any different.' (D.H. Lawrence, *Women in Love*)  
34. 'Do you know what it is to suffer when you are with a woman? She's so beautiful, so perfect, you find her so good, it tears you like a silk, and every stroke and bit cuts hot – ha, that perfection, when you blast yourself, you blast yourself! And clenched hands – 'it's nothing – your brain might have gone charred as rags – and -, he looked round into the air with a queer histrionic movement – 'it's blasting – you understand what I mean – it is a great experience, something final – and then – you're shrivelled as if struck by electricity.' He walked in silence. (D.H. Lawrence, *Women in Love*)

Par sa question *Do you know*,  $S_0$  suppose qu'il ne peut d'emblée recevoir l'adhésion de  $S_1$ , ce qui constitue les conditions d'une altérité. En 35, on observera l'altérité entre le souhait et le vécu :

35. 'So it is to me. But one must live somewhere.' 'Not somewhere – anywhere,' he said. 'One should just live anywhere – not have a definite place. I don't want a definite place. – As soon as you get a room, and it is complete, you want to run from it. – Now my rooms at the Mill are quite complete, I want them at the bottom

of the sea. It is a horrible tyranny of a fixed milieu,  
where each piece of furniture is a commandment-stone.'  
(D.H. Lawrence, *Women in Love*)

Il est intéressant justement de s'arrêter aux exemples où co-existent  
*one* et *you* :

36. There comes a time when one has to break away,  
otherwise you suffocate. (A. Brinks, *Imaginings of  
Sand*)

Ici, c'est *otherwise* qui introduit l'altérité par rapport à une situation  
impliquant l'adhésion de *I* de par l'emploi de ONE, d'où le passage à  
*you* ensuite.

En 37, l'altérité est introduite par *but* :

37. 'I tell you, he treats any little fool as he treats me or  
you - and it's such an insult.' 'Oh, it is,' said Ursula.  
'One must discriminate.' 'One must discriminate,'  
repeated Gudrun. - 'But he's a wonderful chap, in other  
respects - a marvellous personality. But you can't trust  
him'. (D.H. Lawrence, *Women in Love*)

L'emploi de *you* entraîne un changement de repérage, car *one*  
impliquait préalablement un repérage par rapport à S, à savoir Birkin,  
impliqué dans ONE. Or l'énonciateur revient sur son jugement initial  
portant sur Rupert Birkin qu'il partage avec le co-énonciateur, et s'en  
écarte avec *But he's a wonderful chap, in other respects*. Par suite, la  
classe des sujets est posée comme extérieure au point de vue  
précédent partagé par les deux protagonistes du discours, d'où le  
recours à YOU. On notera cependant qu'il s'agit malgré tout de la  
valeur générique de *you*, qui est ici, comme on a pu l'observer dans  
certains emplois de *one*, délimitée à la classe des personnes de sexe  
féminin.

Dans l'exemple suivant, l'énonciateur compare une situation donnée  
valable pour tout élément d'une classe de la classe des humains à celle  
qu'il vit actuellement. Cette altérité fait qu'il ne peut y avoir d'emblée  
inclusion de *I* dans la généralisation à l'ensemble des éléments la  
classe ainsi définie, d'où l'impossibilité d'employer *one* dans cet  
énoncé :

38. I'm afraid to say too much, Mary. When you've  
been ill, like I have, when you've been so near death and  
thought you were near death again, your emotions get  
very - very febrile, very wild and hot, you think and  
fancy all sorts of things. But you mustn't -I mustn't -

express them too soon. (R. Rendell, *The Keys to the Streets*)

C'est d'ailleurs cette dissociation, cette altérité initiale qui lui permet de jouer à nouveau sur YOU et I à la fin de l'énoncé et qui lui permet de revenir à son cas personnel avec *I mustn't*.

Dans l'exemple suivant :

39. Barker began again. You had to be patient. You had to have the patience of Buddha, if that was what he was famous for : you had to sit there like you were fat and foreign and made of gold. (R. Thomson, *Soft*)

YOU renvoie à la situation de Barker : le repérage se fait donc par rapport à ce personnage, comme lors de l'emploi de ONE ; mais Barker n'adhère pas initialement à la validation de P, comme l'indiquent les *have to* successifs. Nous partons donc d'un préconstruit contraire et il n'y a pas d'emblée inclusion de Barker, mais bien exclusion.

