

## VARIATIONS EN DEUXIÈME PERSONNE

SANDRINE SORLIN

Université de Montpellier Paul Valéry / Institut Universitaire de France

### Introduction

1. Il y a une spécificité fascinante de l'écriture et de la lecture en deuxième personne. Sans doute est-ce dû en premier lieu à sa forme qui reste la même, contrairement à tous les autres pronoms en anglais, que le pronom indexe un référent unique ou un groupe d'individus. Singulier ou pluriel, le pronom de deuxième personne est aussi inchangé en position sujet ou objet, là où tous les autres pronoms diffèrent à l'accusatif (*me, him/her, us, them*), exception faite du pronom impersonnel *it*, ce qui lui permet une plus grande invisibilité, pleinement exploitée par les écrivains optant pour cette forme. S'il est invariable dans les deux positions syntaxiques, *you* varie en tonalité référentielle cependant. Pragmatiquement, il ne se réfère pas toujours à qui l'on croit. Il partage avec *we* par exemple la possibilité d'un découplage forme-référence : la première personne (*we*) dans cette question du soignant au patient « how are we feeling today ? » n'a de pluriel que la forme mais est en fait un *you* d'adresse déguisé. Le pronom de deuxième personne permet également des déguisements variés. La palette des références potentielles de *you* est large : je compte six variations possibles à ce jour (Sorlin 2022), dans un modèle qui s'étend d'abord entre deux pôles, le pôle du destinataire et le pôle du destinataire : si le pronom de deuxième personne peut pleinement jouer sa fonction déictique et se référer à la personne réceptrice (le narrataire dans un texte écrit), il est souvent employé pour parler de soi, instaurant une distance entre soi et soi, dans un *you* qui cache en fait un *I*. Mais ce n'est pas tout. La référence du pronom peut osciller le long d'une variable allant de la personnalisation à la généralisation : au plus haut de l'indéfini généralisant est le pronom *you* impersonnel le plus éloigné des deux pôles particularisants et signifiant *anyone*. Le long de cette variable générique des *you* intermédiaires existent, permettant d'inclure d'autres que soi (*I+d'autres*) ou plus d'un destinataire (*you+d'autres*) d'un côté ou de l'autre des deux pôles dans une volonté de partage d'expérience potentiellement généralisable.
2. Les différentes partitions possibles jouées par *you* sont en effet multiples et dessinent, en fonction de paramètres spécifiques, des configurations référentielles significantes, comme nous le verrons dans un premier temps. Faire l'expérience d'un texte en seconde personne c'est aussi se mettre au

rythme d'une expérience singulière qui se rejoue : la deuxième personne crée une proximité dans la distance même qu'elle instaure, ainsi que tentera d'en rendre compte la section suivante. Par ailleurs, si l'interpellation est maximale lorsque le narrateur s'adresse directement à la personne tenant le livre entre ses mains, il n'en va pas de même lorsque la référence de ce *you* ne peut pas être (ou pas uniquement) le lecteur ; pourtant, et c'est toute la force de ce pronom profondément et originellement interpersonnel, des « effets d'adresse » persistent dans la superposition potentielle de ses fonctions référentielles et interactionnelles. Enfin, entre ses fonctions d'accueil (du lecteur) ou de son assignation, nous verrons que la deuxième personne a la capacité de favoriser une rencontre à mi-chemin dans le lien éthique qu'elle façonne, à même de déjouer les dualismes. Ce *you* capteur d'attention dessine en effet une modalité du « avec » qui met très souvent en œuvre une communication incarnée et empathique. Afin d'en donner une illustration concrète, nous verrons dans quelle mesure ce pronom peut contribuer à l'antiracisme chez des auteur.e.s noir.e.s de langue anglaise l'ayant adopté dans leur œuvre, proposant un autre mode d'écoute et de partage.

### Des partitions multiples

---

3. Outre le *you* d'interlocution en discours direct, il est fort à parier qu'un nombre considérable de récits ont recours au pronom générique sans que le lecteur ne s'en rende compte, tant ce pronom se faufile entre les énoncés, les discours et les niveaux narratifs. Je me suis cependant intéressée aux narrations soit entièrement (ou en partie) écrites à la deuxième personne, plutôt qu'à la première ou la troisième, soit interpellant le lecteur par des apostrophes directes, depuis les fictions du XVIII<sup>e</sup> siècle jusqu'aux appli/fictions numériques requérant un acte de participation explicite du lecteur via la souris de l'ordinateur. Tentant de trouver un invariant de l'effet possible de *you* dans les récits fictionnels et non-fictionnels, voici la conclusion à laquelle je suis parvenue dans mon dernier ouvrage :

Whenever I have been asked by friends, “so what are the effects of ‘you’ in the end?”, I have answered that (1) we need to agree on the scope of reference for each *you* encountered; (2) see what it linguistically collocates with; (3) highlight the overall pragmatic objectives; (4) consider the genre of the text along with the narratological framework – who speaks to whom, through whom and on behalf of whom; (5) take into account the author’s personal history and the socio-cultural context of the narrative’s emergence; and, lastly, (6) acknowledge the potential difference in acts of reading depending on readers’ dispositions, histories and backgrounds. By that point, I had lost all my listeners expecting a simple answer. (Sorlin 2022, 230)

Je vois dans cette impossibilité de la réduction à une valeur fondamentale toute la richesse du pronom de deuxième personne, lequel, en fonction de son environnement linguistique et du cadre narratologique mais aussi des dispositions du lectorat, produit des partitions toujours renouvelées.

4. Identique en sujet comme objet, pouvant être singulier comme pluriel, et avec une référence qui peut potentiellement s'étendre pragmatiquement du *je/nous* au *tu/vous* en passant par le *on*, ce pronom caméléon change de référence en s'adaptant à son environnement sans crier gare. D'autant qu'il peut installer le lecteur dans une référence possible dans un énoncé pour en adopter une autre dans le suivant, l'obligeant à un ajustement dans l'après-coup qui n'efface pas pour autant la référence précédente. Il y a une contamination possible des références qui fait de *you* un pronom fluide dont le genre, le nombre et la cible sont constamment à élucider, notamment lorsque le pronom acquiert une référence plus indéfinie. Ce dernier peut même se permettre de n'être que « semi-anaphorique », c'est à dire qu'il peut faire référence de manière seulement partielle à son antécédent immédiat. Hyman décrit ainsi ce potentiel d'extension d'un *you* à l'autre :

That is, the indefinite *you* moves or extends from its narrow antecedent, be that the vocative-deictic *you*, *I* or something else fairly specific to something wider, more generic and indefinite. It is certainly a maneuver to generalize beyond the single individual. Recall that the English *you*'s lack of morphological distinction between singular and plural makes this extension possible. I call this function of the indefinite *you* a *Dynamic Extended Anaphor* (DEA). (Hyman 169)

Le pronom de première personne du pluriel en anglais (*we*) a une force d'inclusion et d'exclusion tout aussi efficace, sa flexibilité se situant dans la possibilité d'englober ou d'exclure en créant des sous-catégorisations<sup>1</sup>. Un texte en *we* peut en effet jouer sur la taille des groupes inclus<sup>2</sup>. La spécificité du pronom de deuxième personne réside quant à lui dans sa capacité à osciller le long d'une variable de généricité pouvant atteindre l'indéfini. Il équivaut alors à un *one* générique plus informel, mais à la différence de *one*, comme nous le verrons dans la partie suivante, le *you* générique produit toujours un effet d'adresse, même s'il est de moindre intensité<sup>3</sup>.

