

**Interaction Between Person and Non-Person:  
Deictic Dynamics and Enunciative Construction in Cinematic Discourse**

Karima Ouardi<sup>1</sup>

---

Science Step Journal / SSJ

2025 / Volume 3 - Issue 11

**To cite this article:** Ouardi, K. (2025). Interaction Between Person and Non-Person: Deictic Dynamics and Enunciative Construction in Cinematic Discourse. Science Step Journal, 3(11). ISSN: 3009-500X.

<https://doi.org/10.5281/zenodo.18165026>

---

## Abstract

This study examines how cinematic enunciation is constructed through the mechanisms of personal deixis and non-personhood, highlighting the central role of subjectivity in both the production and interpretation of filmic discourse. Starting from the premise that every enunciative act entails a subjective positioning situated within a specific spatial and temporal framework, the analysis explores how the pronouns I, you, and he/she structure dialogic exchange in film narratives and contribute to the representation of the enunciative instance within a medium where expression is always mediated by a collective of creators. Adopting a primarily theoretical approach grounded in enunciative linguistics, the study mobilizes the concepts of personal, spatial, and temporal deixis while examining the relationships between speaker, addressee, and fictional enunciative figures. This framework sheds light on the multiple transformations of the speaking subject, particularly the shift from an I as enunciator to a you as addressee within the intradiegetic space, as well as how the non-person he/she—lacking direct situational anchoring—can assume varied meanings depending on the narrative context. The findings reveal that filmic subjectivity rests on three interdependent axes: personal deictics that establish intersubjective relations, temporal frameworks that organize sequences of speech acts, and spatial frameworks that situate interactants within the cinematic world. Together, these dimensions enable the real speaking subject to be transformed into a fictional instance shaped by the demands of cinematic narration. Ultimately, this research underscores the importance of personal deixis in filmic enunciation and opens avenues for further inquiry into spatial and temporal deixis, essential for a fuller understanding of subjectivity and spectator interpretation in cinema.

## Keywords:

Subjectivity, person / non-person, deixis, enunciation, enunciated utterance, uttered enunciation

---

<sup>1</sup> Doctor of French Language and Literature, Sultan Moulay Slimane University, Faculty of Letters and Human Sciences, Beni Mellal, Morocco, [Karima.ouardi1@gmail.com](mailto:Karima.ouardi1@gmail.com)

**Interaction entre Personne et Non-Personne :  
Dynamique Déictique et Construction Énonciative dans le Discours Cinématographique**

Karima Ouardi

### Resumé

D'abord, Cette étude se propose d'examiner la manière dont l'énonciation cinématographique se construit à travers les mécanismes de la deixis personnelle et de la non-personne, en soulignant le rôle central de la subjectivité dans l'interprétation et la production du discours filmique. En partant du postulat que tout acte énonciatif implique un positionnement subjectif situé dans un cadre spatial et temporel donné, l'analyse s'attache à comprendre comment les pronoms je, tu et il participent à la structuration de l'échange dialogique au sein d'un récit filmique, et comment ils contribuent à la représentation de l'instance énonciative dans une œuvre où l'expression est toujours médiée par un ensemble collectif de créateurs. L'approche retenue est essentiellement théorique et s'appuie sur les fondements de la linguistique énonciative. L'étude mobilise les concepts de deixis personnelle, spatiale et temporelle tout en examinant les relations entre locuteur, allocuaire et figures énonciatives fictives. Cette perspective permet d'éclairer les multiples transformations du sujet parlant, notamment le passage d'un je énonciateur à un tu allocuaire dans l'espace intradiégétique, ainsi que la manière dont la non-personne il — dépourvue d'ancrage situationnel — peut acquérir différentes valeurs en fonction du contexte narratif. Les résultats montrent que la subjectivité filmique repose sur trois axes interdépendants : les déictiques de personne qui instaurent la relation intersubjective, le cadre temporel qui organise l'enchaînement des actes de parole, et le cadre spatial qui situe les interactants dans un environnement filmique déterminé. L'étude révèle également que ces trois dimensions fonctionnent de manière complémentaire et co-déterminante, permettant au sujet parlant réel de se transformer en instance fictive adaptée aux exigences de la narration cinématographique. En définitive, cette recherche met en évidence l'importance de la deixis personnelle dans la construction de l'énonciation filmique et ouvre la voie à des investigations ultérieures consacrées à la deixis spatiale puis temporelle, indispensables pour achever la compréhension du système trilitère de la subjectivité au cinéma. Ces perspectives futures permettront d'approfondir la réflexion sur la localisation énonciative, la dynamique des interactions intradiégétiques et la manière dont le spectateur interprète les différentes voix qui composent le discours filmique.

### Mots clés

Subjectivité, personne / non-personne, deixis, énonciation, énoncé énoncé, énonciation énoncée

## Introduction

L'échange dialogique dans toute situation de communication exige la présence effective des deux pôles qui se chargent de l'actualisation des actes de langage en l'occurrence un énonciateur et un énonciataire. Au surplus, le statut des deux instances peut être réel ou fictif, actuel ou virtuel. Ainsi, dans le domaine cinématographique, nous avons affaire à deux formes distinctes de l'énonciation subjective : un « je » réel représenté par le réalisateur qui s'adresse à un « tu » anthropomorphe également, mais qui est distancié. La communication dans ce cas prend une dimension indirecte tandis qu'elle s'avère directe quand il s'agit d'une situation conversationnelle appartenant à l'énoncé énoncé le cas échéant le film ou bien l'histoire filmée.