L'énoncé 40 s'analysera de la même manière :

40. 'Certainly it ought,' said Gudrun. 'But you'll find that the really chic thing is to be so absolutely ordinary, so perfectly commonplace and like the person in the street, that you really are a masterpiece of humanity, not the person in the street actually, but the artistic creation of her –' 'How awful!' cried Ursula. 'Yes, Ursula, it is awful, in most respects. You daren't be anything that isn't amazingly à terre, so much à terre that it is the artistic creation of ordinariness.' (D.H. Lawrence, *Women in Love*)

C'est parce que l'énonciateur n'adhère pas à cette nouvelle tendance (*the really chic thing*) qu'on observe le recours à YOU : il ne peut s'identifier à elle, d'où l'impossibilité de l'emploi de ONE.

De la même façon, on observe le recours à *you* lors de l'absence d'agrément de la part de  $S_I$  :

41. 'But there can be something else, can't there?' she said. 'One can see it through in one's soul, long enough before it sees itself through in actuality. And then, when one has seen in the soul, one is something else.' 'Can one see it through in one's soul?' asked Gudrun. 'I don't agree. I really can't agree. And anyhow, you can't suddenly fly off to a new planet, because you think you can see suddenly fly off to a new planet, because you think you can see to the end of this.' (D.H. Lawrence, *Women in Love*)

*One*, on l'a vu, implique l'intégration du co-énonciateur Gudrun ; or ici il y a désaccord avec l'énonciateur-origine Ursula (cf. *I don't agree. I really can't agree*), d'où le passage à *you* dans la réplique de Gudrun, interprétable comme générique cependant, car il s'agit d'un point de vue personnel et elle sait qu'elle n'a pas d'emblée l'adhésion d'Ursula.

Nous pouvons reprendre ici un des exemples de C. Charreyre et proposer une analyse semblable :

42. These days, we often book vacations on the internet. I always prefer to rent a house, rather than stay in a fancy hotel. I hate hotels — they make me feel self-conscious and on edge. You have to keep worrying about whether you're dressed properly and have an endless supply of dollars in your purse so you can tip everybody.... (Frederica von Stade talked to Sue Fox in *The Sunday Times*, My hols, July 7, 2002)

En raison du préconstruit qu'elle vient de poser explicitement, la cantatrice interviewée ne peut en tant qu'énonciateur s'inclure parmi ceux qui choisissent de loger à l'hôtel, puisqu'elle refuse de se soumettre aux règles qu'implique la vie en hôtel.

De même, dans l'exemple de M. Swan :

20. 'How do you get to Newbury?' 'Go straight down the A34.'

l'énonciateur ne peut être inclus puisqu'il ne sait pas comment se rendre à Newbury ; il y a donc une altérité initiale qui rend impossible l'emploi de *one* ici, alors que c'est l'énonciateur lui-même qui souhaite se rendre à Newbury.

*A contrario*, nous justifierons maintenant l'emploi de *one* dans cet exemple relevé dans *Age of Iron* de Coetzee :

43.a. 'There are many things I am sure I could say, Mr Thabane,' I said. 'But then they must truly come from me. When one speaks under duress — you should know this — one rarely speaks the truth.' He was going to respond, but I stopped him.

Si l'on admet désormais que ONE intègre d'emblée *So*, cela signifie que l'assertion elle-même s'applique à *So*. C'est bien ce que l'on observe au début de cet exemple : *When one speaks under duress* signifie en réalité *as I do now (as is the case for me now)* ; contrairement à l'ex. 38 avec *When you've been ill, like I have* (on notera la présence d'une virgule après *ill*), la subordonnée introduirait la valeur référentielle.