- 1 « *We* can grow or shrink to accommodate very different sized groups » (Richardson 14). Pennebaker (175-177) différencie quant à lui cinq possibilités: “the you-and-I *we*”, “the my-friends-and-not-you *we*”, the “we-as-you *we*” (comme dans l'exemple au patient cité en introduction), “the we-as-I *we*”, “the every-like-minded-on earth *we*”. Dans ce dernier cas, la référence est pratiquement impossible à délimiter. Pennebaker donne l'exemple suivant : “we need a better government”.
- 2 Jobert analyse les variations en première personne au sein du roman de Julie Otsuka, *The Buddha in the Attic*, où la référence du pronom choisie par l'auteure désigne tantôt le groupe solidaire de femmes japonaises émigrant aux Etats-Unis, tantôt des sous-groupes et même parfois une expérience individuelle, troublant la ligne de partage entre histoire singulière et histoire collective.
- 3 Voir Sorlin 2024b pour une comparaison des potentialités de *one* et de *you*. La deuxième personne a à son arc la modalité d'adresse dont *one* est (quasiment) dépourvu. La différence entre un *one* et un *you* générique se situe dans l'effet d'inclusion du lecteur que *you* produit (même si le degré d'adresse est très faible) et que *one* ne peut produire de manière similaire.

5. Il importe donc d'établir les différentes références de *you* à l'échelle de tout un texte si l'on souhaite établir leurs potentiels effets pragma-stylistiques et leur résonance au sein du récit qui le porte. La figure 1 permet de visualiser les six références possibles pour le pronom de deuxième personne selon la singularisation ou l'indéfinition du référent entre les deux pôles du moi narrant et du narrataire.

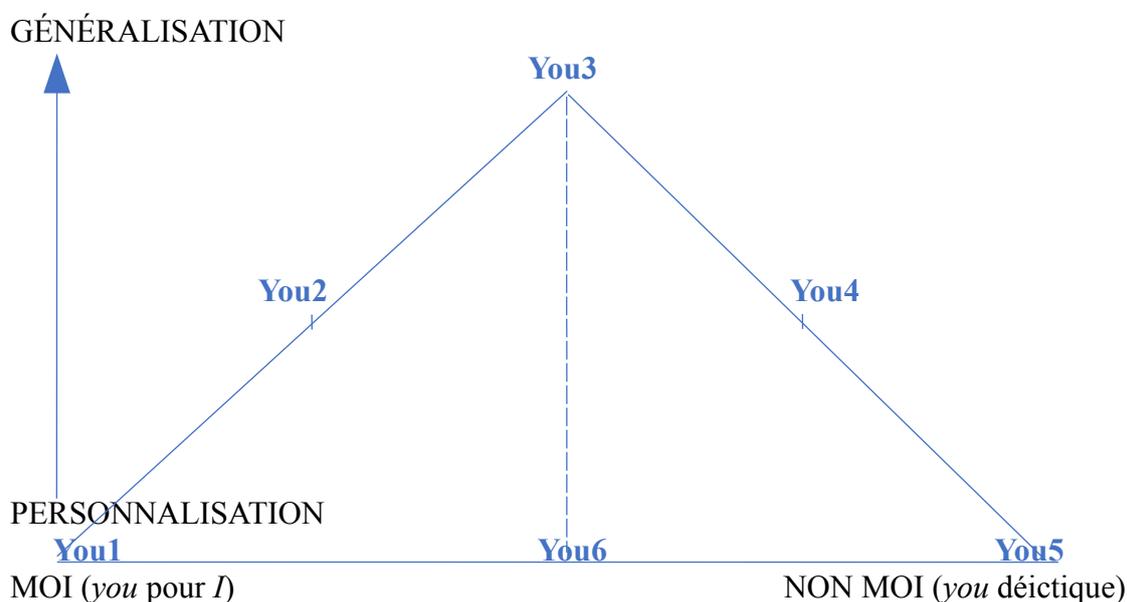


Figure 1 : Les six points de référence dans les récits en *you*

6. Les références de *you* repérées dans un texte peuvent être relativement stables mais elles peuvent également dessiner des constellations spécifiques entre les différents points-référence. Pour donner un exemple, l'essai d'Orwell, *Down and Out in Paris and London* (1933) glisse souvent de la première à la deuxième personne dont la référence occupe en grande partie la partie gauche de la figure 1. Orwell souhaite partager son expérience de la pauvreté grâce à un *you* qui est un *je* moins personnel et plus inclusif. Orwell présente en effet son expérience unique comme potentiellement généralisable (You1) mais il se pose parfois en représentant typique d'un groupe plus large, proposant sa description comme généralisable à tous ses compagnons de pauvreté (You2). Sa description de la condition du pauvre peut atteindre des niveaux de généralisation plus grands encore, éloignant de l'expérience singulière, dans un *you* généralisant (You3) ne faisant référence ni au destinataire (lui-même) ni à un potentiel destinataire ou alors aux deux à la fois, comme dans l'exemple ci-dessous :

Within certain limits, it is actually true that the less money you have, the less you worry. When you have a hundred francs in the world you are liable to the most craven panics. When you have only three

francs you are quite indifferent; for three francs will feed you till to-morrow, and you cannot think further than that. You are bored, but you are not afraid. (Orwell 20)

Dans cet extrait, on voit à l'œuvre la fluidité d'un pronom caméléon qui rend difficile son placement exact sur la figure 1. Les deux derniers *you* « You are bored, but you are not afraid » semblent nous rapprocher du centre émotionnel de perspective d'Orwell par rapport aux *you* plus génériques du début (« the less money you have, the less you worry »), démontrant toute la dynamique d'extension ou de personnalisation dont on a parlé plus haut. Dans *Down and Out in Paris and London*, les adresses au lecteur sont quasi absentes (You4) et il n'y a pas de destinataire identifiable auquel Orwell écrirait en particulier (You5).

7. Fludernik (1993, 1994, 2011) l'a théorisée, la configuration narratologique entre en jeu dans l'élucidation des positions discursives occupées par narrateur et personnage selon que les narrateurs et/ou les narrataires du niveau extradiégétique participent ou non comme protagonistes dans le monde de l'histoire. Il y a une référence spécifique de *you* que nous n'avons pas encore abordée (le You6 sur la figure 1) qui implique une voix narrative derrière le *you*, laquelle n'a pas de présence physique dans le monde diégétique : il s'agit en d'autres termes d'un *I* narrant plus ou moins spectral qui semble s'adresser au personnage ou plutôt parler en son nom. Dans cette configuration narratologique et linguistique, *you* n'est pas le fait d'un personnage qui « s'auto-adresse » comme ce serait le cas en You1, ni ne se réfère au personnage comme destinataire (You5) dans la mesure où un texte en You6 ne comporte *stricto sensu* aucune marque d'adresse ni aucun indice d'interlocution directe avec le personnage-narrataire. Ce *you* se situe exactement au milieu du gué entre les deux pôles, ne s'assimilant ni à l'un ni à l'autre, mais donnant l'impression d'osciller parfois entre les deux. A cet égard, les deux nouvelles en deuxième personne de la collection *The Thing Around Your Neck* (2009) écrites par l'auteure nigérienne Chimamanda Ngozi Adichie sont particulièrement intéressantes. Des repérages linguistiques précis montrent que la référence du pronom dans ces deux histoires est celle d'un You6, impliquant la présence d'une voix narrative parlant d'un personnage. Cette présence en surplomb s'apparente à une voix off « parlant pour » le protagoniste – Iliopoulou (79) parle en termes cinématographiques de « voice-over narrator ». Chez Adichie, *you* désigne strictement le personnage : par cette puissante voie/voix pronominale, le lecteur est contraint de faire l'expérience de cette corde autour du cou qui opprime le personnage dans la nouvelle éponyme « The Thing Around Your Neck » (Sorlin 2022, 182-193) ou ressentir le poids du non-dit dans une narration indirecte protégeant le personnage coupable d'une condamnation morale dans « Tomorrow is Too Far » (voir Sorlin 2024c). Dans la première nouvelle, le personnage auquel *you* fait réfère-

rence, Akunna, vient d'émigrer aux Etats-Unis où, alors serveuse dans un restaurant, elle rencontre un client blanc qui deviendra son partenaire :