Dans la présente réflexion, notre intention sera axée sur les différentes facettes de l'instance personnelle et dans l'énonciation énoncée et dans l'énoncé énoncé.

À ce propos, Benveniste souligne que face à la classe de *personne*, existe une autre catégorie de *non-personne*, elle s'incarne par la troisième personne du singulier « il ». C'est une forme non contextualisée énonciativement. Elle renvoie à une personne (objet ou chose aussi dans le cadre de l'énoncé filmique) absente qui n'existe pas dans la situation de communication ou plus précisément de discours.

« *Il faut voir que la définition ordinaire des pronoms personnels comme contenant les trois termes je, tu, il y abolit justement la notion de « personne ». Celle-ci est propre seulement à je/tu, et fait défaut dans il* »<sup>2</sup>.

« *Il y a des énoncés de discours, qui en dépit de leur nature individuelle, échappent à la condition de personne, c'est-à-dire renvoient non à eux-mêmes, mais à une situation « objective ». C'est le domaine de ce qu'on appelle la troisième personne* »<sup>3</sup>.

Dans cette perspective, et selon la distinction établie toujours par Benveniste entre le discours d'une part et l'histoire d'autre part, le couple « je-tu » se rattache au discours tandis que la forme « il » renvoie à l'histoire.

D'après le susdit, nous retenons que le film appartient au même temps à la catégorie du discours et à celle de l'histoire. D'un côté, il représente un discours parce qu'il respecte les règles de l'énonciation qui résument les questions : qui parle ? (un énonciateur) à qui ? (un énonciataire) de quoi ?(Un objet) quand et où ?(un cadre spatiotemporel). D'un autre côté, il représente un récit, car il interprète les mécanismes narratologiques indispensables pour raconter une histoire et relater ses événements. Subséquemment, cette double appartenance du film à l'histoire et au

<sup>2</sup> Emile Benveniste, Problèmes de Linguistique Générale, tome I, Gallimard, 1974, p.250.

<sup>3</sup> Ibid., p.254.

discours à la fois fait apparaître deux facettes de l'instance locutrice, en l'occurrence, le « je » énonciateur et le « je » narrateur en plus du premier « je » cité tout au début celui du destinataire bien évidemment. Signalons que l'instance locutrice fonctionne conjointement en parallèle avec celle allocutrice et dont la deuxième personne du singulier prend successivement les formes suivantes : le « tu » allocitaire, le « tu » énonciataire et le « tu » narrataire. Alors comment se dessinent les frontières entre ces différents sujets dans le discours cinématographique ?

### **1. Le « je » locuteur vs le « tu » interlocuteur**

Le produit filmique représente l'objet-prétexte de l'énonciation dans le discours cinématographique. Ce discours réfère à un sujet responsable de tout ce qui se déroule dans l'univers diégétique interne et externe d'une manière directe ou indirecte. Il symbolise une autorité artistique singulière qui gère son produit avec subtilité sans négliger les exigences qu'impose la création cinématographique au niveau du plan comme unité minimale passant par la séquence comme forme moyenne en arrivant au film en tant qu'entité finale. Son statut se définit, par opposition au sujet énonciateur et celui narrateur, en tant que personne réelle externe au texte filmique. C'est un être physique et empirique qui se charge de la production de l'énoncé filmique et de la construction de son sens en s'arrêtant sur le plus petit détail dès le début jusqu'à la fin. Le locuteur alors s'avère comme le « grand imagier » qui, loin de personnifier un simple rôle, se présente comme celui qui possède tout le pouvoir de distribuer les différents rôles au sein de l'ossature générale de l'œuvre cinématographique, c'est à lui que s'assigne l'organisation du discours filmique intradiégétique et extradiégétique. Bref, l'œuvre filmique incorpore la vision artistique et intellectuelle du réalisateur, elle reflète son point de vue vis-à-vis de la cause qu'il adopte et dont le film n'est qu'un prétexte, entre autres, qui facilite le passage et le véhiculage du message voulu. De cette manière, nous nous permettons de le considérer comme étant l'émetteur de l'œuvre filmique donc son énonciateur.

Dans ce contexte, il serait un peu incongru de ne pas évoquer les locuteurs secondaires qui se trouvent derrière l'auteur principal de la production filmique. Il est conventionnellement reconnu que le cinéma en tant qu'industrie ne pourrait réaliser la version finale d'un film sans la contribution effective de toute une équipe. Le réalisateur comme auteur locuteur du produit filmique ne peut, à lui seul, accomplir toutes les tâches requises, il a indubitablement besoin de plusieurs locuteurs collaborateurs. Entre autres, nous pouvons citer tout d'abord le scénariste, le monteur, l'éclairagiste, le caméraman, les responsables du décor, des accessoires et des vêtements...etc. Au surplus, il est à signaler que la multiplicité des locuteurs génère, sans conteste une pluralité de voix énoncive et énonciative qui orientent de loin ou de près le cadre diégétique. Parmi ces voix, nous distinguons dans ce qui suit celle du sujet narrateur et la voix du sujet énonciateur. Et dans tous les cas, le changement de la voix intervenante résulte impérativement le

changement du niveau de l'énonciation. Le spectateur récepteur sera placé soit dans l'univers de l'énoncé énoncé, soit dans le contexte de l'énonciation énoncée.