L'emploi de YOU obligerait également à un parcours de situations qualitativement identiques à celles de l'énonciateur, mais sans l'inclure à l'initiale ; YOU serait donc possible si l'énoncé était lui-même introduit par *but* :

43.b. 'There are many things I am sure I could say, Mr Thabane,' I said. ' But when you speak under duress – you should know this – you rarely speak the truth.' He was going to respond, but I stopped him. (J.M. Coetzee, *Age of Iron*)

La comparaison pourrait alors servir de base à un retour à la situation événementielle du sujet et à un commentaire sur celle-ci. On pourrait (on devrait ?) donc continuer par : *so / that's why I can't find the right words and say what I truly think*, ce qui serait inutile lors de l'emploi de ONE.

Pour conclure, nous donnerons cet exemple où l'on passe d'un *you* spécifique à un *you* générique :

44. "Why did you become a sailor anyway?" "You don't always think ahead. You don't always know."  
(J.M. Coetzee, *Age of Iron*)

Nous ne pouvons nous résoudre à considérer que l'utilisation de *you* au détriment de *one* tient au fait que s'exprime ici un clochard n'ayant reçu aucune éducation. Notre énonciateur justifie son choix en donnant une règle générale et dit en substance : 'je n'ai jamais fait que ce que font les autres.' C'est donc parce que YOU a sa valeur d'altérité fondamentale, donc d'exclusion initiale de *I* de la classe considérée, que l'on peut interpréter cet énoncé comme suit : pour commenter son cas personnel comme il le fait ici, l'énonciateur doit nécessairement s'exclure au départ de la classe dont on fait partie. De plus, il n'y a jamais eu adhésion, au sens de choix délibéré de la part de ce marin, de se conformer à ce qu'il considère maintenant commun à tout sujet. L'emploi de YOU permet la **comparaison** entre ce qui se trouve être le lot de tout un chacun et ce que lui-même a fait, alors que ONE implique d'emblée l'inclusion de l'énonciateur, comme dans cet extrait de *The Go-Between* de L.P. Hartley :

45. To a boy of my generation a farmyard was a challenge. It was an accepted symbol of romance, like a Red Indian's wigwam. All sorts of adventures might await one: a fierce sheep-dog, which ought to be braved; a straw-stack, which one must slide down, or admit oneself a funk.

ou encore dans ce passage d'un article paru dans une brochure d'*Easyjet* :

46. If you were to stick to Kazimierz's main thoroughfare, the quaint Szeroka Street, you might leave the district with the impression that it is a colourful but rather commercial tourist trap. Two fine synagogues have been preserved, yet it is the themed restaurants and shops selling Jewish trinkets that predominate. One could argue that the best of them have been done in a warm-hearted and life-affirming way, recalling the spirit of 1930 Kazimierz. However, it is on other streets, such as Josefa, that one feels a more natural renaissance of life in the district.

Notre proposition d'analyse se trouve confortée par l'étude du passage suivant de *Life of Li* de Yann Martel où l'on passe d'un point de vue qui intègre l'opinion de Father à une question rhétorique exprimant la raison pour laquelle Father a changé d'activité :

47. Before moving to Pondicherry, Father ran a large hotel in Madras. An abiding interest in animals led him to the zoo business. A natural transition, you might think, from hotelkeeping to zookeeping. Not so. In many ways, running a zoo is a hotelkeeper's worst nightmare. Consider: the guests never leave their rooms; they expect not only lodging but full board; they receive a constant flow of visitors, some of whom are noisy and unruly. One has to wait until they saunter to their balconies, so to speak, before one can clean their rooms, and then one has to wait until they tire of the view and return to their rooms before one can clean their balconies; and there is much cleaning to do, for the guests are as unhygienic as alcoholics. Each guest is very particular about his or her diet, constantly complains about the slowness of the service, and never, ever tips. [ . . . ] Are these the sorts of guests you would want to welcome to your inn?

Ce n'est bien évidemment pas le cas du père.