He told you he had been to Ghana and Uganda and Tanzania, loved the poetry of Okot p'Bitek and the novels of Amos Tutuola and had read a lot about sub-Saharan African countries, their histories, their complexities. You wanted to feel disdain, to show it as you brought his order, because white people who liked Africa too much and those who liked Africa too little were the same – condescending. (Adichie 120)

Prise entre deux pays, Akunna est portée par un pronom situé entre deux pôles qui ne fait d'elle ni une énonciatrice à part entière ni une destinataire qui pourrait répondre à l'adresse. Chez Adichie, la référence pronominale se limite de manière signifiante à la ligne de la personnalisation (voir figure 2), ce *you* obligeant le lecteur à prendre la « perspective expérientielle »<sup>4</sup> du personnage.

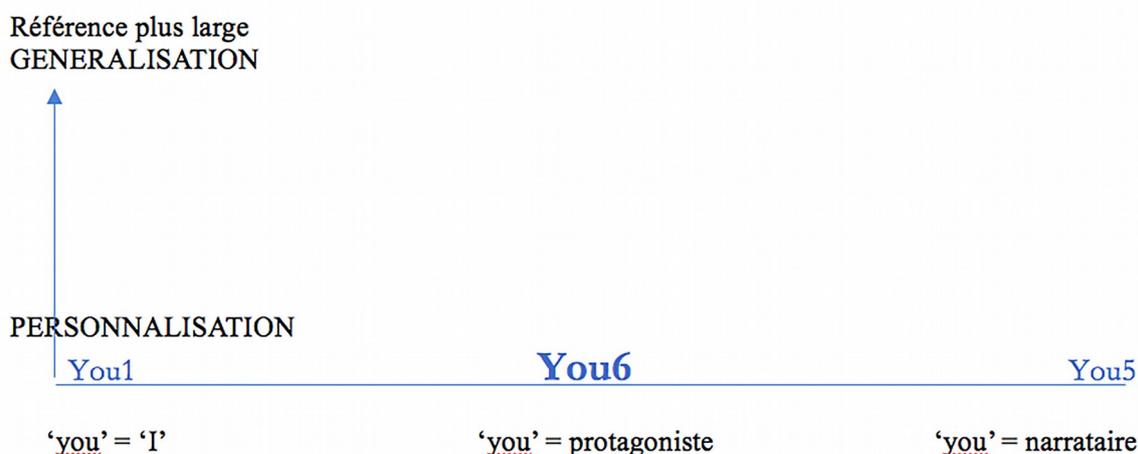


Figure 2 : le choix du You6 chez Adichie

8. Une tout autre constellation se dessine dans une œuvre comme *Skin Lane* (2007) de Neil Bartlett qui reprend de manière singulière un cadre narratologique d'un temps ancien, rappelant les narrations très contrôlées d'un Fielding, prenant le lecteur par la main, le guidant dans ses analyses et anticipations, et qui, ce faisant, recourt également au *you* générique. Les adresses directes au lecteur prennent la forme d'un You4 dans la figure 1 – le lecteur n'est jamais un You5 unique, il est toujours pluriel, en ce qu'il représente un ensemble de personnes imaginées ou anticipées par l'auteur, ce que Phelan appelle « authorial audience » : « a combination of an author's hypotheses about ac-

4 Je reprends ici et traduis l'expression de Herman (345) reprise par Warde (341) dans son analyse de l'emploi de *you* dans *The Road* de Cormac McCarthy.

tual audiences and the author's decisions (conscious or intuitive) about the qualities she or he wants the audience to have » (Phelan 27). La capacité du pronom à nouer les références les unes avec les autres est exploitée dans cette œuvre : le *you* d'apostrophe au lecteur se fond parfois avec des You3 qui sont imperceptiblement mais étroitement associés à un certain « Mr F », personnage de 47 ans désocialisé, dans le Londres des années 60, faisant l'expérience incompréhensible d'une passion pour un autre homme. Le narrateur fait le récit de ce personnage à la 3<sup>e</sup> personne (*he*) mais tisse des rapprochements avec le lecteur grâce aux You3 et You4, souvent eux-mêmes entrelacés, ce qui a pour effet de nous rapprocher d'un personnage qui pourrait a priori rebuter par l'étrangeté de ses réactions.

9. J'ai pu montrer que la fluctuation de la référence du pronom entre adresse au lecteur et référence générique dans laquelle M. F est englobé permet en effet de prévenir d'une condamnation finale du personnage (Sorlin 2022, 154-173). Jamais aucun mot ayant trait à l'homosexualité n'est mentionné dans le roman, comme pour normaliser une situation dont il importe de faire ressortir la profonde humanité. Bartlett adopte ce que Keen qualifie de « broadcast strategic empathy » par opposition à deux autres formes d'empathie, d'un côté celle qui ne viserait que l'« in-group », générant un effet d'exclusion (ce qu'elle appelle « bounded strategic empathy ») ou de l'autre celle qui ne s'adresserait qu'à des « chosen others » (ce qu'elle appelle « ambassadorial strategic empathy »). L'empathie stratégique plus généralisante recherchée par Bartlett est produite par la combinaison d'emplois de *you*, faisant ressentir les choses « avec » le personnage « by emphasizing common vulnerabilities and hopes through universalizing representations » (Keen 215). Bartlett ne sélectionne pas un lectorat spécifique, ni ne parle au nom d'une catégorie (les homosexuels). Il choisit plutôt d'embrasser une forme d'universalité à travers l'adoption d'un pronom générique (You3) et d'adresse non personnalisée au lectorat (You4) pour l'amener à comprendre les actions et réactions de Mr F. Le passage suivant montre la façon dont Bartlett mêle les pronoms pour mettre en exergue les réactions du personnage :

As I'm sure you know, this is what happens once you admit to yourself that you have a secret. You find yourself carrying it around all the time – especially if it's a secret which you know you can never under any imaginable circumstances, share. You can never be quite sure where exactly might be a safe place to put it down for a moment, and this worry does begin to eat up your hours. You have to actively stop yourself thinking about it – and thinking about his secret is exactly what Mr F finds himself doing these days, far more often than he intends. (667)

10. A travers l'adresse au lecteur et l'effet impliquant du pronom générique, Bartlett tente de relier

des expériences humaines. Ainsi la partition jouée par *you* dans cette œuvre montre une occupation importante de la partie droite de la Figure 1. Le protagoniste lui-même n'est pas désigné par un You6 mais il en occupe la place, de manière similaire, puisque le narrateur dit l'histoire de ce personnage en son nom. L'accès empathique à ce *he* est rendu possible par la médiation d'un You4 d'apostrophe directe et un *you* généralisant, comme montré dans le triangle défini par les pointillés dans la figure 3.