Dans la même lignée, le spectateur comme représentant du « tu » interlocuteur se positionne aussi à l'instar du « je » locuteur à l'extérieur de l'énoncé filmique parce qu'il appartient, lui, au niveau de la communication et non pas à celui de l'énonciation. Ainsi, les rapports qu'entretiennent ces deux niveaux de discours sont intimement inféodés, ils fonctionnent conjointement et réversiblement.

Il en découle que la communication n'acquiert sa vraie valeur qu'on faisant appel à l'énonciation. De même que l'énonciation à son tour ne peut fonctionner en dehors de la communication. Le destinataire émetteur du dispositif communicatif ne peut exploiter les procédés techniques dont il dispose qu'en s'intégrant dans une situation d'énonciation. Et l'énonciation de son côté s'évertue à communiquer ses modalités d'une façon organisée et propice au discours cinématographique. D'où l'interdépendance et l'inter complémentarité entre l'instance communicative et l'instance énonciative.

## 2. Le « je » énonciateur vs le « tu » énonciataire

À l'encontre du locuteur qui est un être physique réel, un corps en chair et en os, l'énonciateur se présente dans le cadre de l'énonciation cinématographique en tant qu'être linguistique, une entité abstraite qui ne figure pas d'une manière concrète dans le discours, mais qui assume la mise en place de ce dernier. Le sujet énonciateur se positionne dans un niveau inférieur par rapport à celui du locuteur. Il s'énonce par délégation pour extérioriser les intentions, les convictions et la politique artistique du destinataire principal. Le sujet énonciateur fait preuve d'un autre type de subjectivité extra filmique qui se traduit à travers son style et son ubiquité intra filmique. Ceci dit, le « je » d'énonciation est une partie intégrante des plans comme unités minimales, des séquences comme unités moyennes et de l'énoncé intégral en l'occurrence le film.

Suivant ce point de vue, l'énonciateur ne quitte jamais le discours filmique. Il est implanté dans l'énoncé énoncé et interagit avec ces personnages. Il les guette de loin lorsque les mécanismes d'ostension filmique remplissent une fonction narrative ou descriptive. Dans ce cas, le plan général et le plan d'ensemble jouissent de toute leur ampleur au sein de l'énoncé énoncé. Ainsi, parallèlement à cette supervision plus ou moins distanciée ou plus précisément objective, la première personne de l'énonciation s'énonce indirectement, mais subjectivement, lorsqu'il épie ses personnages dans leurs différentes interactions pour une fin psychologique. Et c'est ainsi qu'il se prononce pour le gros plan, le zoom et plongé / contre plongé comme modalisateurs cinématographiques. Dans ce contexte Orecchioni postule que « *le sujet qui énonce, c'est*

(linguistiquement) le sujet qui s'énonce (linguistiquement), mais dès lors qu'il s'énonce comme sujet énonçant, il cesse d'être sujet d'énonciation pour devenir sujet de l'énoncé ».<sup>4</sup>

Tout bien considéré, le « je » énonciateur dans tous les positionnements qu'il adopte et par tous les efforts qu'il déploie pour créer une atmosphère discursive propice au produit filmique, interpelle d'une manière implicite son homologue récepteur, le cas échéant, le spectateur ou bien le « tu » énonciataire. Cette règle d'interdépendance qui gouverne la relation « je » vs « tu » est fortement corroborée par Francis Vanoye et Anne Goliot-Lété dans le passage ci-dessous :

« on a cherché à nommer "je" la source de l'énonciation filmique (ou littéraire) et 'tu' sa cible, considérant ainsi le film comme le lieu d'une conversation indirecte (ou comme une métaphore de conversation) entre la source et la cible de l'énonciation ».<sup>5</sup>

Par ailleurs, l'instance réceptrice est omniprésente par présupposition dès les premiers préparatifs de l'œuvre filmique. C'est la cible qui garantit l'échange dialogique verbal et non verbal entre les deux instances dans une étape initiale comme locuteur vs allocutaire (niveau de communication) ensuite comme énonciateur vs énonciataire (niveau d'énonciation) dans une phase intermédiaire pour se muer en narrateur vs narrataire (niveau de narration) dans un stade final.