Et nous terminerons par un extrait de l'interview du photographe Derrick Santini à qui l'on posait la question : *How do you decide which pictures you like?*; voici ce qu'il a répondu :

47. "With portraits, one hopes to get an evocative image that has something to do specifically with the subject. You want them to be moved by it and not just say, 'Oh, another glossy, fashion picture'." (*Easyjet magazine*)

Le photographe commence par donner son propre point de vue sur ce qu'on attend généralement d'un portrait. Il s'inclut donc naturellement dans cette perspective. Ce qui peut surprendre ensuite, c'est l'emploi de *you* lorsqu'il donne son point de vue personnel. Nous pensons que cet emploi est dû à l'altérité sous-jacente liée à ce qu'il venait de dire des photos qu'il avait faites de Jack Nicholson : *'In the pictures, he just sat there and gave his mad Jack Nicholson smile, which in a way worked, but I didn't like the pictures.'* Il est donc obligé de 'prendre ses distances' par rapport à ce genre de photos.

## Conclusion

On ne peut donc comprendre l'emploi de ONE et de YOU en dehors de leur contexte. Il faut reconnaître également que c'est uniquement en passant par l'étude d'un corpus important que nous avons pu proposer cette analyse des conditions d'emploi de ces deux pronoms à valeur dite générique. Nous avons ainsi été conduit à parler de jeu sur l'identification (au sens culiolien du terme, à distinguer précisément de l'identité) pour ce qui est de ONE, et d'un jeu sur l'altérité initiale lors de l'emploi de YOU, alors que dans un cas comme dans l'autre, il y a une indétermination à la fois quantitative et qualitative : que ce soit avec *one* ou avec *you*, on pose toujours une unité qui demeure qualitativement indifférenciée, donc non délimitée qualitativement : dans les deux cas, les occurrences envisageables sont indifférenciées, indiscernables les unes des autres, à tel point que bien des anglophones disent d'emblée que ONE et YOU sont indiscernables entre eux, et que leur emploi ne tient qu'à une différence de niveau de langue. Or, nos derniers exemples montrent bien qu'il n'en est rien.

Benveniste, Emile (1966), *La nature des pronoms* in *Problèmes de linguistique générale*, I, pp.251-257, Paris, Gallimard.

Bernstein, B. : *Class, Codes and Control*, Vol. 1, London, Routledge & Kegan P., 1971.

Biber D., Johnansson S., Leech G., Conrad S., Finegan E., 1999, *Longman Grammar of spoken and written English*, Pearson Education Limited.

Charreyre, C. : *La "personne générique" : one, you et les autres*, article non publié.

Corblin Francis (1995), *Les Formes de reprise dans le discours : anaphores et chaînes de référence*, Presses Universitaires de Rennes.



- Diesing M., 1992, *Indefinites*, MIT Press, Cambridge, M.A.
- Dixson R.J., 1975 (1951), *Les Expressions Idiomatiques de l'Anglais d'Aujourd'hui*, Hachette.
- El Kaladi A, 1994, « Le genre des indéfinis en anglais : pour une approche énonciative » in *Modèles Linguistiques*, Tome XV Fascicule 2, Lille.
- Erickson, P. et Bouscaren, J., 1984, "One", pp.150-200 in *Cahiers de Recherche en Grammaire Anglaise*, Tome II, Gap, Ophrys.
- Greenbaum S., 1996, *Oxford English Grammar*, Oxford University Press, Oxford.
- Haliday, M.A.K., 1976, *Cohesion in English*, London, Longman.
- Hornby A.S, 1982 (1948), *Oxford Advanced Learner's Dictionary of Current English*, Oxford University Press, Oxford.
- Jespersen, O., 1924 (1971), *The Philosophy of Grammar*, traduit par A.M.Léonard, Paris, Les Editions de Minuit.
- Kruisinga, E., 1934, "On some uses of ONE" in R.E.S., Vol. 10, n°39. Oxford : Clarendon Press.
- Larreya P., Rivière C., 1991, *Grammaire Explicative de l'Anglais*, Longman, Paris.
- Lodge, K.R., 1977, "A note on personal reference, in Colloquial English", in *UEA Papers in Linguistics*, 4, 38-45.
- Quirk, R. et al, 1973, *A Grammar of Contemporary English*, London, Longman.
- Swan, M., 1980 (1997), *Practical English Usage*, Oxford University Press.
- Wales, K., 1980, "'Personal' and 'indefinite' reference : the users of the pronoun one in present-day English", in *The Nottingham Linguistic circular*, University of Nottingham, n° 9.