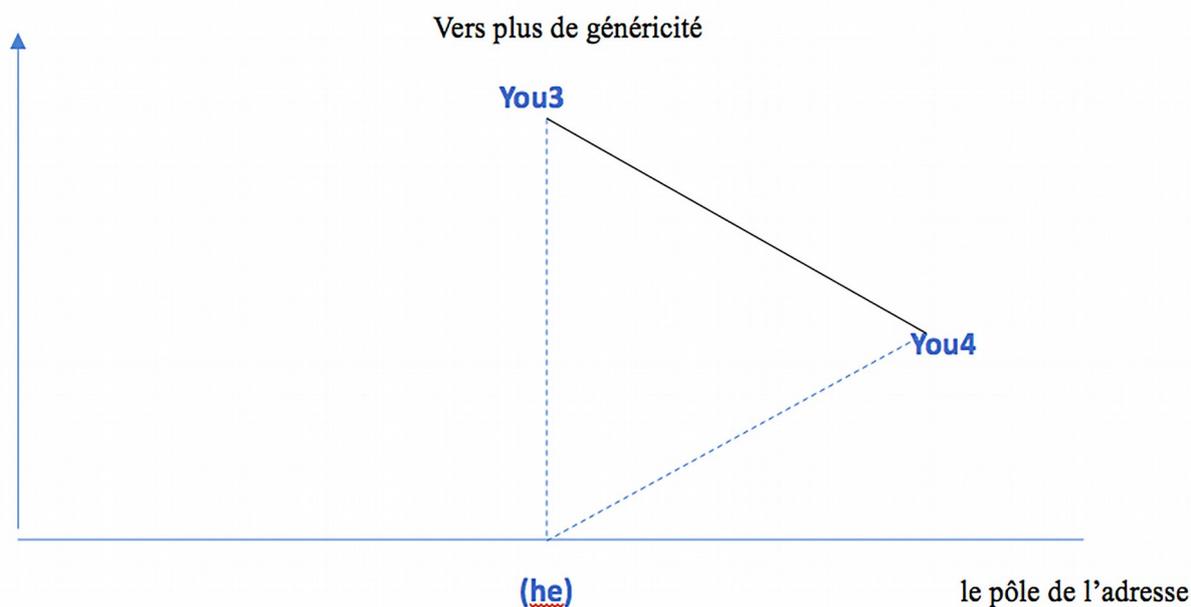


Figure 3 : Constellation pronominale dans *Skin Lane* de Neil Bartlett

11. Les réalisations stylistiques possibles en deuxième personne sont donc nombreuses et redoublables d'une analyse précise en fonction des différents paramètres mentionnés au début de cette partie. Un des paramètres que l'on a peu abordés est celui de l'implication du lecteur dans l'acte de lecture. La façon dont le pronom accueille le lecteur ou lui assigne une place est l'objet de la partie suivante.

## (Ré)percussions

---

### Accordement et alignement

12. L'origine latine du mot personne, *persona*, lui-même un emprunt à l'étrusque *phersu* (« porte-

voix » puis « acteur masqué ») a évolué sémantiquement du masque de l'acteur, au personnage joué par cet acteur, jusqu'au rôle grammatical d'un actant sur la scène linguistique (Filippi-Deswelle 42<sup>5</sup>). L'origine théâtrale du terme, impliquant la rencontre avec autrui, est encore particulièrement prégnante dans le pronom de deuxième personne. On a vu en première partie son aptitude à servir de « porte-parole » d'une expérience (les pauvres à Paris et Londres chez Orwell par exemple). Mais il y a aussi un effet-masque du pronom de deuxième personne lorsqu'il sert à cacher la première. La distance opérée par ce décentrement pronominal permet au personnage/narrateur de dire ce qui n'aurait pu se dire en première personne. L'effet protecteur du masque en *you* atténue la force illocutoire des révélations. Il est alors fort utile pour faire part d'un travers de personnalité sans trop atteindre l'ego de son auteur (comme par exemple dans les autobiographies de Paul Auster en *You*<sup>6</sup>) ou pour masquer la culpabilité des personnages afin de mieux révéler d'autres messages, comme celle du personnage féminin d'Adichie dans « Tomorrow is Too Far » suite à la chute mortelle de son frère, pour mieux mettre en lumière la force de l'oppression patriarcale (voir Sorlin 2024c). Le pronom personnel est par ailleurs plébiscité lorsque l'expérience à décrire est douloureuse. Le récit en *you* d'événements traumatiques permet tout à la fois expression et protection<sup>7</sup>.

13. Mais ce pronom-masque contribue également à la dramatisation de scènes rejouées pour le lecteur. Il invite de façon singulière à habiter la réalité vécue des personnages et à revivre leurs expériences intimes. *You* s'accommode particulièrement de descriptions des actions et impressions du personnage dans son espace d'évolution. Il est en effet souvent associé à des verbes sensorimoteurs qui permettent au lecteur de visualiser la scène dans tout le détail de son décor et des actions du protagoniste. Le pronom invite alors le lecteur à se positionner au plus près du centre déictique, physique et émotionnel, du personnage, favorisant l'alignement sur sa perspective. Lorsque le jeune personnage-narrateur de *Winter Birds* (1994) de Jim Grimsley, en proie à la violence de son père sur sa mère, pressent une nouvelle dispute à venir, la scène décrite s'accorde au rythme de l'enfant et ralentit la lecture pour mieux faire ressentir la tempête en préparation :

In the bathroom you stop to pee and wash your hands. You take a long time with your hands, rubbing

5 S'appuyant sur les travaux de Françoise Létoublon, Filippi-Deswelle montre que l'origine du terme latin-étrusque est plus complexe et provient d'une traduction du terme grec *prosopon* signifiant « vis-à-vis » et « visage », venant troubler l'évolution classique masque > acteur > rôle grammatical (42-43). Avant d'être rattachée au masque théâtral, la personne est liée à « l'expérience collective du face à face avec autrui, à la rencontre de l'autre, et la découverte en lui d'un autre soi-même » (Létoublon cité par Filippi-Deswell 43).

6 Notamment *Winter Journal* (2012) et *Report from the Interior* (2013) (voir Sorlin 2022, 57-79).

7 Cet effet bouclier peut être mis à bon ou mauvais escient. O'Connor rappelle qu'en mettant à distance un sujet, le *you* en atténue la force. Elle s'intéresse aux récits de prisonniers ayant commis des crimes en prison. Non seulement *you* met à distance mais dans le même temps il tend à rapprocher celui qui écoute du narrateur dans un double effet caractéristique du pronom, atténuant la force de la révélation du crime perpétré.

the soap on each finger separately.

Your hands leave wet streaks on the towels, and the toilet, when you pull the handle makes a roar that shakes the room.

In Mama and Papa's bedroom you stand still. Mama has pulled the curtains and drawn the shades. In the dim cool light the room feels like underwater, the cold air chilling your skin. (Grimsley 90-91)

La deuxième personne invite le lecteur à co-agir avec le personnage dans l'acte même de lire. On devient les co-participants imaginaires de procès matériels (*pee, wash, take, rub, pull*). Comme souvent, *you* filtre les émotions, en les communiquant sans jamais les décrire : dans l'extrait de Grimsley, ces dernières s'expriment à travers la mention de l'air glaçant (« cold air chilling your skin »), des gestes effectués (« rubbing the soap ») et des bruits de la pièce (« a roar that shakes the room »), qui semblent annonciateurs de la dispute en préparation, laquelle laissera des traces (« streaks ») physiques et psychologiques.

14. La dramatisation engendrée par l'écriture en *you* est exploitée dans l'œuvre de Grimsley lorsque le personnage tente de se créer des personae multiples dans des mondes parallèles qui lui permettent d'échapper à la violence du sien.