Compte tenu, la relation *énonciateur / énonciataire* se définit et correspond au couple *je / tu* qui lui impose un changement permanent de rôles et permet aux deux instances de s'énoncer subjectivement et alternativement. La cible et la source interagissent mutuellement au sein de l'énoncé énoncé afin d'ancrer leur intersubjectivité. Pour ce faire, le sujet énonciateur met en œuvre des procédés cinématographiques dont le pouvoir suggestif et artistique est fortement rentable quant à la transmission des émotions et des points de vue. De son côté, le pronom personnel « tu » réagit au contenu transmis par la mobilisation de ses capacités interprétatives en tant que spectateur averti censé connaître les outils de décodage de tout message véhiculé par le biais de l'image, du son et de la composante verbale. Ce statut récepteur est appelé à apprendre pour comprendre, cette compréhension acquiert un aspect triadique introduit par la réception, suivi de la réflexion pour aboutir à l'interprétation.

Il va sans dire que c'est cette compétence interprétative qui autorise au sujet récepteur d'acquérir un sens critique valable, légitime et fructueux pour se déclarer énonciataire actif et subjectif. Grossso modo, et d'après tout le susmentionné, nous nous permettons d'avancer que les rapports de reciprocité, de subordination et de dépendance qui allient les deux pronoms personnels *je-tu* comme déictiques d'énonciation subjective n'enlèvent pas non plus le caractère irréductible de chacun des deux éléments. Ils se prêtent comme irremplaçable. Chacun d'eux accomplit une

<sup>4</sup> Catherine Kerbrat-Orecchioni, L'Enonciation- De la subjectivité dans le langage, Paris, Armand Colin, 1980, p. 225.

<sup>5</sup> Francis Vanoye et Anne Goliot-Lété, Précis d'analyse filmique, Paris, Nathan, 2001, p. 33.

mission propre à lui, mais intrinsèquement liée à la mission de l'autre et reste tributaire de lui dans toutes ses réactions.

### 3. Le « je » narrateur vs le « tu » narrataire

Le sujet narrateur se manifeste clairement dans l'énoncé énoncé ou bien le récit à travers le processus de narration et ses procédés narratologiques. Comme l'énonciateur, le narrateur aussi appartient au niveau de l'énonciation et non pas à celui de la communication telle que le cas du locuteur. Cela se justifie par le fait que l'entité linguistique du narrateur est une entité fictive qui s'intéresse principalement à l'énoncé énoncé en tant qu'histoire.

Le sujet narrateur comme sujet de discours cinématographique inspire sa force et sa raison d'être au sein de l'œuvre artistique de sa responsabilité complète et de son engagement absolu devant le narrataire de créer l'ossature générale du produit filmique ainsi que la mise au point définitive de son récit.

Au demeurant, le narrateur tout au long du déroulement des événements de son histoire oscille entre deux missions parallèles, incité à les accomplir ingénieusement, mais surtout implicitement. Il est appelé à jouer le rôle d'un narrateur objectif lorsqu'il entame la mise en place des éléments constitutifs de l'histoire à raconter. Mais il est appelé également à être subjectif lorsqu'il s'agit de faire sortir son histoire en tant qu'énoncé énoncé de son cadre retreint qui atteste la progression d'un schéma événementiel à un niveau plus au moins large celui de l'énonciation énoncé. Autrement dit, le passage du sujet narrateur de l'état d'objectivité à la sphère de subjectivité s'effectue moyennant l'enregistrement de son empreinte artistique et sa façon personnelle de représenter les événements. Être subjectif dans sa narration c'est faire appel à des procédés techniques et des modalités cinématographiques afin d'affecter et de façonnner l'ossature globale du récit.

Le choix minutieux des personnages convenables ainsi que les rôles narratologiques traditionnels qu'il doit leur imputer selon l'allure et le comportement de chacun d'eux : un héros, des adjoints, des opposants ; des épreuves et un objet autour duquel pivote toute l'histoire, tous ces ingrédients font partie de la narration objective. Elle est qualifiée d'objective parce qu'elle constitue la règle générale que doit respecter tout narrateur dans n'importe quelle histoire en dehors de la vision artistique et la conception idéologique du narrateur qui cherche à orienter, à manipuler ou à influencer son narrataire d'une manière ou d'une autre. Et c'est ces dernières intentions qui dessinent les lignes directrices de la narration subjective et de l'implication effective du narrateur qui, apparemment, placé à l'arrière-plan des événements, mais, en réalité, c'est à lui que revient tout le pouvoir de manipuler les personnages à sa guise, c'est lui qui détient les ficelles de la narration et les dirige à son gré selon les objectifs tracés de même que les résultats escomptés de l'histoire.

Dans cet ordre d'idées, nous nous apercevons que le sujet narrateur avec toutes ses manipulations met devant ses yeux une autre entité, certes implicite, mais omniprésente dans sa conscience, elle constitue sa première cible, son instance réceptrice, censée entrer en interaction directe avec le contenu narratologique qu'il lui a émis avec toutes les interventions consciente ou inconsciente de sa part. En d'autres termes, avec toutes les intentions sous-jacentes au support filmique qu'elles soient objectives ou subjectives.