You step into the light, parting the leaves and branches with your hand. Your shadow shrinks beneath you. The sunlight is a new thing to your skin, a tingling that is fresh and filling – you smile [...] (Grimsley 12-13)

L'effet d'énaction induit par *you* amène le lecteur à s'imaginer entrer dans la lumière avec le personnage (« step into the light »). Des études expérimentales ont montré que lorsque les lecteurs sont invités à incarner la perspective de l'acteur, ils simulent les événements et les émotions de manière plus puissante (Brunyé et al 2009, 27). Ils tendent à mieux internaliser les événements émotionnels et à se représenter à la fois l'espace et l'émotion de manière plus intense (Brunyé et al 2011, 661). Cette internalisation intensifiée explique le pouvoir empathique du pronom. Si l'empathie est le processus par lequel l'on est amené à se déplacer du soi vers l'autre, ce que Zahavi (150) appelle l'acte de « self-othering », le pronom de seconde personne est sans doute le vecteur le mieux à même de conduire le lectorat à faire l'expérience d'une autre subjectivité. *You* performe cette transposition imaginaire vers l'autre, « the imaginative transposal of myself to the place of the Other » (Thompson 17). En facilitant ce déplacement vers le personnage, *you* engage le lecteur dans la reconstitution incarnée de l'expérience traumatique.

15. L'une des caractéristiques fondamentales du pronom de deuxième personne est en effet son pouvoir d'implication. La sous-section suivante se place résolument du côté du lecteur « de chair et

d'os » et de ses réponses éventuelles à l'appel en *you*.

### Interpellation en mode majeur ou mineur

16. La figure 1 (voir plus haut) est une illustration de tout l'éventail référentiel possible pour le pronom de deuxième personne. Il est découplé de sa fonction d'adresse dans le cas du pronom indéfini (You3) qui n'est que « pseudo-déictique » (Anderson et Keenan 1985, 260) dans la mesure où son interprétation ne dépend pas directement d'éléments afférant à une situation d'énonciation. Il peut également être auto-référentiel lorsqu'il masque un *je* mis à distance pour différentes raisons (voir sous-partie précédente). Parfois, avec le décentrement qu'il induit, la distance de soi à soi produite par *you* peut aller jusqu'à atteindre la troisième personne, comme dans cet extrait d'un des opus autobiographiques d'Auster qui tente de comprendre l'homme qu'il a été au point d'en faire une personne autre par le recours à la troisième personne :

For that is how **you** see **yourself** whenever **you** stop to think about who **you** are: **a man** who walks, **a man** who has spent **his** life walking through the streets of cities. (Auster 2012, 59, je souligne)

17. Mais je défends l'idée que dans tous les types de *you* mobilisé (figure 1), l'effet d'appel au lecteur n'est jamais complètement absent. Même lorsque le pronom n'est clairement pas une interpellation directe, une pointe d'adresse subsiste, ne serait-ce qu'en raison d'une tendance instinctive qui est la nôtre à se sentir concerné dès qu'on entend *you* (Ryan 138). Kacandes (139) parle d'« invitation » à laquelle il est difficile de résister. De Hoop et Tarenskeen ont montré qu'à la première rencontre d'un *you* dans un texte, on tend dans un premier temps à s'assigner par défaut le rôle du référent/destinataire avant que le contexte n'invalide cette possibilité. La scène d'interpellation (policière ou non) dans la rue sous la forme d'un « Hey you ! » est une bonne illustration de cet appel irrésistible à se retourner, alors même qu'on n'a (a priori) rien à se reprocher. En se retournant, on se constitue soi-même en sujet destinataire de l'adresse.

18. Le pronom a donc pour spécificité de ne jamais vraiment rompre avec son origine interpersonnelle<sup>8</sup>. Cette base fondamentale joue en mode majeur dans les apostrophes directes au lecteur (You4) et se minore dans la partie gauche de la Figure 1 ou lorsque le pronom désigne un narrataire clairement identifié/identifiable (You5). Mais, phénomène intéressant, le mode majeur et mineur de l'appel n'entraîne pas nécessairement, du côté du lecteur, une réponse symétrique. En effet, le lecteur du monde réel peut se voir attribuer une place textuelle qu'il ou elle ne souhaite pas occuper, retournant la force de l'interpellation contre elle-même en « contre-interpellant » (Lecercle). Inversement le texte peut dessiner les contours précis du narrataire auquel il s'adresse (You5) mais le lec-

8 Wales (1996 : 59) parle de « strong interpersonal base ».

teur peut en partager certaines caractéristiques au point de se sentir indirectement interpellé par ce *you*. En fait, pour chaque point référentiel de la figure, une superposition de références est possible, qu'elles soient prévues par le texte ou qu'elles soient des effets de lecture. Pour Herman (363), il existe un *you* de « deixis double » lorsque le pronom semble simultanément se référer à un participant intradiégétique et à un destinataire extra-fictionnel. Là où Herman fait de ces cas de référence double une catégorie à part<sup>9</sup>, je soutiens l'idée que cette superposition référentielle est potentiellement possible pour chaque *you* de la figure. Comme tente de le montrer la figure 4, par-delà l'assignation référentielle prévue par le texte et à laquelle son interprétation parvient par élucidation de la référence, le lecteur peut par surcroît se sentir interpellé en mode mineur par ce que j'ai appelé des « effets d'adresse ».

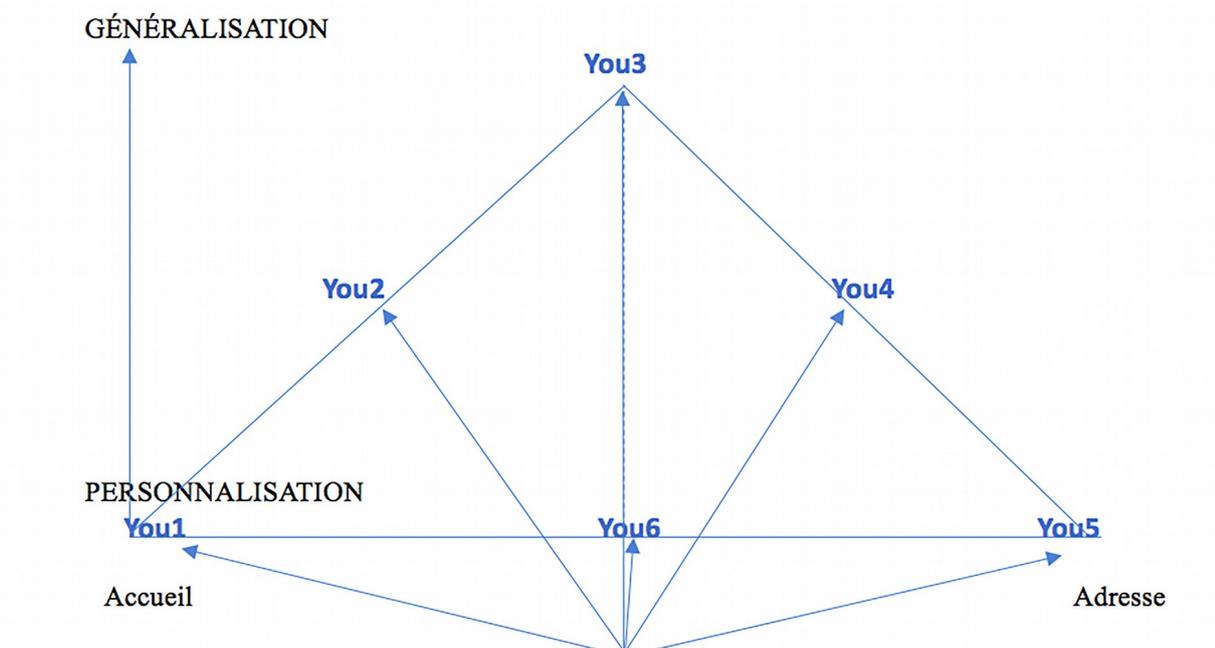


Figure 4 : Auto-assignation potentielle du lecteur comme destinataire (premier ou secondaire)

19. L'auto-assignation comme destinataire premier peut répondre à une interpellation directe du texte (You4) en tant que destinataire « ratifié » pour reprendre les termes de Goffman (« ratified recipients »). Mais les effets d'adresse provoqués pour *you* dans ses différentes versions peuvent entraîner une auto-assignation comme destinataire secondaire. Dans un récit en You6, la voix-off que

<sup>9</sup> En effet Herman distingue les *you* dont la forme et la fonction sont en totale congruence (en présence d'un narrateur ou en cas d'adresse au lecteur) et les *you* où il y a désaccord total entre forme grammaticale et fonction déictique (quand *you* est un *je* déguisé ou prend les traits d'un *one*). Le *you* de double deixis se situe au milieu de ces deux grandes catégories, n'étant ni en total désaccord ni en total accord entre forme et fonction.

l'on pourrait qualifier d'« overspeaker » créé la place d'un « overhearer »<sup>10</sup> que le lecteur peut choisir d'occuper afin de s'aligner sur la voix narrative et ainsi accéder au vécu expérientiel du personnage. Il appartient au lecteur de prendre ou non la place que lui accorde (directement ou indirectement) le texte. Sa propension à répondre à l'appel de *you* dépend de sa capacité à se sentir concerné, même s'il n'est pas inclus en première note. En fait, l'on peut reconnaître la modalité de l'adresse tout en refusant l'interpellation. *You* peut en effet créer des sous-catégories de destinataires auxquels je choisis ou non d'adhérer. Inversement, *you* peut résonner en moi comme une adresse alors même que je sais pertinemment qu'il ne me concerne pas. La lecture d'un récit en *you* est donc au final « reader-specific » (Mildorf 151). Dans tous les cas, le lecteur reste le destinataire ultime du texte, le témoin nécessaire dans les récits de trauma, mais aussi le partenaire de jeu de l'interaction qui se joue entre auteur et lecteur, figures sur lesquelles nous allons nous attarder plus avant dans une dernière partie.

## **L'écoute en deuxième personne**

---

20. La lecture d'un récit en deuxième personne ne peut laisser indifférent. Elle peut s'avérer aliénante lorsque *you* exclut clairement un certain type de lecteurs et/ou semble inapte à créer des effets d'adresse secondaire sur eux (Macrae 110). Mais en tant qu'« universel anthropologique », la « pratique de l'interlocution » (Chauvier 28) est au cœur de tout *you*, invitant à une rencontre avec l'autre dans l'alignement qu'il dessine. On l'a vu, lire un récit à la deuxième personne c'est entrer dans une relation intime avec le référent du pronom, non pas sur le mode d'un face-à-face mais d'un « avec » intersubjectif, à l'origine d'une modalité de communication singulière. Le pronom favorise dès lors une écoute très spécifique, une « mise en présence attentive des personnes les unes avec les autres » (Depraz et Mauriac 668). Le pronom de deuxième personne privilégie ce que les chercheurs en sociocognition qualifient, dans une perspective éactive, de « perspective de seconde personne » mettant l'intersubjectivité au centre de la relation, par opposition à une perspective objectivante de troisième personne, percevant l'autre comme séparé mentalement de soi. Pour Gallagher, la perception d'autrui (comme de l'environnement) engage tout mon corps et ne se fait pas dans le retrait de l'ob-

10 Dans sa classification de différents types d'alignements interactionnels, Goffman distingue les participants ratifiés (qu'on s'adresse directement à eux/elles ou qu'ils/elles ne fassent pas l'objet d'adresse) à opposer aux participants non ratifiés ; les participants ratifiés sont les personnes qui sont « open to each other for talk or its substitutes » (Goffman 144). Goffman établit trois types de participants non ratifiés : les *bystanders* qui sont conscients qu'une interaction a lieu mais n'y participent pas. Ils peuvent devenir *overhearers* s'ils sont en mesure de comprendre ce qui se dit. Enfin si les participants ratifiés ne sont pas conscients de la présence d'autres participants, ces derniers sont des *eavesdroppers*.

ervation :

[I]n ordinary everyday encounters with others I am not taking an observational stance; I am not off to the side thinking or trying to figure out what they are doing. Rather, I am responding to them in an embodied way, and I am part of the situation. [...] our own motor and emotional systems are intricately involved in our perception of others, and we should think of perception here as an enactive rather than passive process. (Gallagher 442-443)

21. À l'écrit, le pronom de deuxième personne invite le lecteur à un engagement actif et incarné avec l'autre. Adoptant une approche éactive de la compréhension d'un récit, Popova voit la lecture comme processus interactionnel entre deux participants essentiels : un lecteur et un conteur. Lire est un acte de participation : "A meaningful encounter with a story is thus a participatory act of performance in which meaning lies not in the words, concepts or events waiting to be communicated but in the intersubjective spaces they create between the participants" (86). Faire le choix du pronom de deuxième personne c'est mettre en évidence cette expérience éactive, interdisant toute perception/réception passive de l'autre.

22. En se coordonnant à l'instance narrative, le lecteur s'engage dans une forme de participation potentiellement transformatrice. La lecture en *you* oblige en effet à faire l'expérience de l'interaction sur le mode de l'écoute active comme forme essentielle de la communication. Elle favorise selon moi ce que Lipari appelle l'« inter-écoute » (*interlistening*), terme qu'elle forge pour tenter de rééquilibrer la place prépondérante attribuée au logos et à celui qui parle dans la tradition occidentale : « I have chosen the name interlistening in part to inhibit the indomitable speech-centricity of our long-lived perspectives on language and communication, and partly to bring the connotation of attention and awareness to the foreground » (Lipari 158). Pour elle, l'*inter-écoute* met en jeu à la fois l'interdépendance et l'intersubjectivité mais aussi l'ouverture à l'autre sous la forme d'une coordination attentive (« attunement »<sup>11</sup>) au sein du processus de communication. Selon moi, les récits à la deuxième personne mettent en jeu ce paradigme de l'inter-écoute dans la bi-directionnalité du vecteur pronominal : *you* crée une situation de partage qui transcende la transmission unidirectionnelle traditionnelle. Cette mise à l'écoute requiert cependant la participation volontaire du lecteur dans un récit qui peut exiger qu'il perde ce que Lipari appelle son « listening habitus » conditionné par le milieu social, culturel et racial auquel il appartient : « Each of us habitually inhabits and performs ways of listening that are shaped by the social worlds we inhabit and that inhabit us » (Lipari

11 « Interlistening thus brings a multiple emphasis on the *inter-* of interaction, interdependency, interrelation, intersubjectivity, as well as acknowledgment of the attunement, attentiveness, and alterity always already nested in our processes of communication ». (Lipari 159)

52).

23. C'est le défi qui semble au cœur de récits récemment publiés, optant pour la deuxième personne afin de transmettre au lecteur l'expérience de ce que c'est que de vivre en tant que personne noire aux Etats-Unis ou en Grande-Bretagne au XXI<sup>e</sup> siècle. Dans son ouvrage poétique, *Citizen. An American Lyric* (2014), Claudia Rankine fait faire l'expérience du racisme dans l'acte de lecture. Le lectorat (blanc) est amené à écouter les voix du préjugé raciste. Dans l'extrait suivant, la voix narrative en *you* verbalise explicitement le préjugé du banquier surpris de voir la couleur de peau de sa cliente à la bonne santé financière :

At the end of a brief phone conversation, you tell the manager you are speaking with that you will come by his office to sign the form. When you arrive and announce yourself he blurts out, I didn't know you were black!