Le sujet narrateur s'adresse incontestablement à un narrataire qui représente le pronom personnel « tu » dans le processus de la narration. Ce narrataire est censé recevoir les informations que lui livre le narrateur sur l'univers diégétique selon les propos d'André Gaudreaut qui précise que :

*« le narrataire d'un récit (celui ou celle à qui il est destiné) est ainsi soumis à un « procès » communicationnel à l'occasion duquel narrateur lui livre une multitude d'informations sur l'univers diégétique où évoluent les divers personnages du récit, ainsi que sur ces personnages eux-mêmes et sur les actions qu'ils accomplissent ».*<sup>6</sup>

De surcroit, l'instance réceptrice de la narration se manifeste comme virtuelle et distanciée, pourtant elle est ubiquitaire et se réjouit de l'aspect omniprésent sur le plan de l'énonciation énoncée qui la rend plus aux moins actualisées. La rencontre du je narrateur et de son homologue narrataire dans cette sphère narratologique est gouvernée par un contrat artistique implicite reconnue par les deux entités abstraites. Ce contrat leur permet d'ouvrir un pont complexe d'interrelations, de réciprocité mutuelle, d'interchangeabilité et d'inter complémentarité.

Corollairement, les deux instances narratives ne pourraient en aucun moment de l'énonciation énoncée enregistrer un rapport d'intersection dans la mesure où chacune d'elle s'efforce depuis son positionnement de mener jusqu'au bout l'énoncé énoncé. Elles mobilisent tous les matériaux possibles pour garantir la réussite narratologique et de l'histoire et du discours. Si la première incarne la narration, la seconde représente l'énonciation. Autrement dit, si l'histoire et le récit renvoient au dispositif cinématographique intra diégétique, le discours narratif se rapporte à la structure énonciative intra diégétique ou même extradiégétique.

Ce dédoublement du processus narratif quant à l'énonciation énoncée s'explique par le fait que le narrateur interne de l'énoncé énoncé, en l'occurrence l'histoire du film ou son récit, est intrinsèquement lié à un narrateur externe qui lui a confié la mission de narration au sein du récit, mais toujours selon ses directives et en suivant ses instructions. Ce narrateur principal n'est autre que le locuteur supérieur que nous avons déjà évoqué tout au début. C'est un méga narrateur si la terminologie le permet de dire, il se métamorphose en instances diversifiées en fonction de son

---

<sup>6</sup> André Gaudreaut et François Jost, *Le Récit cinématographique : Films et séries télévisées*, Armand Colin, 2017, p.94.

ontologie contextuelle, est-il dans une situation de communication concrète et réelle ? Ou tout au contraire il est situé dans un contexte abstrait et virtuel d'énonciation.

La conversion du locuteur principal en narrateur interne ou externe est régie par la conversion de l'énoncé énoncé en une énonciation énoncé. Ou plus précisément, le destinataire physique placé dans le niveau de la communication prend deux formes narratologiques, l'une est intra filmique, elle se charge de l'énoncé énoncé alors que l'autre est para filmique, elle s'occupe de l'énonciation énoncé. La différence entre les deux mécanismes (énoncé énoncé et énonciation énoncé) s'éclairent lorsque nous parvenons à faire la distinction entre la narration et l'énonciation. À ce propos, la fonction s'avère comme étant la fine ligne qui pourrait séparer les deux.

Dans ce cadre, la fonction de la narration serait de raconter une histoire tandis que la fonction de la narration serait la mise en œuvre d'un ensemble de modalités verbales et non verbales afin de véhiculer l'histoire selon une vision artistique et cinématographique bien déterminée.

Manifestement donc, la narration ne s'intéresse qu'au contenu et rien d'autre que le contenu de l'histoire ou bien de l'énoncé énoncé dans sa globalité et avec tous les procédés narratologiques nécessaires au récit. Pour ce qui est de l'énonciation, elle donne libre cours au « comment » de la narration sans négliger aucune des modalités indispensables pour le façonnement des éléments constitutifs de l'histoire.

Revenant au statut narratologique de l'instance réceptrice le cas échéant le spectateur. Cette instance est loin d'être la source de n'importe quel problème soit au niveau intra filmique ou même extra filmique quant à son cadre référentiel. Dans toutes les situations de communication ou d'énonciation l'entité spectatrice est toujours invariable. Elle constitue un pôle stable dont l'unique mission est de recevoir le produit filmique et d'adhérer à son univers fictif. En effet, cette adhésion du spectateur dans le contexte diégétique se démarque par la charge culturelle et intellectuelle qui va déterminer sa vision artistique et herméneutique vis-à-vis de l'œuvre filmique. C'est ainsi que nous entendons parler d'un spectateur averti et d'un autre non averti. Si le représentant de la première catégorie possède tous les moyens nécessaires pour voir tout d'abord la matière visionnée puis la comprendre pour arriver en fin de compte au stade définitif de l'interpréter, l'actant de la seconde catégorie demeure passif, il ne dépasse pas la sphère du regard et à la rigueur l'interaction avec la structure superficielle du film projeté.

Bref, l'énonciation dans son aspect général renvoie en amont au réalisateur et en aval au spectateur tout en prenant en considération les différentes facettes des deux pronoms personnels tout au long de la création de l'œuvre filmique. Ces facettes naviguent entre la locution, l'énonciation et la narration.