I didn't mean to say that, he then says.

Aloud, you say.

What? he asks,

You didn't mean to say that aloud.

Your transaction goes swiftly after that. (Rankine 44)

Dans *A Citizen*, s'engager dans la lecture du récit en *you* c'est s'engager à saisir la force des positionnements raciaux attribués ou subis dans l'interaction. Dans l'élucidation même des différentes références de *you* auquel il doit se livrer, le lectorat est rendu attentif à la pragmatique du racisme que l'œuvre dessine en creux (voir Sorlin 2024d).

24. De l'autre côté de l'Atlantique, c'est l'angoisse vécue par un jeune photographe noir britannique dont fait l'expérience le lecteur dans le premier roman de Caleb Azumah Nelson, *Open Water* (2021). En alignant la perspective du lecteur sur celle du jeune homme interpellé par la police, le récit à la deuxième personne propose une expérience incarnée de l'inaudibilité :

They tell you there has been a spate of robberies in the area. They say many residents describe a man fitting your description. They ask where you are going and where you have come from. They say you appeared out of nowhere. Like magic, almost. **They don't hear your protests. They don't hear your voice. They don't hear you. They don't see you. They see someone, but that person is not you.** They would like to see what is in your bag. Your possessions are scattered across the ground in front of you. They say they are just doing their jobs. They say you are free to go now. (Azumah Nelson 58, je souligne)

25. Par le choix de la deuxième personne, Azumah Nelson nous invite à écouter et faire résonner

en nous l'injustice d'une arrestation arbitraire. Lors d'une deuxième arrestation similaire, le narrateur-protagoniste conclut par une question qui s'adresse plus directement au lecteur (de toute couleur) : « Let's ask anyone else who has ever fit a description: you ever had to play dead? Have you ever not been seen? Are you tired ? » (59).

26. Cette syntonie harmonisée par *you* (« attunement ») procède selon des modalités qui dépassent la seule compréhension en termes cognitifs. L'écoute prend place dans le corps : « one crucial thing about listening is that it takes place in the body » (Lipari 32). Le corps culturel vit et respire dans une corporéité dont l'une des modalités est le rythme. De manière marquée, le roman d'Azumah Nelson nous invite à prendre le rythme des personnages souvent décrits dans le mouvement de leur corps dansant. Dansant au rythme de « Junie » par Solange Knowles en nettoyant le sol, le protagoniste-narrateur exprime la jubilation du corps dans la musique qui lui procure une joie libératrice :

Which is to say, moving across your living room, affording yourself the freedom, to be, such simplicity in this, in the hazy, rhythmic bounce of the drums, intentional bassline, intentional and unthinking in your steps, approaching ecstasy, losing control of what you know, losing what you know. Born fresh, born new, born free. Bypassing something, the trauma, the shadow of yourself. This is pure expression. Ask yourself here, as you begin to move with quick light steps, bare feet sliding across the floor, a delicate sweat forming: ask yourself here, how are you feeling? (Azumah Nelson 33)

Cet appel indirect à la participation du lecteur est une invitation à la danse. Le pronom de deuxième personne permet cette coordination avec les mouvements du personnage au rythme des émotions décrites. Le corps à corps de l'écriture et de la lecture tissé par *you* propose une nouvelle métaphore dans notre rapport interactionnel à l'autre : communiquer c'est danser<sup>12</sup>, c'est se coordonner à l'autre, se laisser guider ou guider le mouvement sur la scène communicationnelle. Accepter l'invitation, c'est se rendre capable de se mouvoir (ou s'émouvoir) « avec ». De manière intéressante, Lipari utilise la métaphore de la danse et de la musique dans l'accordage interpersonnel : « Our capacity to think with and feel with one another seems to be tied to our capacity to dance and sing in smooth, predictable rhythm with each other in our talk »<sup>13</sup>. Se mettre au rythme de l'écriture d'Azumah Nelson, c'est avoir un accès sensoriel et intime à l'autre, dans lequel la personne noire n'est plus conçue, de l'extérieur, comme un danger.

27. Les œuvres de Rankine et Azumah Nelson nous invitent à changer nos habitus d'écoute et à

12 J'aborde cette nouvelle métaphore COMMUNICATING IS DANCING dans Sorlin 2024a.

13 “Research in a variety of fields has revealed how pulsations and rhythm underscore everything from the dance of subatomic particles to the mysterious spiraling of super galaxies and everything in between – including the gestures and movements of the human body as we move about in our everyday social interactions” (Lipari 32).

nous déconditionner d'un rapport à l'autre façonné par le monde social. *You* est ce pronom attracteur qui facilite cette relation renouvelée à l'autre. Il est capable d'impliquer tout lecteur sans pour autant le désigner, favorisant les conditions d'un changement de regard et d'une écoute attentive.

## Conclusion

---

28. Le pronom de deuxième personne offre, comme Azumah Nelson le confie, une grande liberté dans l'écriture<sup>14</sup>. Ses multiples références potentielles dessinent des constellations variables qui s'adaptent à leur environnement à l'échelle de toute une œuvre. Il protège également : il est le pronom-masque de la mise en scène théâtrale. Ayant commencé plusieurs versions de *Winter Birds*, Jim Grimsley a fini par opter pour la deuxième personne car aucun autre pronom n'était apte à tenir à distance le trauma tout en le laissant accessible : « the first person version felt false because [...] it put me too far inside the pain of the story. The third person version felt false because it imposed too much distance between the narrative and me »<sup>15</sup>. La deuxième personne sonnait plus juste pour incarner sa relation à l'enfant qu'il était et auquel *you* le connectait.
29. Dans ce mélange paradoxal de distance (l'objet est mis à distance) et de proximité (notamment celle du lecteur, amené à partager le centre cognitif et sensible du narrateur-personnage sur le mode de l'alignement et de l'accordage), le rapport interlocutif traditionnel s'en trouve profondément modifié. Lorsqu'il n'est pas destinataire direct, le lecteur est plus souvent co-agent, invité à rejoindre le personnage dans la re-constitution de son expérience. Au sein d'un environnement linguistique propice, *you* permet un accès sensoriel direct et intensifié à l'expérience, dans la description concrète du vécu qu'il met en scène. Les variations en deuxième personne entraînent le lecteur dans le rythme d'une rencontre qui ne se fait pas sur le mode de l'appropriation (ou du rejet) mais sur celui de la coordination. Les compositions en *you* de Claudia Rankine ou de Caleb Azumah Nelson créent en effet les conditions d'une écoute éactive de la force des préjugés racistes et d'une coordination incarnée entre les participants sur la scène communicationnelle de la fiction.

## Œuvres citées

---

ADICHIE, CHIMAMANDA NGOZI. *The Thing Around Your Neck*. Fourth Estate, 2009.

14 <https://www.youtube.com/watch?v=o1TpvdG9h64>. At 36'16. Dernier accès, le 5 Février 2024.

15 Grimsley, communication personnelle à Iliopoulou (2019, 47).

- ANDERSON, STEPHEN R. & EDWARD L. KEENAN. "Deixis". *Language Typology and Syntactic Description*. Ed. Timothy Shopen. Cambridge: Cambridge University Press, 1985: 259-308.
- AUSTER, PAUL. *Winter Journal*. London: Faber & Faber, 2012.
- AUSTER, PAUL. *Report from the Interior*. London: Faber & Faber, 2013.
- AZUMAH NELSON, CALEB. *Open Water*. London: Penguins books, 2021.
- BARTLETT, NEIL. 2007. *Skin Lane*. London: Serpent's Tail.
- BRUNYÉ TAD T., DALI DITMAN, CAROLINE R. MAHONEY, JASON S. AUGUSTYN and HOLLY A. TAYLOR. "When you and I Share Perspectives. Pronouns Modulate Perspective Taking During Narrative Comprehension". *Psychological Science* 20.1 (2009): 27-32.
- BRUNYÉ, TAD T., DALI DITMAN, CAROLINE R. MAHONEY and HOLLY A. TAYLOR. "Better you than I: Perspectives and Emotion Simulation during Narrative Comprehension". *Journal of Cognitive Psychology* 23.5 (2011): 659-666.
- CHAUVIER, STÉPHANE. « Du rôle du moi ». *Première, deuxième, troisième personne*. Dir. Natalie Depraz. Bucarest : Zeta Books, 2014, 11-35.
- DE HOOP, HELEN & SAMMIE TARENSKEEN. "It's All About *You* in Dutch". *Journal of Pragmatics* 88 (2015): 163-175.
- DEPRAZ, NATALIE et FRÉDÉRIC MAURIAC. « "Secondes personnes". Une anthropologie de la relation ». *L'évolution psychiatrique* 71 (2006): 667-683.
- JOBERT, MANUEL. "Odd Pronominal Narratives. The Singular Voice of the First-Person Plural in Julie Otsuka's *The Buddha in the Attic*. *Bloomsbury Companion to Stylistics*. Ed. Violeta Sotirova. London: Continuum, 537-552.
- FILIPPI-DESWELLE, CATHERINE. « Les personnes (grammaticales) en relation : ni fusion ni confusion ». *Première, deuxième, troisième personne*. Dir. Natalie Depraz. Bucarest : Zeta Books, 2014, 36-84.
- FLUDERNIK, MONIKA. "Second-Person Fiction. Narrative *You* as Addressee and/or Protagonist". *Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik* 18 (1993): 217-247.
- FLUDERNIK, MONIKA. "Introduction: Second-Person Narrative and Related Issues". *Style* 28.3 (1994): 281-311.
- FLUDERNIK, MONIKA. "The Category of 'Person' in Fiction: *You* and *We* Narrative-Multiplicity and In-

determinacy of Reference”. *Current Trends in Narratology*. Ed. Greta Olson. Berlin, New York: De Gruyter, 2011, 101-141.

GALLAGHER, SHAUN. “Understanding Others: Embodied Social Cognition”. *Handbook of Cognitive Science: An Embodied Approach*. Ed. Paco Calvo et Antoni Gomila. Amsterdam: Elsevier Inc. Academic press, 2008, 439-452.

GOFFMAN, ERVING. “Mental Symptoms and Public Order”. *Interaction Ritual: Essays on Face-to-Face Behavior*. Harmondsworth: Penguin, 1976, 143-148.

GRIMSLEY, JIM. *Winter Birds*. 1984. Chapel Hill: Algonquin Books of Chapel Hill, 1994.

HERMAN, DAVID. *Story Logic. Problems and Possibilities of Narrative*. Lincoln and London: University of Nebraska Press, 2002.

HYMAN, ERIC. “The Indefinite You”. *English Studies* 85.2 (2204): 161-176.

ILIOPOULOU, EVGENIA. *Because of You. Understanding Second-Person Storytelling*. Bielefeld: Transcript Verlag, 2019.

KACANDES, IRENE. *Talk Fiction: Literature and the Talk Explosion (Frontiers of Narrative)*. Lincoln and London: University of Nebraska Press, 2001.

KEEN, Suzanne. “A theory of narrative empathy”. *Narrative* 14.3 (2007): 207-236.

LECERCLE, Jean-Jacques. “Interpellation and Counter-Interpellation in the Novel”. *The Rhetoric of Literary Communication. From Classical English Novels to Contemporary Digital Fiction*. Ed. Virginie Iché and Sandrine Sorlin. New York & London: Routledge, 2022, 81-93.

LETOUBLON, FRANÇOISE. « La Personne et ses masques ». *Faits de langue* 3 (1994) : 7-14.

LIPARI, LISBETH. *Listening, Thinking, Being. Towards an Ethics of Attunement*. Pennsylvania: Pennsylvania State University Press, 2014.

MACRAE, ANDREA (2015). “‘You’ and ‘I’ in Charity Fundraising Appeals. *The Pragmatics of Personal Pronouns*. Ed. Laure Gardelle & Sandrine Sorlin. Amsterdam: John Benjamins, 2015, 105-124.

MILDORF, JARMILA. “Reconsidering Second-Person Narration and Involvement”. *Language and Literature* 25.2 (2016), 145-158.

O’CONNOR, PATRICIA E. “‘You could feel it through the skin’: Agency and positioning in prisoners’ stabbing stories”. *Text* 14.1 (1994) 45-75.

- ORWELL, GEORGE. *Down and Out in Paris and London*. 1933. Orlando: A Harvest Book, Harcourt Inc, 1961.
- PENNEBAKER, JAMES W. *The Secret Life of Pronouns: What our Words Say About Us*. London: Bloomsbury Publishing, 2023.
- PHELAN, JAMES. *Living to Tell about It*. Ithaca and London, Cornell University Press, 2005.
- POPOVA, YANNA. *Stories, Meaning, and Experience. Narrativity and Enaction*. New York, London: Routledge, 2015.
- RANKINE, CLAUDIA. *Citizen. An American lyric*. London: Penguin Books, 2014.
- RICHARDSON, BRIAN. *Unnatural Voices: Extreme Narration in Modern and Contemporary Fiction*. Columbus: The Ohio State Univ. Press, 2006.
- RYAN, MARIE-LAURE. *Narrative as Virtual Reality*. Baltimore MD: Johns Hopkins University Press, 2001.
- SORLIN, SANDRINE. *The Stylistics of You. Second-Person Pronoun and its Pragmatic Effects*. Cambridge: Cambridge University Press, 2022.
- SORLIN, SANDRINE. “You as Stylistic Vector of Otherness: from Self-Ascription to Enactment in Kincaid (1988), Adichie (2009), Azumah Nelson (2021). *Journal of Literary Semantics*, 53:1 (2024a): 1-17 <https://doi.org/10.1515/jls-2024-2001>
- SORLIN, SANDRINE. “How Pragmatically (In)definite are ‘You’ and ‘One’? Presentations of Self and Other in George Orwell’s *Down and Out in Paris and London* (1933) as case study”. *Structures in Discourse*. Ed. Aino Tomuola and Brita Wårvik. Amsterdam: John Benjamins, 2024b, 36-57.
- SORLIN, SANDRINE. “Transmission Through Pronominal Displacement in Chimamanda Ngozi Adichie’s ‘Tomorrow is too Far’ (2009)”. *Études de Stylistique Anglaise* 19 (2024c) (online)
- SORLIN, SANDRINE. “The Pragmatics of Racism in Claudia Rankine’s *Citizen. An American Lyric* (2014). *English Studies* 105.6 (2024d): 926-944.
- THOMPSON, EVAN. “Empathy and Consciousness”. *Journal of Consciousness Studies* 8 (2001): 1-32.
- WALES, KATIE. *Personal Pronouns in Present-Day English*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
- WARDE, ANTHONY. “‘Whatever Form you Spoke of You Were Right’: Multivalence and Ambiguous Address in Cormac McCarthy’s *The Road*”. *Language and Literature* 20.4 (2011): 333-346.

ZAHAVI, DAN. *Self-Awareness and Alterity. A Phenomenological Investigation*. Evanston, IL: Northwestern University Press, 1999.