L'auteur de la création artistique a la capacité de se caméléoniser, de se métamorphoser et de changer de peau chaque fois que le cadre de l'énonciation énoncée change. Les altérations qu'il subit ou qu'il choisit de subir à sa guise sont exigées par un souci de vraisemblance et de crédibilité.

Le spectateur se présente comme une instance fixe, mais conforme au changement statuaire de son locuteur il rentre en relation de subordination avec l'instance destinatrice. Cependant, être subordonnant ne peut en aucun moment le mener à une case de dévalorisation ou d'appréciation péjorative. Le pronom personnel « *tu* » garde toujours son autonomie en dépit de tout. En ce sens la subordination dont nous parlons se manifeste comme rapport de complémentarité, de réciprocité et non pas de dépendance négative ou de dévalorisation sauf en cas de spectateur non averti. Nous avons affaire à un locuteur actif qui interpelle un interlocuteur hybride. Cette hybridation se concrétise dans l'énonciation à travers la forme négative ou positive que va prendre ce *tu*, soit il est actif ou bien il devient passif. Le critère tranchant dans tels cas demeure, sans conteste, le potentiel et la culture que possède ce récepteur.

Parler de la combinaison énoncé énoncé vs énonciation énoncée comme termes clés de l'énonciation exige préalablement de faire la distinction entre l'histoire et le discours. Pour ce faire, nous nous référons ,sans doute, aux définitions d'Emile Benveniste que nous présentons successivement comme suit :

*« Le plan historique de l'énonciation se reconnaît à ce qu'il impose une délimitation particulière aux deux catégories verbales du temps et de la personne prises ensemble. Le récit historique comme le mode d'énonciation qui exclut toute forme linguistique « autobiographique ». L'historien ne dira jamais je ni tu , ni ici, ni maintenant, parce qu'il n'empruntera jamais l'appareil formel du discours, qui consiste d'abord dans la relation de personne je : tu. On ne constatera donc dans le récit historique strictement poursuivi que des formes de « 3<sup>e</sup> personne ».* <sup>7</sup>

*« Il faut entendre discours dans sa plus large extension : toute énonciation supposant un locuteur et un auditeur, et chez le premier l'intention d'influencer l'autre en quelques manières »*<sup>8</sup>.

Les déictiques de personne peuvent être résumés dans la triade « je-tu-il). Cette dernière fait référence dans la langue aux pronoms personnels. À l'exception du troisième élément de la triade personnelle, Benveniste classe le couple (je-tu) dans la catégorie des instruments d'accomplissement qui renferme également le couple (ici-maintenant) afférent à l'espace et au

<sup>7</sup> Emile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, Tome1, p.238.

<sup>8</sup> Ibid,pp.240-241

temps présent. Il les considère comme des outils linguistiques indispensables et aptes à régir le cadre énonciatif de toute situation de communication. Ce sont des instances discursives et des indices énonciatifs qui marquent la subjectivité.

*« Les pronoms personnels sont le premier point d'appui pour cette mise au jour de la subjectivité dans le langage. De ces pronoms dépendent à leur tour d'autres classes de pronoms, qui partagent le même statut. Ce sont les indicateurs de la deixis, démonstratifs, adverbes, adjetifs, qui organisent les relations spatiales et temporelles autour du « sujet » pris comme repère : « ceci, ici, maintenant », et leurs nombreuses corrélations « cela, hier, l'an dernier, demain », etc. ils ont en commun ce trait de se définir seulement par rapport à l'instance de discours où ils sont produits, c'est-à-dire sous la dépendance du je qui s'y énonce ».9*

Par ailleurs, l'exclusion de la troisième personne du singulier de la triade évoquée est due au fait qu'elle ne fonctionne pas de la même manière que le couple (je-tu). Benveniste justifie son positionnement en soulevant la question de « la nature des pronoms » et celle de « l'appareil formel de l'énonciation » dans des articles qui devancent la publication de son ouvrage principal "*Problèmes de linguistique générale*".

*« La « troisième personne » représente en fait le membre non marqué de la corrélation de personne. C'est pourquoi il n'y a pas truisme à affirmer que la non- personne est le seul mode d'énonciation possible pour les instances de discours qui ne doivent pas renvoyer à elles-mêmes, mais qui prédiquent le procès de n'importe qui ou n'importe quoi hormis l'instance même, ce n'importe qui ou n'importe quoi pouvant toujours être muni d'une référence objective ».10*

Dans cette optique, l'auteur postule que la grammaire traditionnelle ne fait pas la distinction entre la classe des éléments de la langue et leur emploi. Ils ont catégorisé les entités linguistiques en fonction de leur nature dans des rubriques précises. En revanche, les parties de discours respectent la nature de ces entités comme critère basique de classement, mais elles passent inaperçues sur leur fonctionnement.

*« Toutes nos descriptions linguistiques consacrent une place souvent importante à l'« emploi des formes ». Ce qu'on entend par là est un ensemble de règles fixant les conditions syntaxiques dans lesquelles les formes peuvent ou doivent normalement apparaître, pour autant qu'elles relèvent d'un paradigme qui recense les choix possibles. (...). Nous voudrions cependant introduire ici une distinction dans un fonctionnement qui a été considéré sous le seul angle de*

---

<sup>9</sup> Ibid., p.261.

<sup>10</sup> Ibid., pp.254-255.

*la nomenclature morphologique et grammaticale. Les conditions d'emploi des formes ne sont pas, à notre avis, identiques aux conditions d'emploi de la langue »<sup>11</sup>.*

Pour tirer les choses au clair, prenons l'exemple de la triade « je-tu-il) objet de notre étude. Certes, ces pronoms « je-tu-il » se regroupent tous dans la catégorie des pronoms personnels eu égard à leur nature grammaticale. Or, le fonctionnement linguistique du couple (je-tu) est tout à fait différent de l'emploi de « il ».

Le *je* et le *tu* forment ce que nous appelons les déictiques de *personne*, ils renvoient à des sujets contextualisés énonciativement, ils sont effectivement présents dans la situation d'énonciation et s'énoncent alternativement et à tour de rôle. Le *je* se converti en un *tu* et inversement le *tu* se mue en un *je*.

*« Je n'emploie je qu'en m'adressant à quelqu'un, qui sera dans mon allocution un tu. C'est cette condition de dialogue qui est constitutive de la personne, car elle implique en réciprocité que je deviens tu dans l'allocution de celui qui à son tour se désigne par je »<sup>12</sup>.*

En contrepartie, le *il* est absent du contexte énonciatif, il ne figure pas concrètement dans la situation de communication, il réfère à un objet externe au cadre situationnel. D'où son aspect de *non-personne*.

*« Il faut garder à l'esprit que la « 3e personne » est la forme du paradigme verbal (ou pronominal) qui ne renvoie pas à une personne, parce qu'elle se réfère à un objet placé hors de l'allocution. Mais il n'existe et ne se caractérise que par opposition à la personne je du locuteur qui, l'énonçant, la situe comme « non-personne », c'est là son statut. La forme il...tire sa valeur de ce qu'elle fait nécessairement partie d'un discours énoncé par « je »<sup>13</sup>.*

D'un point de vue purement linguistique, les embrayeurs que représente la triade semblent saisissables soit sur le plan de la communication lorsqu'il s'agit d'un échange dialogique oral ou bien au niveau de l'énonciation discursive lorsqu'il s'agit de sujet linguistique ou grammatical. Mais qu'en est -il pour l'énonciation cinématographique ? Comment le spectateur énonciataire parvient-il à détecter ces déictiques dans le discours filmique ?

Pour répondre à ces questions, notons de prime abord que le statut de la non-personne « il » ne pourrait se matérialiser que dans ou par l'énoncé énoncé. C'est-à-dire l'histoire ou la diégèse intra filmique selon que ce « il » représente l'énoncé énoncé lui-même ou un de ses éléments constitutifs. Tandis que le couple « je-tu » accomplit sa fonction au niveau de l'énonciation énoncée par le biais

---

<sup>11</sup> Op.cit., Tome 2,p,78.

<sup>12</sup> Ibid., Tome 1, p.259.

<sup>13</sup> Ibid., p.264.

des modalités cinématographiques que fait intervenir l'instance destinatrice altérée par délégation en instance énonciatrice.

Aussi, il s'avère nécessaire de lever l'ambivalence qui pourrait s'établir entre le narrateur et l'énonciateur intradiégétique. Car le passage de l'énonciation énoncée à l'énoncé énoncé implique inéluctablement la transformation de l'instance destinatrice du statut d'énonciateur à celui de narrateur. Dans ce contexte quelle est la différence entre l'énonciation et la narration ?

Il est communément admis que dans le domaine cinématographique les frontières entre les deux termes paraissent inexistantes eu égard à l'aspect narratif de la plupart des œuvres filmiques. L'abondance de la narration occulte en quelque sorte l'aspect énonciatif ou plus précisément elle crée une certaine confusion. C'est dans les films non narratifs que nous pouvons clairement distinguer l'énonciation suivant les propos de Francis Vanoye :

*« "énonciation" est un terme plus général que "narration", car il s'applique à tout type d'énoncé. La narration, au contraire, n'intéresse que les textes narratifs dans lesquels elle se confond avec l'énonciation ».<sup>14</sup>*

De cette manière, narration et énonciation peuvent se confondre dans l'énoncé filmique. Cette idée sera confirmée par Metz aussi en tant que spécialiste du discours cinématographique. Pour lui les deux termes sont étroitement liés jusqu'au fusionnement notamment lorsqu'il s'agit du cinéma.

*« s'agissant de cinéma, narration et énonciation sont intimement liés »<sup>15</sup>*

*« Quand un film est narratif, tout en lui devient narratif, même le grain de la pellicule ou le timbre des voix »<sup>16</sup>*

Selon Metz ce problème ne se pose pas au niveau du récit qu'il soit écrit ou oral. Dans les deux cas, la narration se distingue nettement de l'énonciation de la même façon que dans le film non narratif.

Somme toute, entre narration et énonciation filmique les traits différentiels s'éclipsent entièrement pour céder la place à un nouveau mécanisme bidimensionnel qui œuvre pour donner la meilleure version de l'énoncé énoncé. Autrement dit, l'énonciation s'évertue d'appliquer autant que possible les procédés techniques dont elle dispose afin de rendre la narration plus réaliste. C'est ainsi que l'énonciateur met en œuvre les modalités de cadrage, de mouvement de la caméra, d'échelle de plans pour démontrer voire exhiber toute son ingéniosité en matière de manipulation des plans des scènes et des séquences.

---

<sup>14</sup> Francis Vanoye & Anne Goliot-Lété, *Précis d'analyse filmique*, Paris, Nathan, 2001, p.33.

<sup>15</sup> Christian Metz, *L'Enonciation impersonnelle ou le site du film*, Paris, Mériidiens Klincksieck, 1991, p.20.

<sup>16</sup> Ibid., p.187.

## Conclusion

En conclusion, cette étude consacrée à la mise en lumière des déictiques de personne et de non-personne dans le discours filmique a montré que la dichotomie *je* vs *tu* s'articule en étroite corrélation avec *il*. En effet, le pronom *il*, bien qu'appartenant à la non-personne, constitue l'élément médiateur qui organise l'échange dialogique et structure les positions énonciatives. Il permet aux pôles interactifs *je* et *tu* d'opérer une réversibilité fonctionnelle, révélant ainsi la dynamique propre à l'énonciation filmique.

L'analyse a également démontré que les sujets parlants au cinéma peuvent assumer des formes variées selon le contexte énonciatif : le *je* peut être narrateur ou locuteur, adressant son discours à un *tu* narrataire ou allocitaire. Quant à la non-personne *il*, elle apparaît comme une entité non ancrée dans la situation d'énonciation, mais susceptible de changer de statut selon la manière dont les déictiques de personne la prennent en charge au sein du récit filmique. Malgré leurs différences, ces trois pronoms personnels fonctionnent de manière complémentaire : ils se co-déterminent et contribuent ensemble à la construction du sens narratif et énonciatif.

Enfin, cette recherche ouvre plusieurs perspectives. Elle invite à approfondir l'étude des marqueurs énonciatifs dans d'autres genres filmiques, à examiner la relation entre déictiques et dispositifs narratifs (voix off, focalisation, caméra subjective), ou encore à analyser l'influence des choix énonciatifs sur la réception spectatorielle. Une exploration comparative entre le cinéma et d'autres médias (séries, jeux vidéo, documentaire) offrirait également un terrain fertile pour prolonger cette réflexion.

## Bibliographie :

### Ouvrages

- Benveniste, É. (1966). Problèmes de linguistique générale (Tome 1). Gallimard.
- Benveniste, É. (1974). Problèmes de linguistique générale (Tome 2). Gallimard.
- Berrendonner, A. (1981). Éléments de pragmatique linguistique. Minuit.
- Boillat, A. (2001). La fiction au cinéma. L'Harmattan.
- Brunot, F. (1922). La pensée et la langue. Masson.
- Burch, N. (1969). Praxis du cinéma. Gallimard.
- Casetti, F. (1990). D'un regard l'autre : Le film et son spectateur. Presses Universitaires de Lyon.
- Cervoni, J. (1987). L'énonciation. Presses universitaires de France.
- Gardies, A., & Bessalel, J. (1995). 200 mots-clés de la théorie du cinéma. Le Cerf.
- Garric, N., & Calas, F. (2007). Introduction à la pragmatique. Hachette.
- Gaudreault, A., & Jost, F. (2017). Le récit cinématographique : Films et séries télévisées. Armand Colin.
- Kerbrat-Orecchioni, C. (1980). L'énonciation : De la subjectivité dans le langage. Armand Colin.
- Metz, C. (1972). Essais sur la signification au cinéma (Tome 2). Klincksieck.
- Metz, C. (1977). Langage et cinéma. Albatros.
- Metz, C. (1991). L'énonciation impersonnelle ou le site du film. Méridiens Klincksieck.
- Metz, C. (2013). Essais sur la signification au cinéma (Tomes 1 & 2). Klincksieck.
- Rivara, R. (2000). Langue du récit : Introduction à la narratologie énonciative. L'Harmattan.
- Souriau, É. (1953). L'univers filmique (É. Souriau, Dir.). Flammarion.
- Vanoye, F., & Goliot-Lété, A. (2001). Précis d'analyse filmique. Nathan.
- Vanoye, F. (2005). Récit écrit, récit filmique. Armand Colin.

### Articles

- Benveniste, É. (1970). L'appareil formel de l'énonciation. *Langages*, (17), 12–18.
- Berthet, F. (1979). Éléments de conversation. *Communications*, 30, 5–32.
- Château, D. (1983). Diégèse et énonciation. *Cinéthique*, (38), 121–154.  
*(Titre de revue incertain et pages à préciser ; je peux les corriger si vous me les donnez.)*
- Gardies, A. (1981). L'espace du récit filmique : Propositions. Dans D. Château, A. Gardies, & F. Jost (Dir.), *Cinémas de la modernité : Films, théories* (pp. 75–92). Klincksieck.
- Odin, R. (1992). Le spectateur de cinéma : Approche sémio-pragmatique. *Communication. Information – Médias – Théories*, 13(2), 38–58.